

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

Кафедра английского языка и методики преподавания

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ
В РОМАНЕ ВИРДЖИНИИ ВУЛФ «МИССИС ДЭЛЛОУЭЙ»**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Иностранный язык и экономика
очной формы обучения, группы 02051208
Белашевской Евгении Александровны

Научный руководитель:

к.ф.н., доцент

Тимошилова Т.М.

БЕЛГОРОД 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Понятие женского образа в литературе	6
1.1. Художественный образ в литературе	6
1.2. Становление женского образа в мировой литературе.....	10
1.3. Реализация женского образа в лексической системе английского языка	15
Выводы по ГЛАВЕ I	21
ГЛАВА II. Особенности формирования женских образов в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй»	22
2.1. Формирование образа Клариссы Дэллоуэй.....	22
2.2. Формирование образа Элизабет Дэллоуэй и мисс Килман	34
2.3. Формирование образа Салли Сетон	42
2.4. Формирование образа Лукреции Смит	47
Выводы по ГЛАВЕ II	53
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	55
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	59
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ	63
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА	44

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена изучению проблемы лингвостилистической репрезентации женских образов в романе Вирджинии Вулф (*Virginia Woolf*; 1882-1941) «Миссис Дэллоуэй» (*Mrs. Dalloway*, 1925).

Женские образы являются неотъемлемой составляющей любого вида художественного творчества. Неповторимые женские образы можно найти в живописи, скульптуре, кино и художественной литературе.

Образ женщины в литературе конца XIX и начала XX века до сих пор обладает рядом недостаточно изученных аспектов. К их числу относится образ женщины в творчестве выдающейся британской писательницы Вирджинии Вулф.

Литературное наследие Вирджинии Вулф представляет огромную ценность как для английской, так и для мировой литературы. Писательница стала первым литератором своего поколения, уделившим должное внимание не только проблеме женского литературного творчества, но месту и роли женщины в обществе.

Вирджиния Вулф создавала свои проникновенные эссе и романы на рубеже веков, когда общество, а, следовательно, и искусство претерпевали значительные изменения. Творчеству Вирджинии Вулф присуща заметная экспериментальность: в своих работах писательница прибегала к использованию «потока сознания», поэтому повествование в ее романах зачастую не имеет четкого сюжета и места событий. Глубокая лиричность и стилистическая виртуозность соединяются, наполняя романы Вирджинии Вулф, слуховыми и зрительными образами. Все это позволило ей создать на страницах своих произведений уникальных и непохожих друг на друга героинь.

Творчеству Вирджинии Вулф посвящено много исследовательских работ, освещающих ее биографию, особенности индивидуально-авторской картины мира и использование «потока сознания». Однако исследований, в должной мере раскрывающих особенности женских образов в произведениях писательницы, практически нет. Все вышеизложенное обуславливает **актуальность** настоящей работы.

Объектом исследования выступают женские образы романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй».

Предметом исследования являются особенности формирования женских образов в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй».

Цель настоящей работы заключается в раскрытии особенностей лингвостилистической репрезентации женских образов в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй».

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. раскрыть понятие художественного образа в литературе;
2. изучить процесс становления женского образа в мировой литературе;
3. рассмотреть особенности реализации женского образа в лексической системе английского языка;
4. исследовать особенности репрезентации женских образов в романе.

Теоретической базой исследования послужили работы, как отечественных С.Г. Айвазовой, И.Ф. Волкова, Л.С. Выготского, В.И. Карасика, А.Ф. Лосева, А.А. Потебни, О.В. Рябова, так и зарубежных ученых Н. Bloom, Т. Hill, А. Ресе, М.О. Simion в области стилистики, психолингвистики, эстетики, истории и литературы.

Материалом исследования является роман Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй». Иллюстративный материал исследования представлен примерами, которые были отобраны методом сплошной выборки из художественного текста.

В ходе исследования были использованы следующие **методы**:

- теоретические: теоретический анализ литературы по исследуемой проблеме; описание, обобщение исследовательских явлений;
- эмпирические: сравнительно-сопоставительный и компонентный анализ.

Апробация работы. В рамках «Недели науки – 2017» в НИУ «БелГУ» на факультете иностранных языков на заседании секции «Лингвостилистический анализ текста» был представлен доклад «Особенности создания образа Мисс Килман в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй»» и подготовлены научные статьи для публикации в научном студенческом сборнике «Национальные языки и культуры в эпоху глобализации» и научном сборнике IX Международной научно-практической конференции «Современные технологии в мировом научном пространстве».

Структура дипломной работы: работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, заключения, списка использованной литературы, словарей и источников фактического материала.

Во введении дается общая характеристика работы, обосновывается выбор темы, определяются цель и задачи, обозначается актуальность работы.

Первая глава «Понятие женского образа в литературе» носит теоретико-обзорный характер. В данной главе раскрывается понятие художественного образа в литературе, рассматривается становление женского образа в мировой литературе, а также его реализация в лексической системе английского языка.

Во второй главе «Особенности формирования женских образов в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй»» проводится подробный анализ женских образов романа – Клариссы Дэллоуэй, Элизабет Дэллоуэй, Мисс Килман, Салли Сетон и Лукреции Смит, а также раскрываются особенности создания этих образов.

В заключении в обобщенной форме излагаются результаты проведенного исследования.

ГЛАВА I. Понятие женского образа в литературе

1.1. Художественный образ в литературе

Художественный образ представляет собой одну из важнейших категорий эстетики, которая определяет специфику и суть искусства. Конечной целью любого творческого процесса является формирование такого художественного образа, который в полной мере отразит идейный замысел автора.

Образ характеризует способ освоения и преобразования действительности, присущий только искусству, именно поэтому образ и образность – это ключевые понятия для языка художественной литературы (Борисова, 2009: 20).

В аспекте структуры литературного произведения художественный образ выступает неотъемлемой составляющей его формы, без которого развитие действия и понимание смысла становится невозможным (Лотман, 1994: 166).

Художественный образ представляет собой целостное образование, постепенно формирующееся в процессе познания объекта. Художественный образ человека в литературе отождествляется с образом героя, который, будучи субъектом внутритекстовой коммуникации, реконструируется в сознании читателя поэтапно, в результате серии последовательных появлений, или серии вербальных презентаций (Чурилина, 2006: 9).

Под художественными образами могут пониматься не только образы героев литературного произведения, но и различные предметы и явления, которые в нем изображены. Не каждый образ становится художественным, поскольку художественность подразумевает под собой наличие эстетического предназначения.

В Советском энциклопедическом словаре художественный образ определяется как способ и форма освоения действительности в искусстве, характеризующиеся нераздельным единством чувственных и смысловых моментов.

М.Б. Храпченко считает, что художественный образ представляет собой творческий синтез общезначимых, характерных свойств жизни, духовного «я» человека, обобщение его представлений о существенном, важном в мире, воплощение совершенного идеала красоты (Храпченко, 1982: 79).

И.Ф. Волков определяет художественный образ как систему конкретно-чувственных средств, воплощающую собой собственно художественное содержание, то есть художественно освоенную характерность реальной действительности (Волков, 1995: 75).

Н.И. Беляев полагает, что становление художественного образа представляет собой процесс развития мыслей и чувств автора, благодаря которому и сам автор, и читатель получают возможность заметить в реальной жизни те его черты и стороны, о которых в других обстоятельствах едва ли можно было догадаться (Беляев, 2007: 175).

В.В. Одинцов добавляет что, литературному произведению присуща целая система образов, в которой каждый из них можно отнести к определенной разновидности, определяемой его структурой, происхождением или функцией (Одинцов, 1973: 118).

В своей работе мы опираемся на мнение Л.И. Ибраева, который рассматривает художественный образ как способ конкретно-чувственного воспроизведения действительности с позиций определенного эстетического идеала (Ибраев, 1981: 20).

По характеру обобщенности художественные образы можно разделить на индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы и топосы (Лагуновский).

Индивидуальные образы отличаются самобытностью и неповторимостью. Зачастую они представляют собой плод воображения автора. К таким образам относятся Квазимодо из романа Виктора Гюго (*Victor Hugo*, 1802-1885) «Собор Парижской Богоматери» (*Notre-Dame de Paris*, 1831), Демон из одноименной поэмы Михаила Юрьевича Лермонтова (1814-1841), а также Воланд в романе Михаила Афанасьевича Булгакова (1891-1940) «Мастер и Маргарита» (1967).

Характерный образ, в отличие от индивидуального образа, представляет собой обобщение. Такие образы содержат в себе общие черты характеров и нравов, которые присущи многим людям определенной эпохи и ее общественных сфер. Например, герои романа «Братья Карамазовы» (1880) Федора Михайловича Достоевского (1821-1881).

Типичный образ – это высшая ступень характерного образа. При этом типичное включает в себя нечто образцовое и показательное для определенной эпохи. К таким персонажам можно отнести Анну Каренину из одноименного романа Льва Николаевича Толстого (1828-1910) и Эмму Бовари из романа Гюстава Флобера (*Gustave Flaubert*, 1821-1880) «Госпожа Бовари» (*Madame Bovary*, 1856).

Кроме того, в художественном образе могут быть отражены общечеловеческие черты характера какого-либо героя. Среди них – такие «вечные образы», как Дон Кихот из романа Мигеля де Сервантеса (*Miguel de Cervantes Saavedra*, 1547-1616) «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605) и Гамлет из «Трагической истории о Гамлете, принце датском» (*The Tragical Historie of Hamlet, Prince of Denmarke*, 1603) Уильяма Шекспира (*William Shakespeare*, 1564-1616).

Образ-мотив представляет собой постоянно повторяющуюся в творчестве автора тему, которая выражается в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых ее элементов.

Топос, в отличие от образа-мотива, обозначает общие и типичные образы, которые создаются в литературе целой эпохи или нации, а не в творчестве

отдельного автора. Образ «маленького человека» может служить примером топоса в творчестве многих русских писателей.

Художественный образ обладает рядом особых свойств, среди которых типичность, органичность или живость, недосказанность и ценностная ориентация.

Типичность возникает в связи со связью образа с реальной жизнью, что подразумевает адекватность отражения бытия. Обобщая именно индивидуальные черты и моделируя реальное отражение действительности, художественный образ становится типом.

Кроме того, типичность образуется на почве тесной связи художественного образа с жизнью и предполагает адекватность отражения бытия. Художественный образ становится типом в том случае, если обобщает характерные, а не случайные черты; если моделирует подлинный, а не надуманный оттиск реальной действительности (Выготский, 1965: 54).

Необходимость включения образа в общую систему образов, а также его естественность и простота воплощения определяют его органичность. Органичность заключается в живости и эмоциональности образа. Образ становится органичным в том случае, когда с его помощью раскрывается заданный смысл литературного произведения (Лессинг, 1957: 303).

Недосказанность, возникая в ситуации напряжения и самоустранения автора, представляет собой сгущенный лаконизм или лиризм художественного образа. Ни один художественный образ не является полностью конкретным. Именно недосказанность наделяет его смысловой глубиной, придавая художественному образу некую таинственность (Лосев, 1796: 146).

Ценностная ориентация художественного образа реализуется за счет аксиологической функции литературного произведения. В условиях того, что все образы выполняет определенную функцию, позволяющую автору доказывать свою правоту, они являются ценностно-ориентированными (Лессинг, 1957: 365).

Так образ гранатового браслета из повести Александра Ивановича Куприна (1870-1938) является символом земного счастья и жизни с любимым человеком. Образ замка в одноименном романе Франца Кафки (1883-1924) обозначает рай и отсылает к философии отчаяния.

Художественный образ может обладать философской или религиозной основой, что всегда позволяет автору создавать ценностные структуры произведения с целью передачи смысла. Ценностная ориентация позволяет художественному образу приобретать особую динамичность и остроту (Потебня, 1976: 66).

Итак, художественный образ представляет собой всеобщую категорию художественного творчества, позволяющую истолковывать и осваивать жизнь посредством создания эстетически воздействующих объектов. Различают такие виды художественных образов, как индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы и топосы. Они повсеместно используются авторами в прозе и поэзии, создавая традиционные и индивидуально-авторские образы.

1.2. Становление женского образа в мировой литературе

Сложные и противоречивые женские образы можно встретить в литературе всех времен. С течением времени образ женщины неизменно трансформировался, но никогда не утрачивал свою актуальность. Женский образ берет свое начало в литературе древнейших времен, он прошел длительный путь формирования и трансформации, свое развитие он продолжает и в современной литературе.

В древних мифах, пересказанных греческими философами, говорится о противоположности начал мужского и женского. Древнегреческий философ Пифагор считал, что «существует положительный принцип, который создал

порядок, свет, мужчину, и отрицательный принцип, который создал хаос, сумерки и женщину (Айвазова, 1992: 154). Платон благодарил богов за то, что был рожден мужчиной, а не женщиной. Его ученик, Аристотель, придерживался мнения, что женщина обладает недостатком качеств и природной ущербностью, а мужчина, в свою очередь, наделен божественным началом. В своем труде «О рождении животных» он утверждает, что женское начало отождествляется с телесным, а мужское – с духовным (Рябов, 1997: 8).

Конец XV – начало XVI века характеризуется появлением ярких женских фигур: писательниц, артисток, светских дам и фавориток. В данный период отношение к женщине изменяется благодаря движению гуманизма. Впервые признается необходимость женского образования, важность которого отмечали в своих работах такие гуманисты как Томас Мор, Эразм Роттердамский и Луис Хуан Вивес (Лабутина, 1977: 153).

Позже, в XVII-XVIII вв., женщины начинают все чаще занимать высшие правительственные посты. Все это приводит к появлению различных трудов, посвященных переосмыслению традиционного взгляда на женщину, и началу спора о положении женщины в обществе.

Просветители придерживались мнения, что причиной неравенства полов является не предписание природы, а подчинение женщины грубой мужской силе. Вольтер обличал несправедливость женской доли; Дени Дидро считал, что существующее положение женщины является результатом гражданских законов и обычаев; Шарль де Монтескье утверждал, что женщины должны принимать участие в общественной жизни; Клод Адриан Гельвеций связывал гражданскую непросвещенность женщины с недостатками в воспитании (Айвазова, 1992: 156).

Утвердившееся в XVIII веке мнение о полах нашло свое выражение в трудах Жан-Жака Руссо и оказало огромное влияние на последующие эпохи. Работа Руссо «Эмиль» положила начало формированию нового рассуждения о женщине. В романе «Юлия, или Новая Элоиза» Руссо создал свой идеал

женского образа. Он был первым, кто наиболее точно раскрыл каждую деталь женской натуры. Главная героиня предстает перед читателем собирательным образом всех положительных качеств, которыми может обладать женщина (Пол, гендер, культура, 1999: 62).

В своих романах Жан-Жак Руссо воспел любовь, сострадание, материнство, узаконил за женщиной право на всю полноту человеческих чувств, сделав шаг вперед к равноправию.

В произведениях писательниц XVIII века раскрывается разница любви мужчины и женщины. У мужчин на первом месте стоит материнская любовь, женщины же придают большее значение идеализации и поэзии любви. Писательницы все чаще поднимали в своих работах проблемы, волнующие всех женщин, и писали так, что их произведения не утратили своей актуальности и по сей день. Этим женщинам пришлось встретить на своем пути множество ограничений и препятствий, пройти через запреты и эмансипацию.

Толковый словарь русского языка трактует понятие «эмансипация» следующим образом: это освобождение от зависимости, угнетения, неравноправия (Толковый словарь русского языка, 1999: 911).

Термин «эмансипация» широко употребим в литературе. Это понятие восходит к Великой французской революции и входит в обиход в начале XIX века (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, 1904: 704). Прежде всего, данное понятие связано с именами двух представительниц французского романтизма: Жорж Санд и мадам де Сталь.

Мадам де Сталь в своих произведениях стремилась воплотить все свои эстетические и общественные идеи через женские образы. Героини мадам де Сталь – это образованные и талантливые девушки, стремящиеся обрести свое счастье, отстаивать право на любовь и реализовать собственные планы.

Писательница Аврора Дюпен, избрав мужской псевдоним Жорж Санд, сумела показать обществу, что женщина может играть большую роль в культурной и политической жизни. Героини ее произведений

целеустремленные и нравственно безупречные личности. В своих работах писательница нередко прибегала к идеализации, которую считала на тот момент единственной защитой женщины перед обществом (Шелгунов, 1974: 74).

Анализируя женский образ в литературе XIX века, необходимо четко разграничивать литературу на «мужскую» и «женскую». Писатели-мужчины зачастую прибегают к идеализации женщин в своих произведениях. Даже девушки, не принадлежащие к высшему классу, будут вести себя как леди.

Одним из таких примеров являются героини Чарльза Диккенса (*Charles Dickens*, 1812-1870), придерживающиеся морали добродетельные представительницы разных слоев общества: Агнесс в «Дэвиде Копперфильде» (*David Copperfield*, 1850), Роз Мейли в «Приключениях Оливера Твиста» (*Oliver Twist*, 1838), Флоренс Домби в «Домби и сын» (*Dombey and Son*, 1848).

Именно Диккенс создавал в своих произведениях те женские образы, которые наиболее полно соответствовали викторианскому образцу поведения. Этим героиням присуща скромность, искренность, сострадание и естественность (Зброжек, 2005: 32).

Нередко стремление писателя изобразить такую героиню приводило к отсутствию у персонажа индивидуальности, которую автор пытался создать за счет незначительных слабостей или недостатков.

Далеко немногим авторам удавалось избежать использования стереотипных женских образов, чего нельзя сказать о сюжетных линиях, которым была свойственна заметная однотипность. Многие литературные произведения XIX века заканчиваются наказанием порока и торжеством добродетели, смирением некрасивой девушки со своей долей и счастливым разрешением для идеализированной красавицы.

Писательницам XIX века свойственно более правдоподобное воплощение женских образов. На первый план они выдвигают тему семьи и брака. Несмотря

на значительность роли института семьи в викторианской культуре, семейная женщина не становится символом Британии.

Сатирические женские образы наполнены индивидуальностью. Такие героини не наделены красотой, немолоды, поэтому их добродетель выглядит смешно. Одним из таких примеров является Мэри из романа Джейн Остин (*Jane Austen, 1775-1817*) «Гордость и предубеждение» (*Pride and Prejudice, 1813*).

Английское общество того времени расценивает чрезмерную любовь Мэри к чтению как отказ от своей женской сути, поэтому она одинока. «Мэри, единственная в семье дурнушка, которая усиленно занималась самоусовершенствованием и была рада себя показать» (Остин, 1993: 23).

К концу XIX века ситуация с женским образом в литературе меняется параллельно с ситуацией в обществе. Все чаще авторы прибегают к использованию образа сильной самостоятельной героини с тяжелой судьбой.

В литературе начала XX века начинает формироваться образ «новой женщины». Безусловно, он варьируется от страны к стране в силу классовых принадлежностей, но неизменно общим является психологический образ героини, ее ценностные устремления.

Образы женщин, страдающих от адюльтера или повинных в нем, жертв своей порочной натуры и несчастных дам, оплакивающих упущенные возможности своей юности, уходят на второй план. На страницах литературных произведений все чаще появляются самостоятельные героини с четким представлением о своих желаниях и стремлениях, борющиеся за права женщин и протестующие против их порабощения.

Это уже не трогательные обворожительные девушки произведений Золя, Мопассана, Тургенева и Чехова, не безлично-добродетельные женщины литературы 80-90х годов XIX века. Мир творит новых женщин, чьи образы находят свое отражение в литературе (Коллонтай, 1919: 6).

Писательницы перестают подражать мужским образам, они начинают раскрывать тонкости женской природы, чтобы помочь читателю познать «женщину», а именно женщину нового типа. Перед читателем начала XX века предстает женщина-личность со своей индивидуальностью и богатым внутренним миром.

Расцвет женской литературы проливает свет на процесс осознания женщинами своих прав и подчеркивает все те ограничения, которым они подвергались.

Однако даже в 20-х годах XX века «женский вопрос» еще не был окончательно решен и представлял собой целый комплекс нерешенных проблем, связанных с положением женщин в обществе.

Рассмотрение женских образов в литературных произведениях разных эпох показывает, что женские образы менялись и продолжают меняться до сих пор.

1.3. Реализация женского образа в лексической системе английского языка

На сегодняшний день женский образ является одним из ключевых понятий любой культуры, образующим основу национального мировидения и оценки мира.

Любой язык – это определенная стихийно сложившаяся система знаков, которая является коммуникацией между индивидами. Исторически сложившаяся модель значений составляет культуру, которую люди хранят и передают другим поколениям при помощи языка. Когнитивный анализ содержания женского образа представляет собой способ раскрытия глубинных смыслов, связанных с особенностями восприятия женщины.

Образ женщины – это базовый образ в сознании носителей языка, на формирование которого влияют социальные, культурные, исторические и экономические факторы (Чибышева, 2005: 250).

Данный образ является одним из важнейших феноменов национального сознания, поэтому он играет одну из ключевых ролей в языковой картине мира. На основании половых, семейных, этических, эстетических и общественных функций формируется ряд стереотипных представлений о женщине как носителе социально предписанных качеств, что и представляет собой составляющую образа женщины (Антология концептов, 2011: 204).

Для наиболее полного представления об образе женщины в английской культуре, необходимо выделить основные признаки лексемы “*woman*”.

В среднеанглийский период лексема “*woman*” имела особую важность для носителей языка, поскольку она была представлена большим количеством номинативных единиц.

Лексема “*woman*” происходит от староанглийского “*wifmann*”, которое уходит корнями в древнеанглийское “*wif*” (взрослая самка, от него современное английское “*wife*”) + “*mann*” (являющийся человеком) (Малинович, 2014: 55). “*Wifmann*” трансформировалось в “*wimman*” только к X веку. В XII веке это слово изменилось до “*wumman*”, а затем обрело современную форму “*woman*” (Мурашова, 2015: 23).

В Оксфордском словаре английского языка (Oxford Advanced Learner’s Dictionary) представлено шесть лексико-семантических значений лексемы “*woman*”:

- 1) взрослое лицо женского пола (*men, women and children*);
- 2) женский пол в целом (*She's all woman!*);
- 3) значение, указывающее на происхождение, интересы или сферу деятельности (*an English woman; a business woman; a Congress woman; a horse woman*);

4) работница женского пола, особенно та, которая работает руками (*We used to have a woman to do the cleaning*);

5) грубая форма обращения к женщине (*Be quiet, woman!*);

6) жена или сексуальный партнер (*He's got a new woman in his life*).

В Словаре английского языка Коллинза (Collins English Dictionary) выделены следующие лексико-семантические варианты слова “*woman*”:

1) взрослое лицо женского пола (*a young Lithuanian woman named Dayva*);

2) женский пол в целом (*the oppression of woman*);

3) значение, указывающее на вкусы, предпочтения и интересы женщины: (*She is an avid outdoors woman; I'm too old to have a dog now. I'm a cat woman*);

4) значение, указывающее на место проживания или учебы женщины (*a 38-year-old London woman; The headmistress was an Oxford woman*);

5) жена, любовница или подруга мужчины (*I know my woman will never leave me*);

6) представитель компании или организации женского пола (*Yet another successful Labour woman took her seat*);

7) обращение к женщине с целью унижить ее как представительницу слабого пола (*Do you realize, woman, the scandal and publicity that will be involved?*).

Возникновение последнего значения связано с существовавшим в Европе патриархальным укладом жизни, когда женщине отводилась второстепенная роль в обществе (Абакарова, 2013: 45).

Женский образ реализуется в лексической системе английского языка посредством нескольких имен существительных, одним из которых является слово *girl*, имеющее несколько значений.

Оксфордский словарь (Oxford Advanced Learner's Dictionary) предлагает следующие значения лексемы “*girl*”:

1) ребенок женского пола (*a baby girl; a little girl of six*);

2) дочь (*Our youngest girl is at college*);

3) молодая девушка (*Alex is not interested in girls yet*);

- 4) работница женского пола (*an office girl*);
- 5) подружка мужчины (*He's taking his girl home to meet his parents*);
- 6) подруги женщины (*I'm having a night out with the girls*);
- 7) старушка в словосочетании "*old girl*", особенно при обращении к чьей-либо матери или жене (*How is the old girl these days?*).

Третье значение отражено в различных устойчивых выражениях, например: *flower girl* (цветочница), *college girl* (студентка), *principal girl* (артистка, которая исполняет главную роль), *career girl* (карьеристка) (Oxford Advanced Learner's Dictionary).

Последнее сочетание *career girl* стало широко употребляемым в начале XX века в период распространения феминизма и борьбы за права женщин. В английском языке произошла смена приоритетов, в результате которой роли женщины-хозяйки и женщины-матери отошли на второй план, освободив место образу деловой женщины: *business woman*.

Стоит также отметить следующие фразеологические единицы со словом *girl*: *bachelor girl* (одинокая самостоятельная девушка), *girl next door* (любящая и верная, но заурядная девушка).

В английском языке значение «жена» наиболее полно передается словом *wife* или словосочетанием *married woman* (*I met Greg's wife for the first time*) (Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus). Лексема "*wife*" на современном этапе развития языка имеет значение «замужняя женщина», тогда как раньше оно употреблялось ко всем женщинам, особенно пожилым и необразованным (Мизюрина, 2011, 71).

Также для номинации женщины могут использоваться различные жаргонизмы, диалектизмы, сленг и просторечия: *bird* (птичка), *dame* (дамочка), *chick* (ципочка), *gal* (девчонка). Лексемы *lassie* (милочка), *girlfriend*, *mate* (подружка), *bride* (невеста), *mistress* (любовница), *spouse* (супруга), *sweetheart* (дорогая) могут выполнять функцию неформальных обращений. Подобные

слова способствуют передаче степени близости между собеседниками (Мурашова, 2015: 27).

Оценочная составляющая женского образа в лексической системе английского языка определяются рядом параметров, среди которых: внешность, поведение, манеры и свойства личности.

Английскому языку присущи лексемы, называющие женщину по цвету волос: *blonde, brunette, goldilocks, redhead*.

Мотивы положительной оценки внешности в английском языке связаны со способностью женщины привлекать внимание: *attractive, pretty, charming*.

Такие слова как *siren, vamp, vampire* подчеркивают не только красоту, но также указывают на чувство страха, порождаемое этой красотой (Аминова, 2003: 24).

Существует также ряд словосочетаний, которые можно отнести к категории нравственности: *woman of pleasure* – куртизанка, *woman of the streets* – уличная женщина, проститутка, *scarlet woman* – блудница (Эрдибаева, 2014: 117).

Woman в качестве суффикса встречается намного реже, чем *man*. Такие существительные как *businesswoman, chairwoman, congresswoman* являются более редкими в сравнении с существительными с *-man*. Некоторые подобные существительные не имеют аналога мужского рода, например: *needlewoman, catwoman, ghostwoman* (Мерзлякова, 2002: 138).

Основа *woman* является составляющей как простых (*womanism, womanise, womanish, womanly*), так и сложных производных (*womanizeing, womanizeer*).

По деривативной схеме образуются различные существительные, прилагательные и наречия: *womanhood* (женственность), *womanishness* (женоподобность), *womanliness* (женственность), *womanism* (феминизм), *womanizer* (бабник), *womanish, womanlike* (женоподобный, женственный) *womanly* (женственный), *womanless* (не имеющий женщины), *womanishly* (подобно женщине). Лексема “*woman*” входит в состав различных

идиоматических сочетаний. Выражениями *to play the woman* (хныкать, вести себя как не подобает мужчине) и *to make an honest woman of smb* (жениться на любовнице, прикрыть грех) представлена группа глагольных словосочетаний с лексемой “*woman*”.

Именные словосочетания могут выражать оценку, отношение к женщине и ее статус:

1) положительное отношение: *my good woman* (моя любезная), *the woman of one's dreams* (женщина мечты), *one's young woman* (возлюбленная);

2) позитивная оценка: *the thinking woman's man's crumpet* (умная и приятная в общении женщина), *woman of her word* (женщина слова);

3) негативная оценка: *an old woman* (старуха);

4) статус: *career woman* (карьеристка), *woman of letters* (писательница), *somebody's right-hand woman* (чья-то «правая рука»), *woman of means* (богатая женщина), *woman of the world* (женщина, умудренная жизненным опытом), *fallen woman* (падшая женщина).

Кроме того, существует ряд пословиц и поговорок, включающих в себя лексему “*woman*”: *A woman's place is in the home* (Место женщины – в доме), *Hell hath no fury like a woman scorned* (Фурия в аду ничто в сравнении с брошенной женщиной), *There's a woman in it* (Здесь замешана женщина), *A woman's work is never done* (Женский труд никогда не заканчивается), *Men make houses, women make homes* (Мужчины создают дома, а женщины – семейный уют), *Behind every great/successful man there stands a woman* (За каждым успешным мужчиной стоит женщина).

Таким образом, будучи одним из древнейших и важнейших образов, образ женщины занимает ключевое место в английском языке. Лексические средства реализации образа женщины в английском языке представлены широкой и яркой палитрой языковых средств, среди которых главным средством объективации выступает номинативная лексема “*woman*”.

Выводы по ГЛАВЕ I

В первой главе выпускной квалификационной работы были рассмотрены теоретические вопросы, связанные с понятием женского образа в литературе. Было дано определение понятию художественный образ, изучены основные способы реализации женского образа в лексической системе английского языка, а также мы рассмотрели процесс становления женского образа в мировой литературе.

Исследователи по-разному определяют понятие художественного образа, но сходятся во мнении о том, что его создание представляет собой конечную цель любого творческого процесса. Задачей каждого художественного образа является передача идейного замысла автора.

На основе теоретического материала мы выявили, что посредством индивидуальных, характерных и типических образов, а также образов-мотивов и топосов автор осуществляет эстетическое воздействие на читателя, преподнося ему свою индивидуально-авторскую картину мира.

В литературе любого народа можно найти ряд базовых образов, присущих любому произведению мировой литературы. Одним из таких образов является образ женщины, занимающий значительное место в творчестве прозаиков и поэтов всех времен и народов. Он берет свое начало в древнейшей литературе, проходит долгий путь трансформаций и переосмыслений и продолжает развиваться в настоящее время.

В теоретической части работы были также рассмотрены особенности реализации женского образа в лексической системе английского языка. Мы выяснили, что лексема “*woman*” является основным средством объективации женского образа в английской лингвокультуре. Лексические средства реализации женского образа позволяют раскрыть всю полноту смыслов, связанных с особенностями его восприятия в художественной литературе.

ГЛАВА II. Особенности формирования женских образов в романе Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй»

2.1. Формирование образа Клариссы Дэллоуэй

Трудно переоценить вклад Вирджинии Вулф в английскую и мировую литературу. В своих работах она затрагивала ряд важнейших в то время проблем, среди которых вопросы феминистских дискуссий, гендера, образования, патриархата, класса и расы. Своим творчеством писательница вдохновляла и направляла своих современниц.

Анализируя женскую литературу и обращаясь к глубинной памяти национальной культуры, Вирджиния Вулф в своих работах стремится показать все препятствия, которые возникали у писательниц на протяжении нескольких веков. Вулф развивает мысль о том, что женское литературное творчество не утратило своей ценности и оригинальности даже в условиях его притеснения (Рейнгольд, 2012: 656).

В своих эссе она создавала проникновенные портреты Джейн Остин (*Jane Austen*, 1775-1817), сестер Бронте (*Brontë*), Дороти Вордсворт (*Dorothy Mae Ann Wordsworth*, 1771-1855), Мери Уолстонкрафт (*Mary Wollstonecraft*, 1759-1797). Героини ее романов – это запоминающиеся женские образы Клариссы Дэллоуэй («Миссис Дэллоуэй» *Mrs. Dalloway*, 1925, рус. перевод 1984), русской княжны Саши, Орландо («Орландо» *Orlando: A Biography*, 1928, рус. перевод 1994), миссис Рэмзи, Лили Бриско («На маяк» *To the Lighthouse*, 1927, рус. перевод 1976), наделенные неповторимой индивидуальностью (Трубникова, 2015: 124).

Как писал Андрей Аствацатуров, «по мысли Вулф, задача художника заключается не в том, чтобы скопировать действительность, а в том, чтобы

высвободить и представить читателю заключенный в материи дух. Очевидно, что в «Миссис Дэллоуэй» читатель лишен возможности наблюдать происходящее со стороны. Он видит реальность всегда глазами какого-то персонажа, который в свою очередь непосредственно в нее вовлечен. Поэтому и читатель обнаруживает себя внутри реальности» (Аствацатуров, 2014: 648).

Роману «Миссис Дэллоуэй» не свойственна традиционная литературная сюжетность, поскольку «внешний» сюжет произведения представляет собой один день из жизни главной героини. Именно «внутренний» сюжет отражает всю полноту душевных состояний персонажей, глубину их переживаний, чувств и эмоций (Набокова, 2007: 167).

Вместо поверхностного описания персонажей, присущего традиционной литературе, Вирджиния Вулф представляет героев своего романа как мыслящих индивидов, находящихся в постоянном развитии (Simion, 2014: 123).

Герои романа заслуживают особого внимания, поскольку все они дополняют друг друга, будучи разными частями одного целого (Hill, 2014: 28).

Главная героиня романа – Кларисса Дэллоуэй – леди из состоятельной семьи, жена члена британского парламента Ричарда Дэллоуэй, любительница проведения приемов, гостем которых зачастую является сам премьер-министр. Несмотря на то, что на первый взгляд ее жизнь кажется весьма благополучной, Клариссу переполняют внутренние терзания.

Образ Клариссы состоит из множества противоречивых сторон ее личности, при этом каждый из персонажей романа, видя лишь одну из таких сторон, считает ее основополагающей в определении ее образа. По мере развития сюжета перед читателем предстают все стороны личности Клариссы, позволяя ему увидеть целостный образ героини (Bloom, 1990: 86).

Первое описание Миссис Дэллоуэй читателю дает ее знакомый – Скруп Певис: *“She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall’s van to pass. A charming woman ... a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness”* (Woolf,

3). Несмотря на ее возраст и седину, мужчины все еще находят Клариссу весьма привлекательной и интересной женщиной. Лексема “*charming*” указывает на то, что Певис относится к ней положительно.

Кларисса Дэллоуэй любит совершать пешие прогулки по Лондону, созерцать величественный город роскоши, красоты и изящества: “*I love walking in London. Really it’s better than walking in the country*” (Woolf, 4). В предложениях “*They had just come up – unfortunately – to see doctors. Other people came to see pictures; go to the opera; take their daughters out; the Whitbreads came to see doctors*” (Woolf, 4) эпифора “*to see doctors*” подчеркивает разочарование Клариссы в людях, приезжающих в Лондон исключительно по деловым вопросам.

Миссис Дэллоуэй была очень привязана к своему дому, именно там она ощущала себя наиболее комфортно: “*she felt like a nun who has left the world and feels fold round her the familiar veils and the response to old devotions*” (Woolf, 21).

Кларисса не хотела лишаться свободы, поэтому она дала отказ Питеру Уолшу на его предложение руки и сердца, опасаясь того, что иначе вся ее жизнь подчинилась бы его правилам. Еще в юности они с Салли Сетон считали замужество бедствием: “*they spoke of marriage always as a catastrophe*” (Woolf, 25). Пытаясь избежать ограничения своей свободы, она выходит замуж за Ричарда: “*For in marriage a little license, a little independence there must be between people living together day in day out in the same house; which Richard gave her, and she him. But with Peter everything had to be shared, everything gone into*” (Woolf, 6).

Несмотря на расставание с Питером, она продолжает думать о том, что бы он сказал, будь он сейчас рядом: “*For they might be parted for hundreds of years... If he were with me now what would he say?*” (Woolf, 5). Чем больше она убеждает себя в правильности принятого решения, тем очевиднее становится то, что она все еще продолжает сомневаться в нем даже спустя столько лет: “*So she would still find herself arguing in St. James’s Park, still making out that she had*

been right – and she had too – not to marry him” (Woolf, 6). Когда она возвращается домой, то ее волнует, что подумал бы Уолш о ее сентиментальной ностальгии: *“What would he think, she wondered, when he came back?”* (Woolf, 26).

Кларисса Дэллоуэй не обладала особенными талантами или выдающимися способностями, она адекватно оценивала свои познания и достижения: *“Not that she thought herself clever, or much out of the ordinary... She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed... and she would not say of Peter, she would not say of herself, I am this, I am that”* (Woolf, 6), *“could not think, write, even play the piano. She muddled Armenians and Turks; loved success; hated discomfort; must be liked; talked oceans of nonsense: and to this day, ask her what the Equator was, and she did not know”* (Woolf, 87).

У знакомых Клариссы складывается о ней довольно приятное впечатление, но сама она недовольна собой: *“Oh if she could have had her life over again! Could have looked even differently!”* (Woolf, 8). Для нее идеалом красоты и манер являлась леди Бексборо. Анафора, сравнения и перечисления позволяют сказать, что Кларисса Дэллоуэй часто сравнивала себя с леди Бексборо: *“She would have been, in the first place, dark like Lady Bexborough, with a skin of crumpled leather and beautiful eyes. She would have been, like Lady Bexborough, slow and stately; rather large; interested in politics like a man; with a country house; very dignified, very sincere”* (Woolf, 8).

Скруп Певис находил что-то милое в сравнении Клариссы с птичкой: *“a touch of the bird about her”* (Woolf, 3); она же видела в этом нечто отталкивающее и некрасивое: *“Instead of which she had a narrow pea-stick figure; a ridiculous little face, beaked like a bird’s”* (Woolf, 8). То, что привлекало в миссис Дэллоуэй других людей, в ней самой это вызывало досаду.

С помощью аллитерации звука [n] и отрицательных префиксов подчеркивается то, что Кларисса иногда переставала чувствовать себя собой,

теряла свое «я»: *“She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown... this being Mrs. Dalloway; not even Clarissa anymore; this being Mrs. Richard Dalloway”* (Woolf, 8). Она ощущала себя просто женой Ричарда Дэллоуэя, а не той Клариссой, которой она являлась. Это один из самых ярких примеров того, как женская индивидуальность может быть утрачена в браке (Pace, 2015).

О внутренней двойственности Клариссы говорит следующее: *“Like a nun withdrawing, or a child exploring a tower, she went upstairs”* (Woolf, 22). Она одновременно ощущала себя и взрослой женщиной, и юной девушкой. Обеспокоенная своим возрастом и внешним видом, она задается вопросом, заметит ли Питер Уолш, что она постарела: *“That she had grown older? Would he say that, or would she see him thinking when he came back, that she had grown older?”* (Woolf, 26). Эпифорический повтор конструкции *“that she had grown older”* подчеркивает не только озабоченность Клариссы по поводу ее внешности и возраста, но и то, насколько важно для нее было мнение Уолша. Питер действительно заметит, что возраст коснулся Клариссы: *“But age had brushed her”* (Woolf, 124).

Из следующих мыслей миссис Дэллоуэй можно судить о некоем нарушении ее внутренней целостности: *“That was her self – pointed; dartlike; definite. That was her self when some effort, some call on her to be her self”* (Woolf, 27). Несколько раз повторяет она *“her self”*, что может говорить о том, что Кларисса пытается сосредоточиться на целостном восприятии своего «я». Чтобы быть собой, Клариссе необходим некий сигнал, иначе она не способна ощутить единения всех своих качеств.

Она достает вечернее платье, которое было порвано в посольстве, и ловит себя на следующей мысли: *“By artificial light the green shone, but lost its colour now in the sun”* (Woolf, 27). Если провести аналогию между платьем и самой Клариссой, можно прийти к выводу, что это именно она ярко сияет на всевозможных приемах, пронизанных атмосферой искусственности и

лицемерия, а в повседневной будничной жизни, «на солнце», ее блеск угасает. Все это говорит о неискренности Клариссы Дэллоуэй.

Миссис Дэллоуэй старается не нагружать своих слуг лишней работой, благодарит их за то, что они помогают ей быть такой, как ей хочется: *“thank you, thank you, she went on saying in gratitude to her servants generally for helping her to be like this, to be what she wanted, gentle, generous-hearted”* (Woolf, 28). Клариссе приходится делать усилие над собой, чтобы выглядеть и вести себя соответственно своему идеалу. Ей трудно это сделать без помощи слуг и тем самым подчеркивается большая разница между Клариссой реальной и Клариссой-образом.

Уолш отмечает в Клариссе нечто необыкновенное, что позволяет выделить ее среди окружающих: *“Not that she was striking; not beautiful at all; there was nothing picturesque about her; she never said anything specially clever; there she was, however; there she was”* (Woolf, 54). Несмотря на то, что она не обладает выдающимися внешними данными и способностями, в ней было нечто, что принадлежало только ей, то, что непременно очаровывало других.

Питер ни у

кого не встречал такой выдержки и твердости, как у Клариссы: *“toughness, endurance, power to overcome obstacles”* (Woolf, 111). Лексемы *“toughness”* и *“endurance”* подчеркивают восхищение Уолша способностью Клариссы преодолевать трудности и невзгоды, никогда не сдаваться.

Кроме того, Питера Уолша всегда привлекало жизнелюбие Клариссы Дэллоуэй: *“she enjoyed life immensely. It was her nature to enjoy”* (Woolf, 56). Повторение слова *“enjoy”* подчеркивает то, что она получает удовольствие от жизни. Уолш отмечает неутомимость Клариссы, сравнивая ее с трясогузкой: *“never tired of walking for all her delicacy”* (Woolf, 111), *“flirting up and down like a wagtail in front of the house”* (Woolf, 111).

Со временем его отношение к Клариссе менялось в худшую сторону, и он говорил о ней следующее: *“She had a perfectly clear notion of what she wanted”*

(Woolf, 54) и *“she had the makings of the perfect hostess”* (Woolf, 6). Оба примера позволяют сделать вывод о том, что Кларисса была заинтересована в себе, но не в окружающих ее людях, а простое человеческое общение превратилось для нее в качественно выполняемую обязанность.

В отношении Клариссы Питер употребляет слово *“worldly”* – обеспокоенный жизненными благами. Смысл сказанного усиливается в предложении *“cared too much for rank and society and getting on in the world”* (Woolf, 55).

Пренебрежение Клариссы Дэллоуэй к людям, не добившимся успеха, отражается в предложении *“she hated frumps, fogies, failures”* (Woolf, 55) и акцентируется при помощи аллитерации звука [f] (Прима: 2009, 25).

“Her emotions were all on the surface” (Woolf, 54), – говорит о Клариссе Питер Уолш. Безэмоциональность Клариссы пугала его: *“That was the devilish part of her – this coldness, this woodenness”* (Woolf, 44). Даже вспоминая свою юность и время, проведенное с Салли, она холодела от волнения: *“But she could remember going cold with excitement”* (Woolf, 25).

Питер сомневался, стоит ли говорить Клариссой о прошлом, ему мешала ее холодность: *“But she is too cold, he thought; sewing, with her scissors”* (Woolf, 31). Акцент на ее безэмоциональности создается с помощью аллитерации звука [s]. С точки зрения Питера, Кларисса выглядит словно каменная: *“She seemed contracted, petrified”* (Woolf, 46).

С помощью многочисленных повторов в сцене отказа Клариссы на предложение Уолша автор создает контраст между глубиной его чувств и холодностью и жесткостью Клариссы: *“Tell me the truth, tell me the truth,” he kept on saying... “Tell me the truth,” he repeated... “Tell me the truth,” he repeated. He felt that he was grinding against something physically hard; she was unyielding. She was like iron, like flint, rigid up the backbone. And when she said, “It’s no use. It’s no use. This is the end”* (Woolf, 46). Сравнение *“like iron, like flint”*

подчеркивает то, что Кларисса неотступно следовала принятым решениям, не позволяя себе колебаний и отступлений.

И только когда Уолш говорит о своей влюбленности, Кларисса теряет свое внутреннее самообладание: *“this indomitable egotism charged her cheeks with colour; made her look very young; very pink; very bright-eyed”* (Woolf, 32). Всплеск ее эгоизма снова акцентирует внимание на том, какую роль играл Питер в ее жизни даже после долгой разлуки. Многократный повтор *“very”* создает контраст между той юной Клариссой, которая еще живет в душе миссис Дэллоуэй, и той взрослой женщиной, женой Ричарда Дэллоуэя, которой она стала. *“Not with her. With some younger woman, of course”* (Woolf, 32), – думает Кларисса об этой новости. Снова показана ее озабоченность своим возрастом и сожаление о том, что некая молодая особа заняла ее место в сердце Питера Уолша.

“Thank Heaven she had refused to marry him! Still, he was in love; her old friend, her dear Peter, he was in love” (Woolf, 33) – данный пример показывает, что Кларисса пытается убедить себя в том, что она приняла верное решение, отказав когда-то Питеру, но ее все равно волновала его влюбленность в кого-то другого.

Уже через мгновение, утешая расплакавшегося Уолша, она почувствует, как ей с ним легко, и поймает себя на мысли: *“If I had married him, this gaiety would have been mine all day”* (Woolf, 33). Переосмыслив все произошедшее с ней и Питером, она скажет: *“I am alone for ever”* (Woolf, 34).

В конце концов, Питер Уолш заключит, что из его брака с Клариссой не вышло бы ничего хорошего: *“But it would not have been a success, their marriage”* (Woolf, 111).

Питера Уолша расстраивает то, что Кларисса смотрит на мир глазами своего мужа: *“With twice his wits, she had to see things through his eyes—one of the tragedies of married life”* (Woolf, 55), что говорит о том, что она не имеет собственного мнения о некоторых вещах.

Кларисса не соглашается с мнением Питера о себе: *“Peter thought that she enjoyed imposing herself; liked to have famous people about her; great names; was simply a snob in short”* (Woolf, 87). Она же считает, что просто любит жизнь: *“What she liked was simply life”* (Woolf, 87). Но при этом она не может определить для себя, что она вкладывает в понятие «жизнь».

Свои приемы она называет жертвоприношением: *“They're an offering”* (Woolf, 87), но для кого и зачем – она не знает. В своих размышлениях Кларисса приходит к следующему выводу: *“An offering for the sake of offering, perhaps. Anyhow, it was her gift”* (Woolf, 87).

То, что Миссис Дэллоуэй являлась обладательницей двойственного характера, подтверждается словами Питера Уолша: *“superficially at least, so easily moved, now in despair, now in the best of spiritsy”* (Woolf, 109). Параллельная конструкция с *“now”* акцентирует внимание на том, что героине присущи резкие перепады настроения. Но, несмотря на это, Уолш считал Клариссу интересной женщиной: *“such good company”* (Woolf, 109). Она всегда подмечала то, что порой скрывалось от взгляда большинства окружающих: *“spotting queer little scenes, names, people from the top of a bus”* (Woolf, 109), *“she stopped, cried out at a view or a tree, and made him look with her”* (Woolf, 110).

В юности Питер и Кларисса любили выдумывать различные теории. Согласно одной из таких теорий, чтобы лучше узнать человека, необходимо знать места и людей, которые этого человека дополняют: *“So that to know her, or any one, one must seek out the people who completed them; even the places”* (Woolf, 109).

Она приходит к следующему заключению: *“the part of us which appears, are so momentary compared with the other, the unseen part of us, which spreads wide, the unseen might survive, be recovered somehow attached to this person or that, or even haunting certain places after death”* (Woolf, 109). То, что Кларисса верила в подобные теории, удивляло Уолша, поскольку он всегда отмечал ее

скептицизм и страх смерти: “*her horror of death*” (Woolf, 109), “*all her scepticism*” (Woolf, 109).

Появившись на приеме, Питер замечает, что Кларисса выглядит неискренней: “*She was at her worst - effusive, insincere*” (Woolf, 119). Лексема “*effusive*” обращает внимание на чрезмерность эмоций, выражаемых Клариссой. Приветствуя гостей, она одаривает всех одинаковой фразой: “*How delightful to see you! said Clarissa. She said it to every one. How delightful to see you!*” (Woolf, 119). Повтор подчеркивает неестественность миссис Дэллоуэй.

Кларисса тоже ощущает это: “*...exaggerate. It was idiotic*” (Woolf, 120) и поэтому боится, что вечер окажется провальным: “*it was going to be a failure; a complete failure*” (Woolf, 120). Повтор лексемы “*failure*” указывает на ее обеспокоенность и указывает на важность исхода этого вечера для Клариссы. Именно в этот момент она задумывается о том, для чего ей это нужно: “*Why, after all, did she do these things?*” (Woolf, 120).

Появляется самый главный гость вечера – премьер-министр: “*And now Clarissa escorted her Prime Minister down the room*” (Woolf, 124). Питер Уолш подчеркивает важность этого гостя для миссис Дэллоуэй, говоря “*her Prime Minister*”. Именно в этот момент она напоминает ему ту самую Клариссу, подругу его юности: “*Lolloping on the waves and braiding her tresses she seemed, having that gift still; to be; to exist*” (Woolf, 124). Питер замечает, что она попадает в самую привычную для нее атмосферу: “*all with the most perfect ease and air of a creature floating in its element*” (Woolf, 124).

Клариссу Дэллоуэй переполняли эмоции, когда она вела премьер-министра по комнате: “*she had felt that intoxication of the moment, that dilatation of the nerves of the heart itself till it seemed to quiver, steeped, upright*” (Woolf, 124). Перечисление позволяет почувствовать, каким волнительным и захватывающим был для нее этот момент.

Однако ей казалось, что ее ощущение уже не такие, какими они были прежде: *“these triumphs had a hollowness”* (Woolf, 125), *“it might be that she was growing old”* (Woolf, 125).

Известие о самоубийстве одного из пациентов Уильяма Брэдшоу взволновало Клариссу: *“Oh! thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought”* (Woolf, 131). Она покидает гостей, выходит в другую комнату и начинает размышлять о смерти Септимуса Смита: *“He had killed himself – but how?”* (Woolf, 131).

Она словно пропускает через себя то, что произошло с ним: *“Always her body went through it first, when she was told, suddenly, of an accident; her dress flamed, her body burnt. He had thrown himself from a window. Up had flashed the ground; through him, blundering, bruising, went the rusty spikes. There he lay with a thud, thud, thud in his brain, and then a suffocation of blackness”* (Woolf, 131). Повторы и перечисления акцентируют внимание на том, как это все захватило Клариссу, как она ощутила на себе последние секунды жизни Септимуса.

Миссис Дэллоуэй задается вопросом, почему этот человек покончил с собой: *“But why had he done it?”* (Woolf, 131). Она вспоминает, как однажды выбросила монету в Серпантин, противопоставляя это тому, что Септимус в один миг «выбросил» все: *“She had once thrown a shilling into the Serpentine, never anything more. But he had flung it away”* (Woolf, 131).

Кларисса считает, что он смог уберечь жизнь от всех тех сплетен и обманов, которыми оплетена ее собственная жизнь: *“A thing there was that mattered; a thing, wreathed about with chatter, defaced, obscured in her own life, let drop every day in corruption, lies, chatter. This he had preserved”* (Woolf, 132). В своих рассуждениях она раз за разом повторяет слово *“death”*, наделяя смерть исключительно положительными качествами: *“Death was defiance. Death was an attempt to communicate... There was an embrace in death”* (Woolf, 132).

В этот момент Кларисса вспоминает свой большой страх не суметь спокойно и до конца прожить эту жизнь, которую тебе вручили родители:

“Then there was the terror; the overwhelming incapacity, one's parents giving it into one's hands, this life, to be lived to the end, to be walked with serenely; there was in the depths of her heart an awful fear” (Woolf, 132).

Своим наказанием она считает то, что ей приходится видеть, как люди уходят из жизни, а она остается жить дальше: *“Somehow it was her disaster – her disgrace. It was her punishment to see sink and disappear here a man, there a woman, in this profound darkness, and she forced to stand here in her evening dress”* (Woolf, 132). Ее теперешняя жизнь противопоставляется юности при помощи повтора *“she had”*: *“She had schemed; she had pilfered. She was never wholly admirable. She had wanted success. And once she had walked on the terrace at Bourton”* (Woolf, 132). Клариссу словно осеняет мысль о том, что это женщина, которой она стала, когда-то прогуливалась по террасе в Бортоне и смотрела на небо: *“at Bourton when they were all talking, to look at the sky”* (Woolf, 132).

Она понимает, что никогда прежде не была так счастлива, что нет большей радости, чем просто жить: *“She had never been so happy. No pleasure could equal, she thought, straightening the chairs, pushing in one book on the shelf, this having done with the triumphs of youth, lost herself in the process of living, to find it, with a shock of delight, as the sun rose, as the day sank”* (Woolf, 132).

Кларисса Дэллоуэй не жалеет Септимуса: *“The young man had killed himself; but she did not pity him”* (Woolf, 133), но она благодарна ему, потому что она поняла, что хочет жить: *“She felt glad that he had done it; thrown it away. He made her feel the beauty; made her feel the fun”* (Woolf, 133).

Миссис Дэллоуэй – одна из самых сложных и противоречивых героинь романа, которая на всем его протяжении пытается найти себя. Представление о Клариссе складывается из ее собственных мыслей и из отношения других персонажей к героине. Миссис Дэллоуэй понимает, что ее нынешняя жизнь полна сплетен, обмана и всевозможных уловок, но все эти приемы и вечера, высокопоставленные гости, все это приносит в ее жизнь счастье и

наслаждение. Она не смогла сделать того, что сделал Септимус, но именно его поступок позволил ей понять, что она любит жизнь и больше не боится смерти.

2.2. Формирование образа Элизабет Дэллоуэй и мисс Килман

Одним из важных второстепенных героев романа является Элизабет Дэллоуэй – семнадцатилетняя девушка, единственная дочь Клариссы и Ричарда.

Элизабет не похожа на других членов своей семьи: *“Elizabeth, on the contrary, was dark; had Chinese eyes in a pale face; an Oriental mystery”* (Woolf, 88). Кларисса считает свою дочь рассудительной и серьезной: *“was gentle, considerate, still”* (Woolf, 88), *“she had become very serious”* (Woolf, 88). Ее серьезность она сравнивает с высохшим гиацинтом: *“a hyacinth which has had no sun”* (Woolf, 88).

Миссис Дэллоуэй постоянно отмечает необычную красоту Элизабет: *“her eyes were fine, Chinese, oriental, and, as her mother said, with such nice shoulders and holding herself so straight, she was always charming to look at”* (Woolf, 96). То, что Кларисса использует лексемы *“Chinese”* и *“Oriental”*, говоря о своей дочери, подчеркивает ее отличие от других членов семьи. Лексема *“charming”* передает положительное отношение Клариссы к Элизабет. Питер Уолш позже отметит эту непохожесть: *“She was not a bit like Clarissa”* (Woolf, 134).

Уолш сравнивает Элизабет с жеребенком: *“like a long-legged colt, handsome, dumb”* (Woolf, 109), отмечая ее красоту и спокойствие. То, что в отношении Элизабет он употребляет лексему *“handsome”*, говорит о том, что Уолш считает ее статной девушкой, несмотря на ее юность. Говоря о дочери Клариссы, Салли Сетон тоже употребляет лексему *“handsome”*: *“that very handsome, very self-possessed young woman was Elizabeth”* (Woolf, 134). Даже

служанка Люси не может оторвать глаз от Элизабет: *“Miss Elizabeth looked quite lovely; she couldn't take her eyes off her; in her pink dress”* (Woolf, 118).

Кларисса противопоставляет себе свою дочь: *“Gloves and shoes; she had a passion for gloves; but her own daughter, her Elizabeth, cared not a straw for either of them”* (Woolf, 8), акцентируя внимание на различии между ними.

Миссис Дэллоуэй считает, что Элизабет еще весьма юна, что ей интересней заниматься своей собакой, нежели интересоваться делами истинной леди: *“Elizabeth really cared for her dog most of all”* (Woolf, 8), *“and Elizabeth, her own daughter, went to Communion; and how she dressed, how she treated people who came to lunch she did not care a bit”* (Woolf, 8).

Элизабет Дэллоуэй любит природу и прогулки на свежем воздухе: *“It was so nice to be out of doors”* (Woolf, 96). Ей претит, что окружающие сравнивают ее с прекрасными экзотическими растениями, поскольку истинное наслаждение у нее вызывает пребывание в деревне: *“People were beginning to compare her to poplar trees, early dawn, hyacinths, fawns, running water, and garden lilies; and it made her life a burden to her, for she so much preferred being left alone to do what she liked in the country”* (Woolf, 96). Перечисление подчеркивает то, что многие люди обращают внимание на Элизабет, считая ее необычной и привлекательной девушкой. Лексема *“burden”* акцентирует внимание на том, что это все кажется ей обязанностью, не приносящей никакого удовольствия. Повседневная лондонская жизнь и регулярные приемы в доме Клариссы приносят в ее жизнь неудовлетворение: *“she had to go to parties, and London was so dreary compared with being alone in the country with her father and the dogs”* (Woolf, 96).

Дочь Клариссы спокойная девушка, любящая покой и тишину, поэтому, даже выбирая автобус, она предпочитает избежать давки: *“Of course, she would not push her way. She inclined to be passive”* (Woolf, 96). О спокойствии Элизабет говорит и то, что даже те беседы, которые ее занимали, не могли вызвать у нее волнения: *“she never seemed excited”* (Woolf, 96).

Кларисса считает Элизабет весьма незрелой, но это ей кажется положительной чертой: “*she was extremely immature, like a child still, attached to dolls, to old slippers; a perfect baby; and that was charming*” (Woolf, 98). Лексема “*charming*” подчеркивает ее положительное отношение.

Миссис Дэллоуэй пытается понять, о чем думает ее дочь: “*What could she be thinking?*” (Woolf, 96), но разобраться в ее мыслях и чувствах ей не удавалось. Кларисса искренне не понимала, почему Элизабет совершенно не заботят многочисленные поклонники: “*Every man fell in love with her, and she was really awfully bored*” (Woolf, 97), “*she did not care more about it – for instance for her clothes – sometimes worried Clarissa*” (Woolf, 97). Лексема “*awfully*” подчеркивает то, что Элизабет не было абсолютно никакого дела до ухажеров и модных вещей, что все это навевало на нее сильнейшую тоску.

Однако Кларисса успокаивает себя тем, что все эти странности в ее дочери, как раз и создают очарование Элизабет: “*perhaps it was as well with all those puppies and guinea pigs about having distemper, and it gave her a charm*” (Woolf, 97).

О своенравии и свободолюбию Элизабет говорит следующее: “*she so much preferred being left alone to do what she liked in the country*” (Woolf, 96), “*Suddenly Elizabeth stepped forward and most competently boarded the omnibus*” (Woolf, 97), “*Calmly and competently, Elizabeth Dalloway mounted the Westminster omnibus*” (Woolf, 97), “*She was delighted to be free*” (Woolf, 97). Лексема “*delighted*” подчеркивает то, что свобода приносила Элизабет огромное удовольствие. Когда она задумывается о будущей профессии, то решает просто поставить Клариссу перед фактом, потому что она хочет самостоятельно распоряжаться своим будущим: “*whatever her mother might say, to become either a farmer or a doctor*” (Woolf, 98).

Элизабет любит подолгу гулять по улицам Лондона, испытывая при этом чувство свободы и страх перед неизведанным: “*She walked ... shyly, like someone penetrating on tiptoe, exploring a strange house by night with a candle, on*

edge lest the owner should suddenly fling wide his bedroom door and ask her business, nor did she dare wander off into queer alleys, tempting bye-streets, any more than in a strange house open doors which might be bedroom doors, or sitting room doors, or lead straight to the larder” (Woolf, 98).

Несмотря на свою уверенность, Элизабет иногда сомневается в своих убеждениях, считая их глупыми: *“And it was much better to say nothing about it. It seemed so silly”* (Woolf, 98). И каждый раз из мира своих грез ей приходится возвращаться к реальности: *“She must go home. She must dress for dinner”* (Woolf, 98). Анафорический повтор акцентирует внимание на том, что Элизабет приходится подчиняться устоям ее семьи, даже если она того не желает.

Кларисса негативно относится к религиозным увлечениям дочери и излишним влиянием на нее мисс Килман, которая преподавала девушке историю: *“The whole house this morning smelt of tar. Still, better poor Grizzle than Miss Kilman; better distemper and tar and all the rest of it than sitting mewed in a stuffy bedroom with a prayer book”* (Woolf, 8). Противопоставление запаха вара и чумки времяпрепровождению с мисс Килман показывает пренебрежительное отношение к ней миссис Дэллоуэй.

Подобное отношение Клариссы к мисс Килман вызвано тем, что она заставляет Клариссу испытывать к ней ненависть. Миссис Дэллоуэй подчеркивает, что она ненавидит не саму мисс Килман, а некое понятие о ней, которое и порождает это чувство: *“it was not her one hated but the idea of her”* (Woolf, 9).

Антитеза подчеркивает озлобленность мисс Килман: *“she was never in the room five minutes with outmaking you feel hers uperiority, your inferiority; how poor she was; how rich you were; how she lived in a slum without a cushion or a bed or a rug or whatever it might be”* (Woolf, 9). Кларисса говорит о ней: *“poor embittered unfortunate creature”* (Woolf, 9). Она задается вопросом: *“But why with Miss Kilman?”* (Woolf, 8), поскольку не считает ее подходящей кандидатурой для подражания.

Презрение мисс Килман к Клариссе подчеркивается в следующей фразе: *“this woman did nothing, believed nothing”* (Woolf, 90). Параллельная конструкция подчеркивает значимость труда и веры для мисс Килман. При этом сама она считает, что в отличие от Клариссы обладает почвой для верований и убеждений: *“for causes she believed in”* (Woolf, 90).

То, что мисс Килман так настойчиво стремится занять в жизни Элизабет важное место, можно рассматривать как ее подсознательное желание иметь своих детей, которых у нее никогда не было. Несмотря на разницу в социальном статусе, она хорошо относится к дочери Клариссы: *“the beautiful girl”* (Woolf, 90).

Ричард Дэллоуэй тоже негативно настроен по отношению к мисс Килман: *“And there was Elizabeth closeted all this time with Doris Kilman. Anything more nauseating she could not conceive”* (Woolf, 84). Лексема *“nauseating”* позволяет сделать вывод, что мисс Килман ему отвратительна, и Ричард ее не одобряет.

Мисс Килман шел пятый десяток, она была бедна: *“She was poor, moreover; degradingly poor”* (Woolf, 88). Кроме того, она считала себя несчастной: *“she had never been happy, what with being so clumsy and so poor”* (Woolf, 88). В отсутствии своего счастья она винила свое безденежное положение.

Зарабатывать на жизнь ей помогало знание истории: *“And after all, she could read history”* (Woolf, 89). Она была благодарна Ричарду Дэллоуэю за то, что тот предоставил ей возможность заниматься с его дочерью: *“He had allowed her to teach his daughter history”* (Woolf, 89).

Набожность мисс Килман подчеркивается тем, что она всегда непременно склоняла голову при мысли о боге или при упоминании о нем: *“Then Our Lord had come to her (and here she always bowed her head)”* (Woolf, 89). Именно появление в ее жизни религии меняет ее отношение к женщинам богатых семей – зависть сменяется жалостью: *“Now she did not envy women like Clarissa Dalloway; she pitied them”* (Woolf, 89).

Однако пренебрежение к женщинам высшего класса занимало особое место в сознании мисс Килман: *“She pitied and despised them from the bottom of her heart”* (Woolf, 89). То, с какой силой она их презирала, позволяет сделать вывод, что она не переставала им завидовать. Лексема *“despise”* подчеркивает глубину ее неприязни. Она словно отказывалась видеть в этих женщинах все, кроме их статуса, тем самым ставя им в укор их образ жизни: *“Instead of lying on a sofa she should have been in a factory; behind a counter; Mrs. Dalloway and all the other fine ladies”* (Woolf, 89).

Вспышки своего гнева она старалась пресечь мыслями о Господе: *“whenever the hot and painful feelings boiled within her ... she thought of God”* (Woolf, 89). Несмотря на это, она не могла до конца побороть свою злость: *“A sweet savour filled her veins, her lips parted ... she looked with steady and sinister serenity at Mrs. Dalloway”* (Woolf, 89). Аллитерация звука [s] позволяет сравнить мисс Килман со змеей, символизирующей образ неприятного и лицемерного человека.

Сама же мисс Килман не считает, что ненавидит Клариссу: *“But Miss Kilman did not hate Mrs. Dalloway”* (Woolf, 89). Однако все ее мысли о миссис Дэллоуэй говорят об обратном: *“her small pink face, her delicate body, her air of freshness and fashion ... Fool! Simpleton! ... And there rose in her an overmastering desire to overcome her; to unmask her”* (Woolf, 89). Многократный повтор *“her”* акцентирует внимание на силе ненависти мисс Килман: *“If only she could make her weep; could ruin her; humiliate her; bring her to her knees crying”* (Woolf, 90). Аллитерация звуков [g] и [l] и повтор в предложении *“So she glared; so she glowered”* (Woolf, 90) подчеркивают ее зависть и скверный характер мисс Килман.

Все мысли мисс Килман носят негативный характер, причиной этому может служить ее недовольство собой, которое выливается в ненависть к людям высшего общества. Именно зависть порождает потоки внутренней агрессии мисс Килман: *“Ugly, clumsy, Clarissa Dalloway had laughed at her for*

being that; and had revived the fleshly desires, for she minded looking as she did beside Clarissa” (Woolf, 92).

Она сравнивает себя с Клариссой, но сразу же задается вопросом, для чего ей быть похожей на нее: *“But why wish to resemble her?” (Woolf, 92).* Не найдя причин для подобного сравнения, она все равно чувствует досаду от того, что миссис Дэллоуэй над ней посмеялась. Мисс Килман оправдывает себя тем, что в ее непривлекательности и бедности нет ее вины: *“She could not help being ugly; she could not afford to buy pretty clothes” (Woolf, 92).*

Дорис Килман обижена на весь мир, во всех своих невзгодах и жизненных неурядицах она обвиняет кого угодно, но не саму себя: *“struggling with that violent grudge against the world which had scorned her, sneered at her, cast her off, beginning with this indignity – the infliction of her unlovable body which people could not bear to see” (Woolf, 92).* Глубину ее недовольства подчеркивает лексема *“grudge”*, передающая сильное чувство гнева и неприязни к тому, что приносит в жизнь проблемы и трудности, и в особенности к тому, что длится долгое время.

Элизабет тоже обращает внимание на зависть мисс Килман, когда та с обидой засматривается на ребенка, кушающего пирожное: *“It was her way of eating, eating with intensity, then looking, again and again, at a plate of sugared cakes on the table next them; then, when a lady and a child sat down and the child took the cake, could Miss Kilman really mind it? Yes, Miss Kilman did mind it” (Woolf, 93).* Множественные повторы делают акцент на том, что чувство, испытываемое мисс Килман, было буквально животным.

Многие реплики мисс Килман по большей части представляют собой некое самоуничижение, например: *“When people are happy, they have a reserve upon which to draw, whereas she was like a wheel without a tyre jolted by every pebble», «Why should they ask me? I'm plain, I'm unhappy” (Woolf, 94).* Она постоянно нуждается в том, чтобы кто-то подтверждал ее правоту: *“But for herself, her career was absolutely ruined and was it her fault? Good gracious, said*

Elizabeth, no” (Woolf, 93). Таким способом мисс Килман пыталась в очередной раз убедить саму себя, что в ее нынешнем положении полностью отсутствует ее вина.

Острая обеспокоенность мисс Килман своей непривлекательностью для противоположного пола, подчеркивает, что она нуждается в том, чтобы рядом с ней был какой-нибудь человек: *“And for a woman, of course, that meant never meeting the opposite sex. Never would she come first with any one”* (Woolf, 92).

Присутствие в ее жизни Элизабет успокаивает ее: *“At any rate she had got Elizabeth”* (Woolf, 92). Однако она испытывает по отношению к ней некое чувство обладания, словно она радуется тому, что дочь такой женщины как миссис Дэллоуэй, проводит время с ней, а не со своей матерью.

Элизабет отмечает отсутствие у мисс Килман вкуса: *“she chose, in her abstraction, portentously, and the girl serving thought her mad”* (Woolf, 93), *“Miss Kilman squashed the flowers all in a bunch”* (Woolf, 93).

Несмотря на разногласия между Клариссой и мисс Килман, Элизабет считает, что ее мама добра к ней: *“To Miss Kilman she was always very, very nice”* (Woolf, 93). Повтор *“very”* подчеркивает искренность Элизабет по этому поводу. Но видеть их обеих вместе она не могла: *“what interested Miss Kilman bored her mother, and Miss Kilman and she were terrible together”* (Woolf, 94).

После того, как мисс Килман рассказала Элизабет о магазине своего дедушки, последняя начинает чувствовать свою незначительность рядом с этой женщиной: *“Miss Kilman made one feel so small”* (Woolf, 94). То есть, несмотря на то, что мисс Килман считает себя несчастной и обделенной, обладает множеством комплексов, она способна воздействовать на окружающих так, что те ощущают себя ничтожеством в ее присутствии.

Мисс Килман наслаждалась своей властью над Элизабет, она расстраивалась, когда девушка покидала ее общество: *“Ah, but she must not go! Miss Kilman could not let her go! this youth, that was so beautiful, this girl, whom she genuinely loved!”* (Woolf, 94). Повторы и восклицательные предложения

передают то, насколько Элизабет важна для мисс Килман. Она говорит Элизабет: *“She must not let parties absorb her”* (Woolf, 94). Тем самым она косвенно пытается показать ей, что то, чем живет ее мать, Кларисса Дэллоуэй, – это пустая трата времени (Tromanhauser, 2012: 205).

Желание мисс Килман обладать Элизабет, подчинить ее себе отражено в следующем предложении: *“If she could grasp her, if she could clasp her, if she could make her hers absolutely and forever and then die; that was all she wanted”* (Woolf, 94). Аллитерация звукосочетания [sp] в словах *“grasp”* и *“clasp”* акцентирует внимание на животном чувстве мисс Килман, она напоминает хищника, который охотится на безобидное животное. Кроме того, лексемы *“grasp”* и *“clasp”* подчеркивают то, что мисс Килман стремится именно удержать Элизабет, а не наладить с ней дружеские отношения, основанные на взаимоуважении, понимании и доверии.

Ее общение с Элизабет – это борьба, соперничество с миссис Дэллоуэй за внимание юной девушки: *“She had gone. Mrs. Dalloway had triumphed. Elizabeth had gone. Beauty had gone, youth had gone”* (Woolf, 95). Данный пример показывает поражение Дорис Килман в борьбе за Элизабет.

Мисс Килман несчастна, но она не стремится менять что-либо в своей жизни. Обрести счастье для нее – одержать победу над Клариссой, переманив ее дочь на свою сторону. Во всех своих несчастьях она не видит ни толики своей вины – виновато исключительно общество, в особенности такие его представители как миссис Дэллоуэй.

2.3. Формирование образа Салли Сетон

Еще один яркий персонаж романа – давняя подруга Клариссы Дэллоуэй со времен Бортонна – Салли Сетон.

Салли Сетон обладала удивительной внешностью и характером, которым так восхищалась Кларисса: *“dark, large-eyed, with that quality which, since she hadn’t got it herself, she always envied – a sort of abandonment”* (Woolf, 24).

Питер Уолш тоже находил Салли красивой девушкой и подчеркивал их непохожесть с Клариссой: *“She was Clarissa’s greatest friend, totally unlike her, an attractive creature, handsome, dark, with the reputation in those days of great daring and he used to give her cigars, which she smoked in her bedroom”* (Woolf, 43).

Кларисса отмечает силу личности Салли: *“Sally’s power was amazing, her gift, her personality”* (Woolf, 24). Салли умела украсить чопорные вазочки столовой самым необычным образом: *“all sorts of flowers that had never been seen together”* (Woolf, 24), *“the effect was extraordinary”* (Woolf, 24). В отношении Салли Кларисса употребляет слова *“amazing”* и *“extraordinary”*, что подчеркивает ее восхищение подругой.

Однако отношение тети Елены и горничной Эллен Аткинс к Салли было негативным. Тетя Елена считала, что так обращаться с цветами непозволительно: *“Of course Aunt Helena thought it wicked to treat flowers like that”* (Woolf, 24), а Эллен Аткинс была возмущена, когда девушка пробежала голой по коридору, забыв губку: *“Suppose any of the gentlemen had seen?”* (Woolf, 24). Салли могла съесть ночью цыпленка или забыть в лодке ценную книгу: *“She stole a chicken from the larder because she was hungry in the night; she left a priceless book in the punt”* (Woolf, 129). Кларисса говорит о ней: *“Indeed she did shock people”* (Woolf, 24). Даже подбором цветов, отличающимся от привычных композиций, Салли нарушала общепринятые устои общества, что позволяет сделать вывод о ее непокорности и желанию идти наперекор (Прима: 2009, 250).

То, что Салли занимала особое место в жизни Клариссы можно понять из следующих ее слов: *“The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was completely disinterested, and besides, it had*

a quality which could only exist between women, between women just grown up” (Woolf, 24). Что касается самой Салли, то она подчеркивала, что Кларисса для нее не просто знакомая, а настоящий друг: *“They had been friends, not acquaintances, friends”* (Woolf, 135). Повтор лексемы *“friends”* указывает на то, что они были настоящими подругами, и что эта связь была очень важна для Салли.

Кларисса Дэллоуэй тоже находит характер Салли невыносимым, но именно это и привлекает ее в подруге: *“she was completely reckless; did the most idiotic things out of bravado; bicycled round the parapet on the terrace; smoked cigars. Absurd, she was – very absurd. But the charm was overpowering”* (Woolf, 25). Лексема *“reckless”* наиболее полно описывает характер поступков Салли – делать что-либо опасное, не беспокоясь о рисках и возможных результатах. Повтор слова *“absurd”* подчеркивает силу эмоций, вызываемых Салли у Клариссы.

Вспоминая свои ощущения перед ужином с Салли Сетон, Клариссе приходят в голову строки из «Отелло» Шекспира: *“if it were now to die ‘twere now to be most happy”* (Woolf, 25), которые главный герой произнес при встрече с Дездемоной. Это говорит о том, что такие встречи с Салли приносили Клариссе столько радости, что она была готова умереть от счастья.

На этот ужин Салли надела розовое платье, о котором Кларисса скажет, что оно словно горело: *“She seemed all light, glowing, like some bird or air ball that has flown in, attached itself for a moment to a bramble”* (Woolf, 25). Своим присутствием она полностью затмила внимание Клариссы к окружающим: *“the complete indifference of other people”* (Woolf, 25). Старушки из деревни запомнили молодую Салли по ее красному плащу: *“your friend in the red cloak who seemed so bright”* (Woolf, 130). Именно эти цвета наиболее полно отражают сущность Салли Сетон – ее бурную, непокорную натуру.

Кларисса относится к Салли как к ценному подарку: *“And she felt that she had been given a present, wrapped up, and told just to keep it, not to look at it – a*

diamond, something infinitely precious, wrapped up” (Woolf, 26). Пассивная конструкция подчеркивает трепетность момента, подчеркивает, что Салли являлась для подруги некой наградой, данной свыше. Повтор *“wrapped up”* акцентирует внимание на том, что вся прелесть этого «подарка» заключается не только в самом факте его существования, но и в том, что сокрыто внутри него. Лексемы *“diamond”* и *“precious”* подчеркивают уникальность Салли в глазах Клариссы (Woolf, 26).

Салли не терпела снобизма и раболепства. Этим объяснялась ее неприязнь к Хью Уитбреду. *“He's read nothing, thought nothing, felt nothing”* (Woolf, 52), – говорит о нем Салли. Повтор *“nothing”* подчеркивает, то, что таких как Хью она ни во что не ставила. Ей не хотелось, чтобы ее подруга Кларисса связывалась с этими людьми: *“save her from the Hughs and the Dalloways and all the other perfect gentlemen who would stifle her soul”* (Woolf, 54).

Однако дальнейшая ее жизнь сложилась весьма необычно для девушки ее взглядов. Питер Уолш искренне удивлялся тому, что она вышла замуж за богатого человека и живет в своем доме под Манчестером: *“the last person in the world one would have expected to marry a rich man and live in a large house near Manchester, the wild, the daring, the romantic Sally”* (Woolf, 52). Он противопоставляет ту необыкновенную Салли Сетон, подругу юности, взрослой женщине, жене богача.

Миссис Дэллоуэй искренне удивлялась, что Салли Сетон, эта отчаянная и безответственная девушка, вышла замуж и родила пятерых сыновей: *“her daring, her recklessness, her melodramatic love of being the centre of everything and creating scenes... instead of which she had married a bald man with a large buttonhole who owned, it was said, cotton mills at Manchester. And she had five boys!”* (Woolf, 130). А ведь Кларисса ожидала, что ее подругу скорее ждет трагическая смерть: *“it was bound to end in some awful tragedy; her death”* (Woolf, 130).

Когда Салли окажется случайным гостем на вечере Клариссы, подруга ее юности заключит, что та утратила свой огонек, который и делал ее такой необыкновенной: *“The lustre had gone out of her”* (Woolf, 122). Несмотря на это, миссис Дэллоуэй счастлива ее видеть: *“Yet it was extraordinary to see her again, older, happier, less lovely”* (Woolf, 122). Наряду с тем, что Салли стала старше и потеряла былую привлекательность, Кларисса отмечает, что ее подруга стала выглядеть счастливее. Позже и сама Салли скажет об этом: *“she herself was extremely happy”* (Woolf, 137). Лексема *“extremely”* указывает на наивысшую степень удовлетворенности Салли своей жизнью.

Питер Уолш тоже замечает, как она изменилась: *“Lord, Lord, what a change had come over her!”* (Woolf, 133), но она по-прежнему оставалась красивой, в ней все еще сохранились те черты, которые выделяли ее среди других: *“She was still attractive, still a personage, Sally Seton”* (Woolf, 133).

Чем больше они говорили, тем больше Кларисса узнавала прежнюю Салли Сетон: *“She had the simplest egotism, the most open desire to be thought first always, and Clarissa loved her for being still like that”* (Woolf, 123). Однако глаза Салли уже не светились так, как прежде: *“But her voice was wrung of its old ravishing richness; her eyes not aglow as they used to be, when she smoked cigars, when she ran down the passage to fetch her sponge bag, without a stitch of clothing on her”* (Woolf, 129).

Салли, расспрашивая Питера Уолша о Клариссе и Ричарде Дэллоуэях, о том, счастливы ли они, приходит к выводу, что никто в действительности не знает ничего даже о тех, с кем он живет бок о бок: *“for what can one know even of the people one lives with every day?”* (Woolf, 137).

Салли Сетон занимала одно из важнейших мест в жизни миссис Дэллоуэй, будучи всем тем, чем не была Кларисса: она была бедна, богемна, открыта и свободна духом. Ее бунтарство остается в прошлом, когда она выходит замуж и становится леди Россестер, но, став ею, она не скрывает своих чувств и эмоций, в ней все еще жива та юная Салли Сетон.

2.4. Формирование образа Лукреции Смит

Кроме самой Клариссы, ее семьи и знакомых в романе присутствует еще одна героиня, которая не знакома со всеми вышеупомянутыми персонажами, чей яркий образ наделен особой индивидуальностью и так не похож на другие.

Лукреция Смит – *“a little woman, with large eyes in a sallow pointed face; an Italian girl”* (Woolf, 11), двадцатичетырехлетняя девушка, зарабатывающая тем, что мастерит шляпки, жена Септимуса Смита, чье психическое расстройство начинает заметно прогрессировать после возвращения с войны.

Лукреция боялась того, что люди узнают, что ее муж хочет покончить с собой: *“People must notice; people must see”* (Woolf, 11), *“Help, help! she wanted to cry out to butchers’ boys and women. Help!”* (Woolf, 11). Многочисленные повторы акцентируют внимание на том, в каком отчаянном положении находилась Лукреция. Из веселой жизнерадостной девушки она превратилась в испуганного загнанного зверька.

Она очень любила Септимуса и покинула ради него свою родную страну: *“her, who was so simple, so impulsive, only twenty-four, without friends in England, who had left Italy for his sake”* (Woolf, 12). Ее муж болен, он больше не любит свою жену. Лукреция вынуждена радоваться уже тому, что ей позволено идти с ним под руку: *“She had a right to his arm, though it was without feeling. He would give her a piece of bone”* (Woolf, 12).

Лукреция держится из последних сил, ловя себя на мысли, что ей было бы проще справиться со смертью мужа: *“For she could stand it no longer. Far rather would she that he were dead”* (Woolf, 17). Несколько раз она повторяет, что ей некому об этом рассказать, не с кем поделиться: *“she could tell nobody”* (Woolf, 17), *“she had nobody to tell”* (Woolf, 17), *“I am alone; I am alone”* (Woolf, 17). Лукреция не может сказать о своих переживаниях даже мужу: *“not even Septimus”* (Woolf, 17). Она испытывает острое чувство одиночества, вспоминает

Италию, свою прежнюю счастливую жизнь. *“For you should see the Milan gardens”* (Woolf, 17), – говорит Лукреция. Италия для нее – это место, где она встретила и полюбила Септимуса, а в Англии она несчастна. Для нее это чужая и серая страна, страна, в которой рухнули ее надежды на счастливое будущее с любимым мужем: *“She had come to live here, in this awful city”* (Woolf, 47) (Галактионова: 2003, 48).

В юности Лукреция была мечтательной, в чем-то наивной девушкой, которая после рассказов своей тети хотела увидеть такой необыкновенный для нее Лондон: *“She respected these Englishmen, and wanted to see London, and the English horses, and the tailor-made suits, and could remember hearing how wonderful the shops were”* (Woolf, 63). Но все ее мечты о счастливой жизни разрушены болезнью мужа: *“It was not marriage”* (Woolf, 100).

Она постоянно задается вопросом: *“Why should she suffer?”* (Woolf, 47). Лукреция Смит постоянно ищет причину, по которой это все происходит именно с ней, но она не может ее найти: *“she had done nothing wrong; she had loved Septimus; she had been happy; she had had a beautiful home”* (Woolf, 47). Анафорический повтор акцентирует внимание на отчаянии Лукреции; героиня из раза в раз задает себе вопрос, на который она вряд ли найдет ответ.

Как и Кларисса, она сравнивает себя с птицей: *“She was like a bird sheltering under the thin hollow of a leaf, who blinks at the sun when the leaf moves; starts at the crack of a dry twig”* (Woolf, 47). Лукреция чувствует себя маленькой испуганной птичкой. Лексема *“shelter”* наиболее полно отражает ее внутреннее состояние: желание спрятаться от опасности. Она напряжена и буквально боится малейшего «хруста», словно чувствует, что что-то плохое вот-вот случится.

Ее муж, Септимус, тоже сравнивает ее с птичкой: *“...like a bird, falling from branch to branch, and always alighting, quite rightly... like a bird alighting with all its claws firm upon the bough”* (Woolf, 105). Его сравнение указывает на

сосредоточенность Лукреции, и ее стремление четко следовать определенному укладу вещей.

Но надежда Лукреции на выздоровление мужа и дальнейшее счастье все еще жива. Иногда ей кажется, что скоро все наладится, и она думает, что все будет хорошо: *“everything was going to be right”* (Woolf, 60). Лукреции случается отрицать происходящее. В такие моменты ей кажется, что мысли о том, что она несчастна, попросту глупы: *“It was a silly, silly dream, being unhappy”* (Woolf, 60). Повтор лексемы *“silly”* подчеркивает, что сама мысль о болезни мужа кажется ей абсурдной и лишённой смысла.

Лукреция обладала хорошим вкусом, она любила наблюдать за женщинами, одетыми со вкусом: *“Every hat that passed, she would examine; and the cloak and the dress and the way the woman held herself”* (Woolf, 63). Она не терпела безвкусицы и неряшливости: *“Ill-dressing, over-dressing she stigmatized”* (Woolf, 63). Ей нравились роскошные одеяния богатых леди и сладости: *“she would welcome ... praise, wholly, with enthusiastic and professional understanding, a French lady descending from her carriage, in chinchilla, robes, pearls”* (Woolf, 63), *“Rezia liked ices, chocolates, sweet things”* (Woolf, 63).

Окружающие отмечают ее обворожительность. Доктор Доум говорит о ней: *“charming little lady”* (Woolf, 66). Лексема *“charming”* подчеркивает его положительное отношение к жене Септимуса. Кроме того, автор описывает Лукрецию как маленькую женщину *“a little woman”* (Woolf, 11). В данных примерах лексема *“little”* также выступает средством положительной оценки.

Она внимательна и ласкова. Когда маленькая девочка случайно сталкивается с ней и падает, Лукреция помогает ребенку встать и целует его: *“She stood her upright, dusted her frock, kissed her”* (Woolf, 47). Она покупает цветы у бедняков, несмотря на то, что те уже почти завяли: *“She had had to buy the roses from a poor man in the street. But they were almost dead already”* (Woolf, 67). Она жаждет отвечать добром тем, кто добр к ней: *“Rezia wanted to do something to show that they were grateful”* (Woolf, 101). Если маленькая девочка

приносит вечернюю газету, Лукреция непременно приласкает ее и угостит сладостями: *“The small girl sucked her thumb at the door; Rezia went down on her knees; Rezia cooed and kissed; Rezia got a bag of sweets out of the table drawer”* (Woolf, 103). Повторы подчеркивают искренность заботы и доброты Лукреции.

Септимус говорит о ней: *“Her sigh was tender and enchanting, like the wind outside a wood in the evening”* (Woolf, 101). Лексемы *“tender”* и *“enchanting”* говорят о мягкости и обаятельности Лукреции. Она усердно и аккуратно занимается своим шитьем, на что указывают повторы, аллитерация и звукоподражание: *“Now she put down her scissors; now she turned to take something from the table. A little stir, a little crinkling, a little tapping built up something on the table there, where she sat sewing”* (Woolf, 101), *“So she sewed. When she sewed, he thought, she made a sound like a kettle on the hob; bubbling, murmuring, always busy, her strong little pointed fingers pinching and poking; her needle flashing straight”* (Woolf, 103).

Она предпочитала постоянно следовать определенному порядку вещей, устраивая все своим чередом: *“First one thing, then another. So she built it up, first one thing and then another”* (Woolf, 103), *“Hat, child, Brighton, needle. She built it up; first one thing, then another, she built it up, sewing”* (Woolf, 104). Повторы и номинативное предложение акцентируют внимание на том, что Лукреция скрупулезно подходит к распорядку своего дня, выделяя для каждого дела определенное время.

Лукреция Смит радуется любому малейшему улучшению состояния мужа: *“How it rejoiced her that! Not for weeks had they laughed like this together, poking fun privately like married people”* (Woolf, 102). Повторы подчеркивают эмоциональный всплеск Лукреции: *“Never had she felt so happy! Never in her life!”* (Woolf, 102). Каждый из таких моментов дает ей надежду на выздоровление Септимуса, надежду на то, что бесконечный кошмар ее жизни закончится: *“They were perfectly happy now”* (Woolf, 104).

В своем муже Лукреция ценит то, что она может рассказать ему абсолютно все, что придет ей в голову: *“She could say whatever came into her head”* (Woolf, 104), *“Anything, anything in the whole world, any little bother with her work, anything that struck her to say she would tell him, and he understood at once”* (Woolf, 105). Повторы указывают на близость и взаимопонимание супругов, а также на то, как это было важно для Лукреции. Кроме того, на их тесную связь друг с другом указывает то, что она ценила и уважала его помощь, зная, что тоже может чем-то помочь Септимусу: *“...he could help her. And she too could help him”* (Woolf, 105).

Лукреция не может представить жизни без Септимуса. Она решает отправиться с ним, если его заберут на лечение: *“Even if they took him, she said, she would go with him. They could not separate them against their wills”* (Woolf, 106), *“And, she said, nothing should separate them”* (Woolf, 106), *“No one could separate them, she said”* (Woolf, 106). Многочисленные повторы акцентируют внимание на том, что для Лукреции эта разлука не представляется возможной, а также говорят о серьезности ее намерений.

Септимус снова сравнивает ее с птицей, в этот раз с наседкой, когда она пытается предотвратить визит доктора Доума: *“He could see her, like a little hen, with her wings spread barring his passage”* (Woolf, 106). Данное сравнение показывает, что Лукреция готова защищать своего мужа и их семейное благополучие, как птица-мать защищает свое потомство.

Счастье казалось таким близким и осязаемым, но визит доктора Доума заставляет Септимуса пойти на отчаянный шаг – он выбрасывается из окна. Войдя в комнату, Лукреция сразу же понимает, что произошло: *“Rezia ran to the window, she saw; she understood”* (Woolf, 107). Бессознательное предложение передает напряжение момента, знаменуя переломный момент в жизни Лукреции.

После принятия успокоительного Лукрецию посещают различные видения: *“It seemed to her as she drank the sweet stuff that she was opening long*

windows, stepping out into some garden. But where?” (Woolf, 107). То, что она выходит в некий сад, представляет собой параллель с самоубийством Септимуса. Она покидает этот мир. Эта жизнь, жизнь с Септимусом, закончилась, как и его собственная жизнь. Но Лукреция остается жить. Таинственный сад становится символом другого будущего – еще туманного и неизвестного.

Однако даже в этот момент ее видения и воспоминания были счастливыми: *“Of her memories, most were happy”* (Woolf, 107). И даже последние слова о том, что Септимус умер, она произнесет с улыбкой на лице: *“He is dead, she said, smiling at the poor old woman”* (Woolf, 108).

Лукреция Смит – сильная самоотверженная женщина, которая отчаянно сражалась с болезнью мужа, оставаясь с ним до конца. Но страшный недуг одержал верх. Лукреция остается одна.

Выводы по ГЛАВЕ II

Роман Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» – это своеобразный «поток сознания» главных героев, их эмоций, переживаний и воспоминаний, это разговор души самой с собой, живое течение мыслей и чувств. Именно это «внутреннее» повествование позволяет автору в полной мере раскрыть разные стороны всех героев романа, предоставляя читателю возможность объективной оценки образов.

На страницах романа «Миссис Дэллоуэй» читатель сталкивается с множеством разнообразных персонажей: мужчин и женщин всех возрастов, классов и профессий. Особое внимание Вирджиния Вулф уделяет именно героиням романа и создает неповторимые и непохожие друг на друга образы. Среди них особого внимания заслуживают образы Клариссы Дэллоуэй, ее дочери Элизабет, мисс Килман, Салли Сетон и Лукреции Смит.

Вирджиния Вулф прибегает к противопоставлению различных состояний души одной личности, используя для этого как синтаксические, так и лексические средства выразительности.

Так, в формировании образа мисс Килман значительную роль играет аллитерация, с помощью которой автор подчеркивает негативные стороны ее личности.

Образ Салли Сетон по большей части складывается из мнений о ней других персонажей романа: подруги Клариссы, членов семьи Дэллоуэй и Питера Уолша.

Многочисленные повторы позволяют передать напряженность и отчаяние Лукреции Смит. Для передачи ее трудолюбия и кропотливости при работе автор использует звукоподражание.

В формировании образа Элизабет Дэллоуэй стоит отметить особый выбор лексем, который позволяет передать ее непохожесть на других членов семьи.

Образ главной героини – Клариссы – формируется при помощи «потока сознания». Кроме того, представление о миссис Дэллоуэй складывается из мнения о ней Питера Уолша. Автор также прибегает к использованию повторов, аллитерации и ярких лексем при создании образа Клариссы.

Таким образом, Вирджиния Вулф, преподнося читателю, внутренний мир каждого из персонажей при помощи различных выразительных средств, создает проникновенные и запоминающиеся образы женщин начала 20-х годов XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Каждый художественный образ призван оказать эстетическое воздействие на читателя, в полной мере воплотив идеи и замысел автора. Образ женщины входит в число базовых образов, присущих литературе всех времен и народов.

Лексическая система любого языка имеет собственные особенности реализации этого образа. В роли главного средства объективации женского образа в английской лингвокультуре выступает лексема “*woman*”. Лексические средства реализации женского образа в английском языке имеют большое значение в процессе восприятия этого образа в творчестве прозаиков и поэтов.

Проанализировав становление женского образа в мировой литературе, можно сделать вывод, что женский образ претерпел и продолжает претерпевать определенные изменения. Женщина стала символом XIX-XX веков, что нашло свое отражение в творчестве писательниц той эпохи. На страницах своих произведений Мадам де Сталь, Жорж Санд, Джейн Остин, Вирджиния Вулф и другие выдающиеся писательницы создают проникновенные женские образы, в полной мере воплощающие их эстетические и общественные идеи.

Британская писательница Вирджиния Вулф вошла в мировую литературу в тот период, когда женщины, имея четкое представление о своих стремлениях, вступили в активную борьбу за свои права. В своих произведениях она стремилась преподнести читателю те женские качества, которые не были раскрыты в полной мере в литературе предшествующих веков. Среди таких качеств: индивидуальность, самостоятельность, храбрость и широта мышления.

Героини романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» – это показательные образы женщин начала XX века, обладающие собственным неповторимым голосом.

Образы Элизабет Дэллоуэй, Мисс Килман, Салли Сетон и Лукреции Смит можно отнести к характерным образам, так как они содержат в себе черты характеров и нравов, присущие людям определенной эпохи и ее общественных сфер. В то время как образ Клариссы Дэллоуэй, главной героини романа, является типичным, поскольку включает в себя показательные черты представительницы высшего света 20-х годов.

Вирджиния Вулф уделяет большое внимание внутреннему миру персонажей, их размышлениям, переживаниям, мечтам и страхам. Поскольку действие романа охватывает один день из жизни главной героини, большая часть романа посвящена именно «потoku сознания» персонажей, а не собственно развитию событий.

Благодаря тому, что Вирджиния Вулф заставляет своих персонажей погружаться в воспоминания и постоянно анализировать события прошлого, читатель получает возможность проследить, как менялись герои романа, их мнения и идеалы с течением времени.

Кроме того, целостный образ каждого из персонажей романа складывается из совокупности мнений других героев, поскольку каждый из них выделяет в другом только определенные черты характера.

В своём романе Вирджиния Вулф прибегает к различным выразительным средствам, чтобы в полной мере раскрыть индивидуальность каждого из персонажей, показать многогранность их личностей и обратить внимание читателя как на положительные, так и на отрицательные стороны героев.

Несмотря на то, что ключевую роль в формировании образа Клариссы Дэллоуэй играют ее постоянные переживания и воспоминания, а также непрерывно меняющееся мнение о ней Питера Уолша, в описаниях героини можно отметить частое использование повторов и аллитерации. Все это позволяет Вирджинии Вулф показать, как менялась Кларисса: в юности она была мечтательной и влюбленной девушкой, а затем стала светской дамой,

которая постоянно сомневается в правильности выбора своего спутника жизни и поглощена регулярными приемами.

Кроме того, аллитерация является неотъемлемым элементом формирования образа Мисс Килман – несчастной и завистливой женщины, преподающей историю дочери Клариссы и обвиняющей во всех своих неудачах представителей высшего класса. Помимо аллитерации писательница прибегает к использованию ярких лексем, позволяющих передать негативные черты характера Дорис Килман.

В описании Элизабет Дэллоуэй, дочери Клариссы, также используются яркие лексемы, акцентирующие внимание на ее непохожести на других членов семьи. В отношении Элизабет Салли Сетон и Питер Уолш неоднократно употребляют лексему “*handsome*”, что говорит о том, что, несмотря на свой юный возраст, она была статной девушкой.

Мнения членов семьи Дэллоуэй и Питера Уолша играют значительную роль в формировании образа Салли Сетон, подруги Клариссы, позволяя читателю проследить, как изменилась героиня со времен ее бунтарской юности, став женой богатого мужчины.

Другая героиня романа – Лукреция Смит – покинула родную страну ради своего мужа Септимуса, который не может избавиться от психического расстройства, полученного на войне. Она постоянно находится в отчаянном и угнетенном состоянии, что неоднократно подчеркивается Вирджинией Вулф. Добиться желаемого эффекта писательнице позволяют многочисленные повторы, в полной мере отражающие напряженное состояние героини.

Примечательно, что, описывая Клариссу и Лукрецию, Вирджиния Вулф сравнивает героинь с птицами, при этом каждое из сравнений обладает разным значением. Сравнение Скрупа Певиса характеризует Клариссу как милое создание, однако она, сравнивая себя с птицей, акцентирует внимание на недовольстве своей внешностью. Лукреция ассоциирует себя с маленькой испуганной птичкой, а ее муж видит в этом сравнении отражение ее

сосредоточенности. Кроме того, Септимус проводит параллель между желанием Лукреции защитить его от доктора Доума и птицей, защищающей своих птенцов, подчеркивая ее заботу о любимом муже.

Таким образом, особенностью репрезентации женских образов в романе «Миссис Дэллоуэй» Вирджинии Вулф является противопоставление различных состояний души одной личности, которые выражаются не только синтаксическими, но и лексическими средствами, среди которых сравнения, аллитерация, многочисленные повторы, выбор ярких лексем. Также огромную роль в формировании образов играют мнения и воспоминания персонажей романа. Все это позволяет писательнице воплотить в образах героинь все многообразие человеческих качеств и характеров, создав на страницах романа проникновенные и непохожие друг на друга образы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абакарова М.А. Лингвокультурологические особенности концепта «женщина» в лакском и английском языках // Язык. Словесность. Культура. – Москва: «Аналитика Родис», 2013. – № 6. – С. 35-46.
2. Айвазова С.Г. К истории феминизма // Общественные науки и современность. – 1992. – № 6. – С. 153-168.
3. Аминова А.А. Аксиологические особенности концепта «женщина» в русском, английском и татарском языках / А.А. Аминова, А.Н. Махмутова // Сопоставительная филология и полилингвизм: Сб. науч. тр. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2003. – С. 19-26.
4. Антология концептов // под ред. В.И. Карасика, И.А. Стернина. – Волгоград: Парадигма, 2011. – 328 с.
5. Аствацатуров А.А. Романы Вирджинии Вулф 1920-х годов // В. Вулф. Малое собрание сочинений. Спб., 2014. – 928 с.
6. Беляев Н.И. Образ человека в изобразительном искусстве: индивидуальное и типичное // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2007. – № 7. – С. 175-179.
7. Борисова Е.Б. О содержании понятий 'художественный образ' и 'образность' в литературоведении и лингвистике // Вестник ЧелГУ. – 2009. – № 35. – С. 20-26
8. Волков И.Ф. Теория литературы. – М., 1995. – 256 с.
9. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Радуга, 1965. – 177 с.
10. Галактионова О.В. Проблема самоубийства в романе В. Вульф «Миссис Дэллоуэй» // Вестник НовГУ. – 2003. – № 25. – С. 46-51.
11. Демина А.В. Прототипные метафоры в романах В. Вульф // Перевод и сопоставительная лингвистика. – 2012. – № 8. – С. 92-95.

12. Зброжек Е.В. Викторианство в контексте культуры повседневности // Известия Уральского государственного университета. – 2005. – № 35. – С. 28-44.
13. Ибраев Л.И. Слово и образ. К проблеме отношения лингвистики и поэтики // Филологические науки. – М.: Высшая школа, 1981. – № 1. – С.18-24.
14. Коллонтай А.М. Новая мораль и рабочий класс. – М.: Книга по Требованию, 1919. – 61 с.
15. Лабутина Т.Л. Английские просветители о роли и месте женщин в обществе // Вопросы истории. – 1997. – № 6. – С. 14-27.
16. Лагуновский А.М. Виды художественных образов – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://1abzac.ru/лекции-по-теории-литературы/виды-художественных-образов> (дата обращения: 20.02.2017).
17. Лессинг Г. О границах живописи и поэзии. – М.: Академия, 1957. – 406 с.
18. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Академия, 1976. – 246 с.
19. Лотман Ю.Н. Слово и образ. – М.: Радуга, 1994. – 277 с.
20. Малинович М.В. Особенности оценочной интерпретации концептов man и woman в различных типах дискурса / М.В. Малинович, М.Л. Болонева // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. Серия Филология. – Иркутск, 2014. – № 2. – С. 53-60.
21. Мерзлякова Л.В. Языковой аспект политкорректности // Вестник ОГУ. – 2002. – № 6. – С. 137-140.
22. Мизюрина Т.В. Реализация образа “woman” в лексической системе английского языка // Всероссийский журнал научных публикаций. – 2011. – № 8 (9). – С. 70-72.
23. Мурашова Л.П. Лексико-семантическое содержание лексемы “WOMAN”: этимологический и дефиниционный анализ // Язык и культура. – 2015. – № 1 (29). – С. 23–30.

24. Набокова Н.А. Стилевые доминанты художественного мира Вирджинии Вулф // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2007. – № 45. – С. 166-170.
25. Одинцов В.В. О языке художественной прозы. – М.: Академия, 1973. – 282 с.
26. Пол, гендер, культура: пер. с нем. под ред. Э. Шоре, К. Хайдер. – Москва. РГГУ, 1999. – 530 с.
27. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. – М.: Феникс, 1976. – 179 с.
28. Прима А.М. Женские персонажи в свете восприятия мужчин в романе В. Вульф «Мисс Дэллоуэй»: гендерная составляющая // *Lingua mobilis*. – 2009 а. – № 5 (19). – С. 23-27.
29. Прима А.М. Гендер как репрезентация женского мироощущения в романе В. Вульф «Миссис Дэллоуэй» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. – 2009б. – № 89. – С. 247-250.
30. Рейнгольд Н.И. Примечания к эссе «О глухоте к греческому слову» // Вулф В. Обыкновенный читатель. – М.: Наука, 2012. – С. 655-657.
31. Рябов О.В. Женщина и женственность в философии Серебряного века. – Иваново: ИвГУ, 1997. – 159 с.
32. Трубникова Ю.Ю. Стратегии мифотворчества в романе В. Вулф «Волны»: женские образы // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2014. – № 2 (26). – С. 123-132.
33. Храпченко М.Б. Горизонты художественного образа. – М., 1982. – С. 79.
34. Чибышева О.А. Концепт «Женщина» в русской и английской фразеологии (на материале предметных фразеологизмов, именующих женщину): дисс. ... канд. филол. наук. – Челябинск, 2005. – 250 с.
35. Чурилина Л. Н. Языковая личность в художественном тексте. – М., 2006. – 206 с.
36. Шелгунов Н.В. Литературная критика. – Л., 1974. – 416 с.

37. Эрдубаева Д.Э. Образ женщины во фразеологизмах русского и английского языков // Коммуникативные аспекты языка и культуры: сборник материалов XIV Международной научно-практической конференции студентов и молодых ученых. – Томск: Изд-во ТПУ, 2014. – Ч. 2. – С. 114-118.
38. Bloom H. *Clarissa Dalloway*. – New York: Chelsea House, 1990. – 197 p.
39. Hill. T. *Memory, Perception, Time and Character in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway and To the Lighthouse*. – Vårsemester, 2014. – 100 p.
40. Pace A. *Embracing Myth in Mrs. Dalloway*. – College of Liberal Arts, 2015. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://research.utexas.edu/showcase/articles/view/embracing-myth-in-mrs-dalloway> (дата обращения: 14.03.2017).
41. Simion M.O. *Modernism and Virginia Woolf's Novel Mrs Dalloway*. – Annals of the "Constantin Brâncuși" University of Târgu Jiu, Letter and Social Science Series, 2014. – P. 120-124.
42. Tromanhauser V. *Mrs. Dalloway's Animals and the Humanist Laboratory*. – *Twentieth Century Literature*, Vol. 58, 2012. – P. 187-212.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Брокгауз Ф.А., Ефрон Н.А. Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Спб., 1904. – Т. 80. – 704 с.
2. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. – 4-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 1632 с.
3. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / вступ. ст. А.М. Бабкина, В.П. Вомперского. – Репр. изд. – М.: Терра, 1995. – Т. 4. – 664 с.
4. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский> (дата обращения: 10.02.2017).
5. Collins English Dictionary. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english> (дата обращения: 10.02.2017).
6. Oxford Advanced Learner's Dictionary. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: www.oxfordlearnersdictionaries.com (дата обращения: 10.02.2017).
7. Urban Dictionary. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.urbandictionary.com> (дата обращения: 10.02.2017).

СПИСОК ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Остин Дж. Гордость и предубеждение // пер. И.С. Маршака. – Пермь: РИЦ «КАПИК», 1993. – 512 с.
2. Woolf Virginia. Mrs. Dalloway. – [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.feedbooks.com/book/1231/mrs-dalloway> (дата обращения: 11.11.2016).