Оглавление

Введение

Глава 1. Особенности создания детектива

1.1 Каноны классического детектива

1.2 Способы создания образов персонажей в художественной литературе

1.3 Выразительные средства в художественной литературе

Глава 2. Особенности авторского стиля и создания персонажей в произведениях Агаты Кристи

2.1 Особенности стиля леди Агаты Кристи

2.2 Главные герои и способы их создания в творчестве Агаты Кристи

2.3 Выразительные средства в творчестве Агаты Кристи

Заключение

Список использованной литературы

Введение

Тайны и пути их постижения очаровывали и притягивали человечество всегда. Не зря в мифах древних греков присутствует такой персонаж, как Сфинкс – бог, дающий людям загадки. С развитием прогресса и научных знаний о мире тайны рождали всё больше дискуссий и дебатов, где каждый, в конце концов, занимал определённую позицию. Отголоски древних тайн и тяги к загадкам нашли своё место на страницах особой литературы, которая так и называется "детектив" (от "detego" – раскрываю, разоблачаю).

В настоящее время литература насчитывает множество произведений детективного жанра, но, к сожалению, не все из них являются качественными. Поэтому в современной литературе существует серьёзная проблема написания захватывающего, увлекательного и обладающего новизной детектива. Этим и обусловлена актуальность данной работы.

В связи с этим мы поставили цель: продемонстрировать процесс написания образцового детектива на примере произведений «королевы детектива» - английской писательницы леди Агаты Кристи. Данная цель предполагает решение следующих задач:

1. рассмотреть каноны классического детектива;

2. выявить способы создания образов персонажей;

3. указать выразительные средства, помогающие автору при написании любой книги, в том числе детектива.

В работе мы использовали методы исследования, такие, как описание, классификация, анализ.

Структурно работа состоит из: введения, двух глав, заключения и библиографии. Теоретической основой работы явились труды следующих авторов: Г.К. Честертона, С.С. Ван Дайна, Р. Нокса, Н.Н. Вольского и других.

Глава 1 Особенности создания детектива

1.1 Каноны классического детектива

Прежде чем приступить к непосредственному разбору особенностей и правил детектива, мы должны достаточно чётко определить наш предмет анализа – детектив.

Детектив – преимущественно литературный и кинематографический жанр, произведения которого описывают процесс расследования загадочного происшествия с целью выяснения его обстоятельств и раскрытия загадки. Обычно в качествен такого происшествия выступает преступление, и детектив описывает его расследование и определение виновных, и в таком случает конфликт строится на столкновении справедливости с беззаконием, завершающимся победой справедливости.

Мастерство рассказчика должно вызвать у читателя иллюзию того, что преступник и не помышляет об уголовном преступлении, а автор, изобразивший преступника, не помышляет о литературном подлоге. Детективный роман – это своего рода, интеллектуальная игра, где читатель борется не столько с преступником, сколько с самим автором, создающим всё новые и новые загадки. И создаются детективные романы по строго определенным законам - пускай неписаным, но, тем не менее, обязательным. Далее мы привели перечень тех законов, так называемых "канонов" классического детектива, которые стараются соблюдать все состоявшиеся писатели.

1. Читатель должен иметь равные с сыщиком возможности для разгадки тайны преступления. Все ключи к разгадке должны быть ясно обозначены и описаны.

2. Читателя нельзя умышленно обманывать или вводить в заблуждение, кроме как в тех случаях, когда его вместе с сыщиком по всем правилам честной игры обманывает преступник.

3. В романе не должно быть любовной линии. Ведь цель детектива – в том, чтобы отдать преступника в руки правосудия, а не в том, чтобы соединить влюбленных. Иначе это будет скорее роман, чем детектив.

4. Преступник должен быть обнаружен дедуктивным путем – с помощью логических умозаключений, а не благодаря случайности, совпадению или немотивированному признанию. Да, детективу позволительно испытывать озарения, строить догадки по наитию, но, прежде чем начать действовать, он обязан проверить их в ходе подлинного расследования.

5. Без трупа в детективном романе просто не обойтись, и чем натуралистичней этот труп, тем лучше. Только убийство делает роман достаточно интересным. Кто бы стал с волнением читать три сотни страниц, если бы речь шла о преступлении менее серьезном!

7. Тайна преступления должна быть раскрыта сугубо материалистическим путем. Совершенно недопустимы такие способы установления истины, как ворожба, спиритические сеансы, чтение чужих мыслей, гадание с помощью «магического кристалла» и т. д. У читателя есть какой-то шанс не уступить в сообразительности детективу, рассуждающему рационалистически, но, если он вынужден состязаться с духами потустороннего мира и гоняться за преступником в четвертом измерении, он обречен на поражение.

8. Не допускается использование более чем одного потайного помещения или тайного хода. Мы бы добавили к этому, что автору вообще не следует вводить в повествование потайную дверь, если только действие не происходит в таком доме, в каком можно предположить существование подобных вещей. Как говорит писатель Нокс Рональд, «Когда мне случилось прибегнуть в одной книжке к тайному ходу, я позаботился о том, чтобы заранее сообщить читателю, что дом принадлежал католикам в эпоху гонений на них».

9. В детективе невозможны случайные ошибки и невыявленные совпадения. Например, в реальной жизни свидетель может говорить правду, может лгать, может заблуждаться или быть введен в заблуждение, но может и просто немотивированно ошибиться (случайно перепутать даты, суммы, фамилии). В детективе последняя возможность исключена – свидетель либо точен, либо лжет, либо у его ошибки есть логичное обоснование (как это случилось в книге "Пять поросят" Агаты Кристи).

10. Недопустимо использовать доселе неизвестные яды, а также устройства, требующие длинного научного объяснения в конце книги. Может быть, и существуют неизвестные яды, оказывающие совершенно неожиданное действие на человеческий организм, но пока они не будут открыты, нельзя использовать их в произведениях детективной литературы это не по правилам! Способ убийства и средства раскрытия преступления должны отвечать критериям рациональности и научности. Иначе говоря, в детектив недопустимо вводить псевдонаучные, гипотетические и чисто фантастические приспособления. Потому что в таком случае, для того чтобы оценить, до чего хитроумной была разгаданная загадка, читателю приходится выслушать под занавес длинную научную лекцию.

11. Ни детектив, ни кто-либо из официальных следователей не должен сам оказаться преступником. Это правило применимо только в том случае, если автор лично засвидетельствует, что его детектив — действительно детектив; преступник может на законном основании выдать себя за детектива, как это случилось, например, в "Трёх слепых мышатах" Агаты Кристи, и ввести в заблуждение других персонажей, подсунув им ложную информацию.

12. Глуповатый друг детектива, Уотсон, в том или ином облике, не должен скрывать ни одного из соображений, приходящих ему в голову; по своим умственным способностям он должен немного уступать — но только совсем чуть-чуть — среднему читателю. В принципе, в детективном романе вполне можно обойтись без Уотсона. Но если уж он там есть, то существует он для того, чтобы дать читателю возможность помериться интеллектуальными силами со спарринг-партнером. Иначе, закрывая книгу, читатель может произнести примерно такие слова: "Может быть, я рассуждал и не очень умно, но по крайней мере я не был таким слабоумным тупицей, как бедный старина Уотсон".

13. Неразличимые братья-близнецы и вообще двойники не могут появляться в романе, если читатель должным образом не подготовлен к этому. Это слишком простой прием, и основан он на слишком маловероятном предположении. Добавим в заключение, что никакому преступнику не следует приписывать исключительные способности по части изменения своего внешнего вида, если только автор честно не предупредит нас, что этот человек, будь то мужчина или женщина, привык гримироваться для сцены.

14. Должен быть только один детектив, то есть только один главный герой дедукции. Мобилизовать для разгадки тайны преступления умы троих, четверых, а то и целого отряда сыщиков — значит не только рассеять читательское внимание и порвать прямую логическую нить, но и несправедливо поставить читателя в невыгодное положение. При наличии более чем одного детектива читатель не знает, с которым из них он состязается по части дедуктивных умозаключений. Это все равно, что заставить читателя бежать наперегонки с эстафетной командой.

15. Преступником должен оказаться персонаж, игравший в романе более или менее заметную роль, то есть такой персонаж, который знаком и интересен читателю. Преступник должен быть на переднем плане и вместе с тем совершенно не бросаться в глаза, в противном случае в раскрытии тайны не будет ровным счетом ничего неожиданного — какой смысл во внезапном появлении человека, которого никто не ждет? Итак, преступник должен быть на виду, но вне подозрений.

16. Сколько бы ни совершалось в романе убийств, преступник должен быть только один. Конечно, преступник может иметь помощника или соучастника, оказывающего ему кое-какие услуги, но все бремя вины должно лежать на плечах одного человека. Как утверждает большинство писателей, надо предоставить читателю возможность сосредоточить весь пыл своего негодования на одной-единственной черной натуре.

17. В детективном романе неуместны тайные бандитские общества, такие как каморры и мафии. По словам писателя Ван Дайна С., «…захватывающее и по-настоящему красивое убийство будет непоправимо испорчено, если окажется, что вина ложится на целую преступную компанию. Разумеется, убийце в детективном романе следует дать надежду на спасение, но позволить ему прибегнуть к помощи тайного общества — это уже слишком. Ни один первоклассный, уважающий себя убийца не нуждается в подобном преимуществе». Да и такой детектив нельзя уже назвать детективом, скорее, это будет гангстерский боевик.

18. В любой момент книги разгадка должна быть очевидной — при условии, что читателю хватит проницательности разгадать ее.

19. В детективном романе неуместны длинные описания, литературные отступления на побочные темы, изощренно тонкий анализ характеров и воссоздание «атмосферы». Все эти вещи несущественны для повествования о преступлении и логическом его раскрытии. Они лишь задерживают действие и привносят элементы, не имеющие никакого отношения к главной цели, которая состоит в том, чтобы изложить задачу, проанализировать ее и довести до успешного решения. Разумеется, в роман следует ввести достаточно описаний и четко очерченных характеров, чтобы придать ему достоверность.

20. Вина за совершение преступления никогда не должна взваливаться в детективном романе на преступника-профессионала. Преступления, совершенные взломщиками или бандитами, расследуются управлениями полиции, а не блестящими сыщиками-любителями. «По-настоящему захватывающее преступление — это преступление, совершенное столпом церкви или старой девой, известной благотворительницей» – говорит писатель Ван Дайн С.

21. Преступление в детективном романе не должно оказаться на поверку несчастным случаем или самоубийством. Завершить одиссею выслеживания подобным спадом напряжения — значит, и одурачить читателя, и некрасиво закончить детектив. К тому же несчастные случаи или самоубийства детектив не расследует, т.к. в детективе должны присутствовать все компоненты – преступление, убийца, следователь.

22. Все преступления в детективных романах должны совершаться по личным мотивам. Международные заговоры и военная политика являются достоянием совершенно другого литературного жанра — скажем, романов о секретных разведывательных службах. А детективный роман про убийство должен отражать повседневные переживания читателя и в известном смысле давать выход его собственным подавленным желаниям и эмоциям.

Тем ни менее, для написания хорошего детектива необходимо не только соблюдение норм жанра, но и создание ярких персонажей, способных удержать внимание читателя. О них более подробно речь пойдёт в следующей главе.

1.2 Способы создания образов персонажей в художественной литературе

В данной главе будут рассмотрены основные способы создания характеров и персонажей и конфликтов в художественной литературе.

Известный романист и филолог Джеймс Н. Фрэй в своей научной книге "Как написать гениальный роман" говорит о том, что персонажи для писателя всё равно, что кирпичи для каменщика или доски для плотника. Персонажи – это материал, из которого строится вся книга. Поэтому, чтобы написать интересную книгу, необходимо создать ярких персонажей, которые долго будут жить в сознании читателя.

Начнём с того, что ни один из персонажей не похож на настоящих людей. Персонаж всегда красивее или безобразнее, подлее или благороднее, злее или великодушнее настоящего человека, живущего в реальном мире. Персонаж превосходит настоящего человека во всём. Человек вымышленный может быть сложным, изменчивым, даже загадочным, но он всегда должен быть понятен читателю. Если он вдруг станет читателю непонятен, читатель просто закроет книгу, и на этом всё закончится.

К тому же персонаж, в отличие от реального человека, ограничен пространственными рамками сюжета. Когда писатель рассказывает нам о жизни персонажа своего произведения, он должен упомянуть только о тех мыслях, чувствах, впечатлениях, желаниях и т.д. своего героя, которые имеют отношение к развитию его личности, влияют на его поступки. Они должны соотноситься с теми чертами характера, которые будут играть решающую роль, когда герой столкнётся с жизненными коллизиями, уготованными ему сюжетом.

Джеймс Н. Фрэй подразделяет всех персонажей на два типа. Первый тип можно назвать "плоским", "картонными" или "одномерным". Это проходные персонажи, персонажи-статисты. Они появляются на страницах романа, чтобы произнести пару-тройку фраз, после чего исчезают навсегда. Это официанты, бармены, портье, торговцы газетами, посыльные. Они могут описываться ярко, могут не описываться вовсе. Самое главное заключается в том, что эти персонажи всегда находятся на периферии, они вдалеке от гущи событий и интерес читателя к ним невелик. В таких персонажах нет глубины, писатель не раскрывает мотивы их поступков и их тревоги, сомнения, опасения, надежды.

Второй тип можно назвать «полным», «многомерным» или «трёхгранным». Ко второму типу относятся все главные герои произведения. У многомерных персонажей сложная, комплексная мотивация поступков. Их души полны страстей и амбиций, заставляющих метаться между своими желаниями; их мучают обида, любовь, тревога. Создание такого персонажа стоит долгих и упорных трудов, от них нельзя отмахнуться, потому что иначе читатель опять-таки перестанет понимать персонажа и, вероятно, закроет книгу. Поэтому, для того, чтобы заинтересовать читателя, писателю требуется, прежде всего, самому познакомиться как можно ближе со своими героями.

Далее мы изучили, как же создатель произведения может «познакомиться поближе с героями».

Лайос Эгри в выдающейся работе "Искусство создания драматических произведений"(1946) называет многомерные персонажи «трёхгранными» и выделяет физиологическую, социологическую и психологическую грани. Физиологическая грань включает в себя физические данные персонажа: его вес, рост, возраст, пол, расовую принадлежность, состояние здоровья и т.д. Всё это очень важно, так как внешние данные, как и в реальном мире, играют значительную роль в судьбе персонажа, становлении его характера, в его жизни. Например, не будь Мерилин Монро красавицей, не обладай Селин Дион хорошим голосом, и родись Алина Кабаева инвалидом, они никогда не добились бы известности и популярности.

Вторую грань персонажа Эгри определяет как социологическую. К какому социальному слою принадлежит персонаж? Какие у него политические убеждения и предпочтения? Какого он вероисповедания и верит ли во что-нибудь вообще? Как он относится к деньгам, карьерному росту, патриотизму? Сколько у персонажа друзей? Много или мало и кто они? Для того, чтобы полностью понять персонаж, писателю необходимо отследить черты его характера от самых истоков, с момента их формирования. Пусть и не всё войдет в книгу – хотя бы представление о вышеперечисленном должно быть. Если писатель не может ухватить динамику развития характера персонажа, он никогда до конца не поймёт мотивы его поступков. Ведь именно мотивация персонажа рождает в произведении конфликт, напряжение, удерживающее внимание читателя.

Третья, психологическая, грань, есть результат взаимодействия физиологической и социальной граней. Психологическая грань – это сфера фобий и маний, комплексов, страхов, страстей, фантазий, чувства вины и т.д. Психологическая грань включает интеллект, привычки, эмоции, таланты, различные склонности, уверенность в себе, способность делать умозаключения. Писателю нужно ярко представить себе те черты характера и моменты биографии, которые будут играть роль в развитии и поведении персонажа в книге.

В работе «Литература для народа»(1983) Роберт Пек даёт следующий совет: «…перед тем, как напечатать вверху девственно чистого листа «Глава 1» (и сидеть потом неделю над этим листком, размышляя, чем заняться дальше), необходимо подготовить каждый персонаж». Словосочетание «подготовить персонаж» подразумевает создание заднего плана, фона для каждого персонажа. Иными словами, всем героям нужна биография. Для большинства писателей создание биографий персонажей является первым обязательным предварительным шагом.

В нашей работе мы рассматриваем детективы, поэтому представляется рациональным в данном случае поподробнее рассказать о детективе. Допустим, писатель задумал роман о загадочном убийстве. Продуманного сюжета ещё нет, есть только идея. Первым делом, раз речь идёт о детективе, писателю нужен убийца. Именно он и станет главным злодеем, главным отрицательным персонажем произведения. Козни злодея дают толчок повествованию, ведь именно с убийства всё и начинается, поэтому, в некотором смысле, злодей является "автором" произведения. То, какие персонажи ещё появятся в книге, зависит целиком от планов злодея. Ввиду этого во всех детективах (абсолютно во всех!) убийца – очень сложный и очень умный человек, так как если он будет глуп, то настоящего детектива, интересной книги и интересного расследования у писателя не получится. Ведь скорость расследования убийства зависит от ума и сообразительности злодея.

Затем писателю нужен главный персонаж, герой, который и раскроет преступление.

В книгах детективного жанра бывают разные типы героев-детективов. Выделяют четыре типа таких героев:

- искушенные профессионалы (инспектор Баттл),

- интеллектуалы (Эркюль Пуаро),

- одарённые дилетанты (мисс Марпл, мисс Сильвер)

- случайные свидетели, втянутые в гущу событий (Энн Беддингфелд из «Человека в коричневом костюме», Марк Истебрук в «Бледном коне»).

Писатель вправе решать, какой из типов героев ему выбрать. Один автор предпочитает следить за ходом мыслей интеллектуалов, таких, как Шерлок Холмс, другому интересны чисто обывательские сопоставления дилетантов, а третьему нравится испытывать ужас вместе с невинной жертвой, волей случая втянутой в расследование преступления. А также есть писатели, которые приходят в восторг от крепкого мужественного следователя, идущего сквозь грязь и слякоть по тёмным опасным переулкам, проламывая на ходу головы и уворачиваясь от пуль. И в связи с тем, какой тип главного героя выберет писатель, меняется и стиль повествования. Правда, для написания детектива существует одно незыблемое правило: главный герой детектива обязательно должен быть решительным, упрямым, обладать серьёзным стимулом к действию. Или должны быть какие-то внешние факторы, заставляющие его действовать решительно. (К примеру, убийца серьёзно угрожает главному герою или членам его семьи.) Иначе главный персонаж будет проигрывать убийце, преступление не распутает и интересной книги не получится. Положительный герой должен быть (физически или душевно) равносилен злодею – только тогда их борьба будет захватывающей, долгой и увлекательной.

В современной литературе жанр детектива широко развит и насчитывает в себе множество произведений. Как же, в таком, случае, писатели-детективы (да и просто писатели) избегают создания стереотипных персонажей? Здесь под стереотипными персонажами понимаются персонажи, которые слишком хорошо узнаваемы и отвечают всем ожиданиям читателя, в них нет противоречий и они не преподносят никаких сюрпризов: распутница с золотым сердцем, шериф-садист, растягивающий слова, частный детектив, суровый снаружи, но добрый и нежный внутри, и так далее.

В таком случае писатель вводит в характер героя черту, которая отличала бы его от стереотипа или противоречила бы некоторым другим чертам его характера, иными словами, "ломает" стереотип. Но нужно заметить, что ломка стереотипа допустима только в том случае, если эта ломка оправдана. Она должна хорошо вписываться в характер персонажа, логически следовать из особенностей его физического или психологического развития, социального положения. Недопустимо ломать стереотип только ради того, чтобы удивить или шокировать читателя. Иначе это будет выглядеть глупо, или сильно изменит мнение читателей о персонаже, и не всегда в лучшую сторону.

Секрет создания оригинального нового персонажа заключается в умении вплести в его характер неожиданные, на первый взгляд, плохо сочетаемые черты. Жестких канонов здесь не существует, но чтобы не создать персонаж, который у читателя вызовет недоумение или усмешку, все писатели-профессионалы время от времени задаются вопросом: "А правдоподобны ли мои персонажи?"

На самом деле, этот вопрос очень важен для развития персонажа. Задавая этот вопрос, автор как бы определяет рамки своего героя, поле его действий и его силы. Здесь целесообразно рассказать о принципе "полной силы". Что же это такое?

Принцип "полной силы" требует, чтобы персонаж действовал не на абсолютном максимуме человеческих возможностей, а на абсолютном максимуме своего потенциала. Чтобы раскрыть этот "абсолютный максимум" потенциала героя, умный автор ставит своим героям преграды, которые герою приходится преодолевать. Персонажи, действующие в полную силу, используют все доступные им средства. Они будут работать на износ, пытаясь достичь своей цели. Но при этом не надо забывать, что у каждого потенциал разный. Так, к примеру, кто-то ставит себе цель выиграть на Олимпийских играх, кто-то – всего лишь свободно общаться с друзьями. И если герой выходит за пределы своего потенциала, то это будет выглядеть неправдоподобно. Представим себе, что герой книги – крайне застенчивый и боязливый человек. Однажды к нему пристают на улице какие-то парни и оскорбляют его. А далее наш герой достаёт нож (или палку) и избивает их до полусмерти. Если герой вменяем, и речь идёт не о «чёрной» комедии, то эта история просто нереальна. Герой может поступить так только в том случае, если он имеет серьезные основания для этого поступка. Без всякого сомнения, застенчивость персонажа ограничивает свободу его действий. Но если писатель хочет, чтобы его персонаж был интересен, то он будет придумывать такие варианты и ситуации, которые дали бы персонажу проявить себя. Читатель должен видеть, что персонаж действует на пределе своих возможностей.

Огромную роль в произведении играют способы описания героев. Существует несколько позиций рассказчика, иными словами, форм повествования.

Все формы повествования делятся на две категории: субъективную и беспристрастную. При использовании субъективных форм повествования, рассказчик знает о мыслях и чувствах по крайней мере одного персонажа. При использовании беспристрастных форм повествования рассказчик не раскрывает внутренний мир ни одного персонажа.

Если рассказчик постоянно находится вне персонажей, в стороне от их внутреннего мира, если он повествует нам о событиях так, как будто смотрит спектакль, мы имеем дело с беспристрастным подходом. Подобная форма повествования называется беспристрастным подходом, потому что рассказчик находится вне персонажа, рассматривает его действия "объективно". Читатель не знает, что герой чувствует, о чём думает, что собирается делать. Рассказчик играет роль наблюдателя, аккуратно записывающего всё, что видит и слышит.

Беспристрастный подход применяют крайне редко. Он нужен, когда требуется создать вокруг персонажа ореол тайны. Его используют в детективах и шпионских романах, выводя на сцену главного злодея. Имея дело с такой формой повествования, мы знаем о действиях героев, но не получаем ни малейшего представления об их внутреннем мире. Как правило, беспристрастное повествование быстро утомляет читателей. Они хотят познакомиться с персонажами поближе, а беспристрастное повествование такой возможности не дает. Да и у писателя в процессе работы над книгой возникает много трудностей. Чтобы раскрыть внутренний мир героев, нужно уделять много внимания описанию их жестов, манер, выражения лиц, интонации, и чаще всего это приводит к значительному увеличению объёма книги.

Один из способов поближе познакомить читателя с персонажем – это прибегнуть к модифицированному беспристрастному подходу. При данном подходе рассказчик не осведомлён о внутреннем мире героев, он только строит о нём догадки. Рассказчик, используя модифицированный беспристрастный подход, честно излагает происходящее. Он доносит до нас то, что заметит любой наблюдательный человек. Рассказчик делает те же выводы, к которым пришёл бы читатель. Рассказчик не претендует на то, что понимает, что творится в душе героя, и не сообщает нам достоверной информации о его состоянии. Несмотря на беспристрастность изложенного, при использовании модифицированного беспристрастного подхода персонаж кажется ближе, потому что рассказчик создает иллюзию субъективного подхода.

Повествование от первого лица всегда является субъективным. Рассказчик знает о мыслях и чувствах одного персонажа, поскольку сам им и является. Рассказчик может взять роль любого персонажа, он может быть главным героем, может быть его соперником. В повествовании от первого лица много плюсов, особенно для начинающих писателей. Писать от первого лица привычней, поскольку все люди имеют опыт в этом, взять хотя бы школьные сочинения, письма или личные дневники. Более того, повествование от первого лица воспринимается как свидетельство очевидца, оно выглядит более правдоподобным.

Однако у этого вида повествования как много плюсов, так и много минусов. Писатель не может переместиться туда, где рассказчик быть не может, или рассказать о тех событиях, свидетелем которых рассказчик не был.

К тому же, если повествование идёт от первого лица, автору придётся раскрывать внутренний мир героев только через их поступки, взгляды и слова, а это непросто даже опытному писателю. В повествовании от первого лица таится и ещё одна опасность – читателю станет скучно. Когда речь зайдёт о чувствах или поступках героя, бесконечные "я" воспринимаются либо как жалобы, либо как хвастовство.

Когда рассказчик прибегает к приёму всевидящего взгляда, он посвящает нас во внутренний мир всех героев. Такая форма повествования является наиболее субъективной. Наибольшее распространение она получила в викторианскую эпоху, когда авторов волновали проблемы общества. Они чувствовали необходимость раскрыть перед читателем более полную картину происходящего, а для этого приходилось раскрывать мысли и побуждения подавляющего большинства персонажей. Однако поскольку взгляд автора постоянно перескакивает с одного персонажа на другой, читателю не удается близко познакомиться ни с одним из персонажей. В связи с этим современные авторы крайне редко прибегают к подобной форме повествования.

В случае модифицированного всевидящего взгляда рассказчик описывает, что творится в душе не у всех, а у отдельных героев: обычно у главного и ещё двух-трёх менее значимых. У подобной формы повествования много достоинств. Когда рассказчик раскрывает внутренний мир персонажа, читатель волшебным образом сливается с героем. Дар всеведения рассказчика ограничен только несколькими персонажами. Читателю нет необходимости постоянно перескакивать из внутреннего мира одного героя во внутренний мир другого. В то же время у читателя есть возможность познакомиться не с одним, а сразу с несколькими персонажами.

Как же писатели выбирают форму повествования? "Мэтры" пера советуют: чтобы выбрать правильную форму повествования, нужно задаться вопросом: "Кто станет лучшим рассказчиком?" То есть от чьего лица описанная история будет увлекательней и правдоподобней. Некоторые писатели совмещают формы повествования, например, в детективе Агаты Кристи "Смерть по алфавиту" вы найдете попеременное повествование от первого и от третьего лица. А в некоторых её произведениях – сочетание беспристрастного и субъективного взгляда. Однако слишком частое чередование стилей утомляет, да и простить это чередование могут только заслуженным мэтрам. В большинстве случаев рекомендуется прибегать к приёму модифицированного всевидящего взгляда. Это стандартный ход, а от стандартов и норм можно отступать только при наличии серьёзной причины.

1.3 Выразительные средства в художественной литературе

В творчестве любого автора выразительные средства играют огромную роль. А уж для создания хорошего добротного детектива, с его нагнетающей обстановкой, загадочными убийствами и ещё более загадочными и яркими персонажами они просто необходимы. Выразительные средства служат для усиления экспрессивности высказываний, придания "объёмности" персонажам и остроты диалогам. Используя выразительные средства, писатель имеет возможность более полно и красиво изложить свои мысли, до конца ввести читателя в курс дела.

Выразительные средства делятся на:

- лексические (архаизмы, варваризмы, термины)

- стилистические (метафора, олицетворение, метонимия, гипербола, перефраз)

- синтаксические (особая, "авторская" расстановка знаков препинания)

- фонетические (использование звуковой фактуры речи)

- графические (графон)

Стилистические выразительные средства – это способ придания речи эмоциональность и выразительность.

Синтаксические выразительные средства – это использование синтаксических конструкций в стилистических целях, для смыслового выделения(подчеркивания) каких-либо слов или предложений, придания им нужной окраски и значения.

Лексические выразительные средства – это особое употребление слов( часто в их переносном значении) в фигурах речи.

Фонетические выразительные средства – это использование звуковой фактуры речи в целях повышения выразительности.

Графические – показывают отклонения от норм речи.

Лексические выразительные средства.

Архаизмы (Аrchaisms).

Архаизмами называют слова и выражения, вышедшие из повседневного употребления и ощущаемые как устаревшие, напоминающие о минувшей эпохе. Из Большой Советской Энциклопедии: «Архаизм – слово или выражение, устаревшее и переставшее употребляться в обычной речи. Чаще всего используется в литературе как стилистический приём для придания речи торжественности и для создания реалистичного колорита при изображении старины». Whilome – formerly, to trow – to think – это устаревшие слова, имеющие аналоги в современном английском языке. Есть и такие слова, которые не имеют аналога, например: gorget, mace. Также можно привести пример из книги Джона Голсуорси:

«How thou art sentimental, maman!».

Иностранные слова (Foreign words).

Иностранными словами в стилистике называются слова и словосочетания, заимствованные из иностранного языка и не подвергшиеся грамматическим и фонетическим преобразованиям в языке заимствований.

Термины (Terms) – слова и словосочетания, обозначающие научные понятия, в которых отражены свойства и характеристика объекта. Приведём пример из произведения Теодора Драйзера «Финансист» («The Financier»):

«There was a long conversation – a long wait. His father came back to say I was doubtful whether they could make the loan. Eight per cent, then being secured for money, was a small rate of interest; considering its need. For ten per cent Mr. Kugel might make a call-loan».

Стилистические выразительные средства.

Перифраз (Periphrasis) – это употребление имени собственного в качестве нарицательного, или, наоборот, употребление описательного словосочетания вместо имени собственного. Например, вместо слова «читатели» А.С.Пушкин в своей поэме «Руслан и Людмила» говорит «Друзья Людмилы и Руслана!». «He is Napoleon of crime» (Конан Доуль).

Эпитет (Epithet) – образное определение предмета, характеризуемого обычно прилагательным. Примерами могут служить слова good, bed, cold, hot, green, yellow, big, small и т.д.

Гипербола (Hyperbole) – употребление слова или выражения, преувеличивающего действительную степень качества, интенсивность признака или масштаб предмета речи. Гипербола сознательно искажает действительность, усиливая эмоциональность речи. Гипербола – одно из древнейших выразительных средств, и она широко используется в фольклоре и эпической поэзии всех времен и народов. Гипербола настолько прочно вошла в нашу жизнь, что часто мы и не воспринимаем её как гиперболу. Например, к гиперболе относятся такие обыденные выражения, как: тысячи извинений, миллион поцелуев, I haven't sееn you for ages, I beg a thousand pardons. «He heard nothing. He was more remote them the stars» (S. Chaplin).

Метафора (Metaphor) – вид тропа (троп – поэтический оборот, употребление слова в переносном значении, отход от буквальной речи), переносное значение слова, основанное на уподоблении одного предмета или явления другому по сходству или по контрасту. Как и гипербола, метафора – одно из древнейших выразительных средств, и примером этому может служить древнегреческая мифология, где сфинкс – это нечто среднее между человеком и львом, а кентавр – нечто среднее между человеком и лошадью.

«Love is a star to every wandering bark» (из сонета Шекспира). Мы видим, что читателю даётся возможность сопоставления таких понятий, как «звезда» и «любовь».

В русском языке мы можем найти такие примеры метафоры, как «железная воля», «горечь разлуки», «тепло души» и так далее. В отличие от простого сравнения, в метафоре отсутствуют слова «как», «как будто», «словно».

Метонимия (Мetonymy) – установление связи между явлениями или предметами по смежности, перенесение свойств предмета на сам предмет, при помощи которого эти свойства обнаруживаются. В метонимии следствие может заменяться причиной, содержимое – емкостью, материал, из которого сделана вещь, может заменять обозначение самой вещи. Отличие метонимии от метафоры в том, что метонимия имеет дело только с теми связями и сочетаниями, которые существуют в природе. Так, у Пушкина "шипенье пенистых бокалов" заменяет само пенящееся вино, налитое в бокалы. У А.С.Грибоедова Фамусов вспоминает: "Не то на серебре, на золоте едал". В английском языке встречаются такие примеры метонимии, как:

«She has a quick pen». Или:

«The stars and stripes invaded Iraq». В первом случае в примере метонимии характеристика переносится с самой девушки на её пишущую ручку, а во втором цвет и рисунок флага заменяет название страны.

Градация (Climax) – стилистическая фигура, в которой определения группируются по нарастанию или ослаблению их эмоционально-смысловой значимости. Это постепенное усиление или ослабление образов, используемых с целью нагнетания эффекта. Пример:

Не жалею, не зову, не плачу,

Всё пройдёт, как с белых яблонь дым. (С.А. Есенин).

В английском языке можно встретить такие примеры градации:

«Little by little, bit by bit, day by day, he stayed of her». Или последовательное перечисление признаков по нарастающей: clever, talented, genius.

Оксюморон (Oxymoron) – особый вид антитезы (противопоставления), основанный на соединении контрастных величин. Оксюморон – это прямое соотнесение и совмещение контрастных, казалось бы несовместимых признаков и явлений. Оксюморон часто используется для достижения должного эффекта при описании характера человека, обозначения некой противоречивости человеческой натуры. Так, с помощью оксюморона «великолепие бесстыдства» достигается ёмкая характеристика женщины лёгкого поведения в романе У.Фолкнера «Город». Оксюморон также широко используется в названиях произведений («Барышня-крестьянка», «Живой труп», и т.д.). Среди английских авторов оксюморон широко использует Вильям Шекспир в своей трагедии «Ромео и Джульетта»:

O brawling love! O loving hate!

O any thing! of nothing first create.

O heavy lightness! serious vanity!

(1 действие, сцена 1).

Сравнения (Simile) – это близкая к метафоре риторическая фигура, выявление общего признака при сопоставлении двух предметов или явлений. Сравнение отличается от метафоры тем, что в нем присутствуют слова «как», «как будто», «словно». Сравнение широко используется как в литературе, так и в обыденной речи. Например, всем известны такие выражения, как: «пахать как вол», «голодный как волк», «глуп как пробка» и т.д. Мы можем наблюдать примеры сравнений у А.С. Пушкина в стихотворении «Анчар»:

Анчар, как грозный часовой,

Стоит – один во всей вселенной.

В английском языке бытуют такие сравнения, как: fresh as rose, fat as a pig, to fit like a glove. Пример сравнения можно привести из рассказа Рэя Брэдбери «A sound of thunder» («И грянул гром»):

«Like a stone idol, like a mountain avalanche, Tyrannosaurus fell»

Олицетворение (Personification) – это наделение предметов и явлений неживой природы чертами живых существ. Олицетворение помогает писателю точнее передать свои ощущения и впечатления от окружающей природы.

How soon hath Time, the subtle thief of youth,

Stoln of wing my three and twen teeth year! (классическая поэзия 17-18 вв.)

Антитеза (Antithesis)– художественное противопоставление. Это приём усиления выразительности, способ передачи жизненных противоречий. По словам писателей, антитеза особенно выразительна, когда складывается из метафор. Например, у Г.Р.Державина в стихотворении «Бог»: «Я царь – я раб я червь – я бог!» Или у А.С. Пушкина:

Они сошлись. Вода и камень,

Стихи и проза, лёд и пламень

Не столь различны меж собой…(«Евгений Онегин»)

Также множество художественных противопоставлений содержится в пословицах и поговорках. Приведём пример английской распространённой поговорки:

«Тo err is human and to forget is divine». Или вот такой яркий пример антитезы:

«The music professor’s lessons were light, but his fees were high».

Также к стилистическим выразительным средствам относится использование сленга и неологизмов (слов, образованных самим автором). Сленг может использоваться как для создания соответствующего колорита, так и для усиления выразительности речи. К неологизмам авторы прибегают, как правило, тогда, когда не могут обойтись традиционным набором слов. Например, с помощью неологизма «громокипящий кубок» Ф.И.Тютчев создаёт яркий поэтический образ в стихотворении "Весенняя гроза". Примерами из английского языка могут служить слова headful – голова, полная идей; handful – горсть.

Анафора (Anaphora)– единоначалие. Это приём, который состоит в том, что разные строки, строфы, предложения начинаются с одного и того же слова.

«Not a little thing like that! Not a butterfly!» cried Eckels».

Эпифора (Epiphora) – понятие, противоположное анафоре. Эпифора – это повторение в конце отрезка текста одного и того же слова или словосочетания, единое окончание фраз или предложений.

I woke up alone, I walked alone and returned home alone.

Синтаксические выразительные средства.

К синтаксическим выразительным средствам относится, прежде всего, авторская расстановка знаков, призванная выделить какие-либо слова и словосочетания, а также придать им нужную окраску. К синтаксическим средствам относятся инверсия (inversion) – неправильный порядок слов (You know him?), незаконченные предложения (I don't know…), выделение курсивом отдельных слов или словосочетаний.

Фонетические выразительные средства.

К фонетическим выразительным средствам относится ономитопия (Onomethopea) – использование автором слов, звуковая фактура которых напоминает какие-либо звуки. В русском языке можно встретить множество примеров ономитопии, например, использование слов шуршит, шепчет, хрустит, мяукает, кукарекает и так далее. В английском языке к ономитопии относятся такие слова, как: moan, scrabble, bubbles, crack, scream. Ономитопия используется для передачи звуков, манеры речи, отчасти голоса героя.

Графические выразительные средства.

Графон (Graphon) – нестандартное написание слов, подчёркивающее особенности речи персонажа. Примером графона может служить отрывок из рассказа Рэя Брэдбери «The sound of thunder»:

«His mouth trembled, asking: «Who-who won the presidential election yesterday?».

Использование автором выразительных средств делает его речь более насыщенной, экспрессивной, эмоциональной, яркой, индивидуализирует его стиль и помогает читателю почувствовать позицию автора по отношению к героям, моральным нормам, историческим деятелям и эпохе.

Глава 2. Особенности авторского стиля и создания персонажей в произведениях Агаты Кристи

2.1 Особенности стиля леди Агаты Кристи

Когда в 1977 году – год спустя после смерти Леди Агаты Кристи – увидела свет одна из её лучших книг, «Автобиография», миллионам поклонников приоткрылся секрет того неиссякаемого обаяния, которое помогло миссис Кристи завоевать и по сей день сохранить титул «королевы детектива». Сохранить, несмотря на критику, периодически обвинявшую писательницу в стереотипности персонажей, в надуманности сюжетов и нарушении канонов классического детектива, да и во множестве прочих смертных литературных грехах. Несмотря на сильную конкуренцию в лице Марджери Эллингем, Дороти Сейерс и Найо Марш, а позднее Рут Ренделл и Филис Дороти Джеймс. Популярность её продолжает расти, ежегодно во всём мире продаются сотни миллионов экземпляров её книг, и даже для людей, далёких от литературы и не прочитавших ни одной её книги, само её имя олицетворяет определённое явление и воспринимается как синоним высокого детектива. Агата Кристи не просто достигла мировой известности, а стала явлением в мировой культуре и заняла прочное место в нашем сознании.

В чём же секрет её популярности? Попробуем кратко охарактеризовать творчество Леди Агаты и выделить характерные черты.

Для начала приведем цитату из «Автобиографии» Агаты Кристи: «Детективы хороши тем, что при работе над ними предоставляется богатый выбор: можно написать триллер, что довольно-таки легко и приятно, можно детективный роман с изощрённым сюжетом. Это сложнее, такой роман требует тщательной проработки наимельчайших подробностей, но полностью искупает затраченные усилия. А можете выбрать то, что я привыкла называть детективным романом с драматической подоплёкой, где, как правило, вашей задачей становится защита невиновных».

Творческий путь Леди Агаты условно можно подразделить на три периода. Для первого, охватывающего 20-е и часть 30-ых годов, характерны романы с чрезвычайно сложным сюжетом, в которых, как правило, соблюдаются традиции «золотого века», установленные Конан Дойлом, Ван Дайном, Филиппом Макдональдом, Паншоном и другими. Эти романы полностью подчинены интриге и носят отчётливо игровой характер. И персонажи, и их взаимоотношения, и вся атмосфера служат лишь фоном или связующими звеньями для развития интриги. По сути дела, всё сводится к поиску и сбору улик, преступником же зачастую оказывается человек, вроде бы не имеющий отношения к делу. В романах этого периода не может не поражать неиссякаемая фантазия писательницы, придумывающей всё новые и новые трюки, которые позволяют ей до поры до времени "скрыть" убийцу. Прелесть этих, казалось бы, сугубо "игровых" романов-головоломок состоит в том, что эмоциональность и психологизм проявляются не во взаимоотношениях персонажей, а в общении автора с читателем. В этой «дуэли» Агата Кристи проявила столько лукавства и изобретательности, что среди её коллег не найдётся ни одного, кто мог бы с ней сравниться. Критики вполне справедливо утверждают, что ей принадлежит подавляющее большинство самых оригинальных детективных ходов.

Второй период, намечающийся примерно в середине 30-х годов, в её творчестве начинают намечаться противоположные тенденции. В романах типа «Карты на столе», «Смерть на Ниле» или «Десять негритят» она, вместо того, чтобы прятать убийцу, практически сразу очерчивает круг, к которому принадлежит преступник. Соответственно иначе расставлены и акценты: на первый план выступают психологические факторы, а не материальные улики (окурки, случайно оброненные предметы и т.д.), или тщательный – до минуты – отчет времени. Основное же место целиком отводится человеческой драме, и детективная интрига целиком теперь подчинена ей. Читателю предлагают теперь не просто сопоставить факты, но, вникнув в тонкости взаимоотношений и характеров действующих лиц, правильно определить мотив преступления. Корме того, в романах той поры отразился и интерес Кристи к извечным загадкам бытия, к философским и религиозным проблемам, таким, как категория времени (она очень увлечена книгой Данно «Эксперимент со временем») или буддистское миросозерцание.

В третьем периоде её творчества тенденция отводить "детективному" элементу далеко не первое место стала особенно явственной в конце 40-х– начале 50-х годов. Теперь убийства происходят уже не в самом начале романа, а ближе к середине и являются скорее кульминацией, а не отправной точкой(классический пример – «К нулю»). Расследование как таковое вообще перестаёт её интересовать и зачастую выносится за рамки сюжета, а если оно всё же и происходит, то, как правило, касается преступления "из прошлого", преступления, совершённого до описываемого отрезка времени. Произведения этого периода считаются самыми слабыми, но среди них есть и сильные вещи, вызвавшие бурю оваций критиков и шумную реакцию читателей, такие, как «Пять поросят»(1943г.), «День поминовения»(1945г.), «Испытание невиновностью»(1958г.).

Стиль леди Агаты Кристи всегда восхищал читателей. Несмотря на то, что Агата Кристи сохранила относительную верность правилам и нормам, родившимся вместе с жанром детектива, именно ей удалось довести искусство мистификации простодушного читателя до совершенства. Собственно говоря, все старания писательницы тому и отданы: сделать так, чтобы читатель не догадался, кто истинный убийца, хотя убийца и у всех на виду. Агата Кристи точно знает, в какой момент может усыпить внимание читателя обыденностью повествования или интонацией, а в какой положиться на стереотипность его мышления.

Однако её стиль обладает некоторыми особенностями, которые мы выделили в ходе изучения её творчества. Особенности могут затрагивать как все произведения, так и какую-то часть из них.

1. Наличие любовной линии на фоне детектива в произведениях. Примеры: «Серая маска», «Бледный конь», «Проклятие для леди», «Человек в коричневом костюме», «Свидание со смертью»и т.д.

2. Ограниченное пространство, на территории которого происходит убийство. Примеры: «Убийство в Месопотамии», «Печальный кипарис», «Смерть на Ниле», «Смерть приходит в конце», «Пять поросят» и т.д.

3. По ходу действия создаётся впечатление, что никто не имел возможности совершить убийство. Наиболее яркий пример – «Бледный конь», а также «Десять негритят» и «Убийство в Месопотамии», и т.д.

4. Хороший детективный ход Агаты Кристи: убийцей оказывается тот, кто был ранее оправдан. Примеры: «Свидетель обвинения», «Смерть на Ниле», «Час Зеро», «Смерть в облаках».

5. Возможность и мотив убийства были у всех, или у большинства действующих героев; перед читателем встаёт вопрос: кто же убийца? Примеры: «Убийство в Восточном экспрессе», «День поминовения», «Карты на столе»и т.д.

6. Осуществляется перевод часов с целью создания алиби или имитирования времени убийства. Примеры: «Убийство Роджера Экройда», «Убийство в Восточном экспрессе», «Кинжал из слоновой кости», «Светящееся пятно».

7. В убийстве подозревают того, кто на самом деле был лишь вором или шантажистом. Примеры: «Карты на столе», «Зло под солнцем»и т.д.

8. Использование детских стишков и считалочек. Примеры: «Пять поросят», «Раз, два, пряжка держится едва», «Дело закрыто», «Миссис Макгинти с жизнью рассталась», «Хикори, дигори, док…»и т.д.

9. Агата Кристи крайне редко детально описывает детские образы. Исключение из этого составляет всего лишь «Зло под солнцем», и, пожалуй, «Кривой домишко».

10. Уделение большего внимания не уликам, а психологии убийцы, пренебрежение уликами. Примеры: «Второй гонг», «Карты на столе», «Пять поросят» и т.д.

А также стоит отметить два детективных хода, принадлежащих Агате Кристи, которые принесли ей огромную известность, однако нарушили основные каноны детектива:

1. рассказчик может являться убийцей;

2. убийцами могут оказаться абсолютно все действующие лица.

2.2 Главные герои и способы их создания в творчестве Агаты Кристи

Здесь мы рассмотрим как героев-сыщиков, так и героев, волей случая вынужденных распутывать преступление, и, конечно же, коснёмся убийц и их психологии на страницах книг Агаты Кристи.

Для начала нам необходимо составить список главных героев-сыщиков у Агаты Кристи:

- Мсье Эркюль Пуаро («Убийство в Восточном Экспрессе», «Пять поросят», «Трагедия в трёх актах», «Смерть на Ниле» и т.д.)

- Мисс Джейн Марпл ( «Убийство в доме викария», «Труп в библиотеке», «Фокус с зеркалами», «И в трещинах зеркальный круг» и т.д.)

- Томми и Тапенс Бирсфорд («Таинственный противник», «Партнёры расследуют преступления», «Н» или «М», «Врата судьбы» и т.д.)

- Инспектор Баттл («Тайна замка Чимниз», «Тайна семи циферблатов», «Убить легко», «К нулю» и т.д.)

- Писательница Ариадна Оливер («Карты на столе», «Бледный конь», «Миссис Макгинти с жизнью рассталась», «Третья девушка» и т.д.)

- Мисс Сильвер (Предупреждение: эти книги Агата Кристи писала под псевдонимом Патриции Вултсвордс. «Дело закрыто», «Павильон», «Возвращение странницы», «Серая маска», «Проклятие для леди» и т.д.)

Несомненной удачей Агаты Кристи был образ сыщика мсье Пуаро, являющийся, пожалуй, одним из самых популярных персонажей в мире, наряду с Шерлоком Холмсом у Конана Дойла и Арчи Гудвином у Ниро Вульфа. На примере его мы и продемонстрируем создание Агатой Кристи образов персонажей-сыщиков.

Исходя из 1.2. («Способы создания характеров персонажей в художественной литературе»), мы выяснили, что для успешного создания яркого персонажа необходимо продумать все три его грани: физиологическую, социологическую и психологическую.

Физиологическую грань Агата Кристи завершает успешно: Эркюль Пуаро – «маленький бельгиец с яйцевидной головой», зелёными кошачьими глазами и аккуратными чёрными усиками, которыми он очень дорожит. Имя «Эркюль» Агата Кристи даёт своему персонажу как бы в насмешку: маленького роста – и Геркулес. Экзотическая внешность Пуаро мгновенно выделила его среди типично английского, традиционного окружения, и сделала персонажа необычным, не похожим на простых следователей-сыщиков: нет, Эркюль Пуаро больше похож на кудесника, чудотворца, волшебника, в чьих силах распутать даже самое трудное дело.

Следующая, социологическая грань также далась писательнице без труда: Пуаро, как уже было сказано, бельгиец, не первой молодости, холостяк. Агата Кристи предусмотрительно сделала его отставным инспектором – чтобы герой мог знать кое-что о преступном мире. А иностранное происхождение Пуаро дало писательнице возможность показать изобилующую условностями английскую жизнь как бы извне, увидеть её глазами «человека со стороны», которому иногда приходится растолковывать правила, само собой разумеющиеся для англичанина.

Психологическую же грань Пуаро писательница сделала как бы противоположной себе: Пуаро аккуратен (Агата Кристи часто сетовала на беспорядок в собственном доме), самонадеян, и иногда даже слишком, а любое убийство принимает близко к сердцу, как собственное поражение; он легко пренебрегает английскими условностями и порядками и не любит путешествовать. Далее писательница наделила его чертой, которая принесла успех многим её книгам – нетрадиционностью мышления. Пуаро – тонкий психолог, и его выводы часто основываются на знании человеческих характеров (а не на уликах и алиби), он может проводить весьма необычные параллели и аналогии; вычислить убийцу ему могут помочь чьи-то ассоциации и впечатления, а возможно, и воспоминания из детства.

Вот так появляется на свет один из популярнейших литературных персонажей и один из удачнейших детективных сыщиков.

Не меньшей оригинальностью обладают и её убийцы: они по-своему разные, но обладают некоторыми общими чертами, которые нам тоже хотелось бы осветить.

Убийцы умны. Это само собой, а иначе, если бы они не были бы умны и сообразительны, хорошего детектива не получилось бы. Однако, в конечном счёте, они проигрывают, потому что редко кто из них останавливается на одном убийстве. «Убить легко…» – говорит Агата Кристи устами одной из своих героинь в книге, которая так и называется – «Убить легко». К тому же, почти все убийцы в детективах Агаты Кристи обладают одной особенностью: они тщеславны, самолюбивы и самонадеянны, или становятся таковыми по ходу действия. Их тщеславие и самонадеянность состоят в том, что они считают себя самыми умными, самыми находчивыми, поскольку совершили убийство, которое полиция не может распутать.

И ещё одна характерная черта большинства убийц Агаты Кристи: они не могут молчать о содеянном преступлении. «Сидеть тихонечко, как это ни парадоксально, преступники не хотят. …По-моему, причина здесь – одиночество. Досада, что вот ты такой умный, талантливый, а похвастаться этим некому» – говорит инспектор Лежен в «Бледном коне». Но встречаются, конечно, у Агаты Кристи и такие убийцы, которые ничем не выдавали себя, и были настолько яркими личностями, что некоторым из них Агата Кристи даже разрешала ускользнуть от полиции. Так было, к примеру, с сэром Юстесом Педлером в книге «Человек в коричневом костюме». Образ этот был настолько необычен (кстати, прототипом сера Юстеса явился отнюдь не реальный убийца, а сослуживец мужа Агаты Кристи, майор Белчер, весьма оригинальный человек), что писательница отправила его в изгнание, но, тем ни менее, оставила безнаказанным.

Наибольшего развития и глубины характеров убийц Агата Кристи достигла в знаменитых «Десяти негритятах» – десять убийц, десять людей со столь разными характерами и психологией, чью вину почти невозможно доказать! Врач, хорошо владеющий собой и сожалеющий о случайной смерти своей пациентки; старая набожная дева, ни жалость, ни сострадание, ни раскаяние которой неведомы; молодая простая девушка, решившаяся на убийство из-за любви; судья, вообразивший себя «бичом Господним».

Но вернёмся к положительным героям.

В положительных героях Агаты Кристи чувствуются и черты её родных и близких, и собственные предпочтения, и то, что она больше всего любила в людях. Далее мы рассматриваем хороших персонажей Агаты Кристи и их общие черты, которые становятся заметными при внимательном изучении. Вот перечень их особенностей. Героини:

1. решительны; 2. не любят ломаться, кокетничать; 3. непосредственны; 4. хорошо воспитаны, могут сдерживать свои эмоции; 5. горды, независимы, обладают чувством собственного достоинства; 6. женственны; 7. обладают чувством юмора.

(Примечание: при изучении мы брали за пример таких героинь, как Доринда в «Светящемся пятне», Джинжер в «Бледном коне», Иона Мьюр в «Проклятии для леди», Энн Бедингфелд в «Человеке в коричневом костюме», Ренисенб в «Смерть приходит в конце», Бриджит в «Убить легко», Дженет в «Тихом пруду», Хилари Керью в «Дело закрыто», и некоторых других).

Многие из героев Агаты Кристи давно уже стали жить самостоятельной, независимой от книг жизнью. Их мир, безусловно, не такой, в котором живём мы, но мы, пожалуй, не отказались бы жить в их мире.

2.3 Выразительные средства в творчестве Агаты Кристи

Агата Кристи, как мы уже знаем, создала множество превосходных запоминающихся персонажей. С таким же успехом она создавала нужную ей остановку, фон, пейзаж. Однако как же ей это удавалось?

В данной главе мы разберем выразительные средства в творчестве Агаты Кристи, а так же для чего, по нашему мнению, их использует писательница.

Метафора(Metaphor).

«I was in fever of impatience to get all the facts». Здесь метафорой передаётся высшая степень эмоционального напряжения персонажа.

Антитеза (Antithesis).

«In one sense nothing, in another sense everything». Антитеза используется писательницей для того, чтобы охарактеризовать ситуацию с разных сторон.

Перифраз (Periphrasis).

«Some forty feet below was a dark heap of something that looked like old clothes». Здесь перифраз «что-то, похожее на кучу старой одежды» используется для нагнетания эффекта – по содержанию, сначала главный герой слышит слабый крик, потом видит эту "кучу одежды" и, спускаясь, понимает, что человек мёртв. Также Агата Кристи описывает ситуацию глазами героя, как бы с его позиции – а так как герой стоит на вершине холма, то ему просто не видно, что это тако.

Термины (Terms).

«Well, there's curare».

«And Superintendent Battle you doubtless know», said Mr Shaitana». Агата Кристи часто использует термины в своих книгах, в большинстве случаев это названия ядов или должностей (как и в приведённых примерах).

Архаизмы (Аrchaisms).

«Whatever else she was, she was a lady!». Архаизм необходим здесь писательнице для точной характеристики героини: она вела себя как леди.

Иностранные слова(Foreign words).

«You may expect me on the eighteenth. Mille remerciments!».

«Pardon, Madame," he said, wiping his eyes».

«Je crois bien. Mon ami, we must get after the Meredith girl – and quickly!».

Агата Кристи сделала главным героем-сыщиком – бельгийца Пуаро, который, конечно же, говорит по-французски, и недостаточно хорошо знает английский. Поэтому писательница вводит в его речь некоторые французские слова для достоверности, а так же в тех случаях, когда французские слова точнее выражают суть, чем английские.

Сравнение (Simile).

«… He walked like a tiger…». Агата Кристи приводит сравнение с тигром для того, чтобы через «тигриную походку» – пружинистую, легкую – передать характер убийцы – осторожный, осмотрительный, но тем ни менее готовый рисковать, если есть шансы. «Linda was as awkward as a young colt and as prickly as a hedgehog». При помощи сравнения с неуклюжим жеребёнком и колючим ежом Агата Кристи точно обрисовывает подростка – "гадкого утёнка", который полон неуверенности в себе. «She was dressed in glittering green and looked a little like a mermaid». А здесь Агата Кристи, сравнивая девушку в зелёном платье с русалкой, намекает также и на то, что она коварная, как русалка, и может погубить того, кто в неё влюбится. Так называемая «губительная красота», «роковая женщина».

Гипербола (Hyperbole).

«A man of the world!». В данной ситуации гипербола употребляется с целью передачи в комичной форме профессионализма персонажа.

Ирония (Irony).

«The next five minutes were spent in a struggle that did credit to Bobby's dentist».

«It's most exciting to have a romantically poisoned friend». «All that morphia – enough to kill five of six people – and I am alive and kicking!». Поскольку книга «Why didn't they ask Evans» является триллером Агаты Кристи, то ирония введена в текст с целью разряжения обстановки.

Речевые повторы(Repetition).

«Frankie felt still more ashamed. It was a mean thing she was doing – mean mean – mean». На наш взгляд, речевой повтор употреблён с целью заострения внимания читателя на поведении героини.

Эпитет (Epithet).

«She was also a hot-headed feminist…». «A big, square, wooden-faced man moved forward». «Beatrice King was a short rather sly-looking girl with adenoids».

«…and disinfected medical practitioner». Эпитеты приводятся для того, чтобы более красочно описать персонажей.

Оксюморон (Oxymoron).

«He's just one of the usual unhappy successes». «I remember now walking along the kitchen garden path repeating to myself in a kind of ecstatic delirium "under the glassy green translucent wave». Здесь оксюморон помогает усилить эффект слов героини.

Олицетворение (Personification).

«Figures mounting up above the line each side».

Сленг(Slang)

«Over a painted-up raddled bitch – yes, I said bitch – like the Cayman». Для передачи состояния героини (ревность, зависть, негодование) используется сленг.

Графон (Graphon).

«Why, that m-m-must have been W-W-Wales». «I always was a p-p-putrid r-r-r-rider," said Badger». «On this voyage he made the acquaintance of a certain lady-a-er-Mrs. Templeton». В первых двух случаях графон употреблён с целью передачи особенности речи персонажа – он заикается, поэтому и слова произносит по несколько раз. В последнем случае графон введен потому, что герой не может сразу вспомнить имя миссис Темплтон.

Инверсия (Inversion).

«He lives with you?». «You are frее?». Инверсия показывает типичность разговорной речи.

Ономитопия (Onomethopea).

«Market Loughborough was buzzing like a beehive». Ономитопия не носит никакого лексического смысла и служит лишь для звукового оформления авторской идеи.

Авторские слова.

«You are on the – how do you say it? – get-rich-quick-tack, eh, mon ami?».

Уместное употребление выразительных средств сделало героев Агаты Кристи и ситуации, в которых они оказывались, более близкими, понятными и интересными читателю. Герои Агаты Кристи всегда привлекали читателей благодаря полноте их образа, которая мастерски достигалась выразительными средствами художественной литературы.

Заключение

В процессе изучения написания детектива мы пришли к выводу, что создание произведения данного жанра сопряжено со многими трудностями, такими, как соблюдение норм классического детектива и образов персонажей.

Мы установили, что правила детектива являются важной составляющей этого жанра, так как в них в краткой форме содержатся удачные и неудачные детективные ходы: сыщик не должен оказаться преступником, убийство не должно оказаться самоубийством, в книге не должны присутствовать неразличимые братья-близнецы и т.д.

Мы отметили, что успех хорошей книги во многом зависит от успешного создания образов персонажей. Персонажи делятся на два типа: одномерные (официанты, портье, продавцы и т.д.) и многомерные (главные или второстепенные герои), и заключают в себе три грани: физиологическую, психологическую и социологическую. Также можно утверждать, что образ персонажей опирается на выразительные средства художественной литературы: лексические, стилистические, синтаксические, фонетические и графические.

На примере детективов английской писательницы Агаты Кристи мы смогли наблюдать её способы создания положительных и отрицательных персонажей, выразительные средства, которые она при этом использует, в том числе и авторские слова («get-rich-quick-tack»), оригинальные эпитеты («disinfected medical practitioner», « wooden-faced man», «hot-headed feminist»), многозначные сравнения («She… looked a little like a mermaid»), и так далее.

При анализе творчества Агаты Кристи нам удалось выделить характерные для него черты, которые делают её детективы более увлекательными и закручёнными. Эти черты могут касаться как части её творчества («убийцей оказывается тот, кто был ранее оправдан»), так и всего творчества в целом («наличие любовной линии на фоне детектива»). Мы увидели, насколько труден путь писателя и насколько важны нюансы характеров и ситуаций при написании книги.

В сфере детектива предпринято множество научных исследований, уже с конца XIX века эта тема начинает интересовать различных писателей. Тем ни менее, исследование детектива остается актуальным, потому что, описывая структурные, композиционные и сюжетные особенности детектива, авторы научных исследований очень редко привлекают лингвистический и стилистический аппарат, мотивируя это усредненностью стиля детектива, шаблонностью его языка, запрограммированностью его персонажей, сюжетных ходов и так далее. В своей работе мы лишь немного затронули лингвистический контекст детектива, потому что эта тема очень объёмна и в ней нет однозначного мнения учёных.

На наш взгляд, творчество английской писательницы леди Агаты Кристи было и остаётся одним из лучших образцов детектива. Её книги признаны общенациональным шедевром детективной литературы, и могут служить многим писателям эталоном для подражания. Изучение её творчества продолжается, вовлекая всё новых и новых специалистов в области лингвистики и литературоведения. И это совершенно оправданно, так как книги писательницы оказывают большое влияние на мировую литературу, и, в частности, на литературу нашей страны.

Список использованной литературы

1. Банникова И.А. О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения//http://hclub.cluster.sgu.ru/lingvistic/11.html

2. Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов.-М.: ООО "Издательство Астрель": ООО "Издательство АСТ", 2003.-575с.

3. Вольский Н.Н. Классический детектив. Поэтика жанра//http://literra.websib.ru/volsky/

4. Гроза О.Л. и др. New Millenium English: учебник англ. яз. для 10 кл. общеобраз.учрежд./ О.Л. Гроза, О.Б. Дворецкая, Н.Ю. Казырбаева, В.В. Клименко, М.Л. Мичурина, Н.В. Новикова, Т.Н. Рыжкова, Е.Ю. Шалимова.- Изд. Второе, доп.-Обнинск: Титул, 2004.-176 с.: ил.

5. Как сделать детектив: Сборник статей Г.К. Честертона, Р.Нокса, С.С. Ван Дайна / Пер. В.Воронина.-М.: Радуга, 1990.-298 с.

6. Кристи А. Собрание сочинений в 20 т. Пер. с англ./ Сост. А.Титов.-М.: Артикул-принт, 1995-2002.

7. Фрэй, Джеймс Н. Как написать гениальный роман/ Пер. с англ. Н.Вуля.-СПб.: Амфора, 2005.-239 с.

8. Чапек К. Собрание сочинений в 7т. Т. 7. Статьи, очерки, юморески/ Пер. И.Порочкиной.-М.: Художественная литература, 1977.-476 с.

9. Энциклопедия для детей. Том 15. Всемирная литература. Ч. 2. XIX и XX века/ Глав. Ред. В.А. Володин.-М.: Аванта+, 2001.-656 с.: ил.

10. Christie A. Best Detective Stories.-Edinburgh Gate: Longman, 1996.-137 с.

11. Christie A. Cards on the Table.-London: Pan Books Ltd, 1979.-193 с.

12. Christie A. Evil Under the Sun.-Glasgow: FONTANA/Collins, 1988.-298 с.

13. Christie, A. Five Little Pigs= Пять поросят/ А.Кристи; предисл., коммент., слов. А.А. Гасиной.-М.: Айрис-пресс, 2006.-384 с.: ил.-(Читаем в оригинале).

14. Christie, A. Sparkling Cyanide= Сверкающий цианид/ А.Кристи; коммент. Т.Ю.Логачевой.-М.: Айрис-пресс, 2005.-352 c.: ил.-(Читаем в оригинале).- Текст англ.

15. Christie A. Why Didn`t They Ask Evans?-М.: Издательство "Менеджер", 2000.-288 с.- На англ. яз.