

**КОМПОЗИЦИОННО-ЯЗЫКОВЫЕ ПРИЕМЫ  
РЕАЛИЗАЦИИ АВТОРСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ  
В НЕСОБСТВЕННО-АВТОРСКОМ ПОВЕСТВОВАНИИ  
(на материале новеллистики Фланери О'Коннор)**

Как известно, направленность авторской оценки в пределах произведения зависит от двух факторов – от мировоззрения писателя, а также от свойств оцениваемых явлений [24, 159]. Зависимость эта обнаруживается тем полнее и отчетливее, чем больше оценка обоснована данными свойствами, чем она ближе к действительности. В силу этого типологическое сходство изображаемых конфликтных ситуаций и соответствующих форм человеческого поведения часто приводит к известной повторяемости идейно-эмоциональной оценки в произведениях художника [19, 125], позволяющей говорить о тональности его творчества в целом. Творчеству выдающейся представительницы американской “южной школы”, мастера психологической новеллы О'Коннор такую тональность придает ирония.

Не видя в современном ей обществе положительного идеала и беспощадно высмеивая его безнравственность и внутреннюю опустошенность, О'Коннор воссоздает в своих произведениях “полный спектр пороков большого общества” [29, 12], определяющих колорит ее произведений. О'Коннор отмечала: “Писателю, делающему упор на духовные ценности, вполне пристало видеть то, что окружает его в этой стране сегодня в наиболее мрачном свете” [28, 102].

Исходя из принципов трагической иронии, с одной стороны, и романтической иронии, с другой, О'Коннор по-новому реализует их возможности. Как известно, в основе романтической иронии лежит диалектика комического и трагического. Используя в качестве источника комического такие традиционно южные темы, как убийство, увечья, физическое уродство, сумасшествие, опьянение, О'Коннор пыталась воздействовать на читателя методом “шоко-терапии”. Юмор писательницы “жуткий, леденящий, он резко обрывается, почти сразу же утрачивая свою смеховую стихию” [15, 171], что позволило некоторым критикам отнести ее творчество к современной готике [27, 7]. Сама писательница категорически возражала против такого причисления, подчеркивая: “Мое искусство – коми-

ческое, но это не мешает ему быть серьезным” [28, 253]. Гротескный юмор О’Коннор является важным средством сатирической критики уродливого в общественной жизни и уже поэтому утверждает положительные эстетические идеалы. Как справедливо отмечает литературовед В. И. Оленева, О’Коннор “чужда позиция “тотального пессимизма”, присущего модернистской художественной практике”. Своим творчеством она отстаивает “гуманистические идеалы и принципы, защищая нравственные и духовные ценности человека” [15, 179]. Эта же мысль высказывается и американским критиком И. Хассаном: “Смеясь и потешаясь, держать курс к сокровенной истине – в этом сходились взгляды столь разных писателей как Бергер, Беллоу, Хоукс, Берроуз, Хеллер, Парди и Ф. О’Коннор; возводя иронию в универсальный принцип, они стремились вернуть миру утраченную им душу” [11, 563].

Ирония, как форма идейно-эстетического отношения к действительности, лежит в основе художественного метода писательницы, проявляясь на всех уровнях организации ее произведений – идейно-содержательном, сюжетно-композиционном и собственно языковом и таким образом обеспечивая внутреннее единство и целостность как отдельных произведений О’Коннор, так и всего ее творчества в целом.

На идейно-содержательном уровне, понимаемом как макроконтекст всего творчества, приемы создания иронии не зависят от конкретного сюжета: это трагическая ирония (о трагической иронии или “иронии судьбы”, которую нередко называют объективной иронией, а применительно к самой реальности – “иронией истории” см. 9, 180; 2, 448). В ее основе – постоянно разворачивающаяся в тексте дихотомия: несоответствие между субъективной самооценкой персонажа и его объективной значимостью.

Основопологающее для иронии противоречие между содержанием явления и способом его внешнего выражения раскрывается здесь через систему образов и их взаимодействие (сюжет). Практически во всех произведениях писательницы сюжетная линия развивается по правилам трагической иронии: герой уверен в себе и не предполагает, что именно его поступки подготавливают трагическое для него разрешение конфликта; при этом позиция автора косвенно обнаруживается в логике событий, в том, “как складываются человеческие судьбы, к каким итогам приходят персонажи, как

формируются их отношения и к каким результатам эти взаимоотношения приводят” [22, 20], т. е. имеет место “интерпретация человека через его деятельность посредством событий” [20, 10].

Несоответствие представлений героев о себе как о личности характеру их действий находит конкретно-чувственное выражение в двунаправленности образов, ситуаций, сюжета в целом, в результате чего герои предстают перед читателем в двойном облике.

В качестве основного средства выявления двунаправленности выступает дистантно реализующаяся, или постпонирующая, ирония, рассматриваемая как материальное воплощение трагической иронии в ходе линейного развертывания текста. Находясь в диалектическом единстве с идеальным аспектом произведения, постпонирующая ирония представляет собой наивысший уровень актуализации речевых единиц – актуализацию на уровне текста – и осуществляется в результате ретроспективного переосмысления положительно-оценочных лексем, эксплицитно представляющих точку зрения персонажа. В отличие от стилистического приема иронии в его традиционном понимании [13, 179–182], постпонирующая ирония не предполагает одновременной реализации двух взаимоисключающих значений слова – предметно-логического и контекстуального. Подобный стилистический эффект в несколько ином плане освещался в работах: [7; 18; 21; 26]. А. А. Щербина рассматривает данную разновидность иронии как “косвенную”. Н. К. Салихова квалифицирует ее как “скрытую”, в отличие от “явной”. Вводимый нами рабочий термин “постпонирующая” ирония (букв. “отложенная на потом” от англ. *to postpone* – откладывать) представляется в данном случае более подходящим, поскольку он полнее раскрывает суть описываемого явления. Механизм иронии срабатывает не сразу в связи с запаздыванием коннотаций, кумулирующихся в тексте по мере накопления информации экстралингвистического порядка, которая, в свою очередь, также имеет языковое выражение. Поэтому на начальном этапе оценочные единицы воспринимаются в их прямом лексическом значении, не обнаруживая скрытой авторской модальности. При восполнении недостающих для реализации приема логических звеньев, вступающих в противоречие с инициальной, т. е. персонажной точкой зрения, двойственность логически несвязного обнаруживается, в результате чего происходит полное изменение направленности оценки. Проиллю-

стрируем это на примере одного из лучших произведений писательницы – “Все, что поднимается ввысь, должно сойтись воедино” (“*Everything that Rises Must Converge*”). Герой новеллы Джулиан, считая себя человеком передовых взглядов, убежден в своей исключительности. Пребывая в постоянном душевном напряжении, связанном, как выясняется, с невозможностью удовлетворения главным образом материальных запросов, Джулиан подвергает бессистемной и непоследовательной критике все – начиная от социальных проблем до собственных семейных отношений. Психическое напряжение героя находит разрядку в форме самоутверждения на фоне оскорбительной критики матери, воспитавшей его без отца и ценой больших усилий давшей ему образование. Примечателен в этом плане внутренний монолог Джулиана из экспозиции рассказа:

*Behind the newspaper Julian was withdrawing into the inner compartment of his mind where he spent most of his time. (...)*

*What she meant when she said she had won was that she had brought him up successfully and had sent him to college and that he had turned out so well – good-looking (her teeth had gone unfilled so that his could be straightened), intelligent (he realized he was too intelligent to be a success), and with a future ahead of him (there was of course no future ahead of him). She excused his gloominess on the grounds that he was still growing up and his radical ideas on his lack of practical experience. She said he didn't yet know a thing about “life”, that he hadn't even entered the real world – when already he was as disenchanted with it as a man of fifty.*

*The further irony of all this was that in spite of her, he had turned out so well. In spite of going only to a third-rate college, he had, on his own initiative, come out with a first-rate education; in spite of growing up dominated by a small mind, he had ended up with a large one; in spite of all her foolish views, he was free of prejudice and unafraid to face facts. Most miraculous of all, instead of being blinded by love for her as she was for him, he had cut himself emotionally free of her and could see her with complete objectivity. He was not dominated by his mother.*

*The bus stopped with a sudden jerk and shook him from his meditation (411-412).*

Уже здесь прослеживается раздвоение между тем, что свойственно персонажу, и тем, что хочет сказать автор-сатирик. При этом автор никак не комментирует происходящее, сообщая о нем лишь с позиций непосредственных участников событий. Вводя во внутренний монолог Джулиана лексику, отражающую точку зрения матери, и усиливая таким образом полифоничность изложения в целом, автор представляет читателю возможность собственных оценок и выводов. Расхождение в осмыслении одного и того же персонажем и читателем в данном случае возникает за счет широкого использования положительно-оценочных качественных лексем, на которые накладывается ограничение “вряд ли корректно” [3, 282], а также применением синсемантической лексики – наречий *still, yet, even, already, only*, обеспечивающих взаимодействие двух противоположных точек зрения, ни одна из которых не является авторской. Столкновение разного восприятия происходящего героем и читателем углубляется повтором *in spite of*, усиливающим эмоциональность, а следовательно, и субъективность изложения, опровергая точку зрения героя (*he could see her with complete objectivity*). В дальнейшем контексте представления героя о себе все менее соответствует действительности. Однако полная реализация иронического эффекта происходит лишь на уровне текста – после того, как состоится разоблачение персонажа по каждому из пунктов его самохарактеристики (*intelligent, free of prejudice, unafraid to face facts* и т. д.). Завершающим штрихом в характеристике героя является неожиданная развязка – смерть матери, происшедшая по воле нелепого случая, которая обнажает истинную натуру Джулиана: на деле он оказывается беспомощным и жалким, не только материально, но и духовно зависимым от матери.

Этапом на пути выявления иронического противоречия в характере героев является контраст. Антитетичность присуща мышлению вообще, и всякое сопоставление, а следовательно, и анализ явлений предполагает выяснение схожего и различного. Поэтому контраст, направленный на “... обнаружение истинного за показным, видимым, сущностного за кажущимся, реального за декларируемым” [25, 243-244], как и иронию, обнаружению которой он служит, можно рассматривать как один из способов познания, основанный на целенаправленном выделении несоответствия между полноценным содержанием и его претендующей на значимость

формой. Упомянутое несоответствие обращено прежде всего к эмоциональной, чувственной стороне деятельности реципиента, позволяя глубже разобраться в сущности характеризуемого явления. Значение эмоциональной стороны в процессе познания общепринято и имеет психологическое объяснение [8, 101-106; 1, 300]. Исторически именно эмоциональный аспект формировал и стимулировал развитие рационального. Поэтому не удивительно, что контраст находит широкое применение в постижении наиболее сложных явлений, которые не всегда поддаются логическому анализу, – и прежде всего в познании человека и общества.

Образы героев О'Коннор строятся на противоречиях, призванных оказать определенное психологическое воздействие на читателя. Проникая в строй раздумий своих персонажей и заставляя их таким образом самохарактеризовать себя, автор с помощью нагнетания контраста осуществляет разоблачение их претензий на роль людей умных, образованных, передовых.

Наблюдения над техникой создания контраста при воспроизведении повествовательной точки зрения героев позволили выделить наиболее типичные случаи его функционирования. Это, прежде всего, местоименная оппозиция *he, she, they vs. other people*, отражающая контрастное восприятие действительности персонажем, его неоправданное противопоставление себя обществу. Ср.: *he felt free of the general idiocy of his fellows* (411).

Исследователями неоднократно отмечалась способность местоимений к приобретению адгерентной экспрессивности [5; 12]. В частности, Л. Н. Лихачева пишет, что личное местоимение *we* может употребляться для обозначения группировки людей, в которую говорящий включает себя, при этом у местоимения ощущается коннотация сочувствия [12, 55], которая, на наш взгляд, соотносится с понятийным содержанием единства квалифицируемых объектов в их оппозиции к другим. В творчестве О'Коннор местоимение *we* в прямой речи, а в повествовании от третьего лица – соответственно *they*, как правило, обозначает союз двух людей, в который включает себя один из участников речевой ситуации, отводя себе более высокое положение в нем. Такое перераспределение социальных ролей сказывается в нарушении принципа семантической соотнесенности денотатов, вследствие чего у местоимения обнаруживаются отрицательно-оценочные коннотации. Так, например, Джулиан, желая про-

демонстрировать свои передовые взгляды, подсаживается к негру в автобусе, безуспешно пытаясь завязать разговор с ним:

... *He would have liked to get in conversation with the Negro and talk with him about art or politics or any other subject that would be above the comprehension of those around them, but the man remained entrenched behind his paper. He was either ignoring the change of seating or had never noticed it. There was no way for Julian to convey his sympathy* (412-413).

В данном случае неискренность и высокомерие героя, сообщающие определенные коннотации местоименной оппозиции *those: them*, обнаруживаются благодаря эмфатическому употреблению наречия *never*. Заключительная фраза, подытоживающая результаты бесплодной деятельности героя, содержит в себе элемент авторской иронической интонации, указывающей на скрытый смысл, которого нет в словах, но который играет важную роль в раскрытии идейного содержания новеллы. Попытки Джулиана обречены на неудачу, ибо негры не нуждаются в его сочувствии, подобно тому, как не нуждаются в оскорбительных подачках его матери, с ненавистью и презрением относящейся к неграм, но демонстрирующей великодушие по отношению к их детям. Как выясняется из контекста, стремление Джулиана к общению с неграми связано главным образом с желанием позлить мать, отомстить ей за собственную нерешительность и инертность:

*He began to imagine various unlikely ways by which he could teach her a lesson. He might make friends with some distinguished Negro professor or lawyer and bring him home to spend the evening. He would be entirely justified but her blood pressure would rise to 300. He could not push her to the extent of making her have a stroke, and moreover, he had never been successful at making any Negro friends* (414).

На примере данного отрывка можно проиллюстрировать вторую разновидность проявления контраста – “обратное приращение” или “антиградацию”, суть которого состоит в смысловой неожиданности заключительной части предложения, резко снижающей его первоначальный тон [14, 8], – т. е. в создании эффекта “обманутого ожидания”. Особенно эффективны случаи антиградации, в которых обманутое ожидание усиленно предшествующим нарастанием (градацией):

*He imagined (...) he brought home a suspiciously Negroid woman. Prepare yourself, he said. There is nothing you can do about it. This is a woman I've chosen. She's intelligent, dignified, even good...* (414).

В цитируемом примере стилистический эффект основан на семантическом контрасте, который возникает в результате нарушения внутренней смысловой гомогенности предложения за счет противопоставления входящих в него слов, создаваемого наречием *even*, которое, несколько внешне не нарушая логической последовательности, полностью изменяет общий модально-оценочный аспект высказывания.

Семантическая противопоставленность составных частей предложения может создаваться контекстуальными антонимами:

*...He never spoke of it without contempt or thought longing* (408).

Антонимичность составных частей высказывания в большинстве случаев преследует цели акцентуации противоположности эмоциональной реакции персонажей на то или иное высказывание, событие: выражение удовольствия вместо огорчения, презрения вместо сочувствия и т. д., подчеркивающих индивидуалистическую разобщенность людей в обществе, разрушение и деградацию эмоциональных связей даже между близкими людьми. Например:

*It gave him a certain satisfaction to see injustice in daily operation* (412) или:

*He imagined his mother lying desperately ill and his being able to secure only a Negro doctor for her. He toyed with that idea...* (414).

Психологической основой создания контраста в таких случаях является несовместимость психического состояния персонажа с переживаниями, входящими в опыт читателя. Не располагая оценочными единицами в своем составе, такие высказывания по своему значению расходятся с общепринятыми ценностными критериями, в силу чего получают оценочное значение. Наиболее яркий пример в плане несоответствия высказывания принципам и этическим нормам человеческого общества находим в рассказе "Озноб" / "The Enduring Chill": *He was pleased she could see death in his face...* (357).

Один из главных мотивов творчества О'Коннор, который заключается в том, что представление людей о себе не всегда соответствует представлениям о них других людей [16, 12], находит

выражение в двунаправленности ситуаций. Как и вышеописанные случаи проявления контраста, надлинейно, т. е. опосредованно выражающие авторскую точку зрения, двунаправленные ситуации строятся на информативной непредсказуемости заключительной части сообщения.

Как правило, двуплановость ситуации создается контрастом контекста и составляющих его лексических единиц, что приводит к реализации иронического эффекта, в основе которого лежит противоречие между узуальным и контекстуальным значениями слова. Например: герой рассказа "Озноб" писатель-неудачник Эшбери Фокс попадает в нелепые ситуации, собирая материал для своей новой пьесы о неграх. Пытаясь проникнуть в психологию негров-работников на ферме матери, Эшбери то устраивает с ними перекуры во время работы в коровнике, то пытается убедить негров пить парное молоко, рассматривая их совместные действия, как символ единения. При этом один и тот же факт характеризуется двояко:

1) путем передачи несобственно прямой речи героя

*... It was one of those moments of communion when the difference between black and white is absorbed into nothing* (368);

2) с помощью диалога негров

*"How come you let him drink all that milk every day?"*

*"What he do is him", Randall said. "What I do is me."*

*"How come he talks so ugly about his ma?"*

*"She ain't whup him enough when he was little", Randall said* (370).

Прямое содержание несобственно прямой речи, накладываясь на реальный план событий, сообщает всей ситуации новое содержание: отсутствие взаимопонимания между персонажами, обозначенное иронически переосмысляемой лексемой *communion*. В дальнейшем контексте на фоне нейтрального окружения слово *communion* воспринимаются с наслоением предшествующих коннотаций, т. е. имеет место одновременная ретро- и проспективная иррадиация его значения, что еще более усиливает его экспрессивностилитический потенциал и увеличивает общую напряженность повествования. Повторяясь уже аксиологически переосмысленной, рассматриваемая лексическая единица создает лейтмотив и таким образом приобретает элемент авторской оценки:

*Suddenly he thought of that experience of communion that he had had in the dairy with the Negroes when they had smoked together and at once he began to tremble with excitement. They would smoke together one last time (378).*

Ситуативная двунаправленность подчинена задаче раскрытия двунаправленности сюжета. Так, в финале рассказа выясняется, что неизлечимая болезнь Эшбери, играющего в трагическую разочарованность в жизни, – не что иное, как бруцеллез, которым он заболел, когда пил, несмотря на запрет матери, непастеризованное молоко.

Представляя собой типично южный прием двух описаний одного и того же события, двунаправленные ситуации являются одним из важнейших средств создания гротескно-комического и расчитаны на определенную эмоционально-эстетическую реакцию читателя.

В творчестве О'Коннор, комическое, как говорилось выше, служит цели сатирического разоблачения моральных устоев обывателей, пустоты и бессмысленности их существования. Один из наиболее часто высмеиваемых пороков – самодовольное невежество, которое, по мнению писательницы, не зависит от уровня образования. Так, кичащийся своей образованностью Эшбери Фокс, не находя среди окружающих его людей достойных собеседников, просит мать пригласить в дом иезуита, способного, по его предположению, понять его: *the priest appealed to him as a man of the world... who... understood the unique tragedy of his death, a death whose meaning had been far beyond the twittering group around them... He would talk to a man of culture – even in this desert (371)*. Однако надежды Эшбери не сбываются. Церковнослужитель, образ которого создается серией гротескных деталей и речевой партией, оказывается невежественным и не в состоянии понять героя, более того, он обвиняет растерянного Эшбери в невежестве:

*"You are a very ignorant boy" (...)*

*"Are you so ignorant you've never heard of the Holy Ghost?" the priest asked. (...) "The Holy Ghost will not come until you see yourself as you are – a lazy ignorant conceited youth!" he said, pounding his fist on the little bedside table. (...) The last thing Asbury heard him say was, "He's a good lad at heart but very ignorant." (376-377).*

Повтор лексических единиц в двунаправленных ситуациях, как в данном случае, приводит к реконструкции оценки в обратном порядке – к поиску, а процессе которого осуществляется припоминание высказываний, деталей, которые в ретроспективном сопоставлении получают ироническое освещение.

Размеры контекста, в котором осуществляется приращение смысла, варьируют от нескольких страниц до двух контекстно-связанных реплик или гиперфраз. Под термином "гиперфраза", мы понимаем пару фраз, "одна из которых выступает как интерпретируемая (адьюнкт), а другая – как интерпретирующая (ядро)" [23, 6]. Зависимость гиперфраз от контекста проявляется в том, что вторая реплика допускает более одной интерпретации первой, имплицитно иное, ретроспективно каузированное содержание. Имея одинаковый смысловой стержень, т. е. тему, интерпретируемая и интерпретирующая реплики значительно отличаются по интонированию смысла, вследствие различного понимания персонажами одного и того же явления. Используя недоразумения, появляющиеся при этом, О'Коннор создает двусмысленные микроситуации. Например:

*"I wouldn't milk a cow to save your soul from hell".*

*"I know you wouldn't", she said in a brittle voice (321).*

В первой реплике чрезвычайно экспрессивно говорится о нежелании сына заниматься сельскохозяйственным трудом, во втором – имплицитно строится мысль о материнском одиночестве, которая строится на сознательной асимметричности повторяемой лексической единицы *wouldn't*, имеющей специфическую просодию. В таких случаях можно говорить о контрапунктивности информации, т. е. о способности одновременной реализации двух сообщений, идущих параллельно [4, 28].

Рассмотрим еще пример:

*After a moment turning his head on the pillow, he said,*

*"Mother, I went to tell the Negroes good-bye". (...)*

*"Good-bye?" she said in a flat voice. "Where are you going?" (379).*

Как и в предыдущем случае, в цитируемом примере двуплановость гиперфразы вытекает из функциональной двойственности повторяющейся единицы (ср.: *to tell good-bye before dying* и *to tell good-bye before leaving*); т. е. рассматриваемая единица реализует

свой семантический потенциал одновременно в двух направлениях без изменения семантики словосочетания в целом.

Целью ответных реплик описываемых структур является импликация негативного эмоционально-оценочного отношения отправителя сообщения к содержанию предыдущего высказывания, которое, как правило, эксплицируется ремаркой. В. А. Кузнецова пишет, что в гиперфразах данного типа обязательным формальным признаком является повтор некоторых лексем ядра в адьюнкте [10, 79]. Данное замечание справедливо для подавляющего большинства гиперфраз. Однако, как выяснилось, повтор компонентов первой реплики во второй не обязателен. Например:

*She had been once to the terrible place he lived in New York. They had gone up five flights of dark stone steps, past open garbage cans on every landing to arrive finally at two damp rooms and a closet with a toilet in it. "You wouldn't live like this at home", she had muttered. "No!" he'd said with an ecstatic look, "it wouldn't be possible!"* (362).

Двуплановость рассматриваемой гиперфразы обусловлена контекстно-прагматическим употреблением словосочетания *to live like this* двумя персонажами – его произнесением вслух в первой реплике и импликацией во второй. При этом имплицуемое оценочное содержание ретроспективно опирается на контекст, в котором шла речь об отрицательном отношении героя к жизни в родительском доме. “Субъективная растяжимость” [17, 87] семантики местоименной формы, входящей в состав сравнительного оборота, разрешает две интерпретации гиперфразы, ибо “сам принцип употребления основан именно на возможности соотнесения их с контекстом” [6, 42].

Таким образом, в творчестве О'Коннор двунаправленность прослеживается на уровне сюжета, ситуаций, слов и словосочетаний и подчинена задаче раскрытия двунаправленности образов.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Богословский В. В., Ковалева А. Г., Степанова А. А. Общая психология. 3-е изд. – М.: Просвещение, 1981. – 383 с.
2. Большая советская энциклопедия в 30-ти томах. 3-е изд. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – Т. 10. – С. 447-448.

3. Вольф Е. М. Варьирование в оценочных структурах // Семантическое и формальное варьирование. – М., 1979. – С. 273-294
4. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка. – М.: Высшая школа, 1974. – 174 с.
5. Гомберг Е. И. Стилистические функции местоимений в современной английской и американской прозе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: – Л., 1976. – 25 с.
6. Гомберг Е. И. Экспрессивно-оценочная функция местоимений // Иностранные языки в высшей школе. Лингвистика, психология и методика обучения иностранным языкам. – Рига: Изд-во ЛГУ им. П. Стучки, 1973, вып. 1. – С. 42-58.
7. Казанская К. П. Некоторые стилистические приемы создания эффекта иронии в портретных характеристиках романа С. Ричардсона “Кларисса Гарлоу” // Вопросы стилистики английского языка. – МГПИИЯ им. М. Тореца, 1980. – Вып. 155. – С. 22-28.
8. Коршунов А. М. Отражение, деятельность, познание. – М.: Политиздат, 1979. – 216 с.
9. Краткая литературная энциклопедия в 8-ми томах. – М.: Сов. энциклопедия, 1966. – Т. 3. – С. 179-181.
10. Кузнецова В. А. Гиперфразы с отрицательно-оценочной экспрессией в современном английском языке // Экспрессивные средства английского языка. – Л.: Изд-во ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1976. – С. 78-84.
11. Литературная история Соединенных Штатов Америки. Под ред. Р. Спиллера, У. Торпа, Т. Н. Джонсона, Г. С. Кэнби. – М.: Прогресс, 1979. – 643 с.
12. Лихачева Л. Н. Опыт лингво-стилистической интерпретации повествовательной точки зрения в рассказе К. Мэнсфилд “Солнце и Луна” // XXVIII Герценовские чтения. Иностранные языки. – ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1975. – С. 42-59
13. Мороховский А. Н., Воробьева О. П., Лихошерст Н. И., Тимошенко З. В. Стилистика английского языка. – Киев: Вища школа, 1984. – 247 с.
14. Новицкая З. В. Традиции американского юмора XIX ст. и речевые средства комического у М. Твена: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – М., 1962. – 27 с.
15. Оленева В. И. Социальные мотивы в американской новеллистике. – Киев: Наукова думка, 1978. – 207 с.

16. Петрухина М. Рассказы Фланнери О'Коннор // O'Connor, Flannery. Short Stories. – М.: Международные отношения, 1980. – С.3-13.
17. Пиотровский Р. Г. Очерки по стилистике французского языка. – Л.: Учпедгиз, 1960. – 224 с.
18. Полоцкая Э. А. Внутренняя ирония в рассказах и повестях А. П. Чехова // Мастерство русских классиков. – М.: Советский писатель, 1969. – С. 438-493.
19. Руднева Е. К. К вопросу о типологии художественного содержания // Методологические проблемы истории и теории литературы. – Вильнюс, 1978. – С. 122-126.
20. Рымарь Н. Т. Современный западный роман: Проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1978. – 128 с.
21. Салихова Н. К. Языковая природа и функциональная характеристика стилистического приема иронии (на материале английской и американской литературы VIII-XIX вв.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. – М., 1976. – 23 с.
21. Скобелев В. П. Поэтика рассказов. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1982. – 155 с.
22. Сыроваткин Н. С. Контекстно-связанные фразы: ряд способов описания // Некоторые вопросы английской филологии. – Челябинск, 1972, вып. 3. – С. 3-29.
23. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
24. Хованская З. И. Анализ литературного произведения в современной французской филологии. – М.: Высшая школа, 1980. – 303 с.
25. Щербина А. А. Заметки о природе и технике иронии // Вопросы русской литературы. – Львов, 1971. - Вып. 1 (16). – С.40-47.
26. Carter, M. W. The true country. Themes in the fiction of Flannery O'Connor. – Nashville (Tenn.): Vanderbilt univ. press, 1969. – 253 p.
27. O'Connor, Flannery. Mystery and manners. Occasional prose. Selected and ed. by Sally and Robert Fitzgerald. – N. Y.: Farrar, Straus, Giroux, 1969. – 237 p.
28. Stephens, M. The question of Flannery O'Connor. – Baton Rouge: Louisiana state univ. press, 1973. – 205 p.

#### *Художественные тексты*

29. O'Connor, Flannery. The Complete Stories. – N. Y.: Farrar, Straus, Giroux, 1971. – 555 p.