

МИНОБРНАУКИ РОССИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Кафедра романо-германской филологии  
и переводоведения

**Способы создания речевого портрета главного героя  
романа Энтони Берджесса «Заводной апельсин»**

АВТОРЕФЕРАТ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ БАКАЛАВРА

студента 4 курса 421 группы  
направления 45.03.01 «Филология»  
профиля «Зарубежная филология»  
(Английский и немецкий / французский языки;  
Немецкий и английский языки)  
Института филологии и журналистики

Фесак Виктории Вадимовны

Научный руководитель  
к.ф.н., доцент

\_\_\_\_\_

подпись, дата

Казакова В.Ю.

Зав. кафедрой  
к.ф.н., доцент

\_\_\_\_\_

подпись, дата

Харламова Т.В.

Саратов 2026

**Введение.** Данная работа посвящена исследованию языковых особенностей речевого портрета главного героя романа Э. Берджесса «Заводной апельсин» (A Clockwork Orange). Изучением речевого портрета и языковой личности занимались многие исследователи-лингвисты: Ю.Н. Караулов, Г.И. Богин, В.И. Карасик, М.М. Бахтин и другие.

**Актуальность** темы обусловлена усиливающимся интересом со стороны современной лингвистики и литературоведения к изучению способов создания языковой личности персонажа в художественном тексте. Роман Э. Берджесса «Заводной апельсин» выделяется своей языковой спецификой - смешением английского языка с молодежным жаргоном и русскими словами, что делает речевой портрет главного героя значимым объектом лингвостилистического анализа. Особый интерес представляет динамика речевого портрета Алекса на протяжении романа и ее связь с внутренней эволюцией героя и центральной философской проблемой произведения - свободой выбора между добром и злом.

**Научная новизна** данной работы заключается в том, что впервые речевой портрет Алекса рассматривается в динамике на материале полной британской версии романа (с 21-й главой). В отличие от традиционных анализов, рассматривающих надсат как статичную лексическую систему, в работе прослеживается изменение речи героя под воздействием принудительного «лечения». Обосновывается, что финальная эволюция речи Алекса носит характер качественного изменения, отражающего взросление и самостоятельный отказ от насилия, что отличает британскую версию романа от американской и экранизации Стэнли Кубрика.

В качестве **материала** исследования был выбран оригинальный текст романа Э. Берджесса «A Clockwork Orange» (британское издание 1962 года, включающее 21 главу). Выбор британской версии обусловлен тем, что именно она, по мнению автора, демонстрирует взросление героя, а не циклическое возвращение к насилию.

**Цель** исследования - выявление и систематизация языковых средств, формирующих речевой портрет Алекса, прослеживание его динамики и определение роли речевого портрета в раскрытии образа героя и философского замысла произведения.

Поставленная цель предполагает решение конкретных **задач**:

1. изучить теоретическую базу исследования речевого портрета персонажа в художественном произведении;
2. описать лексические особенности речи Алекса;
3. проанализировать синтаксические характеристики речи героя;
4. разобрать фонетические особенности речи Алекса;
5. проследить динамику речевого портрета Алекса на протяжении романа в связи с внутренними изменениями героя и принудительным лечением, которому он подвергается;
6. установить связь между изменениями речи Алекса и его внутренней эволюцией;
7. определить функциональную роль речевого портрета Алекса в раскрытии философской проблематики романа.

В ходе исследования были использованы следующие **методы**: контекстуальный анализ, лингвостилистический анализ.

Данная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованных источников.

**Глава 1** «Теоретические основы изучения речевого портрета литературного персонажа» посвящена рассмотрению ключевых понятий, необходимых для анализа речевого портрета персонажа.

В **первом разделе** рассматривается понятие «языковая личность». В лингвистике термин впервые употребил В.В. Виноградов. Наибольшую известность получила трехуровневая модель Ю.Н. Караулова, включающая вербально-семантический (лексикон и грамматика), когнитивный (картина мира) и прагматический (мотивы и цели) уровни. Также изучены подходы

Г.И. Богина, С.Г. Воркачева и В.И. Карасика. В западной лингвистической традиции проблематика языковой личности разрабатывалась Д. Хаймсом, У. Лабовым и Дж. Гамперцем.

Во **втором разделе** рассматривается понятие «речевой портрет». Идея речевого портретирования восходит к М.В. Панову, который в 1960-х годах выдвинул идею «фонетического портрета» - концепции, сосредоточенной на фонетических особенностях речи человека как отражении его индивидуальности. И.С. Шильникова определяет речевой портрет как «социально маркированные способы выбора и употребления языковых средств», а А.В. Асадуллаева - как «зафиксированный в языковом материале индивидуальный стиль, который может служить для создания определенной модели языковой личности». При формировании термина ученые сходятся на том, что речевой портрет является ценным инструментом для понимания человека, позволяющим выявлять его индивидуальные особенности, мотивацию и скрытые намерения.

В **третьем разделе** рассматривается речевой портрет как средство создания художественного образа персонажа. Согласно концепции М.М. Бахтина, в полифоническом романе каждый персонаж обладает самостоятельным голосом, не подчиненным авторскому слову. Б.В. Томашевский подчеркивал, что речь персонажа является одним из важнейших приемов его характеристики наряду с описанием внешности и поступков. На основе работ Г.Г. Хисамовой персонажа можно рассматривать как «виртуальную языковую личность», обладающую собственной системой ценностей и речевыми стратегиями. Выводы лингвистов позволяют утверждать, что персонаж - это одновременно и воплощение художественного образа, и самостоятельная языковая личность.

В **четвертом разделе** рассматривается понятие «идиолект». В.Н. Ярцева определяет идиолект как совокупность речевых особенностей конкретного индивида, отличающих его от других носителей данного языка. Как отмечает Т.В. Жеребило, идиолект формируется под влиянием

множества факторов: профессиональной среды, возраста, образования, социального происхождения и психологических характеристик личности. В отличие от идиолекта, который является объективной данностью, речевой портрет представляет собой результат анализа и интерпретации этих особенностей (Н.Ю. Кораблева). В контексте данного исследования идиолект Алекса представляет особый интерес, поскольку включает элементы вымышленного языка «надсат», что делает его уникальным явлением, одновременно принадлежащим реальному английскому языку и содержащим лексические единицы, созданные автором или заимствованные из других языков.

**В пятом разделе** рассматривается понятие динамики речевого портрета. М.М. Бахтин заложил теоретические основы для понимания того, как личность персонажа может меняться во времени. Хотя Бахтин не использовал термин «динамика речевого портрета», его идея о том, что герой не должен быть застывшим, а должен становиться, меняться, напрямую относится к языковому выражению этого становления. В современной лингвистике проблема динамики речевого портрета остается недостаточно изученной; большинство исследований сосредоточены на статическом описании языковой личности без учета ее изменений во времени. В рамках данного исследования под динамикой речевого портрета понимаются изменения на лексическом, синтаксическом и фонетическом уровнях речи персонажа, обусловленные его внутренней эволюцией (взросление, психологическая травма, утрата и восстановление способности к свободному волеизъявлению). Анализ такой динамики позволяет проследить корреляцию между трансформацией языка героя и изменениями его личности, что составляет основной аспект новизны данной работы.

**В шестом разделе** рассматриваются приемы создания речевого портрета. Выделяются лексические приемы (социально-маркированная лексика, оценочная лексика, тропы), синтаксические приемы (параллелизм, градация, обращения, поток сознания), фонетические приемы (аллитерация,

ассонанс, звукоподражание) и коммуникативно-прагматические приемы (переключение кодов, стратегии вежливости и манипуляции, использование вокативов). Особое внимание уделяется понятию «анти-язык» (anti-language), введенному М.А.К. Халлидеем. В отличие от сленга, который может быть понятен за пределами группы, анти-язык ставит перед собой задачу продемонстрировать открытую оппозицию социуму, используя технику перекодирования (relexicalization) для разграничения «своих» и «чужих» (J. Ding). В романе «Заводной апельсин» надсат функционирует именно как анти-язык: он сознательно делает речь банды непонятной для жертв и полиции, создавая альтернативную реальность, где насилие получает положительную оценку.

**Глава 2 «Лингвистический анализ речевого портрета Алекса и его динамика»** представляет собой практическую часть исследования и включает анализ речи героя на трех этапах повествования: раннем (до лечения), этапе трансформации (после процедуры Людовико) и финальном (21-я глава британской версии).

В **первом разделе** дается общая характеристика материала исследования и образа главного героя. Установлено, что роман представляет собой яркий пример антиутопии, обращающейся к вопросам свободы воли и насилия. Алекс - 15-летний лидер молодежной банды, совершающий насилие и получающий от этого удовольствие, однако при этом он харизматичен, склонен к саморефлексии и искренне интересуется музыкой. Его любовь к классической музыке играет ключевую роль в романе: музыка для Алекса является глубокой эстетической потребностью. Переломным моментом становится применение экспериментальной терапии - метода Людовико, вызывающего у героя физическое отвращение к насилию и одновременно к любимой музыке. В финале британской версии герой постепенно приходит к мысли о создании семьи и отказе от насилия, что становится его собственным выбором, а не следствием лечения.

Во **втором разделе** анализируется анти-язык «надсат» и его функции. Определено, что слово «надсат» образовано от русского суффикса «-надцать» и транслитерировано на английский манер, что отражает принадлежность языка к подростковой субкультуре (героям 15-17 лет). Выявлены основные источники надсата: русские заимствования и их англоязычные варианты (*moloko* - молоко, *droog* - друг, *devotchka* девушка); южный лондонский диалект кокни как маркер «своих» (*cutter* - деньги, *rozz* - полицейский); авторские окказионализмы (*ultra-violence* - ультра-насилие, *horrorshow* - хорошо/ужасное зрелище); заимствования из других языков (из немецкого: *shlaga* - дубина, *knopka* - пуговица). Выяснены три ключевые функции надсата в повествовании: маркер «своих», эвфемизация насилия и маркер интеллекта.

В **третьем разделе** прослеживается динамика употребления надсата на трех этапах. На раннем этапе Алекс активно использует надсат, проявляя языковую креативность. Открывающая роман фраза содержит сразу несколько слов надсата: «*There was me, that is Alex, and my three droogs, that is Pete, Georgie, and Dim, Dim being really dim, and we sat in the Korova Milkbar making up our rassoodocks what to do with the evening*». Алекс также создает окказионализмы, например, описывая музыку как «*gorgeousness and gorgeosity made flesh*». На этапе трансформации надсат почти полностью исчезает, уступая место механистичному английскому: «*I thought to myself: "Hell hell hell, there might be a chance for me if I get out now"*». В финале британской версии надсат возвращается, но его функция меняется - он служит не для эстетизации насилия, а для рефлексии: «*I knew what was happening, O my brothers. I was like growing up*».

В **четвертом разделе** анализируются иные формы социально-маркированной лексики. На раннем этапе Алекс использует сленг («*to be well away*» - начинающий пьянеть, «*oldie*» - старье), архаизмы («*thou*», «*thee*» в пародийно-библейских оборотах: «*How art thou, thou globby bottle of cheap stinking chip oil?*») и вульгаризмы («*bastard*»). На этапе трансформации

социально-маркированная лексика используется преимущественно для выражения негативных ощущений: «*Turn it off, you grahzny bastards, for I can stand no more*». В финале социально-маркированная лексика демонстрирует способность героя к рефлексии и сравнению своего прошлого и настоящего «я»: «*And they can kiss my sharries. But you, O my brothers, remember sometimes thy little Alex that was. Amen. And all that cal*».

В пятом разделе рассматривается лексика с оценочным значением. На раннем этапе Алекс использует восторженные выражения для описания насилия: «*He was creeching out loud and waving his rookers and making real horrorshow with the slovos, only the odd blurp blurp coming from his keeshkas*». Слово «*horrorshow*» (от русского «хорошо») здесь несет двойной смысл: для самого Алекса это положительная оценка, но для читателя слово распадается на «*horror*» (ужас) и «*show*» (зрелище). На этапе трансформации положительная оценка сменяется отрицательной: «*I felt sick, sick, sick. The violence on the screen was making me sick*». В финале оценочная лексика становится более сдержанной: привычное слово «*horrorshow*» теперь применяется к чему-то безопасному и безобидному («*He runs little parties... Harmless. Yes yes, I viddy that real horrorshow*»), что свидетельствует об изменении персонажа.

В шестом разделе анализируются тропы в речи Алекса. На раннем этапе тропы служат инструментом эстетизации насилия: Алекс использует метафору («*it was real satisfaction to me to waltz*» - сравнение драки с танцем), сравнение и гиперболу («*like two curtains of blood*» - кровь льется как занавес), эпитет для дегуманизации жертвы («*fat filthy oily snout*» - сведение лица человека к морде животного), оксюморон («*a gentle bit of the boot*» - «нежное» избиение ногой) и ситуативную иронию. На этапе трансформации тропы меняют эмоциональную окраску: окказионализм «*cally*» (от русского «кал») выражает отвращение; олицетворение описывает тошноту как неконтролируемую стихию («*a sickness rose in me as it might be a wave*»); синекдоха «*minds of Dr Brodsky and Dr Branom*» выражает презрение героя к

врачам. В финале развернутая метафора сравнивает юность с заводной игрушкой: «*Being young is like being one of these malenky machines. It itties in a straight line and bangs straight into things bang bang and it cannot help what it is doing*». Главная метафора романа, к которой Алекс приходит самостоятельно, отсылает к его названию: «*a vonny grahzny orange*» (вонючий грязный апельсин), подчиненный бездушному механизму.

В **седьмом разделе** рассматриваются синтаксические особенности речи Алекса. На раннем этапе синтаксис отражает уверенность героя в себе: используется рефрен («*What's it going to be then, eh?*») как маркер контроля над ситуацией, поток сознания длинными распространенными предложениями создает эффект спонтанной речи, а обращение («*O my brothers*») выступает как ирония и манипуляция читателем. Алекс активно использует анафору и параллелизм для ритмизации описаний насилия. На этапе трансформации синтаксис отражает потерю контроля: синтаксический повтор («*Stop it, stop it, stop it*») выражает беспомощность героя, активный залог сменяется пассивным («*I was tolchocked very rough and skorry into the auto*»). Предложения становятся короткими, рублеными, лишенными прежней ритмичности. В финале синтаксические конструкции сохраняются, но их функция меняется: поток сознания служит маркером зрелости и склонности к рассуждениям, как в размышлениях о природе юности: «*Youth must go, ah yes. But youth is only being in a way like it might be an animal. No, it is not just like being an animal...*».

В **восьмом разделе** анализируются фонетические особенности речи Алекса. Выявлено, что в отличие от других уровней, фонетические приемы во многом остаются статичными, сохраняя свою функциональную значимость на всех этапах повествования. Используются оноματοпεία (имитация звука падающей машины - «*splussshhhh and gloop*»), аллитерация (повтор звука [r] для создания агрессии - «*ripped them to ribbons*») и ассонанс (чередование долгих и коротких гласных для передачи сбивчивости прощания с миром: «*Goodbye, goodbye, may Bog forgive you for a ruined life*»).

Эти приемы создают звуковой образ персонажа и усиливают эмоциональное воздействие на читателя.

В девятом разделе рассматриваются коммуникативно-прагматические приемы. На раннем этапе Алекс виртуозно владеет переключением кодов: вежливый тон с жертвами («*Pardon me, brother. I see you have them books under your arm, brother*») сменяется надсатом и императивами с сообщниками («*Open that window and me enter, droogies*»). Он активно использует стратегии вежливости и манипуляции, специально обращая внимание на интересы жертвы («*I like nothing better in this world than a good clean book, brother*») и говоря гипертрофированно учтиво, чтобы не вызывать опасения. На этапе трансформации манипулятивные стратегии исчезают, уступая место прямым требованиям и мольбам («*I want to be sick. Please let me be sick. Please bring something for me to be sick into*»). В финале коммуникативные стратегии возвращаются, но меняют функцию: переключение кодов символизирует выход из подросткового возраста, манипулятивные стратегии сменяются искренним интересом к жизни бывшего сообщника («*Wife wife wife? Ah no, that cannot be. Too young art thou to be married, old droog. Impossible impossible*»), а обращение к читателю используется для прощания с юностью («*That's what it's going to be then, brothers, as I come to the like end of this tale*»). Появление нового обращения к гипотетическому сыну («*goo goo goo my son*») раскрывает героя как готового к построению вертикальных отношений и принятию ответственности.

### **Заключение**

В ходе анализа речевого портрета Алекса в романе Э. Берджесса «Заводной апельсин» были сделаны следующие выводы:

1. Речевой портрет Алекса не статичен, его динамика напрямую коррелирует с внутренней эволюцией героя. На раннем этапе языковые средства демонстрируют уверенность, контроль и эстетизацию насилия; на этапе трансформации - подавление личности и выражение страдания; в финале - взросление, рефлексия и осознанный отказ от насилия.

2. Надсат выступает не просто как стилистический прием, а как маркер свободы воли: когда герой свободен (ранний этап и финал), его язык богат и креативен; когда свобода подавлена извне (этап трансформации), язык беднеет и становится механистичным.

3. Принципиально важным отличием британской версии романа является то, что возвращение языка в финале не означает возврата к насилию, а знаменует взросление героя. Алекс в полной версии романа не рецидивирует, а перерастает свою жестокость, в отличие от американской редакции и фильма Стэнли Кубрика.

4. Динамика речевого портрета Алекса визуализирует три модели отношения к свободе: иллюзорная свобода раннего этапа (следование инстинктам, принимаемое за свободу), навязанное принуждение (лечение, превращающее человека в «заводной апельсин» - механизм, лишенный выбора) и подлинная свобода финала (способность перерасти себя и сделать осознанный выбор в пользу будущего). Таким образом, Берджесс показывает, что ни следование разрушительным импульсам, ни внешнее принуждение не ведут к подлинной свободе - только взросление и рефлексия.

5. Общим для всех этапов является использование фонетических приемов (ономатопея, аллитерация, ассонанс), которые, в отличие от других уровней, остаются статичными на протяжении всего повествования, выполняя преимущественно звукоподражательную и ритмическую функции.

**Практическая ценность** данной работы заключается в том, что ее результаты могут быть использованы в курсах лекций и семинаров по стилистике английского языка и интерпретации художественного текста, а также при подготовке спецкурсов по творчеству Э. Берджесса. Предложенная модель уровневого анализа речевого портрета в динамике может быть применена к изучению других литературных персонажей, чей язык претерпевает изменения в ходе сюжета.

**Перспективы дальнейшего исследования** могут быть связаны с сопоставительным анализом переводов романа на русский язык (В. Бошняка,

Е. Синельщикова), сравнением надсата с другими искусственными языками в литературе (например, с новоязом в романе Дж. Оруэлла «1984»), анализом речевых портретов других персонажей произведения, а также с применением предложенной модели динамического анализа к другим литературным персонажам.