

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Введение.....</b>	<b>5</b>
<b>Глава 1. Теоретические обоснования исследования комического как эстетической категории.....</b>	<b>12</b>
1.1 Общая природа комического.....	12
1.2 Теории комического.....	16
1.3 Средства и приемы комического.....	19
<b>Выводы по 1-ой главе.....</b>	<b>22</b>
<b>Глава 2. Лингвистическая природа комического.....</b>	<b>27</b>
2.1 Языковые способы выражения комического в художественном тексте.....	28
2.1.1 Юмор как особый вид комического.....	28
2.1.2 Ирония и ее роль в выражении комического.....	29
2.1.3 Сатира в художественных текстах.....	31
2.2 Приемы комического.....	33
2.2.1 Основные приемы комического.....	33
2.2.2 Неосновные приемы комического.....	37
<b>Выводы по 2-ой главе.....</b>	<b>43</b>
<b>Глава 3. Функционирование языковых способов и приемов выражения комического в современных англоязычных рассказах.....</b>	<b>51</b>
3.1 Реализация способов и приемов выражения комического на уровне сюжета.....	51
3.2 Реализация способов и приемов выражения комического на уровне персонажа.....	55
3.3 Реализация способов и приемов выражения комического на уровне предложения.....	58
3.4 Реализация способов и приемов выражения комического на уровне словосочетания.....	60
<b>Выводы по 3-ей главе.....</b>	<b>62</b>

<b>Заключение.....</b>	<b>73</b>
<b>Список использованных источников.....</b>	<b>75</b>
<b>Список литературных источников.....</b>	<b>78</b>
<b>Приложение.....</b>	<b>79</b>

## ВВЕДЕНИЕ

Национальная программа по подготовке кадров Республики Узбекистан ориентируется на достижение высокого уровня образования и воспитания народа, рост его интеллектуально-нравственного потенциала, общую гуманизацию всей системы народного образования, её коренное обновление на основе передовых педагогических технологий, комплексное развитие науки во всех её направлениях. Перед страной стоит в культурно-социальной сфере такая воистину историческая цель, как «формирование духовно богатой и нравственно цельной, гармонично развитой личности, обладающей независимым мировоззрением и самостоятельным мышлением, опирающейся на бесценное наследие наших предков и общечеловеческие ценности» [1].

В решении вышеотмеченных задач, стоящих перед современным узбекистанским обществом, большая роль отводится обучению иностранным языкам. Подчёркивая важность их знания, первый Президент Узбекистана И.А. Каримов [1] отметил: «В настоящее время у нас в стране придаётся большое значение изучению и преподаванию иностранных языков. И это, конечно, неспроста. Сегодня трудно переоценить значение совершенного знания иностранных языков для страны, стремящейся занять достойное место и мировом сообществе, ведь народ наш видит своё великое будущее в согласии, сотрудничестве с иностранными партнёрами». И далее, конкретизируя эту задачу, И.А. Каримов особо подчёркивает: «Нам надо быстрее подготовить методику по ускоренному изучению иностранных языков, основанную на национальных особенностях».

Комическое всегда было одним из предметов литературоведческого исследования. Но с течением времени меняется наш менталитет и наше понимание комического. Изменяются не только формы и средства комического, но также стили авторов. Каждый автор использует определенные приемы и способы выражения комического, из-за чего его стиль и язык становится уникальным и неповторимым. Но хоть язык каждого

автора является особенным, тем не менее, можно найти наиболее общие черты выражения комического авторами одного столетия. Поэтому мы решили проанализировать некоторые литературные источники и выявить основные способы и приемы выражения комического, используемые современными авторами в комических рассказах.

Все это и позволяет говорить о **новизне и актуальности** настоящего исследования.

**Цель нашей работы** – проанализировать комическое как эстетическую категорию, выраженную языковыми средствами в современной литературе; выявить и исследовать те ключевые стилистические позиции, которые делают язык писателей неповторимым, определить средства комизма современных англоязычных писателей.

Цель конкретизировалась в следующих **задачах**:

- рассмотреть и уточнить понятие комизма как эстетической категории,
- рассмотреть языковые способы и приемы выражения комического,
- проанализировать функционирование приемов и средств комического на различных уровнях текста.

**Объект исследования** – комическое как эстетическая категория.

**Предмет исследования** – языковые способы и приемы выражения комического в художественном тексте.

**Научная гипотеза:** комическое как эстетическая категория проявляется на различных уровнях текста, являясь определяющим фактором текстообразования в юмористических произведениях.

**Практическая значимость исследования заключается в том, что** результаты дипломной работы могут быть использованы в практике преподавания ряда дисциплин: стилистики английского языка, теории и практики перевода, в зарубежной литературе, домашнем чтении.

Работа проводилась с использованием совокупности **методов исследования**, включающих анализ литературы по проблеме исследования, синтез, сравнение, классификацию, интерпретацию.

Направленность исследования, с одной стороны, на изучение приемов комического, и, с другой стороны, на всю систему разноуровневых языковых средств, содержащих в «свернутом виде» возможность реализовать в определенном языковом окружении ироническую модальность, определила выбор основного подхода к изучаемым явлениям. Это функциональный подход, понимаемый в самом широком смысле как лингвистическое описание, отличающееся подчеркнуто функциональной ориентацией, которая, по мнению А.В. Бондарко заключается в том, что «описываются группировки разноуровневых языковых средств по тому принципу, который определяется закономерностями функционирования языковых единиц речи. Для этого используются средства разных уровней, организованные на семантической основе» [1; 5].

Именно такой подход позволяет осуществить поуровневый анализ приемов комического и механизма реализации иронической модальности.

**Материалом для исследования** послужили рассказы «The Story-Teller» by Н. Munro, «The Fight» by Dylan Thomas, «The Great Pancake Record» by Owen Johnson, «The Elk» by Н.Н. Munro, «The Mouse» by Н.Н. Munro, «Doc Marlowe» by James Thurber, «The Richer, The Poorer» by Dorothy West, «You Should Have Seen The Mess» by Muriel Spark и «The Hummingbird That Lived Through Winter» by William Saroyan.

**Структура работы.** Данная дипломная работа состоит из 3 частей: теоретическая, теоретико-практическая и практическая. Во введении обозначены цель и задачи исследования, а также научная гипотеза и практическая значимость исследования. В теоретической части мы рассматривали комическое как эстетическую категорию. В теоретико-практической части рассматриваются способы и приемы выражения комического. В третьей части мы рассматривали произведения англоязычных

авторов XX века и на основе проанализированных нами рассказов мы выделили четыре текстовых уровня выражения комического: уровень сюжета, уровень персонажа, уровень предложения и уровень словосочетания. На основе данных уровней мы вывели диаграммы способов и приемов выражения комического, которые используются современными писателями наиболее часто на каждом из уровней. В приложение мы вынесли некоторые примеры употребления комического на различных текстовых уровнях.

Юмор служит важным условием нормальной жизнедеятельности общества, являясь элементом творчества и образовательного процесса, и представляет собой многостороннее явление, которое следует изучать с разных сторон, с использованием антропоцентрической, культурологической и когнитивной научных парадигм. Создание стройной и максимально полной классификации оттенков комического составляет значительную трудность, так как границы между этими оттенками часто бывают очень зыбкими и трудно уловимыми. Четкой теории комического до сих пор не существует в силу размытости границ и значительного числа близких понятий. Юмор, смех, шутка, забавное, остроумие, ирония, насмешка, сарказм, сатира - все это разные формы комического. Аристотель считал что «комическое есть часть безобразного: смех является радостью, осмеивающей зло, и эта сущность смешного во все времена одинакова, хотя в разных культурах люди смеялись над разными вещами и по-разному». На современном этапе комическое характеризуют как особую оценочную эстетическую категорию, выявляющую противоречия между идеальным и реальным в жизни в форме осмеяния этого реального. Комическое в искусстве выявляет «объективные противоречия, присущие действительности, и выступает специфической критикой отсталого или рутинного. Смех и комизм - явления соотносимые и близкие, что приводит временами к неразграничению понятий», хотя смешное гораздо шире комического, так как не всякое смешное комично.

Вопрос об эксцентрическом в художественной литературе, особенно в литературе для детей, является малоизученным и практически не освещен в современной науке. Суть определения эксцентрического сводится к необычному, нестандартному поведению, к преднамеренному искажению причинно-следственных и логических связей. Комическое и эксцентрическое в плане выражения реализуется в языке художественной литературы самыми разнообразными способами.

Несомненно, что восприятие эксцентрического, как и комического, индивидуально, зависит от возраста, интеллектуального уровня и фоновых знаний, и все эти факторы влияют на реакцию читателя или слушателя. На наш взгляд, только из-за разницы между взрослым и детским восприятием многие действия покажутся взрослым эксцентричными, в то время как дети те же самые действия не считают странными или отклонением от общепринятых взрослыми норм. Таким образом, под эксцентрическим также подразумеваются несоответствия, только не разоблачение их, как это следует из трактовки комического, а наблюдение и анализ этих несоответствий. Эксцентрическое имеет более ограниченную сферу функциональной реализации, чем комическое, по причине того, что оно связано преимущественно с невербальным поведением. Комическое чаще выражается в языке. Эксцентрическое не всегда связано со смешным и необязательно вызывает улыбку, а чаще всего предназначается для проявления эпатажности или экстравагантности. В детской литературе эксцентрическое, которое иногда тесно переплетается с комическим, помогает ребенку самостоятельно различить сказочное от реального и получить от этого удовлетворение.

Разнообразны и средства выражения комического и эксцентрического на словообразовательном уровне. К ним можно отнести авторские окказионализмы и неологизмы, необычные производные и сложные слова, слова-слитки (контаминация). Возникновению комического и

эксцентрического эффектов способствуют вариативность контекстуальных смыслов, полисемия, омонимия, метонимия, антономазия, идиоматичность, амбивалентность синтаксической конструкции и некоторые более редкие стилистические явления (например, амфиболия, анаколуф, антифразис).

Иногда комический и эксцентрический эффекты также достигаются благодаря использованию оксюморонов, перифраза, плеоназма или эвфемизмов. В других случаях в целях создания шутливой, а иногда насмешливой окраски, для разоблачения неискренного или другого негативного поведения авторы используют пародию, гиперболу, игру слов, и другие стилистические средства.

Стиль художественной литературы по своей природе отличается от стилей языка и речи, являясь более специфичной областью исследования. Проблемам стиля посвящено множество работ философов еще со времен античной Греции и до нашего времени. Многие языковеды, как отечественные, так и зарубежные, неоднократно обращались к тем или иным проблемам стиля (Ш. Балли, В. Гумбольдт, К. Фосслер, К. Рейн-гардг, Ф. Соссюр, В. Виноградов, В. Жирмунский, И. Гальперин, М. Брандес и многие другие). Индивидуальный стиль писателя есть процесс поисков лексики, синтаксиса, фразеологии, различных форм речи и жанра, композиции, ритма и тона повествования. Стиль писателя неразрывно связан с его мировоззрением, духовной и творческой индивидуальностью.

Англичане прочно закрепили за собой репутацию нации, проявляющей себя неординарно в разных ситуациях и на разных уровнях, другими словами, эксцентрически. Выражение английский юмор стало уже не символом, а скорее термином специфичности проявлений комического и эксцентрического на уровне нации, элементов смешного, понятных исключительно англичанам или людям, разбирающимся в тонкостях английского языка и английской культуры, чтобы адекватно реагировать на этот юмор. Первая глава также знакомит с авторами классической

английской детской литературы с элементами комического и эксцентрического Э. Лиром и Л. Кэрроллом и их последователями: Д.М. Барри, А.А. Милном, Р. Далом и К.С. Льюисом. Поскольку настоящая работа связана не только с исследованием лингвостилистических средств для выражения комического и эксцентрического в языке современной английской детской литературы, но и анализом их перевода, то стоит отметить, что именно перевод вызывал и вызывает достаточные затруднения для многих переводчиков. Эти трудности объясняются спецификой языка, наличием реалий и аллюзий, не имеющих информационной значимости для нашего читателя, непереводаемой игры слов и фонетических каламбуров и возрастной спецификой читательской аудитории.

## **Глава 1. Теоретические обоснования исследования комического как эстетической категории**

«Чувство – это одна из форм человеческого сознания, одна из форм отражения реальной действительности, выражающая субъективное отношение человека к удовлетворению или неудовлетворению его человеческих потребностей, к соответствию или несоответствию чего-либо его представлениям» [2; 17]. Не все потребности человека врожденные. Часть из них формируется в процессе воспитания и отражает не только связь человека с природой, но и его связи с человеческим обществом. «Эстетические чувства» являются причиной появления эстетических категорий. И в своей книге «О чувстве юмора и остроумии» А. Н. Лук приводит список человеческих чувств, в который, помимо высших социальных чувств, он также включает список «эстетических чувств»:

- а) Чувство возвышенного
- б) Чувство прекрасного
- в) Чувство трагического
- г) Чувство комического [2; 18].

Эти «эстетические чувства» составляют четыре эстетические категории: категорию возвышенного, категорию прекрасного, категорию трагического и категорию комического, которую мы и будем рассматривать в данной дипломной работе.

### **1.1 Общая природа комического**

«Комическое – это категория эстетики, выражающая в форме осмеяния исторически обусловленное (полное или частичное) несоответствие данного социального явления, деятельности и поведения людей, их нравов и обычаев объективному ходу вещей и эстетическому идеалу прогрессивных общественных сил» [3; 237]. В данной работе мы будем придерживаться

этого определения комического, так как оно, как нам кажется, в полной мере отражает суть комического. Комическое по своему происхождению, сущности и эстетической функции носит социальный характер. Его истоки коренятся в объективных противоречиях общественной жизни. Комическое может проявляться по-разному: в несоответствии нового и старого, содержания и формы, цели и средств, действия и обстоятельств, реальной сущности человека и его мнения о себе. Видом комического является, например, попытка безобразного, исторически обреченного, бесчеловечного лицемерно изображать себя прекрасным, передовым и гуманным. В этом случае комическое вызывает гневный смех и сатирическое, отрицательное отношение. Комична бессмысленная жажда накопления ради накопления, поскольку она находится в противоречии с идеалом всесторонне развитого человека. Комическое имеет различные формы: сатира, юмор и т. д. [3; 445].

Понятие «комическое» произошло от греческого «*koikós*» — «весёлый», «смешной» и от «*komos*» — веселая ватага ряженных на сельском празднестве Диониса в Древней Греции и перешло в русский язык со значением «смешное». Начиная с Аристотеля, существует огромная литература о комическом, его сущности и источнике; исключительная трудность его исчерпывающего объяснения обусловлена, во-первых, универсальностью комического (всё на свете можно рассматривать «серьёзно» и «комически»), а во-вторых, его необычайной динамичностью, его «природой Протея» (Жан Поль Рихтер), игровой способностью скрываться под любой личиной. Комическое часто противопоставляли трагическому (Аристотель, Ф. Шиллер, Ф. В. Шеллинг), возвышенному (Жан Поль Рихтер), совершенному (М. Мендельсон), серьёзному (Ф. Шлегель, И. Фолькельт), трогательному (Новалис), но достаточно известны трагикомический и высокий (т. е. возвышенный), серьёзный и трогательный (особенно в юморе) виды смешного. Сущность комического усматривали в «безобразном» (Платон), в «самоуничтожении безобразного» (немецкий эстетик-гегельянец К. Розенкранц), в разрешении чего-то важного в «ничто»

(И. Кант), но чаще всего определяли формально, видя ее в несообразности, несоответствии (между действием и результатом, целью и средствами, понятием и объектом, и т.д.), а также в неожиданности (Ч. Дарвин); однако существует и комические «соответствия», и нередко впечатляет как раз комическое «оправдавшегося ожидания» (суждения признанного комика, «шута», в его устах сугубо смешны). Мало удовлетворяя в роли универсальных формул, разные эстетические концепции комического, однако, довольно метко определяли существо той или иной разновидности комического, а через нее и некую грань комического в целом [4; 639].

Общую природу комического легче уловить, обратившись сначала в духе этимологии слова к известному у всех народов с незапамятных времён игровому, празднично весёлому (нередко с участием ряженных), коллективно самодеятельному народному смеху, например в карнавальных играх. Это смех от радостной беспечности избытка сил и свободы духа — в противовес гнетущим заботам и нужде предыдущих и предстоящих будней, повседневной серьёзности и вместе с тем смех возрождающий (в средние века его называли *risus paschalis*, «пасхальный смех» — после длительных лишений и запретов великого поста). К этому «воскрешающему» смеху («рекреационному», восстанавливающему силы) — как в школе во время перемены (рекреации) между двумя уроками, — когда в свои права вступает игровая фантазия, применимо одно из общих определений комического: «фантазирование... рассудка которому предоставлена полная свобода» [4; 549]. На карнавальной площади, как и в частном доме за пиршественным столом, всегда и везде где миром правит игровой смех «комоса», воцаряется двузначная атмосфера действительности, преломленной сквозь призму изобретательной фантазии: богатый на выдумки «играющий человек» как бы подвизается в роли изобретательного «творческого человека». Все элементы смешного образа при этом взяты из жизни, у реального предмета (лица), но их соотношения, расположение, масштабы и акценты («композиция» предмета) преображены творческой фантазией. По содержанию смех

универсальный и амбивалентный (двузначный — фамильярное сочетание в тоне смеха восхваления и поношения, хулы и хвалы). Это и смех синкретический как по месту действия — без «рампы», отделяющей в театре мир комический от реального мира зрителей, так и по исполнению — часто слияние в весельчаке автора, актёра и зрителя. Например, средневековый шут, древнерусский скоморох, комик в быту, который, импровизируя, потешается и над собой, и над слушателями, над своей натурой как над их натурой, откровенно (в состоянии «свободы духа») представленной. В празднично игровом, глубоко объективном по своей природе смехе как бы сама жизнь празднует и играет, а участники игры — лишь более или менее сознательные органы её. Высшие образцы этого (извечно, а по истокам — фольклорного) «собственно комического» в искусстве — это насквозь игровой образ Фальстафа у Шекспира, а также роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» Ф. Рабле.

Ещё Аристотель отметил, что смеяться свойственно только человеку (у некоторых высших видов животных, у человекоподобных обезьян и собак, наблюдаются зачаточные формы беззвучного смеха). Велико антропологическое значение комического; по словам И. В. Гете, ни в чем так не обнаруживается характер людей, как в том, что они находят смешным. Истина эта равно применима к отдельным индивидам, целым обществам и эпохам (то, что не кажется смешным одной культурно-исторической среде, начиная с обычаев, одежды, занятий, обрядов, форм развлечений и т.п., вызывает смех у другой, и наоборот), а также к национальному характеру, как это обнаруживается и в искусстве (роль юмора, особенно эксцентрического, в английской, остроумия во французской литературе, сарказма в испанском искусстве). Величайшим объективным источником комического является, сохраняя при этом «игровой» характер, история человеческого общества, смена отживших социальных форм новыми.

Единственный предмет комического — это человек (и человекоподобное в зверях, птицах и т.д.). Комическое поэтому чуждо

архитектуре, а другим искусствам свойственно в разной мере. Наиболее благоприятна для универсальной природы комического художественная литература, где на комическом основан один из главных и наиболее игровой вид драмы — комедия.

## 1.2 Теории комического

Все существующие теории рассматривают комическое или как чисто объективное свойство предмета, или как результат субъективных способностей личности, или как следствие взаимоотношений объекта и субъекта. Эти три различных методологических подхода к трактовке природы комического и порождают все видимое в теоретической литературе многообразие концепций комического. Это многообразие польский эстетик Б. Дземидок в книге «О комизме» систематизирует вокруг шести генеральных типологических моделей комического [5; 27-28]:

1. Теория отрицательного свойства объекта осмеяния (Аристотель) и ее психологический вариант – теория превосходства субъекта над комическим предметом (Т. Гоббс, К. Уберхорст).

2. Теория деградации («Поводом к смешливости является принижение какой-нибудь значительной особы»). Эту теорию сформулировал английский психолог первой половины XIX века А. Бэн.

3. Теория контраста (Жан Поль, И. Кант, Г. Спенсер), («Смех естественно возникает, когда сознание внезапно переходит от вещей крупных к малым»). Причина смеха в несоответствии ожидаемому (Т. Липис, Г. Хоффдинг).

4. Теория противоречия (А. Шопенгауэр, Г. Гегель, Ф. Фишер, Н. Чернышевский).

5. Теория отклонения от нормы (комично явление, отходящее от нормы и нецелесообразно и нелепо разросшееся) немецкого эстетика К. Гросса, французского теоретика Э. Обуэ и С. Милитона Нахама.

б. Теория пересекающихся мотивов, в которой выступает не один, а несколько мотивов, объясняющих сущность комического. Эта группа широкого объема: А. Бергсон, З. Фрейд, А. Луначарский и другие.

Юрий Боров, называющий комизм «прекрасной сестрой смешного», считает, что «смех и смешное – шире комического. Они охватывают и внеэстетические явления. Смешное не всегда комично. Комическое – прекрасная сестра смешного. Комическое порождает «высокое» [6; 28].

Того же мнения придерживается и А.Н.Лук: «... не все смешное комично, но все комическое смешно» [2; 65]. Иными словами, обладая всеми признаками смешного, комическое обладает еще каким-то дополнительным признаком. Это признак общественной значимости». «Комическое – это общественно значимое смешное» [2; 63].

В этой мысли существенны две особенности. Первая относится к трактовке сущности комического: комическое нельзя отождествлять со смешным вообще, оно общественно значимый смех. Вторая особенность связана с тезисом о том, что «все комическое вызывает смех, однако не все, что вызывает смех, есть комическое» [2; 63].

В синкретическом смехе потенциально или в зачаточном виде заложены многие виды комического, обособляющиеся затем в ходе развития культуры. Это, прежде всего ирония и юмор, противоположные по «правилам игры», по характеру личины. В иронии смешное скрывается под маской серьезности, с преобладанием отрицательного (насмешливого) отношения к предмету; в юморе — серьезное под маской смешного, обычное преобладанием положительного («смеющегося») отношения. Среди всех видов комического юмор отмечен в принципе миросозерцательным характером и сложностью тона в оценке жизни. В юморе «диалектика фантазии» приоткрывает за ничтожным — великое, за безумием — мудрость, за смешным — грустное («незримые миру слёзы», по словам Н. В. Гоголя [2; 37]). Притча о юморе гласит, что радость и горе встретились ночью в лесу и, не узнав друг друга, вступили в брачный союз, от которого родился юмор [7;

32]. Напротив, обличительный смех сатиры, предметом которого служат пороки, отличается вполне определенным (отрицательным, изобличающим) тоном оценки. Начиная с античности (Ювенал) существует, впрочем, и не комическая сатира, воодушевляемая одним негодованием. Но именно великим сатирикам (Дж. Свифт, М. Е. Салтыков-Щедрин) нередко свойственно перемежать серьёзное (социально значительное) с алогично забавным, абсурдным, как бы шутливо незначительным (персонаж с «фаршированной головой» у Салтыкова-Щедрина) — компенсаторная (восстанавливающая бодрость) функция смеха, в которой наглядно сказывается генетическая связь сатиры с собственно комическим.

По значению (уровню, глубине комического), таким образом, различаются высокие виды комического (величайший образец в литературе — Дон Кихот Сервантеса, смех над наиболее высоким в человеке) и всего лишь забавные, шутливые виды (каламбур, реализованные метафоры, дружеские шаржи и т.п.); к забавно комическому применимо определение смешного у Аристотеля: «...ошибка и безобразие, никому не причиняющие страдания и ни для кого не пагубные» [8; с.53]. Для комического обычно важна чувственно наглядная природа конкретного предмета, игра на утрировке величины элементов (карикатура, от итал. *caricare* — преувеличивать, утрировать), на фантастических сочетаниях; но наряду с этим остроумие (острота), вырастая из сравнения, строится также на сближении далёких, более или менее отвлечённых понятий; остроумие — это «играющее суждение» (К. Фишер) [2; 34], «ряженный поп, брачующий любую пару» (Жан Поль Рихтер) [2; 35] вопреки воле «родственников» и общепринятым представлениям; комический эффект при этом как бы играет роль доказательства. По характеру эмоций, сопровождающих комическое, и их культурному уровню различают смех презрительный, любовный, трогательный, жестокий (едкий и «терзающий», или саркастический), трагикомический, утонченный, грубый, здоровый (естественный), больной и т.д. Весьма важно также духовное состояние «комика»: смех сознательный,

когда человек владеет процессом комического, и, напротив, когда им играют внешние обстоятельства, жизнь (ставя в «смешное положение») или бессознательное играет им, как простым орудием, невольно «разоблачая» его («автоматизм комического», по А. Бергсону).

### 1.3 Средства и приемы комического

Филологи и искусствоведы больше интересовались приемами комического, нежели его средствами (Ю. Борев, А. Н. Лук).

Первые попытки классифицировать остроумие восходят к античной древности: они были предприняты Цицероном и Квинтилианом. Цицерон дал первую формальную классификацию и разделил все остроумие на два основных типа [2; 83]:

1. Смешное проистекает из самого содержания предмета.
2. Словесная форма остроумия, которая включает в себя:
  - А) двусмысленность;
  - Б) неожиданные умозаключения;
  - В) каламбуры;
  - Г) необычные истолкования собственных имен;
  - Д) пословицы;
  - Е) аллегория;
  - Ж) метафоры;
  - З) иронию.

Квинтилиан, в свою очередь, разделил все причины, вызывающие смех на 6 групп: изысканность, грациозность, пикантность, шутка, острота и добродушное подтрунивание [2; 85].

В связи с исследованием теории комического в общем эстетическом плане следует упомянуть книгу А.Макаряна «О сатире», в которой автор вопреки ее названию больше говорит о «комическом». И в самом деле, первая часть монографии называется «Комическое в литературе», вторая –

«Комизм». Во второй части автор, поставивший перед собой задачу «исследовать основные художественные средства сатирического творчества», рассматривает такие явления, как «комизм слов», «образный комизм», «логизм и алогизм», «комизм положения», «комизм характеров», «комизм обстоятельств», «комизм действия» [9; 381].

Автор рассуждает о двух видах комических слов: остроумное и комическое слово. Думается, однако, что остроумие представляет собой объект совершенно другой области исследования. Что же касается комических слов, то они, по мнению Макаряна, связаны с невежеством, культурной отсталостью, нервозностью и т.д. Пытаясь определить группы комических слов, он пишет: «Отступление от общепринятого употребления слова: диалектизмы, профессионализмы, архаизмы, неологизмы, варваризмы, нарушение смысловых и грамматических связей – все это часто придает слову комическое значение» [9; 200]. Однако в конкретных случаях автор испытывает затруднения при разграничении средств и способов комического. Так, основными источниками словесного комизма автор считает беспорядочность мыслей и их логическое оформление, скудость мысли, витиеватость, вычурность речи, нарушение связи между репликами, комическое повышение или понижение интонации, потерю нити мысли во время разговора, слова, выражающие противоречащие понятия, повторы, комизм звуков и каламбуры.

Комический эффект обычных общеупотребительных слов связан прежде всего с возможностями их метафоризации и с многозначностью. Комизм усиливается за счет отдельных слов при их различном связывании, приобретении ими дополнительной комической окраски в комической среде, при недоразумениях, возникающих в ходе диалогов и взаимных реплик персонажей. Разумеется, комические возможности слов проявляются и в языке автора в ходе повествования, однако язык персонажей обладает более широкими возможностями для достижения художественных целей [2; 64].

Комическое охватывает сатиру и юмор, являющиеся равноправными формами комического.

В филологической и эстетической литературе сплошь и рядом смешиваются и отождествляются приемы и средства комического.

Средства комического, наряду с языковыми, охватывают и другие средства, вызывающие смех. Языковые средства комического составляют фонетические, лексические, фразеологические и грамматические (морфологические и синтаксические) средства.

Приемы комического порождаются различными средствами и формируются, прежде всего, языковыми средствами.

Можно дать следующую обобщенную схему создания комического в искусстве, в том числе в художественной литературе: объективный смех (смешное) – средства комического (языковые средства – фонетические, лексические, фразеологические, грамматические средства и неязыковые средства) – формы комического (юмор, сатира) – результат – смех (комизм) [6; 74].

Комическое искусство способно выявлять комический потенциал не только общеупотребительных, эмоциональных слов, но и терминов, терминологических слов и сочетаний. Важным условием приобретения лексическими единицами комической окраски является комическая среда, неожиданная связь слова в тексте с другими словами и выражениями. В прозе 20–30-х годов возможности слов в создании комического эффекта, не считая иронической интонации, заключаются в следующем:

а) историческое формирование значения определенной части лексических единиц в комическом качестве;

б) неожиданная многозначность, омонимия и синонимия лексических единиц;

в) изменение стилистических условий употребления слов, принадлежащих различным сферам.

Фразеологические единицы служат для выражения комического в трех случаях:

- а) сопровождаясь иронической интонацией;
- б) исторически сформировавшись в языке в комическом качестве;
- в) при удачном сочетании с другими словами и выражениями.

Значительную роль в искусстве комического играют остроты, отличающиеся экспрессивностью и вызывающие смех.

### **Выводы по 1-ой главе**

Рассмотрим «Лингвостилистические особенности элементов комического и эксцентрического в произведениях С. Миллигана и Дж. К. Роулинг», где дается характеристика особенностей творчества С. Миллигана и Дж. К. Роулинг и специфика комических и эксцентрических элементов в нем.

Язык и стиль произведений С. Миллигана значительно отличается от его коллег и предшественников, представителей школы абсурдистов. Для его поэзии характерны разнообразные параллелизмы, повторы, каламбуры, ономотопея, антитеза, многочисленные эвфонические элементы - эпифора, различные виды анафоры, рефрены, ассонанс, аллитерация и, конечно же, игровой момент. С. Миллиган любит резкие переходы, асиндетические нагромождения создают впечатление непродуманного, спонтанного движения мысли и эмоций, что, как правило, характерно для детской речи. Обилие коротких восклицательных предложений свидетельствует о насыщенном эмоционально-экспрессивном характере его произведений. Многие стихотворения Миллигана написаны говорным и ораторским стихом, некоторые представляют собой детские рассуждения о явлениях природы и о поведении взрослых, но практически все они написаны как бы через призму детского взгляда на окружающий мир. Подчинив своим целям смысловые, звуковые и ритмико-акустические богатства английского языка, автор добивается эффекта непосредственной, эмфатически окрашенной детской

речи. Услышанные изобретенные детьми слова и смешные фразы получают вторую жизнь, радуя слух читателя.

Приведем несколько примеров:

Piffing

Effily Offily If If If

Niffilly Noffily Piff Piff Piff I've Piffed at the Baker I've Piffed at the Beak Effily  
Offily Squeak Squeak Squeak.

Обед

Ифили-офили, Иф-иф-иф, Нифили-нофили, Пиф-пиф-пиф. Пифнем на кашу,  
Пифнем на суп. Ифели - офели, Грушу — хруп-хруп.

Данное стихотворение получило название (в нашем варианте перевода "Обед"), благодаря "изобретению" дочери Миллигана Джейн слова "PigAM". Это стихотворение представляет собой детскую считалочку. Как и классические считалочки из известного сборника "Песни Матушки Гусыни", оно соответствует всем каноническим формам считалочки - в основе лежит четкий ритм, усиливаемый аллитерацией (в нашем случае многократное повторение звука [T] в семи из восьми строк). Сразу же делаем оговорку, что наш перевод (С.К.) не всегда является точным воспроизведением оригинала. При всем желании максимально сохранить содержание текста, нам все же пришлось внести некоторые изменения. Если бы мы в точности переводили каждое слово, то в результате потеряли бы и рифму, и саму игру английских слов, и очарование стиля Спайка Миллигана.

Основными характеристиками стиля С. Миллигана являются различные выразительные языковые и графические средства, которые придают тексту яркость и образность. Ономапопея также является одной из характерных черт в поэзии С.Миллигана. У него даже есть стихотворение с таким названием: "Opashalpla". Автор употребляет ненормативное

написание термина "опатпа1ар1а", подражая детскому произношению трудно выговариваемого слова.

Onamatapia!

Thud- Wallop- CRASH! Onamatapia!

Звукоподражание!

Грахам-Тадам - ТОДОМ! Звукоподражание! Грохочет грозно ГРОМ!  
Звукоподражание! Ба-бам! Бар-ба-ба!-БАМ! Звукоподражание! Бей бодро в барабан!

Snip-Snap-GNASH! Onamatapia!

Wack- thud-BASH! Onamatapia!

Bong-Ting-SPLASH!

Сочетание слов напоминает звуки ударов, и данное стихотворение проиллюстрировано забавным рисунком: толстый музыкант в парадной униформе барабанными палочками бьет себя по огромному животу, издавая звуки "Boom! Boom! Boom!" Написание каждого конечного рифмообразующего слова полностью с заглавных букв усиливает экспрессию.

Игра не является категорией смешного, но она входит в область комического - ведь дети смеются от самого сознания, что это все "понарошку". Радость игры есть радость понимания (понимания "условности" игры). Игра помогает ребенку установить твердые связи, существующие в действительности. Как только эти связи устанавливаются, у ребенка возникает естественная потребность подвергнуть все сомнению, перепутать эти связи и поиграть ими. Английская комическая и эксцентрическая поэзия для детей подчеркивает эту установку в самом словесном оформлении. Наряду со словами всем известными, серьезными и

важными, по ситуации вводятся слова совершенно неожиданные или прямо противоположные по смыслу, хотя весьма похожие по звучанию на то слово, которое ожидается в данном контексте. Причинно-следственные связи нарушаются. Читатели-дети понимают, где произошёл сбой. Комический эффект достигнут.

В творчестве С. Миллигана для детей лишь две повести-сказки, но только одна из них переведена на русский язык. Каждое предложение этой повести, без преувеличения, содержит хотя бы один стилистический прием для создания комического или эксцентрического эффекта.

Многозначность слов также вводит ребенка в заблуждение. Путаница в значениях, употребление слов по неведению приводит к такому явлению в речи, как малапропизм, и, как следствие, к комическому эффекту.

...this Jungle was always on time. Some people are always late, like the late King George V.

Джунгли были очень пунктуальны. Это ведь только люди любят опаздывать, а иные даже опаздывают опаздывать - они совсем не приходят (Здесь и далее перевод Г. Кружкова).

Каламбур *people are always late, like the late King George V* основан на омонимии прилагательного *late*, которое в сочетании с глаголом *to be* в качестве предикатива имеет значение опаздывать, а в словосочетании *the late King George V* в атрибутивной функции переводится как покойный. В первом предложении мы вновь встречаем олицетворение, где джунглям приписывается способность приходить или добираться куда-либо без опоздания. Второе предложение представляет собой комментарий о плохой привычке человека опаздывать. Таким образом, второе предложение контрастирует с первым, где в пример (чувствуется нравоучение взрослого!) ставится пунктуальность джунглей и создается дополнительный комический эффект.

Расстроенный Лысый Лев в раздумьях о восстановлении своей гривы, атрибута царя природы, и быстро падающего среди других обитателей джунглей собственного авторитета, пытается найти способ решения своей проблемы:

One night when he was having tea (Lyons) he said, 'I can't go being bald. It's a big problem: I must find a solution.' So he squeezed every tube in the jungle but not one had the right solution in it.

Нужно было найти выход из этого положения...

(В переводе Г. Кружкова отрывок, содержащий каламбуры, полностью не отражен).

## Глава 2. Лингвистическая природа комического

В филологической и эстетической литературе чаще всего включают в одно и то же множество средства и приемы комического, средства комического растворяют в его приемах; лишь иногда эти понятия рассматриваются как равноправные и пересекающиеся.

Приемы комического представляют собой объект исследования эстетики, литературоведения и лингвистики. Это обстоятельство связано с тем, что приемы обладают широкими возможностями формирования и совершенствования. Приемы комического могут быть связаны с сюжетом произведения, характерами явлений и образов, могут порождаться их поведением и действиями, ситуацией, комизм могут создавать одежда героя и детали обычных предметов; в то же время приемы комического формируются в непосредственной связи с языковыми – речевыми средствами. Поэтому мы будем рассматривать средства и приемы как отдельные понятия. Наиболее обстоятельный разбор средств и приемов комического содержится в работах Ю. Борева. Он выделяет такие приемы как «овеществление» и «оживотнивание». Разбирая сатирическое стихотворение, где бюрократ изображен в виде деревянного придатка к столу и креслу, он справедливо отмечает, что осмеяние достигается путем уподобления бюрократа одному из элементов обстановки в кабинете. «Оживотнивание» Боров объясняет аналогичным образом. Также в свою классификацию Боров включает сатирическую гиперболизацию, которую мы в данной работе будем рассматривать как два разных средства: преувеличение (гипербола) и преуменьшение, смягчение (эвфемизм).

## **2.1 Языковые способы и средства выражения комического в художественном тексте**

Рассматривают такие виды комического как юмор, сатира, гротеск, ирония, карикатура, пародия и т.д. Подобное выделение видов комического проистекает от смешения форм и приемов комического. Гротеск, карикатура, пародия входят в технику гиперболы и в совокупности составляют прием деформации явлений, характеров. Вот почему их нельзя считать формами комического. Они в одинаковой степени служат и сатире и юмору.

Многие авторы в своих работах рассматривают такие виды комического как юмор и ирония в едином значении. Мы в своей работе будем придерживаться той точки зрения, что юмор и сатира – это два разных вида комического.

### **2.1.1 Юмор как особый вид комического**

«Юмор (англ. *humour* — нравственное настроение, от лат. *humour* — жидкость: согласно античному учению о соотношении четырёх телесных жидкостей, определяющем четыре темперамента, или характера), особый вид комического; отношение сознания к объекту, к отдельным явлениям и к миру в целом, сочетающее внешне комическую трактовку с внутренней серьёзностью» [3; 391]. В согласии с этимологией слова, юмор заведомо «своенравен», «субъективен», личностно обусловлен, отмечен отпечатком «странного» умонастроения самого «юмориста». В отличие от собственно комической трактовки, юмор, рефлектируя, настраивает на более вдумчивое, серьёзное отношение к предмету смеха, на постижение его правды, несмотря на смешные странности, — в этом юмор противоположен осмеивающим, разрушительным видам смеха.

В целом юмор стремится к сложной, как сама жизнь оценке, свободной от односторонностей общепринятых стереотипов. На более глубоком (серьёзном) уровне юмор открывает за ничтожным возвышенное, за

безумным мудрость, за своенравным подлинную природу вещей, за смешным грустное — «сквозь видный миру смех... незримые ему слезы» [10; 4]. Жан Поль, первый теоретик юмора, уподобляет его птице, которая летит к небу вверх хвостом, никогда не теряя из виду землю, — образ, материализующий оба аспекта юмора.

«В зависимости от эмоционального тона и культурного уровня юмор может быть добродушным, жестоким, дружеским, грубым, печальным, трогательным и тому подобное» [11; 8]. «Текучая» природа юмора обнаруживает «протеическую» (Жан Поль) способность принимать любые формы, отвечающие умонастроению любой эпохи, её историческому «нраву», и выражается также в способности сочетаться с любыми иными видами смеха: переходные разновидности юмор иронического, остроумного, сатирического, забавного [13; 5].

### **2.1.2 Ирония и ее роль в выражении комического**

Ирония переводится с греческого «eironeia», буквально — притворство.

В различных областях знаний комическое определяется по-разному.

В стилистике — «выражающее насмешку или лукавство иносказание, когда слово или высказывание обретают в контексте речи значение, противоположное буквальному смыслу или отрицающее его, ставящее под сомнение» [3; 206].

Ирония есть поношение и противоречие под маской одобрения и согласия; явлению умышленно приписывают свойство, которого в нём нет, но которое надо было ожидать. «Иногда, притворяясь, говорят о должном, как о существующем в действительности: в этом состоит ирония» [14; 166]; Ирония — «...лукавое притворство, когда человек прикидывается простаком, не знающим того, что он знает» [15; 381]. Обычно иронию относят к тропам, реже — к фигурам стилистическим. Намёк на притворство, «ключ» к иронии содержится обычно не в самом выражении, а в контексте или интонации, а иногда — лишь в ситуации высказывания. Ирония — одно из важнейших

стилистических средств юмора, сатиры, гротеска. Когда ироническая насмешка становится злой, едкой издёвкой, её называют сарказмом.

В эстетике — «вид комического, идейно-эмоциональная оценка, элементарной моделью или прообразом которой служит структурно-экспрессивный принцип речевой, стилистической иронии» [4; 579]. Ироническое отношение предполагает превосходство или снисхождение, скептицизм или насмешку, нарочито запрятанные, но определяющие собой стиль художественного или публицистического произведения («Похвала Глупости» Эразма Роттердамского) или организацию образности (характера, сюжета, всего произведения, например в «Волшебной горе» Т. Манна). «Скрытность» насмешки, маска «серьёзности» отличают иронию от юмора и особенно — от сатиры.

Некоторые исследователи рассматривают иронию в качестве самостоятельной формы комического. В силу своей интеллектуальной обусловленности и критической направленности ирония сближается с сатирой; вместе с тем между ними проводится грань, и ирония рассматривается как переходная форма между сатирой и юмором. Согласно этому положению, объектом иронии является преимущественно невежество, в то время как сатира обладает уничтожающим характером, создает нетерпимость к объекту смеха, общественной несправедливости. «Ирония – средство невозмутимой холодной критики» [16; 406].

Смысл иронии в разные эпохи существенно видоизменялся. Античности свойственна, например, «сократовская ирония», выражавшая философский принцип сомнения и одновременно способ обнаружения истины. Сократ притворялся единомышленником оппонента, поддакивал ему и незаметно доводил его взгляд до абсурда, обнаруживая ограниченность как будто бы очевидных для здравого смысла истин. В античном театре встречается и так называемая трагическая ирония («ирония судьбы»), теоретически осознанная в новое время: герой уверен в себе и не ведаёт (в отличие от зрителя), что именно его поступки подготавливают его

собственную гибель (классический пример — «Царь Эдип» Софокла, а позже — «Валленштейн» Ф. Шиллера). Такую «иронию судьбы» нередко называют «объективной иронией», а применительно к самой реальности — «иронией истории» [17; 590].

Развёрнутое теоретическое обоснование и разнообразное художественное претворение ирония получила в романтизме (теория — у Ф. Шлегеля, К. В. Ф. Зольгера; художественная практика: Л. Тик, Э. Т. А. Гофман в Германии, Дж. Байрон в Англии, А. Мюссе во Франции). Романтическая ирония подчёркивает относительность всяких ограничительных по смыслу и значению сторон жизни — бытовая косность, сословная узость, идиотизм замкнутых в себе ремёсел и профессий изображаются как нечто добровольное, шутки ради принятое на себя людьми.

Своеобразную концепцию «эпической иронии» как одного из основных принципов современного реализма развил Т. Манн [18; 371], который, отталкиваясь от универсальности романтической иронии, подчёркивал, что ирония необходима для эпического искусства как взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством.

### **2.1.3 Сатира в художественных текстах**

Сатира (лат. *satira*, от более раннего *satura* — сатура, буквально — смесь, всякая всячина), вид комического; беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики), разрешающееся смехом, откровенным или подспудным, «редуцированным»; специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий её как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное (содержательный аспект) посредством смеховых, обличительно-осмеивающих образов (формальный аспект).

В отличие от прямого обличения, художественная сатира как бы двусюжетна: комическое развитие событий на первом плане

предопределяется некими драматическими или трагическими коллизиями в «подтексте», в сфере подразумеваемого [18; 72]. Для собственно сатиры характерна негативная окрашенность обоих сюжетов — видимого и скрытого, тогда как юмор воспринимает их в позитивных тонах, ирония — комбинация внешнего позитивного сюжета с внутренним негативным.

«Сатира — насущное средство общественной борьбы; актуальное восприятие сатиры в этом качестве — переменная величина, зависящая от исторических, национальных и социальных обстоятельств» [19; 153]. Но чем всенароднее и универсальнее идеал, во имя которого сатирик творит отрицающий смех, тем «живучей» сатира, тем выше её способность к возрождению. Эстетическая «сверхзадача» сатиры — возбуждать и оживлять воспоминание о прекрасном (добре, истине, красоте), оскорбляемом низостью, глупостью, пороком. Провожая «в царство теней все отжившее» (М. Е. Салтыков-Щедрин), духовно «пристыжая» и очищая смеющегося, сатира тем самым защищает положительное, подлинно живое [20; 4]. По классическому определению Ф. Шиллера, впервые рассмотревшего сатиру как эстетическую категорию, «... в сатире действительность как некое несовершенство противопоставляется идеалу, как высшей реальности» [21; 344]. Но идеал сатирика выражен через «антиидеал», то есть через вопиюще-смехотворное отсутствие его в предмете обличения.

Бескомпромиссность суждений о предмете осмеяния, откровенная тенденциозность — присущий именно сатире способ выражения авторской индивидуальности, стремящейся установить непреходимую границу между собственным миром и предметом обличения, и «... силой субъективных выдумок, молниеносных мыслей, поразительных способов трактовки разложить все то, что хочет сделаться объективным и приобрести прочный образ действительности...» [17; 312]. Субъективная окрашенность сатиры придаёт ей черты своеобразного негативного романтизма.

Отчётливо осознавая себя в древнеримской литературе в качестве обличительно-насмешливого жанра лирики, позже сатира, сохраняя черты

лиризма, утратила жанровую определённую, превратилась в подобие литературного рода, определяющего специфику многих жанров: басни, эпиграммы, бурлеска, памфлета, фельетона, сатирического романа. В последние полвека сатира вторгается в научную фантастику (О. Хаксли, А. Азимов, К. Воннегут и др.).

## **2.2 Приемы комического**

Существуют различные приемы выражения комического, но мы остановимся лишь на таких как:

- ✓ механизм реализации комической модальности стереотипных словосочетаний,
- ✓ деформация идиом,
- ✓ комические метафоры,
- ✓ парадокс,
- ✓ повторение,
- ✓ окказиональные новообразования,
- ✓ перифраз,
- ✓ вводные конструкции,
- ✓ синтаксическая конвергенция,
- ✓ аллюзии,
- ✓ цитаты,
- ✓ смешение стилей речи,
- ✓ пародии.

Мы разделили их на основные и неосновные приемы выражения комического.

### **2.2.1 Основные приемы комического**

**Механизм реализации комической модальности стереотипных словосочетаний.** Речь большинства персонажей англоязычных авторов XX

века пестрит клишированными фразами, от чего их слова приобретают ярко выраженное ироническое звучание.

Среди словосочетаний, активно создающих иронию, большой интерес вызывают построенные по структурной схеме N of N (с вариантом N of AN): heart of gold, crown of thorns, angel of mercy etc. [22; 94-95].

Эти словосочетания отличаются большей структурной спаянностью и вытекающей отсюда большей степенью предсказуемости компонентов.

Поскольку для целей нашего исследования детальная классификация подобных словосочетаний не представляется необходимой, для терминологического удобства будем пользоваться термином, предложенным А.А. Барченковым – «стереотипные словосочетания» [23; 67].

«В состав стереотипных сочетаний могут входить как фразеологические единицы (фразовые штампы, клише, типичные для различных литературных стилей, крылатые выражения, пословицы и поговорки), так и словосочетания, по своим внешним характеристикам классифицируемые как переменные и свободные... Ведущее место в фонде стереотипных сочетаний занимают словосочетания структурной модели AN, затем NN и N of N.» [23; 6].

Этимологически все словосочетания – бывшие речевые метафоры. Призванные когда-то украшать речь, возникнув как яркие образы, они утратили со временем образность и превратились в клише. А потому, употребляясь в новых контекстах, они могут обретать и новую образность, хотя совершенно другого характера.

Стереотипные словосочетания обладают весьма важным для создания иронии качеством, так как сохранили в своей семантической структуре следы бывших контекстов своего употребления. Степень эмоциональности у этих контекстов различна (у одних выше, у других ниже). Однако «на первый план тут выходит обобщенное восприятие этих сочетаний как: а) когда-то образных; б) книжных; в) вызывающих, пусть и не всегда определенные, историко-культурные ассоциации» [24; 19]. То есть, если у читателя

возникает библейская возвышенная ассоциация в связи с выражением a crown of thorns, этого вполне достаточно для декодирования.

Трудно переоценить роль ранее метафоричных словосочетаний, превратившихся в клише, для актуализации иронии [25; 48]. Являясь одним из первых средств (и в качественном и в количественном плане) реализации иронии на лексическом уровне в текстах англоязычных авторов XX века, они представляют собой мельчайшее звено в цепи, тянущейся к текстовым средствам выражения иронии (аллюзии, цитации, пародии), также представленным в произведениях авторов.

В некоторых случаях стереотипные словосочетания, звучащие из уст персонажа, для которого эти клишированные фразы не кажутся избитыми и банальными, являются исчерпывающей речевой характеристикой героя.

### **Деформация идиом**

«Идиома [от греческого *idios* — «собственный», «свойственный»] — лингвистический термин, обозначающий выражение (оборот речи), употребляющееся как некоторое целое, не подлежащее дальнейшему разложению и обычно не допускающее внутри себя перестановки своих частей» [3; 649].

В английском (так же как и в русском) языке давно стала обычной практика создания различных окказиональных структурно-семантических преобразований стереотипных словосочетаний и фразеологических единиц [26; 39].

Деформация словосочетания так же может рассматриваться как близкий к деформации идиом феномен. Прием в принципе используется один и тот же – пренебрежение нормами языка для достижения комического эффекта. Случаи употребления этого приема также весьма многочисленны.

### **Комические метафоры**

«Метафора (греч. *Μεταφορά*, лат. *Translatio*, "перенесение") - не в собственном, а в переносном смысле употребленное картинное или образное выражение; представляет собой как бы концентрированное сравнение,

причем вместо предмета сравниваемого ставится непосредственно название предмета, с которым желают сравнить» [3; 638]. Метафора способствует изяществу, силе и блеску речи; даже в обыденной жизни, в просторечии, выражения страсти без нее почти никогда не обходятся. В особенности для поэтов метафора является необходимым вспомогательным средством. Она дает речи особую, высшую прозрачность, облекая даже отвлеченное понятие в живые формы и делая его доступным созерцанию. Метафора – это перенесение смысла слова на объект, с которым он не соотносится. Они являются одним из самых обычных приемов создания комического эффекта.

Слова и фразы, вырванные из привычного для них контекста и окружения, начинают работать в новых, непривычных речевых ситуациях. Однако, при ближайшем анализе, оказывается, что их использование чрезвычайно логично, и автор лишь выносит на поверхность до этого нераскрытые возможности употребления этих единиц языка. В результате возникает причудливая метафора. А вербальная новизна становится для читателя приятной неожиданностью.

**Парадокс** – «это изречение или суждение, резко расходящееся с общепринятым традиционным мнением или (иногда только внешне) здравым смыслом» [4; 721].

Использование этого лингвистического феномена весьма популярно среди английских авторов. Примеры многочисленны: Оскар Уайльд, Бернанд Шоу, Льюис Кэрролл, Гилберт Честертон. Парадокс нередко облекается в остроумную форму и обретает свойства комического [27; 240].

В художественной ткани произведения, когда парадокс включается в речь персонажа, он служит средством его характеристики.

Конечно, нельзя сравнивать парадоксы различных писателей. Ведь задачи перед разными авторами стоят совершенно разные. Если Оскар Уайльд, например, использовал парадокс как средство для постижения истины и проверки истертых прописных истин, то для Вудхауза парадокс – еще один способ позабавить читателя.

Парадоксы способны убеждать и впечатлять (и, конечно, развлекать) независимо от глубины и истинности высказывания, поскольку обладают чертами оригинальности и некой дерзости. Поэтому парадоксы весьма успешны как комический прием.

**Повторение** – весьма мощное средство для достижения комического эффекта, поскольку с каждым новым разом вследствие повторения слово может приобретать выразительность и дополнительные значения [24; 128].

К особенностям некоторых авторов относится использование повторов, возвращение к одной и той же теме, на протяжении нескольких произведений. Конечно, весь юмор этих постоянных упоминаний не будет понят читателем, если он прочел только одну книгу из серии. Зато при прочтении хотя бы двух произведений, для читателя откроется спрятанная ирония и текст приобретет своеобразную глубину.

Впрочем, прием повторения не обязательно так сказать «растянут» на несколько страниц или всю книгу. Иногда удается, используя минимум выразительных средств, достичь невероятного юмористического описания ситуации.

Таким образом, прием повтора на разных языковых уровнях (от лексического до текстового) на протяжении развертывания всего произведения помогает достичь максимальной целостности текста. Именно переплетение, взаимодействие ассоциаций, возникающих в каждом отдельном высказывании, создает тематическое единство и завершенность художественного произведения в целом.

### **2.2.2 Неосновные приемы комического**

Авторы достаточно часто вводят в свои тексты **оказиональные новообразования**. Целиком зависив от богатства фантазии и своеобразного мироощущения автора, они реализуют огромное число самых невероятных ассоциаций [28; 43-53].

Нередко авторы создают новые слова, используя продуктивные модели, существующие в английском языке. Стоит заметить, что обилие подобных слов и выражений затрудняют адекватный перевод на русский язык. Поскольку то, что в английском звучит, как оригинальная лингвистическая находка, в русском становится насилием над языком.

Конверсия весьма продуктивный способ словообразования в английском, но к русскому языку она почти не применима. Жесткие правила русского языка препятствуют перевести новообразования так, чтобы они не резали ухо.

Авторские новообразования, благодаря экономно выраженной компрессии содержания, представляют собой собственно микротексты. А потому с их помощью автору легче достичь комического эффекта или выразить иронию, так как юмористическая окраска окказионализмов заметна даже без знания окружающего контекста или ситуации.

**Перифраз** «[греч. *perífrasis*] — синтактико-семантическая фигура, состоящая в замене однословного наименования предмета или действия описательным многословным выражением» [4; 735].

Это один из самых любимых приемов для создания комического эффекта. Этот прием состоит в том, что название предмета, человека, явления заменяется указанием на его признаки, как правило, наиболее характерные, усиливающие изобразительность речи.

Потенциальные возможности перифраза самого по себе в создании иронии достаточно велики (особенно номинативных словосочетаний, близких по функции к прозвищам) [6; 232].

Англичане славятся своей склонностью к эвфемизмам, смягчению выражений или даже замалчиванию.

Не редки случаи, когда различные авторы комбинируют несколько различных приемов, чтобы фраза зазвучала живо и оригинально.

Для стиля произведений XX века чрезвычайно характерно употребление **вводных конструкций**. Они дают возможность создавать

различные, в том числе юмористические эффекты, выражать эмоциональное отношение авторов и героев к происходящему – сожаление, сомнение, уверенность [29; 136].

Слова и словосочетания у многих англоязычных писателей почти в равной мере представлены в качестве вводных элементов. Однако если слова, к какой бы части речи они не принадлежали (будь то модальные слова, адвербализированные прилагательные, наречия, глаголы в повелительном наклонении, имена существительные), не придают высказываниям ироничное звучание, то вводные словосочетания часто несут в себе ироническую модальность – либо авторскую, либо действующих лиц произведений.

Среди вводных конструкций, встречающихся у современных писателей, большинство составляют вводные предложения. Их семантико-стилистическая функция представляется нам следующей: для писателя вводные предложения – прекрасное средство воплощения сатирического замысла, достижения определенного юмористического эффекта, что составляет второй план повествования.

Одна из важнейших стилистических функций использования вставных предложений – создание двух параллельных речевых планов: плана повествования и плана рассказчика. При этом юмористический эффект достигается благодаря противоречию между нейтральным (а иногда возвышенным) тоном повествования и едким стилем «замечаний в скобках».

Вводные конструкции (особенно предложения) придают повествованию разговорный оттенок, делают его живым, эмоциональным, непосредственным [30; 32]. Вводные предложения – это своего рода эмоциональные всплески, которые несут в семантическом плане чрезвычайно большую нагрузку, поскольку авторы вкладывают в них дополнительную информацию, не раскрытую в контексте основного предложения.

Довольно распространенным средством реализации иронии и создания комического эффекта является **синтаксическая конвергенция**. Это понятие было введено в работах по стилистике И.В. Арнольд.

«Под синтаксической конвергенцией понимается особая синтаксическая конструкция, состоящая из подчиняющегося слова и двух или более однопорядковых элементов, находящихся в отношении подчинения к подчиняемому слову. Участвовать в создании конвергенции могут средства разных языковых уровней» [27; 232].

Зачастую синтаксическая конвергенция основана на использовании эффекта обманутого ожидания.

Еще активнее приращивается субъективно-оценочная информация при неоднородной связи подчиненных элементов с подчиняющимся словом (зевгма).

Для зевгмы характерно опущение, т.е. сказуемое стоит только в начале периода, а затем оно лишь подразумевается.

При использовании зевгмы форма становится содержательно и коммуникативно-значимой, исполняя роль элемента, несущего дополнительную информацию модального характера.

Наша точка зрения на **аллюзии** соответствует толкованию, которое было предложено И.В. Гюббенет: «Аллюзия является очень удобным термином, который указывает на наличие у читателя определенного, а именно, историко-филологического фонового знания. Мы объединяем цитаты и аллюзии, употребляя термин «аллюзия» как по отношению к аллюзиям в широком смысле, то есть ссылкам на эпизоды, имена, названия и так далее, мифологического, исторического или собственно литературного характера, так и к «аллюзивным цитатам» [32; 48].

На важнейшую для реализации иронии семантическую особенность аллюзий обратил внимание и И.Р. Гальперин: «...значение слова (аллюзия) должно рассматриваться как форма для нового значения. Иными словами, первичное значение слова или фразы, которое предположительно известно

(то есть аллюзия), служит сосудом, в который вливается новое значение» [33; 48].

Этот лингвистический прием далеко не однороден. С одной стороны, создавая вертикальный контекст, он (прием) обогащает художественное произведение, придает ему как бы четвертое измерение. С другой стороны, он может использоваться в «сниженном» виде, сдвигаясь в сферу комического.

Аллюзии можно разделить на три большие группы:

библейские и мифологические аллюзии;

аллюзии к литературным текстам;

аллюзии к известным личностям и событиям истории и современности.

Для того чтобы аллюзия стала понятна читателю, необходимо наличие фоновых знаний. Очень часто применяется прием, когда герой, сам того не ведая, приписывает используемую им цитату лицу, от которого он ее слышал. Тем самым сопоставление фоновых знаний персонажа и фоновых знаний читателя приводит к созданию комического эффекта.

Использование аллюзий весьма продуктивно для создания комического эффекта. Принадлежащее одной структуре (в данном случае – библейскому, мифологическому, историческому и литературному фону) путем переноса в другую структуру, в иной контекст (зачастую другой эпохи и стиля) противопоставляется в этой новой структуре и таким образом обретает новый смысл.

Более сложна аллюзивная ирония, непосредственно связанная с категорией интертекстуальности, т.е. использующая присутствие в тексте ранее созданных текстов, которые и создают взаимопересекающиеся плоскости с новыми текстами [34; 44].

**Цитаты**, которые используют авторы, пришли из разных источников, многие из них знакомы русскоязычным читателям в переводе (Библия, У.Шекспир, Р. Киплинг, Р. Бернс, Дж. Китс и т.д.), но есть и малоизвестные имена.

Использование цитат (как скрытых, так и явных) как способ создания комического эффекта представляется нам основанным на общей для произведений искусства тенденции к их «застыванию», превращению в штампы, переходу из области содержания в область кода. А для создания юмористического эффекта (и особенно – иронии) продуктивно своеобразное «перекодирование кода», т.е. «способность одних текстов передавать свои признаки другим, создавая тем самым новый смысл» [24; 100].

Хотя обычно цитаты даются в неискаженном виде, иногда авторы все-таки деформируют их для большего комизма.

Как и в случае с использованием аллюзий, использование цитат всегда преследует цель достичь наибольшего комического эффекта, который достигается, прежде всего, несоответствием между сугубо бытовым, житейским содержанием и высокой поэтической формой.

Непосредственно связанным с цитациями и аллюзиями по своим сущностным характеристикам (основанное на интертекстуальности противопоставление кодов двух произведений) представляется нам и **смешение регистров и стилей речи.**

«При смешении стилей происходит деформация старого кода (он перекраивается, перераспределяются некоторые элементы, составляющие его структуру, т.е. обобщая, старый код приспособливается к выполнению нового коммуникативного задания)» [24; 133].

Совмещение в одном контексте слов и выражений, которые принадлежат к различным стилистическим уровням, дает ярко выраженный комический эффект [35; 26].

Смешение регистров речи – сильное экспрессивное средство. Несоответствие стиля высказывания и его контекста создает благоприятную почву для комического эффекта. Поскольку именно стиль высказывания обнажает противоречие между поверхностным и глубинным содержанием.

Между использованием смешения стилей речи как средства достижения комического эффекта и использованием в этих же целях **пародии**

практически нет четкой границы. А если она и есть, то в большинстве случаев трудно определима [36; 48].

Хотя пародия и является по определению «особым видом произведений словесно-художественного творчества, характеризующихся стилистической вторичностью и несамостоятельностью» [37; 32] у многих авторов она выступает как вполне самостоятельный авторский прием.

Юмористический эффект достигается синтезом и одновременным противопоставлением текстуальных элементов, которые существовали раньше, и нового контекста.

### **Выводы по 2-ой главе**

В основе комического эффекта заложены гиперболы и каламбуры. Гипербола строится на олицетворении: лев пьет чай, совсем как человек. Фонетический каламбур состоит в том, что название известного английского чая марки Lyons произносится так же, как и существительное в форме притяжательного падежа lion 's. При восприятии этого предложения на слух, складывается впечатление, что Лысый Лев пьет чай, который пьют только львы. Вторым заведомым преувеличением является то, что в поисках снадобья для восстановления волос, Лев выдавил в джунглях все тюбики с их содержимым. Гипербола также построена на олицетворении. В основе второго каламбура в данном отрывке лежит полисемия слова solution (в первом значении раствор, в третьем - решение, разрешение вопроса, в пятом - мед. микстура, жидкое лекарство). 'It's a big problem: I must find a solution.' So he squeezed every tube in the jungle but not one had the right solution in it. Учитывая контекст предложения, где слово solution употребляется первый раз, логично предположить, что оно переводится в третьем значении {решение, разрешение вопроса). Но из контекста второго предложения, где слово solution употреблено второй раз, становится ясным, что в первом предложении предполагалось первое или пятое значения {раствор или

микстура), ведь льву нужно средство для восстановления волос. На русский язык предложения с сохранением игры слов перевести, к сожалению, не удалось.

Обратимся к языку и стилю романа Дж. К. Роулинг «Гарри Поттер и Тайная комната». Для создания атмосферы сказочности Дж. К. Роулинг широко использует олицетворение, метафору, для комического и эксцентрического эффектов - антитезу, гиперболу, гротеск, каламбур и другие стилистические приемы.

Приведем пример, где комическое базируется на оксюмороне dancing skeletons.

Dumbledore had booked a troupe of dancing skeletons for the entertainment (p.100)

Дамблдор пригласил на праздник труппу танцующих скелетов (пер. М. Литвиновой, с. 188).

Для носителя языка дополнительный комический эффект создает аллюзия на необычное сравнение as noisy as two skeletons dancing on a tin roof.

В одной из глав речь идет о таинственных событиях, происходящих в коридорах факультета. Двоих учащихся, кошку и приведение нашли без признаков жизни, но, как выяснилось позже, живыми, хотя и в странном оцепенении. Все были в ужасе и недоумевали, что это могло быть, особое потрясение у всех вызывало состояние приведения: ...what terrible power could harm some one who was already dead? (p.157).

...какая страшная сила сумела поразить того, кто и так уже мертв? (пер. М. Литвиновой, с.286).

Эксцентрическое в данном примере строится на гротеске: без признаков жизни находят того, кто мертв уже несколько столетий.

Каламбур как одно из средств достижения комического, несмотря на его распространенность в английской литературе (благодаря многозначности и/или фонетическому сходству множества слов в английском языке вообще), не так широко используется в данном произведении по сравнению с другими стилистическими приемами. When he reached absently for his wand to remove the smudges, it ignited the parchment Fuming almost as much as his homework, Ron slammed The Standard book of Spells (p.1 19).

Рон ... с мрачным видом взял волшебную палочку - хотел их вывести и нечаянно поджег свиток с сочинением. Свиток вспыхнул, Рон тоже (пер. М. Литвиновой, с.225).

Каламбур (Fuming almost as much as his homework, Ron) в данном примере представлен обыгрыванием прямого и переносного значения полисемичного глагола fume (в первом значении - коптить; дымиться ив шестом - волноваться; раздражаться; кипеть от злости). Чтобы передать эмоциональное состояние Рона, автор использовал причастие fuming, которое одновременно относится к сравнительному обороту almost as much as his homework,vi означает дымящийся в тот самый момент его свиток с домашней работой.

Как характерный прием детективного жанра используются внутренние монологи-рассуждения, выстраивание определенных цепочек фактов и происшествий, которые в совокупности приводят к определенному исходу события. Мастерское использование знаний шотландских и английских сказок, старинных британских преданий и мифологии добавляет особый колорит и привлекательность всему произведению, которым зачитываются дети и взрослые во всем мире.

В следующем отрывке использована аллюзия на сказку о короле Артуре, где повествуется о том, что волшебник Мерлин предсказывает, что королем Англии станет только тот, кто сумеет вытащить меч из камня. В

нашей ситуации главный герой мучается сомнениями в правильности выбора факультета при распределении, потому что Волшебная Шляпа дала ему шанс выбрать факультет самому. Директор школы волшебников Дамблдор подтверждает правильность выбора Гарри Поттера после спасения девочки, похищенной василиском и спрятанной в Тайной комнате.

"Only a true Griffindor could have pulled that out of the Hat...(p.245).

...вынуть меч из этой Шляпы может только истинный гриффиндо-рец (пер. М.Литвиновой, с.462).

Комическое в этом примере строится на эффекте неожиданности: звучит забавно, что волшебный меч находится в старой залатанной шляпе и не каждому дано вытащить его, хотя шляпа сшита из обычного материала.

Мифическое растение мандрагора упоминается в британской мифологической литературе, легендах и в произведениях Д. Р. Р. Толкиена, но встречается оно в диких и непроходимых зловещих лесах. Мандрагора, разбуженная или побеспокоенная человеком, начинает оглушительно вопить. В волшебной школе ученики ухаживают за этими диковинными растениями.

... in March several Mandrakes threw a loud and raucous party in Greenhouse Tree. This made Professor Sprout very happy. 'The moment they start trying to move to each other's pots we'll know they're fully mature,' she told Harry (p.186).

В марте несколько мандрагор закатили шумную, безобразную вечеринку, чрезвычайно порадовав профессора Стебль. - Раз они начеши лазать друг к другу в горшки, значит, они совсем созрели, - объяснила она Гарри (пер. М. Литвиновой, с. 344).

Комическое в данном примере строится на олицетворении и приеме обманутого ожидания. Олицетворение заключается в том, что растения организовали как люди шумную веселую вечеринку - several Mandrakes threw a loud and raucous party. Второй случай олицетворения в этом примере - they

start trying to move to each other's pots, где все тем же растениям приписываются действия, свойственные людям, а в нашем примере молодые мандрагоры ведут себя как дети, проявляя взаимный интерес, они идут друг к другу в гости. Эффект обманутого ожидания, в этом примере основан на неадекватной реакции на проведение шумной вечеринки. Как правило, громкий шум в процессе вечеринки вызывает недовольство или раздражение у незаинтересованного лица. В данном случае подобное мероприятие вызывает радость: a loud and raucous party ... made Professor Sprout very happy.

При создании языка магического мира автор пользуется заимствованиями (все заклинания - на латыни, более узнаваемой английским читателем, чем русским), переосмыслением слов, уже имеющих в языке, и способами словообразования, широко распространенными в современном английском языке. Создавая термины для реалий магического мира, автор опирается на строй и системные закономерности английского языка (показательный пример - аллитеративные составные номинации: Bloody baron, silver sickles, Quick-quotes-quill, Whomp-ing Willow).

Попытаемся сопоставить язык и стиль обоих писателей: основными характеристиками стиля С. Миллигана помимо экспрессивности, являются простота и благозвучие. Поэтому, различные выразительные языковые и визуально-графические средства, используемые автором, связаны и эстетически оправданы для развития у детей способностей к лингвокреативному мышлению и для придания тексту яркости и образности. Рассмотрев понятие комического и эксцентрического и их использование С. Миллиганом, можно отметить, что в его творчестве комическое - это игра со смыслом, истолкование события или явления в совершенно разных формах, приводящее к двойственности понимания. В основе создания комического эффекта в стихотворениях для детей С. Миллигана лежат полисемия, омонимия, ономотопея, неожиданные детские толкования или объяснения происходящего и, конечно же, игровой момент. В процессе исследования

выявлено 26 различных лингвостилистических средств. Десять из них являются чаще используемыми приемами достижения комического и эксцентрического эффектов, что составило 38.5% от всего количества и их можно назвать основными средствами создания указанных эффектов в творчестве Миллигана. По частотности употребления ими являются: гипербола 7%, оноματοпея 5.5%, каламбуры, алогизмы, гротеск, оксюморон по 8% соответственно, олицетворение 3.5% словотворчество 3%, хиазм, аллюзия и антитеза по 2% соответственно.

Стиль Дж. К. Роулинг также специфичен, так как он подвержен течению современности, а в частности, коммерциализации и спросу, поэтому ее произведения относят к явлению массовой литературы, а не к художественной литературе как таковой. В средствах массовой информации разных стран, включая российские, неоднократно поднималась противоречивая полемика, касающаяся содержания, формы произведений, авторского языка и стиля Дж. К. Роулинг. В основе ее стиля лежит умелое оперирование разными жанрами: волшебной сказкой, фэнтэзи, детективом и использованием шотландских легенд и английских сказок в аллюзиях. Для Дж. К. Роулинг характерно сочетание несколько торжественного и подробного описания массовых сцен или событий в школе волшебников и коротких непринужденных диалогов. Длинные предложения со сложносочиненной и сложноподчиненной связью создают соответствующие образы и масштабность описаний несколько необычных явлений, игр и личных переживаний главного героя. Избрав жанр волшебной сказки в качестве основного, Дж.К. Роулинг в своем произведении использует олицетворение, гротеск, гиперболу, эффект обманутого ожидания и аллюзию для создания комического и эксцентрического эффектов.

В процессе исследования основных средств создания комического и эксцентрического эффектов в творчестве Дж.К. Роулинг выявлено 13 различных лингвостилистических средств. Пять из них являются наиболее

используемыми приемами достижения указанных эффектов, что составило 64.5% от всего количества и их можно назвать основными, По частотности употребления ими являются: олицетворение 7%, гротеск и эффект обманутого ожидания по 4% соответственно, гипербола и аллюзия по 3% соответственно.

Различные стилистические приемы функционально закрепляются за некоторыми жанрами и темами. Так, например, олицетворение и гипербола сопровождают сказочные сюжеты, а гротеск или алогизм - эксцентрические сцены. Язык и стиль Дж. К. Роулинг совершенно отличен от языка и стиля С. Миллигана, но их объединило стремление писать произведения с элементами комического и эксцентрического для детей. Комическое и эксцентрическое в языке и стиле анализируемых авторов также проявляется по-разному. У С. Миллигана как комическое, так и эксцентрическое представлено посредством игры, порождающей безудержное веселье. Комическое и эксцентрическое у Дж. К. Роулинг создает атмосферу сказочности, волшебства и загадочности.

В ходе работы было установлено, что не все лингвостилистические средства выражения комического и эксцентрического приемлемы для детской литературы. Для маленького ребенка картина мира полна позитивных эмоций, радости и беззаботного счастья. Она совершенно иная, чем для взрослого человека с сформировавшимися взглядами и убеждениями и забывшего, что он и сам когда-то был маленьким. Нехарактерными и неуместными средствами выражения комического и эксцентрического в литературе для маленьких детей являются ирония, сатира и сарказм. Изобличение, высмеивание или издевка, подразумевающие употребление иронии, сатиры или сарказма, не являются чертами присущими детскому восприятию окружающего мира. Это уже черты взрослого человека или, по крайней мере, подростка, а ребенок познает мир весело, посредством игры, и несоответствия тоже познаются посредством доброго юмора, которому редко

соответствует ирония, а уж тем более сатира или сарказм. Этим принципиально различается взрослый юмор от детского.

### **Глава 3. Функционирование языковых способов и приемов выражения комического в современных рассказах**

На примерах рассказов, которые мы исследовали в данной дипломной работе, видно, что комическое широко использовалось авторами XX века на различных уровнях. Поэтому мы будем рассматривать функционирование способов и приемов выражения комического на различных текстовых уровнях:

- ✓ уровень сюжета,
- ✓ уровень персонажа,
- ✓ уровень предложения,
- ✓ уровень словосочетания.

#### **3.1 Реализация способов и приемов выражения комического на уровне сюжета**

Авторы часто используют различные средства и приемы для создания комического эффекта на уровне сюжета. Для того, чтобы наиболее четко определить, какими средствами и приемами пользуются современные англоязычные авторы в большинстве случаев, мы составили диаграмму использования средств [см. ДИАГРАММУ 1], а также диаграмму использования приемов [см. ДИАГРАММУ 2] комического на анализе прочитанных нами произведений.

Исходя из этих диаграмм, мы видим, что на уровне сюжета преобладающими средствами являются ирония и сатира, а приемами – метафоры, повторения, вводные конструкции и новообразования .

Диаграмма 1. Способы использования комического на уровне сюжета

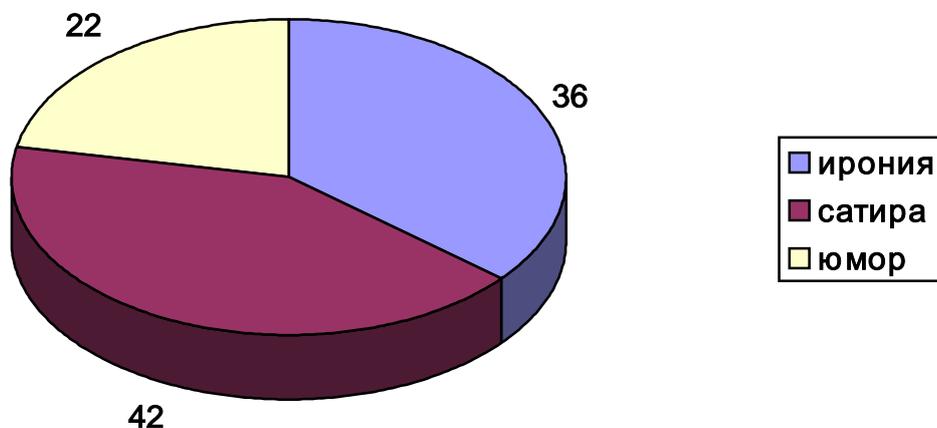


Диаграмма 2. Приемы использования комического на уровне сюжета



На примере рассказа «The Great Pancake Record» by Owen Johnson мы видим, что даже название говорит о несерьезности данного «спортивного» рекорда. В нем рассказывается о том, как прославились мальчики из колледжа. У каждого из них были какие-либо увлечения спортом, но однажды к ним

пришел новенький, который не занимался никаким видом спорта. Джонни Смед любил только поесть и поспать. Когда у учащихся закончились деньги на еду, они договорились с владельцем лавки, что если Джонни съест больше 39 блинов, то он будет кормить их бесплатно. Рекорд заключался в том, чтобы съесть больше, чем кто-либо за все время существования колледжа.

«Forty-nine pancakes! Then, and only then, did they realize what had happened. They cheered Smeed, they sang his praises, they cheered again.

"Hungry Smeed's broken the record!"» [45; 115].

Использование иронии в данном случае подчеркивает «значимость» данного рекорда для колледжа.

На протяжении всего текста мы видим, что новичков оценивали по их спортивным достижениям и телосложению, но, когда узнали, что Джонни Смед никогда не занимался спортом, они сразу начали относиться к нему как к недостойному их внимания:

«A dead loss! », «Good for nothing...» [45; 98].

Используя сатиру, автор часто принижает младших:

« - You'll try for the college team?

- Of course» [45; 84].

В данном случае автор хочет подчеркнуть превосходство учащихся над новичками. Кроме использования различных средств комического автор часто использует такие приемы комического как повторение, метафоры и вводные конструкции. Например:

« "Six more."

"Six it is," said Hickey, adding a second figure. "Six and six are twelve."

The second six vanished as quickly as the first.

"Why, that boy is starving," said Conover opening his eyes.

"Sure, he is," said Hickey. "He hasn't had a thing for ten days."

"Six more," cried Macnooder.

"Six it is," said Hickey. "Six and twelve is eighteen" » [45; 111].

Повторение цифры «шесть»» подчеркивает переживания и делает рассказ более эмоциональным.

«You have undermined the effect of years of careful teaching» [43; 29].

Данная фраза не кажется нам смешной, если мы не знаем сюжет рассказа. Только если мы прочтем весь рассказ, мы поймем, что именно понимается под «careful teaching». Использование иронии, в данном случае, подчеркивает, что тетя детей имеет в виду хорошие сказки для детей и не обращает внимания на поведение и характер своих племянников. Дети не умеют вести себя в общественном месте, а для их тети важно, чтобы им не рассказывали неподобающие рассказы, которые они с удовольствием слушали.

“We walked home together. I admired his bloody nose. He said that my eye was like a poached egg, only black” [44; 124].

С первого взгляда эта фраза звучит даже грустно, нежели смешно. Но этот разговор происходит между мальчишками, которые только что подрались друг с другом. Использование преувеличения и метафоры помогают понять их настроение и уже дружеские чувства, а, кроме того, увидеть их гордость за самих себя.

Не менее интересен и рассказ, написанный Дороти Вэст, который называется «The Richer, The Poorer», в котором описывается жизнь двух сестер. Автор намеренно подчеркивает их образ жизни и их отношение к деньгам:

«She never touched a penny of her money, though her child's mouth watered for ice cream and candy» [49; 155].

В данном рассказе используются такие приемы как новообразования и метафоры.

«A job in hand was worth two in the future» [49; 156].

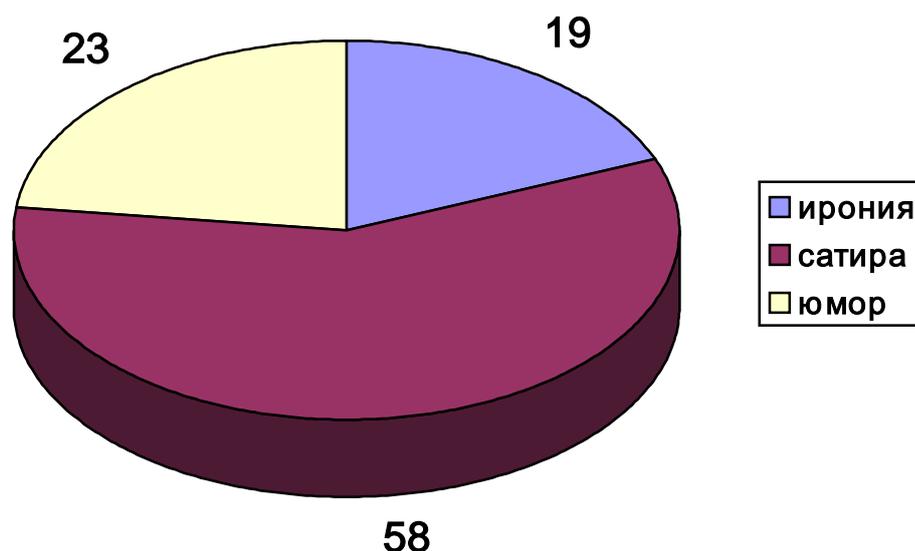
В данном случае автор преобразовывает известную поговорку «A bird in hand is worth two in the bush» так, чтобы показать жадность и стремление

заработать как можно больше денег. Комическая ситуация заключается в том, что, зарабатывая деньги, они их не тратили, а собирали, чтобы в будущем жить красиво и богато, но, дожив до старости, они осознали свою глупость.

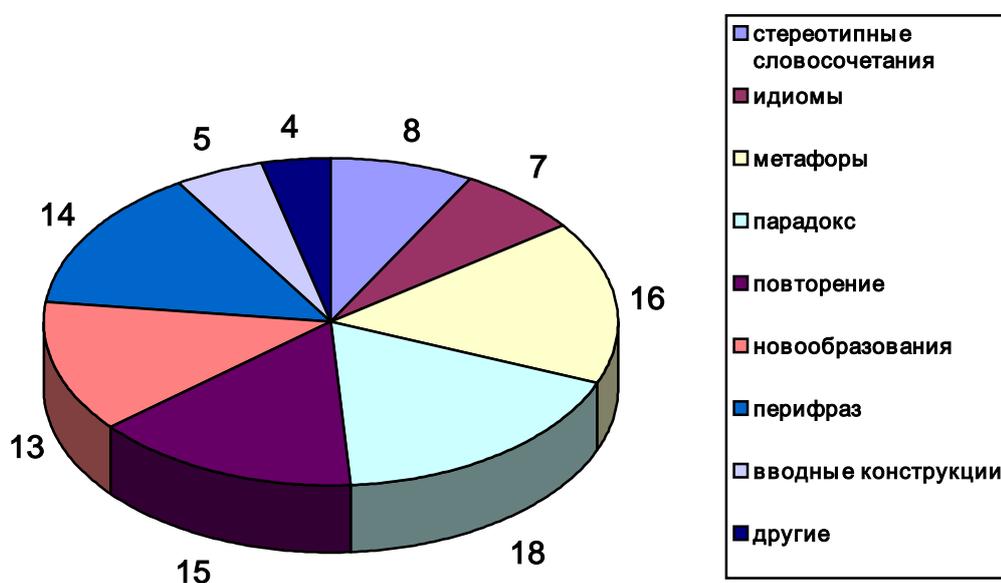
### 3.2 Реализация способов и приемов выражения комического на уровне персонажа

Очень часто авторы добиваются комического эффекта на уровне персонажа при помощи метафор и преувеличения. На диаграммах [см. ДИАГРАММУ 3 и ДИАГРАММУ 4] видно, что на уровне персонажа основным способом выражения комического является сатира, а наиболее часто используемые приемы – парадокс и метафоры.

Диаграмма 3. Способы использования комического на уровне персонажа



**Диаграмма 4. Приемы использования комического на уровне персонажа**



Очень хорошо просматривается роль комического на уровне персонажа в произведении «Doc Marlowe» by James Thurber.

«Doc Marlowe was a medicine-show man. He had been a lot of other things, too: a circus man, the proprietor of a concession at Coney Island, a saloonkeeper; but in his fifties he had travelled around with a tent-show troupe made up of a Mexican named Chickalilli, who threw knives, and a man called Professor Jones, who played the banjo» [48; 74].

Довольно трудно представить себе знахаря, который занимается цирковой деятельностью и является владельцем пивной. Но на протяжении всего рассказа мы видим, насколько высоко ценятся его микстуры. Кроме этого для создания комического эффекта автор описывает его нищенское существование:

«He was wery low in funds» [48; 76]

Можно допустить, что у циркача и у знахаря нет денег, но чтобы их не было у владельца пивной – трудно себе представить. Более того, описывая знахаря и владельца пивной в одном лице, автор хочет подчеркнуть

комичность ситуации, в которую попали жители данного населенного пункта. У них не было квалифицированных врачей, поэтому они вынуждены были обращаться за помощью к знахарю, который не отличался безупречной репутацией.

В рассказе «The Richer, The Poorer» by Dorothy West очень хорошо описывается Лотти. При помощи таких приемов как парадоксы, идиомы, повторение и вводные конструкции, автор создает комический образ девочки, которая превратилась в старуху.

«Lottie had hated being a child... Lottie couldn't wait to grow up and buy herself the best of everything.

As soon as anyone would hire her, Lottie put herself to work...

She never touched a penny of her money...

Suddenly Lottie was sixty...» [49; 155 – 156].

Лотти мечтала поскорее вырасти и заработать много денег, потому что в детстве у нее было очень мало игрушек, она любила кататься на велосипеде, который ей приходилось брать у знакомых на время. Повзрослев, она устроилась работать няней и, когда перед ней встал выбор, работать или учиться, она, не раздумывая, пошла работать. Заработанные ею деньги она никогда не тратила, хотя ее ребенок просил купить сладости. Экономив всю жизнь, она только к старости осознала, насколько никчемной была ее жизнь.

«Suddenly Lottie was sixty» [49; 174].

Этим предложением автор подчеркивает, насколько Лотти была занята тем, что зарабатывала деньги.

«Her way of life was mean and miserly» [49; 157].

Это предложение прекрасно отражает всю ее жизнь.

В рассказе «The Great Pancake Record» by Owen Johnson автор дает комическое описание Джонни Смида:

«He was thin and small, with a long, pointed nose and a wide mouth...

Smeed understood that the future was decided and that he would go to the grave as “Hungry” Smeed» [45; 104].

«He was “a dead loss”, good for nothing but to sleep a lot and to eat like a glutton with a hunger that could never be satisfied» [45; 105].

Автор описывает мальчика, которому казалось, что самые важные годы его жизни – это жизнь в колледже. Он хотел оставить о себе память для будущих студентов, но не знал, как этого добиться.

Комический эффект также достигается при помощи того, что автор дает клички всем действующим лицам («Hickey», «Old Turkey», «Spider», «Red Dog», «Butcher»).

В произведении «You Should Have Seen The Mess» by Muriel Spark автор добивается комического эффекта на уровне персонажа при помощи описания отношения мальчика к беспорядку:

«One day, I was sent over to the Grammar School with a note for one of the teachers, and you should have seen the mess! I am so glad that I did not go to the Grammar School, because of its mess...

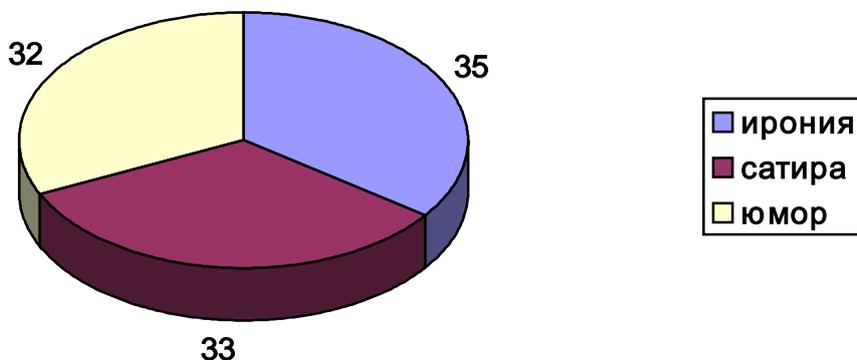
After that I went the Grammar School more and more. I liked it and I did like the mess» [50; 135].

Используя сатиру и многие приемы комического, современные англоязычные авторы создают комические образы, благодаря чему их произведения становятся более живыми и смешными.

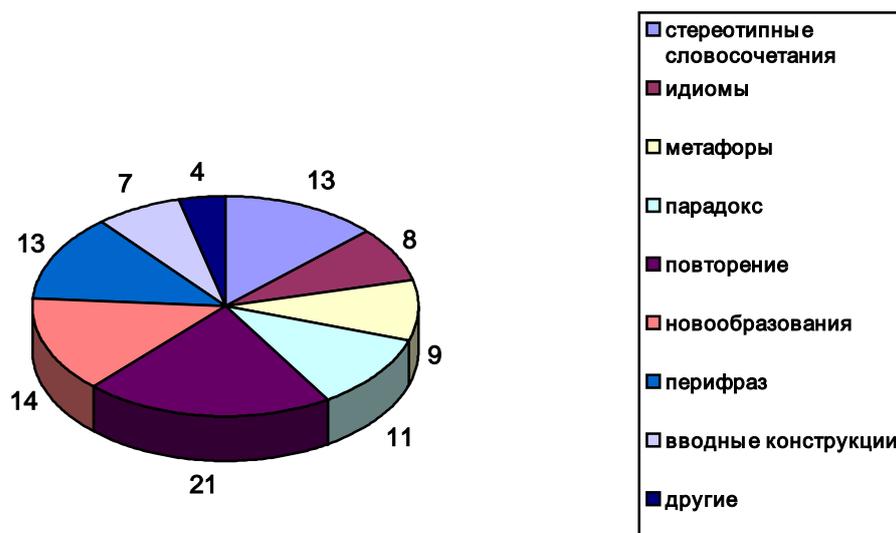
### **3.3 Реализация способов и приемов выражения комического на уровне предложения**

На уровне предложения комическое очень часто встречается у англоязычных авторов XX века. Для его выражения авторы используют все способы и приемы выражения комического примерно в равных пропорциях [см. ДИАГРАММУ 5 и ДИАГРАММУ 6].

**Диаграмма 5. Способы использования комического на уровне предложения**



**Диаграмма 6. Приемы использования комического на уровне предложения**



В рассказе «The Great Pancake Record» by Owen Johnson автор часто использует иронию:

“A fine football team we’ll have” [45; 104].

Это ироническое восклицание, потому что в начале рассказа автор пишет о мальчишке, который весил всего около 48 килограмм и никогда не играл ни в футбол, ни в бейсбол:

«He was “a dead loss”, good for nothing but ...» [45; 105].

Мы вполне можем перевести следующую фразу как «Ну еще бы»:

“Yes, you are” [45; 103].

Автор использует сатиру для того, чтобы показать превосходство учащихся над новичками. Эта фраза была произнесена для того, чтобы показать, что участие в игре в их команде – это должно быть большой честью для всех новичков.

В рассказе «The Story-Teller» by Н. Munro используются вводные конструкции и парадоксы.

“At any rate I kept them quiet for 10 minutes, which was more than you were able to do” [43; 29].

Автор использует сатиру, потому что хочет показать, что тетя детей не может их успокоить своими рассказами, а рассказчику удалось заставить их посидеть тихо во время его рассказа.

На уровне предложения авторы часто используют смешение стилей речи:

“Thirty-two is a long way to go,” said Conover, looking apprehensively at the little David, “fourteen pancakes is an awful lot” [45; 111]

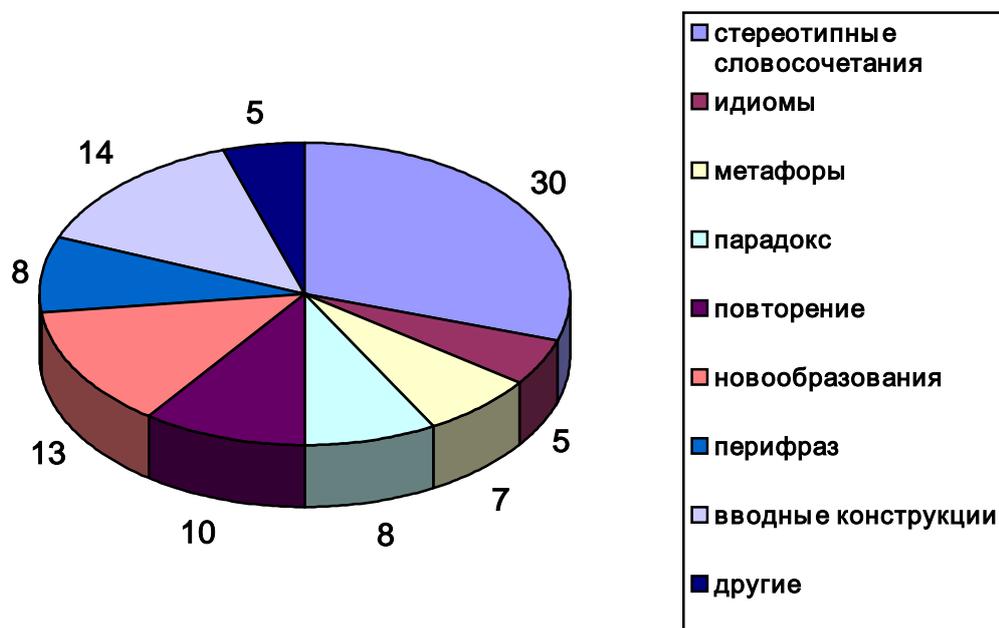
Давид – это библейский герой, который победил Голиафа, а Джонни Смид просто побил «рекорд» своих предшественников.

### **3.4 Реализация способов и приемов выражения комического на уровне словосочетания**

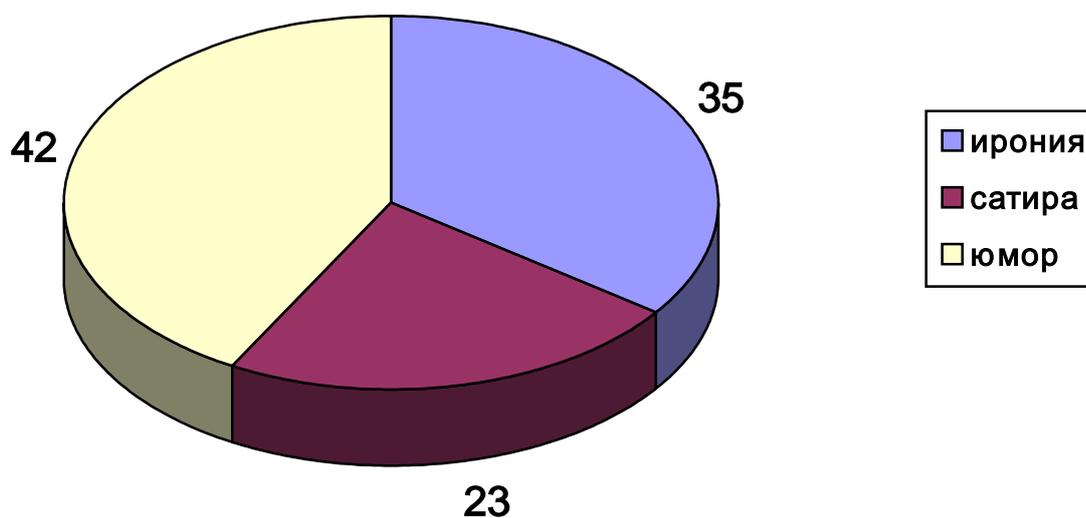
Проанализировав некоторые рассказы современных англоязычных авторов, мы пришли к выводу, что данный уровень употребляется наиболее редко.

На данном уровне преобладающими приемами являются стереотипные словосочетания и вводные конструкции [см. ДИАГРАММУ 7].

**Диаграмма 7. Приемы использования комического на уровне словосочетания**



**Диаграмма 8. Способы использования комического на уровне словосочетания**



Авторы часто используют юмор. Сатира на уровне словосочетания использовалась в XX веке наиболее редко [см. ДИАГРАММУ 8].

В рассказе «The Great Pancake Record» by O. Johnson часто встречаются комические словосочетания:

“go down to the grave” [45; 87].

Это словосочетание относится к прозвищу мальчика. Автор использует преувеличение, так как хочет показать, что это прозвище не будет преследовать его до самой смерти, но для Джонни Смиды это самые важные годы, как ему кажется, и поэтому он использует данное словосочетание.

Еще один пример: “little beast of burden” [45; 93].

При помощи данного словосочетания автор описывает дорогу домой маленького Джонни. Как уже упоминалось, он весил всего около 48 килограмм и нес только свой свитер.

В произведении «The Mouse» by H.H. Munro описывается поведение подростка в штаны которого забралась мышь. Он не мог кричать, так как дело происходило в поезде, в одном купе с ним спала женщина, и он не хотел ее будить и поэтому он вел себя очень странно. Когда женщина проснулась, он объяснил ей причину такого поведения. Она поинтересовалась узкие у него штаны или широкие и когда он ответил, что узкие она произнесла следующую фразу: “strange ideas of comfort” [47; 50].

Автор использует метафору в данном случае, так как сомнительно то, что мыши вообще имеют какое-либо представление о комфорте.

### **Выводы по 3-ей главе**

Рассмотрим также «Проблемы перевода на русский язык комических, эксцентрических и некоторых других элементов в творчестве С. Миллигана и Дж. К. Роулинг», где не маловажную роль играет анализ перевода. Поскольку наша работа связана с исследованием лингвостилистических средств для выражения комического и эксцентрического в языке современной детской литературы и анализом их перевода, то стоит отметить, что перевод англоязычной комической литературы именно для детей вызывал и вызывает

достаточные затруднения для многих переводчиков в силу специфики языка (наличие внутренних реалий и аллюзий, не имеющих информационной значимости для нашего читателя; неперевоаемой игры слов и фонетических каламбуров, характерных исключительно для английского языка) и возрастной специфики читательской аудитории. Неудивительно, что некоторые произведения современных английских авторов пока остаются доступны только носителям языка. В культурологическом плане существенно, что переводчик имеет дело с пересечением культур в двух плоскостях - с одной стороны, русской и английской, с другой - «волшебной» и повседневной, что вызывает дополнительные трудности при переводе.

Перевод поэзии и прозы С. Миллигана осложняется тем, что многие слова являются авторскими новообразованиями, экспрессивность которых связана не только с их содержательными признаками, но и с их формальными, «внешними» параметрами. Многокомпонентность, выделение слов заглавными буквами, кавычками, курсивом способствуют привлечению внимания читателя, и представляет собой стилистически релевантный и, следовательно, информативный фактор.

Иногда в переводе удается создать новообразование, эквивалентное оригиналу как по значению, так и по форме. С этой целью возможно употребление сложных слов окказионального типа, семантические и структурные особенности которых свидетельствуют о попытке переводчика максимально приблизиться к оригиналу, с использованием словообразовательных возможностей русского языка. В своем "Предисловии для дотошного читателя" талантливый переводчик английской поэзии для детей Г.Кружков уточняет, что это "...не перевод, а скорее пересказ. Иногда с такими уклонениями и превращениями, что едва-едва можно узнать исходное стихотворение. Дело в том, что каждое стихотворение Миллигана - это игра. Игра со словом, игра со смыслом, игра с читателем. И моя задача - уловить правила и включиться в ту же самую игру по-русски..." [Миллиган

1991, 3]. Эта игра необходима потому, что для полноценного перевода художественного или публицистического произведения план выражения оказывается не менее важным, чем план содержания.

В стихотворении "Ipple- apple Tree" комическое строится на подражании фонетике совсем маленьких детей, неверно выговаривающих слова или неправильно произносящих звуки, когда они учатся говорить. В данном примере шутливо искажаются слова plant - plint, can't - eint, apples - ipples.

### Грюши

Вы когда-нибудь ели грюши? Нет, не груши, а именно грюши. Это истинный деликатес. Грюши с виду длиннее и уже, но не хуже, чем груши дюшес. Тот, кто кюшал когда-нибудь ФЮШИ никогда не забудет их вкус. Я поставлю пятерку им с плюсом. И добавлю еще один плюс. Эти груши выращивать трудно, нужен тонкий и тщательный трюд. Но зато удивительно людно на базарах, где их продают.

В переводе стихотворение имеет название «Грюши», и комическое строится на том же принципе, что и у С. Миллигана - на фонетическом подражании речи маленьких детей. В психологической фонетике это явление называется акусмой (от греч. akousma - услышанное), то есть представление звука как воспринятого на слух. Миллигану очень нравилось детское искажение слов, поэтому у него написано достаточно много стихотворений по этому принципу. К сожалению, само содержание и его колорит очень трудно передать при переводе без изменений.

### Ipple-apple-Tree

I'm going to plint an apple tree

Not plint, I mean to plant.

You cannot plint an apple tree

You eint, I mean you can't.

You do not plint

And I mean can't

When I say cint

If you insist and plint a tree

Ipples will grow, not apples you see?

Но можно смело утверждать, что Г. Кружкову удалось мастерски и остроумно провести контекстуальную замену всего стихотворения в результате комплекса лексико-грамматических трансформаций. В данном случае содержание изменено полностью, переводчик использовал [ю] вместо требуемого [у] в словах груши, труд, трудно, чтобы передать неправильное произношение - невыговаривание звука [р] или, наоборот, картавость, а в словах кушал, вкус такая замена создает дополнительный комический эффект.

Следующее стихотворение - наблюдение за ребенком, пьющим из чашки. По всей видимости, ребенок мал, и содержимое чашки капало, когда он пил.

Slip ware Чашка по-английски

There's many a slip - Как вы зоветесь по-английски? - Twix cup and lip,  
Спросил у Чашки мудрый Краб.

And the sound it makes В ответ, поклон отвесив низкий, Is drip drip drip.  
Сказала Чашка: КАП, КАП, КАП!

(пер. Г. Кружкова)

В переводе это стихотворение «узнается» с трудом, но надо отдать должное озорному воображению, языковому чутью и замечательному

чувству юмора Г. Кружкова. В оригинале в последней строке присутствует ономастопея - drip drip drip - имитация по-английски звука капающей воды. В переводе тоже используется этот прием, но, помимо этого, на нем строится еще и каламбур: кап - звукоподражание капающей воды в русском языке и произнесение английского слова сир (чашка).

Нетрудно понять, что добиться при этом идеального перевода, т.е. передать неизменным содержание, не меняя при этом и форму, удастся сравнительно редко. В нашем случае перевести стихотворение "Hamlet", сохранив указанный ниже каламбур, не удалось:

Hamlet Гамлет

Said Hamlet to Ophelia, Страдает Гамлет по Офелии,

"I'll do a sketch of thee. Целуя портрет в акварелии;

What Kind of Pencil shall I use "С твоим портретом жить или не жить? 2В or not 2В?" Иль стоит руку приложить? "

В оригинале каламбур построен на омонимии хорошо известной фразы Гамлета "To be or not to be..." и маркировки твердости-мягкости

карандаша "2В or not 2В". Отметим, что аллюзия на трагедию «Гамлет» У. Шекспира и обыгрывание реплики Гамлета рассчитано в этом стихотворении не на маленького читателя, а на более эрудированного.

Прозаическое творчество С. Миллигана для детей, представленное сказкой про льва, также переведено Г. Кружковым. В данном отрывке речь идет о джунглях, где разворачивается действие: Trees never spoke, not even to each other, so they said much (actually one tree did once say 'much' but nobody believed him)... Деревья никогда не говорили ничего. Впрочем, одно дерево однажды сказало: «Ничего!» ... Но остальные деревья т а к на него посмотрели!.. Ну, вы понимаете.

Осознавая, что вряд ли взрослый человек поверит разыгравшейся фантазии рассказчика-ребенка, последний выстраивает форму повествования с особой наивной продуманностью. Для создания оттенка правдоподобности происшествия в утвердительном предложении используется вспомогательный глагол *did* для интенсификации действия, и в этом же предложении для собственной страховки рассказчик добавляет как бы невзначай *but nobody believed him*. Переводчик понял замысел этой фразы автора, и в переводе появилось: Но остальные деревья т а к на него посмотрели!.. Ну, вы понимаете. Помимо этого, в отрывке присутствует каламбур (*they said much (actually one tree did once say 'much')*), суть которого заключается в следующем. Словосочетание *they said much*, по-видимому, было воспринято рассказчиком-ребенком как прямая речь, что вызвало неловкое положение для него или смех. Чтобы слушатель не попал в такую ситуацию, или, наоборот, получил удовольствие, рассказчик вставляет в повествование свой собственный жизненный опыт познания тонкостей родного языка.

Сказка про Лысого Льва явно предназначена развлечь не только ребенка, но и взрослого. Она пронизана тонкими намеками на многие философские темы и вопросы, в ней есть реалии и каламбуры, которые понятны исключительно носителям английского языка и носителям британской культуры, что, естественно, может вызвать недоумение или непонимание у нашего читателя. Поэтому, Г. Кружков счел возможными опущения некоторых реалий и замену каламбуров другими стилистическими средствами, не снижающих качества смешного в произведении, где-то ему пришлось пожертвовать предложениями и даже небольшими отрывками текста. Где-то придумать что-то самому. Перевод сказки несущественным образом отличается от оригинала, но Г. Кружков пока что является единственным переводчиком произведений С. Миллигана для детей, и сделал он это блестяще.

Сохранение всех комических и эксцентрических моментов содержания невозможно без изящества игры слов, точнее, игры с английским языком, без манипулирования глагольными послелогоми и фонетического сходства разных слов, необычным обыгрыванием значений слов. Опираясь на это, можно сделать вывод, что при переводе поэзии и прозы С. Миллигана не может быть стандартных решений, при которых не учитывается конкретный контекст, его индивидуальные особенности и цель перевода. Также следует выделить постоянную необходимость отступать от дословной точности при переводе в целях сохранения авторского стиля.

В процессе анализа двух вариантов перевода «Гарри Поттера и Тайной комнаты» М. Литвиновой и М. Спивак, можно было заметить, что у каждого из переводчиков были творческие удачи и недоработки, переводы отличаются друг от друга по стилю. Несмотря на некоторые погрешности и отдельные попытки «улучшить» оригинал перевод М. Литвиновой выгодно отличается меньшим количеством русифицированных выражений, приближенностью к языку и стилю К.Дж. Роулинг, большей продуманностью в переводе говорящих имен, особым подходом в переводе реалий. В ее переводе сохраняется элемент сказочности и таинственности, свойственный при чтении классических сказок. Ряд переводческих ошибок заключается в пренебрежении имплицитной информацией, в результате чего становится невозможным верное понимание намерений автора и, следовательно, адекватное понимание и восприятие читателем художественного текста.

Перевод М. Спивак содержит много стилистических, смысловых и даже языковых ошибок. Ее перевод изобилует современным молодежным сленгом и просторечиями, несвойственными нормативной литературной речи, что снижает качество перевода, внося элементы узнавания определенных прослоек современного российского общества и этим делая его похожим на пародию. Следование современной русской речевой моде в

переводе М. Спивак привело к стилистическим шероховатостям и, в некоторых случаях, к потере национального британского колорита и характера. Несмотря на большое количество недостатков и ошибок, эпизодическое «улучшение» авторского текста, излишнюю, а иногда и неправильную интерпретацию и оценки, в переводе М. Спивак есть оригинальные и интересные решения, не расходящиеся с авторским содержанием и замыслом. Но необоснованная русификация текста перевода создает, на наш взгляд, нежелательные барьеры в межкультурной коммуникации, ставя под сомнение саму возможность понимания реалий и культуры иноязычного народа. Приведем пример.

На уроках травологии учащиеся часто посещают теплицу, где растут диковинные растения. Пребывание в этом месте требует внимания и осторожности, растения могут вести себя непредсказуемо. *She gave a sharp slap to a spiky, dark red plant as she spoke, making it draw in the long feelers that had been inching sneakily over her shoulder (p.73).*

Говоря это, профессор довольно сильно шлепнула темно-красное колючее растение, тянувшее исподтишка к ее плечу длинный щуп, - щуп мгновенно убрался (пер.МЛитвиновой, с. 133).

При этих словах она звонко шлепнула ползучее, темно-красное растение по щупальцам, которые воровато ползли ей за плечи, и те отпрянули (пер. М. Спивак).

Рассмотрим варианты перевода. В оригинале упоминается наличие колючек или шипов у растения (*a spiky, dark red plant*). В переводе у М. Спивак растение из колючего по неизвестным причинам превращается в ползучее. Предположим, что это потребовалось, чтобы красиво перевести *gave a sharp slap* как звонко шлепнула, ведь колючее растение невозможно шлепнуть звонко, не уколовшись и не причинив себе боль. Но введение в контекст слова ползучее привело к первой в этом примере речевой ошибке, а

именно к тавтологии: шлепнула ползучее. темно-красное растение по щупальцам, которые воровато ползли ей за плечи. М. Литвинова безболезненно для всего отрывка перевела словосочетание *gave a sharp slap* как довольно сильно шлепнула. Неудачен, на наш взгляд, выбор слова воровато для перевода *sneakily* в данном контексте, М. Литвинова подобрала ему эквивалент исподтишка, который идеально характеризует движение растения.

И еще одна погрешность перевода М. Спивак в этом примере. Она переводит отрывок *making it draw in the long feelers that had been inching sneakily over her shoulder* как шлепнула ползучее, темно-красное растение по щупальцам, которые воровато ползли ей за плечи, и те отпрянули. М. Спивак перевела *shoulder* (плечо) множественным числом, в результате чего возникло двойственное понимание: то ли плечи отпрянули, потому что к ним ползли щупальца, то ли щупальца отпрянули, потому что по ним шлепнули. Подобные ошибки (явные стилистические и смысловые ошибки в художественном произведении, не замеченные автором) М. Горький предложил называть условным термином «авторская глухота». В данном случае перед нами явление амфиболии - неясность выражения, возникающая в результате ряда причин стилистического порядка. Двусмысленность данного предложения вызвана структурной неясностью в построении предложения.

Перевод реалий представляет собой существенную проблему в переводном произведении. При выборе языковых средств той или иной реалии возможно сознательное или бессознательное искажение коммуникативного намерения автора и привнесение в произведение идей, принадлежащих исключительно переводчику, т.е. формирование коммуникативного намерения переводчика, отличного от оригинала.

Выбор в зависимости от характера текста переводчики должны делать с учетом жанровых особенностей. При переводе реалий наблюдается две

тенденции: сохранение реалии и ее расшифровка. В переводе реалий иногда используется транслитерация, однако, она не дает никакой информации о значении реалии без приблизительного перевода или объяснения. В детской повести следовало бы максимально воздерживаться от транскрипции/транслитерации или, вводя в текст чужую реалию, тут же пояснять ее; в приключенческом романе или сказке транскрипция или транслитерация могут оказаться хорошим решением, так как сохраняют элемент экзотики, таинственности, присущие этим жанрам.

Говорящие имена и фамилии в детской, в том числе и переводной литературе сразу выводят героев на чистую воду. Трудно ожидать что-то хорошее от героев с именами Грозный Глаз Грюм или Северус Снегг, кота Живоглота или крысы Коросты. Поэтому стоит обратить внимание на перевод определенных собственных имен, так как в нем уже заметна принципиальная установка переводчиков.

Упомянутая только раз фамилия Mortlake (основа: mort - смертный, смертельный; жестокий, беспощадный; разг.- скучнейший, lake - озеро.) переводится МЛитвиновой Прудсмерт, а М. Спивак - Мертво-моррис. Информации об этом герое нет, но, скорее всего, его фамилия «говорит» о его возможном проживании на территории с определенным водоемом. Заметим, что перевод М. Спивак оригинальнее перевода М. Литвиновой, так как во-первых, в английском языке действительно существует фамилия Моррис, а во-вторых, слова море и Моррис имеют схожее звучание, что создает необычную и забавную трактовку: в оригинале lake обозначает озеро, водоем, в переводе М. Спивак Моррис косвенно напоминает море, (требуемый по смыслу водоем). Неожиданное комбинирование русского слова мертвый и английской фамилии Моррис создает дополнительный комический эффект

Перевод говорящих имен ставит сложные проблемы перед переводчиком. Несомненно, что если автор дает своим героям говорящие

имена, то это должно соответствующе отражаться в переводе. И, следовательно, их перевод не возможен без настойчивых творческих поисков.

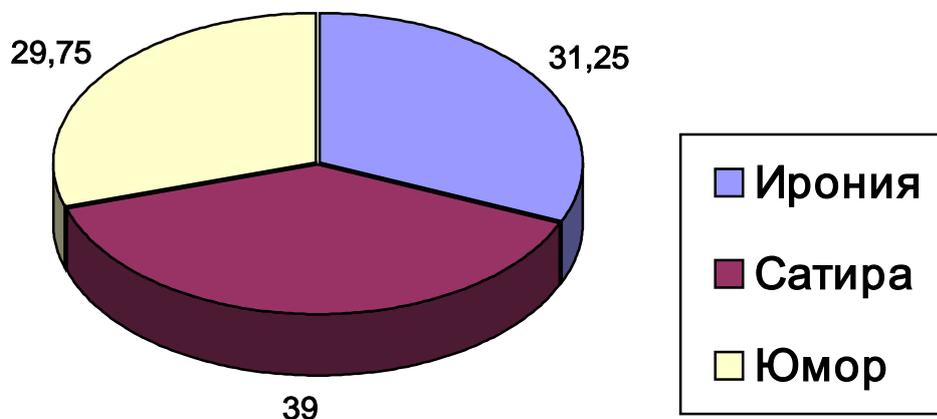
## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной дипломной работе мы рассмотрели комическое как эстетическую категорию, рассмотрели теории создания комического, а также его средства и приемы. В практической части мы анализировали способы и приемы выражения комического на примерах современных англоязычных авторов.

Проведенное нами исследование показало, что в своих произведениях англоязычные авторы XX века добиваются создания комического эффекта с помощью различных способов и приемов выражения комического.

Проанализировав способы и приемы выражения комического на различных текстовых уровнях, мы вывели общую диаграмму способов использования комического [см. ДИАГРАММУ 9].

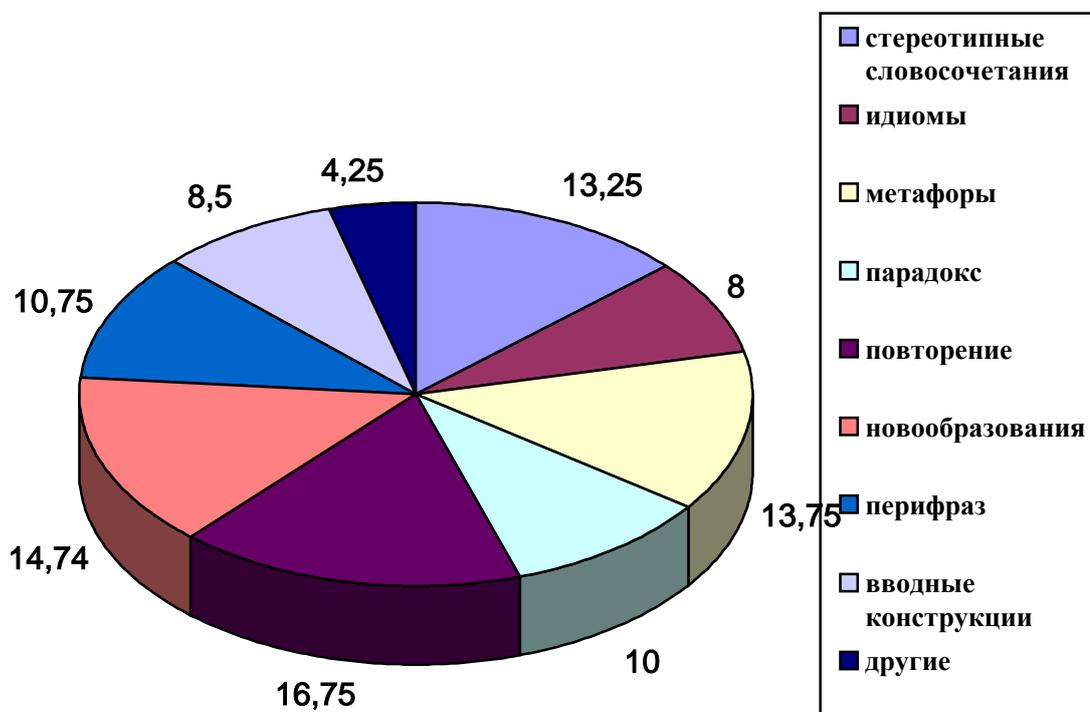
**Диаграмма 9. Способы использования комического англоязычными авторами XX века**



На данной диаграмме видно, ирония и юмор используется примерно в равной степени, хотя преобладающим способом выражения комического является сатира.

На диаграмме приемов использования комического [см. ДИАГРАММУ 10] видно, что наименее редко используются такие приемы, как конвергенции, аллюзии и пародии.

**Диаграмма 10. Приемы использования комического  
англоязычными авторами XX века**



Наибольшее предпочтение отдается повторениям, новообразованиям и вводным конструкциям.

Выяснилось, что для англоязычных авторов XX века наиболее характерно употребление комического на уровнях сюжета, персонажа и предложения, в то время как выражение комического на уровне словосочетания задействовано в меньшей степени.

Таким образом, мы выявили, что комическое как эстетическая категория проявляется на различных уровнях текста и является определяющим фактором текстообразования в юмористических произведениях

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Каримов И.А. Узбекистан по пути углубления экономических реформ. – Ташкент: «Узбекистан», 1995. – 247 с.
2. Бондарко А.В. Функциональная грамматика. – Л.: Наука, 2004. – 75 с.
3. Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумии. – М., Искусство, 1968. – 192 с.
4. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. - 4-е изд.-М.: Политиздат, 1981. - 445 с.
5. Wikipedia. The free encyclopedia. – London, 1978
6. Богдан Дземидок. О комизме. Киев, 1967. – 284с.
7. Боров Ю.Б. О комическом. – М.: Искусство, 1957. – 232 с.
8. Лацарус М. Притчи и легенды. – М., 1953. – 63 с.
9. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957. – 129 с.
10. А.Макарян. О сатире. Перевод с армянского. – М., изд-во «Советский писатель», 1967. – 381 с.
11. Гуральник У. Смех – оружие сильных. – М., 1961. – 48 с.
12. Михлина М.П. О некоторых языковых приемах создания комического эффекта // Учен. зап. пед. ин-та. – Душанбе, - 1962. – Т.31. – Вып. 14. – С. 3-14.
13. Озмитель Е.К. О сатире и юморе. – Л., 1973. – 191 с.
14. Дмитровский М.И. Оружие смеха. – Алма-Ата, 1968. – 144 с.
15. Бергсон А. Собрание сочинений. т. 5. СПб, 1914. – 684 с.
16. Потенция А. А. Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. – 583 с.
17. Чернышевский Н. Г. Возвышенное и комическое. Полн. собр. соч. т.2. М., 1949. – 584 с.
18. Гегель. Эстетика. т. 2, М., 1969. – 845 с.
19. Ершов Л.Ф. Сатира и современность. – М., Современник, 1978. – 271 с.

20. Николаев Д. Смех – оружие сатиры. – М., Искусство, 1962. – 224 с.
21. О мастерстве сатиры. Сб. статей. Ред. К. Иманалиев. вып.1, – Фрунзе, 1960. – 130 с.
22. Статьи по эстетике. О наивной и сентиментальной поэзии. М. — Л., 1935. – 743 с.
23. Азнаурова Э.С. Стилистический аспект номинации словом как единицей речи // Языковая номинация (виды наименований). – М.: Просвещение, 1977. – С.86-129.
24. Барченков А.А. Клише и штампы в языке английской газеты: Автореф. дис. – М., 1981. – 21 с.
25. Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. – Киев: Наукова думка, 1989. – 128 с.
26. Болдырева Л.М. Стилистические потенции фразеологических единиц в области юмора, иронии и сатиры // Вопросы лексикологии германских языков. – М., 1979. – Вып. 139. – С. 48-62.
27. Бронский И.Ю. Об использовании фразеологических единиц английского языка для создания комического эффекта // Вопросы филологии и истории преподавания иностранных языков. – Ставрополь, 1976. – С. 39-56.
28. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – Л.: Просвещение, 1973. – 304 с.
29. Киселева Р.А. Стилистические функции авторских неологизмов в современной английской комической и сатирической прозе // Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та иностр. яз.: Вопросы теории англ. и рус. языков. – Вологда, 1970. – Т. 471. – С. 43-53.
30. Красикова О.В. Вводные элементы предложения как стилистико-синтаксический прием в произведениях Джерома К. Джерома // Специфика и эволюция функциональных стилей. – Пермь, 1979. – С. 136-144.
31. Скребнев Ю.М. Стилистические функции вводных элементов в современном англ. яз.: Автореф. дис. – Л., 1968, 32 с.

32. Ивин А.А. Искусство правильно мыслить. – М.: Просвещение, 1990. – 240 с.
33. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). – М.: изд-во Моск. ун-та., 1981. – 110 с.
34. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. – М.: Высш. шк., 1977. – 332 с.
35. Ахманова О.С., Гюббенет И.В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема. – Вопросы языкознания, 1977, № 6, С. 44-60.
36. Трemasова Г.Г. Языковые средства выражения сатирического смысла (английская и американская художественная литература и публицистика XX в.): Автореф. дис. – М., 1979. – 126 с.
37. Морозов А.А. Пародия как литературный жанр // Русская литература, 1960, №1. – С.48-78.
38. Вербицкая М.В. Литературная пародия как объект филологического исследования. – Тбилиси: изд-во Тбилисского ун-та. – 1987. – 166 с.
39. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – СПб, 1997. – 284 с.
40. Боров Ю.Б. Комическое. – М., Искусство, 1970. – 239 с.
41. Боров Ю.Б. Комическое и художественные средства его отражения. – «Проблемы теории литературы» – М., 1958, с. 298-353.
42. Гуральник У. Смех – оружие сильных. – М., 1961. – 48 с.
43. Московский А.Д. О природе комического. – Восточно-сибирское изд., – Иркутск, 1968. – 96 с.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРНЫХ ИСТОЧНИКОВ

43. The Story-Teller by H. Munro // Н. В. Конон Взрослым о детях – М, Просвещение, 1983, с. 3 - 29.
44. The Fight by Dylan Thomas // С. В. Шевцова Тринадцать рассказов современных английских и американских писателей – М, ВШ, 1978, с. 103 – 135.
45. The Great Pancake Record by Owen Johnson // Н. В. Конон Взрослым о детях – М, Просвещение, 1983, с. 82 – 116.
46. The Elk by H.H. Munro // H. H. Munro Stories – М, 1982, с. 52 – 97.
47. The Mouse by H.H. Munro // H. H. Munro Stories – М, 1982, с. 29 – 52.
48. Doc Marlowe by James Thurber // С. В. Шевцова Тринадцать рассказов современных английских и американских писателей – М, ВШ, 1978, с. 54 – 80.
49. The Richer, The Poorer by Dorothy West // С. А. Кролик и Г. Р. Позняковский Still Life – Л., Просвещение, 1975, с. 148 – 176.
50. You Should Have Seen The Mess by Muriel Spark // С. А. Кролик и Г. Р. Позняковский Still Life – Л., Просвещение, 1975, с. 116 – 147.
51. The Hummingbird That Lived Through Winter by William Saroyan // С. А. Кролик и Г. Р. Позняковский Still Life – Л., Просвещение, 1975, с. 89 – 115.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### «The Story-Teller»

by H. Munro

(цит. по: Н. В. Конон Взрослым о детях – М, Просвещение, 1983, с. 3 - 29)

1. «You have undermined the effect of years of careful teaching» - уровень сюжета, использование иронии (с. 29).

2. «At any rate I kept them quiet for 10 minutes, which was more than you were able to do» - уровень предложения, использование сатиры (с. 29).

3. «The girl was not likely to lose the bet» - уровень сюжета, использование иронии (с. 5).

4. «horribly good» - уровень словосочетания, использование смешения стилей речи (с. 7).

5. «a cloud of dust» - уровень словосочетания, использование новообразований (с. 18).

### «The Fight»

by Dylan Thomas

(цит. по: С. В. Шевцова Тринадцать рассказов современных английских и американских писателей – М, ВШ, 1978, с. 103 – 135)

6. «We walked home together. I admired his bloody nose. He said that my eye was like a roached egg, only black» - уровень сюжета, использование преувеличения и метафоры (с. 124).

7. «damn and bottom, goodness» - уровень словосочетания, использование смешения стилей речи (с. 107).

8. «swollen nose» - уровень словосочетания, использование преувеличения (с. 116).

9. «I sat in my bedroom by the boiler and read through my exercise-books full of poems» - уровень сюжета, использование сатиры (с. 128).

### «The Great Pancake Record»

by Owen Johnson

(цит. по: Н. В. Конон Взрослым о детях – М, Просвещение, 1983,  
с. 82 – 116)

10. «Forty-nine pancakes! Then, and only then, did they realize what had happened. They cheered Smeed, they sang his praises, they cheered again.

"Hungry Smeed's broken the record!"» - уровень сюжета, использование иронии (с. 115).

11. «- You'll try for the college team?

- Of course » - уровень сюжета, использование сатиры (с. 84).

12. «"Six more."

"Six it is," said Hickey, adding a second figure. "Six and six are twelve."

The second six vanished as quickly as the first.

"Why, that boy is starving," said Conover opening his eyes.

"Sure, he is," said Hickey. "He hasn't had a thing for ten days."

"Six more," cried Macnooder.

"Six it is," said Hickey. "Six and twelve is eighteen"» - уровень сюжета, использование повторов (с. 111).

13. «He was thin and small, with a long, pointed nose and a wide mouth...

Smeed understood that the future was decided and that he would go to the grave as "Hungry" Smeed» - уровень персонажа, использование вводных конструкций и метафор (с. 104).

14. «He was “a dead loss”, good for nothing but to sleep a lot and to eat like a glutton with a hunger that could never be satisfied» -уровень персонажа, использование преувеличения (с. 105).

15. «A fine football team we’ll have» - уровень предложения, использование иронии (с. 104).

16. «Thirty-two is a long way to go,” said Conover, looking apprehensively at the little David, “fourteen pancakes is an awful lot» - уровень предложения, использование смешение стилей речи (с. 111).

17. «go down to the grave» - уровень словосочетания, использование преувеличения (с. 87).

18. «little beast of burden» - уровень словосочетания, использование идиомы (с. 93).

### **«The Elk»**

**by H.H. Munro**

(цит. по: H. H. Munro Stories – М, 1982, с. 52 – 97)

19. «Bertie Thropplestance, her younger grandson, was the heir to her property, and as such he was a centre of interest and concern to some half-hundred ambitious mothers with daughters of marriageable age» - уровень персонажа, использование вводных конструкций (с. 53).

20. «in the nick of time» - уровень словосочетания, использование новообразований (с. 68).

21. «There is a good deal of sameness in country life, you know» - уровень предложения, использование вводных конструкций (с. 83).

22. «touch and go» - уровень словосочетания, использование новообразований (с. 95).

### **«The Mouse»**

**by H.H. Munro**

(цит. по: H. H. Munro Stories – М, 1982, с. 29 – 52)

23. «strange ideas of comfort» - уровень словосочетания, использование метафоры (с. 50).

24. «It's a shame to trouble you when you are feeling unwell» - уровень сюжета, использование юмора (с. 34).

25. «a hunted beast» - уровень словосочетания, использование преувеличения (с. 48).

26. «Evidently she had detected something in his situation and was enjoying his confusion» - уровень предложения, использование юмора (с. 52).

### **«Doc Marlowe»**

**by James Thurber**

(цит. по: С. В. Шевцова Тринадцать рассказов современных английских и американских писателей – М, ВШ, 1978, с. 54 – 80)

27. «Doc Marlowe was a medicine-show man. He had been a lot of other things, too: a circus man, the proprietor of a concession at Coney Island, a saloon-keeper; but in his fifties he had travelled around with a tent-show troupe made up of a Mexican named Chickalilli, who threw knives, and a man called Professor Jones, who played the banjo» - уровень персонажа, использование метафор и вводных конструкций (с. 74).

28. «We went into a drugstore, and I ordered a chocolate soda and he had a lemon» - уровень предложения, использование парадокса (с. 56).

29. «plainly amused» - уровень словосочетания, использование юмора (с. 69).

**«The Richer, The Poorer»**

**by Dorothy West**

(цит. по: С. А. Кролик и Г. Р. Позняковский Still Life – Л.,  
Просвещение, 1975, с. 148 – 176)

30. «She never touched a penny of her money, though her child's mouth watered for ice cream and candy» - уровень сюжета, использование преувеличения (с. 155).

31. «A job in hand was worth two in the future» - уровень сюжета, использование новообразований (с. 156).

32. «Lottie had hated being a child... Lottie couldn't wait to grow up and buy herself the best of everything.

As soon as anyone would hire her, Lottie put herself to work...

She never touched a penny of her money...

Suddenly Lottie was sixty...» - уровень персонажа, использование парадоксов, повторения и вводных конструкций (с. 155-156).

33. «Suddenly Lottie was sixty» - уровень персонажа, использование вводных слов (с. 174).

**«You Should Have Seen The Mess»**

**by Muriel Spark**

(цит. по: С. А. Кролик и Г. Р. Позняковский Still Life – Л.,  
Просвещение, 1975, с. 116 – 147)

34. «One day, I was sent over to the Grammar School with a note for one of the teachers, and you should have seen the mess! I am so glad that I did not go to the Grammar School, because of its mess...

After that I went the Grammar School more and more. I liked it and I did like the mess» - уровень персонажа, использование сатиры (с. 135).

35. «the desks were rickety» - уровень словосочетания, использование юмора (с. 121).

36. «She was small, with fair hair, but too long, and a green maternity dress» - уровень персонажа, использование преувеличения (с. 130).

**«The Hummingbird That Lived Through Winter»**

**by William Saroyan**

(цит. по: С. А. Кролик и Г. Р. Позняковский Still Life – Л.,  
Просвещение, 1975, с. 89 – 115)

37. «I can feel its heart beating» - уровень предложения, использование преувеличения (с. 92).

38. «In men instinct is supposed to be controlled, but whether or not it ever actually is I leave to others» - уровень сюжета, использование юмора (с. 113).

39. «They die, that's true» - уровень предложения, использование преувеличения (с. 108).