


МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра: «Английского языка и литературы»


БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

На тему: «Комическое в романе Чарльза Диккенса “Посмертные записки Пиквикского клуба”»

Исполнитель: Попов Лев Алексеевич 

Научный руководитель: д.ф.н., проф. Якушкина Татьяна Викторовна 

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой:  к. филол. н., доцент Антонова
Ксения Николаевна

«30» *июль* 2016 г

Санкт - Петербург

2016

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра: «Английского языка и литературы»

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

На тему: «Комическое в романе Чарльза Диккенса “Посмертные записки Пиквикского клуба”»

Исполнитель: Попов Лев Алексеевич

Научный руководитель: д.ф.н., проф. Якушкина Татьяна Викторовна
«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой: _____ к. филол. н., доцент Антонова
Ксения Николаевна

« ___ » _____ 20 ___ г

Санкт - Петербург

2016

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«ГОСУДАРСТВЕННАЯ ПОЛЯРНАЯ АКАДЕМИЯ»

Кафедра английского языка и литературы

«УТВЕРЖДАЮ»

Заведующий кафедрой

Антонова К.Н.

(подпись)

(фамилия, имя, отчество)

« 10 » ноября 2015 года

Задание

на выпускную квалификационную работу

студенту Попову Льву Алексеевичу
(фамилия, имя, отчество)

1. Тема Комическое в романе Чарльза Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба»
закреплена приказом и.о. ректора ГПА от 27.11.2015 г., № 441 и приказом и.о. ректора
РГГМУ от 04 мая 2016г. № 271.

2. Срок сдачи законченной работы « 10 » июня 2016 года.

3. Исходные данные к выпускной квалификационной работе:

Кафедра английского языка и литературы считает данную тему перспективной для
разработки

4. Перечень вопросов, подлежащих разработке (краткое содержание работы):

Актуальность данного исследования определяется необходимостью изучения
конкретных форм комического в отдельном литературном произведении, а также
необходимостью обобщения накопленных сведений в области изучения творчества Диккенса
с учетом подходов последних лет.

Целью данной выпускной квалификационной работы является изучение и анализ
средств и приёмов комического в первом романе Диккенса «Записки Пиквикского клуба».

В соответствии с поставленной целью были определены следующие задачи: рассмотреть
комическое как эстетическую категорию, разграничить понятия «смешное» и «комическое»,
дать определение основных форм комического: юмор, сатира, ирония, - и наиболее широко
используемых средств: гротеск, абсурд, каламбур, «говорящие» имена персонажей;
охарактеризовать национальное своеобразие комического в английской культуре, выявить
средства и приёмы комического в романе «Записки Пиквикского Клуба», для этого
проанализировать средства и приёмы комического, участвующие в создании образов мистера
Пиквика, Сэма Уэллера других персонажей, рассмотреть примеры социальной критики в
романе.

Глава 1. Комическое в художественной литературе (теоретическая часть).

(содержание главы и её разделов, параграфов)

Глава содержит три подпункта: 1.1. Комическое как эстетическая категория; 1.2. Формы, средства и приёмы комического, 1.3. Национальная специфика комического: английский юмор. В первом рассматривается история изучения комического как категории эстетики. Второй посвящён выявлению и анализу форм, средств и приёмов комического. В третьем изучаются особенности английского юмора и рассматривается его традиция в английской литературе.

Глава 2. Комическое в романе «Записки Пиквикского клуба» (практическая часть).

(содержание главы и её разделов, параграфов)

Глава содержит четыре подпункта: 2.1. Образ мистера Пиквика и комические приемы его создания, 2.2. Образ Сэма Уэллера и особенности его речи, 2.3. Средства и приёмы комического в создании других персонажей романа, 2.4. Социальная критика в романе. Первый подпункт раскрывает и анализирует средства и приёмы, используемые писателем в создании образа центрального персонажа романа. Во втором рассматриваются средства комического в речи Сэма Уэллера. Третий подпункт посвящён рассмотрению средств и приёмов комического в создании образов других персонажей романа. Финальный подпункт этой главы раскрывает особенности социальной критики в романе на примере трех эпизодов: выборов в Итенсуиле, судебной тяжбы мисс Бардл и Пиквика и его пребывания в долговой тюрьме.

Заключение.

(выводы по работе в целом)

Комическое является одной из важнейших эстетических категорий. «Комическое», хотя и означает в переводе с греческого «смешное», не является тождественным ему как понятие. Смех – основное свойство комического, однако между «смешным» и «комическим» есть существенная разница. Смех, если отталкиваться от Бахтина, является игровым и празднично-веселым проявлением человеческой природы, возникающим на контрасте с тяготами будничной жизни. Ему свойственны возрождающая силы радость, беспечность, свобода фантазии. Как эмоция, смех многообразен: он может быть не только легким и радостным, но также едким, презрительным, саркастическим и пр. Однако смех как субъективная реакция на внешние раздражители должен отличаться от смеха, который возникает, когда мы углубляемся в предмет и замечаем несоответствие его сущности внешней форме. Такое несоответствие является почвой для возникновения комического, которое, в отличие от смеха, всегда имеет социальную природу, т.е. направлено на человека и его общественные связи. Среди основных форм комического выделяются: юмор, сатира и

ирония. В работе были рассмотрены и выявлены функции таких средств и приёмов комического как омонимия, гротеск, каламбур, особенности интонации в речи, абсурд, ономотопея, «говорящие» имена персонажей.

Комическое любой страны имеет явно выраженную национальную специфику. Важнейшей формой комического в Англии является юмор, в котором акцент ставится на лаконичность и интеллектуальность, эксцентрики и любовь к абсурду, игру словом и недосказанность. В литературе традиции английского юмора были заложены Джеффри Чосером, развиты Шекспиром, Свифтом, Филдингом, Стерном и многими другими. Особое место в этом ряду принадлежит Диккенсу и его первому роману «Записки Пиквикского Клуба» (1837). Комическое проявилось здесь в многообразии средств и приёмов.

Для создания центрального образа персонажа мистера Пиквика Диккенс широко использовал фарс, гротеск и иронию. В образе Сэма Уэллера писатель совместил острый ум и искромётное чувство юмора. Его высказывания получили собственное название «уэллеризмы» и стали важной частью английского юмора. В создании этих и других образов Диккенс использовал такие средства и приёмы комического, как: гротеск, ситуативный комизм, ирония, фарс, юмор, пародия и особенности манеры речи.

В романе встречаются и формы комического, направленные на острую социальную критику. Диккенс высмеивает бюрократическую и политическую системы Англии, используя гротеск, сатиру и мрачный сарказм. Описание долгой тюрьмы во второй части резко контрастирует с общим легким и игриво-ироничным настроением в романе. Меняется и мистер Пиквик: из смешного и однопланового чудака он превращается в образ «полноценного человека».

5. Перечень материалов, представляемых к защите:

Пояснительная записка;

_____;

(наименование предоставляемого материала)

6. Консультанты по работе с указанием относящихся к ним разделов работы:

6.1. _____ .

(должность, фамилия, имя, отчество, глава № __)

6.2. _____ .

(должность, фамилия, имя, отчество, глава № __)

7. Дата выдачи задания: «3» _ноября_ 2015 года

Руководитель выпускной квалификационной работы

Проф., д.ф.н., доц. Якушкина Татьяна Викторовна

(должность, ученая степень, ученое звание, фамилия, имя, отчество)

(подпись)

Задание принял к исполнению «5 _» __ноября__ 2015 года

Студент

Попов Лев Алексеевич 0121 группа

(фамилия, имя, отчество, учебная группа)

(подпись)

ЗАЯВЛЕНИЕ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ ЗА
НАРУШЕНИЕ ЧУЖИХ ПРАВ НА ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНУЮ
СОБСТВЕННОСТЬ (ПЛАГИАТ)

Я, Попов Лев Алексеевич, представляя к защите свою выпускную квалификационную работу **«Комическое в романе Чарльза Диккенса «Записки Пиквикского клуба»»** для присуждения мне степени бакалавра по профилю 45.03.01 – «Зарубежная филология (английский язык и литература)» заявляю, что работа выполнена мною самостоятельно, без нарушения чужих прав на интеллектуальную собственность.

Я понимаю, что заимствование целого текста или его фрагментов без указания источника заимствования является умышленным присвоением авторства (плагиатом).

Я проинформирован(а), что в случае, если я буду уличен(а) в плагиате, моя работа будет дисквалифицирована и право повторной защиты мне будет предоставлено не ранее, чем через год.

Число

подпись от руки/ расшифровка подписи

Оглавление

Оглавление.....	2
Введение.....	3
Глава 1. Комическое в художественной литературе.....	11
1.1. Комическое как эстетическая категория.....	11
1.2. Формы, средства и приёмы комического.....	16
1.3. Национальная специфика комического: английский юмор.....	23
Глава 2. Комическое в романе «Записки Пиквикского клуба».....	31
2.1. Образ мистера Пиквика и комические приемы его создания.....	31
2.2. Образ Сэма Уэллера и особенности его речи.....	35
2.3. Средства и приёмы комического в создании других персонажей романа.....	37
2.4. Остросоциальная критика в романе.....	41
Заключение.....	45
Список литературы.....	48
Приложение.....	52

Введение.

Чарльз Диккенс остается одним из самых известных писателей как в Англии, так и за ее пределами. Уже первые его произведения, вышедшие в свет в середине 30-х г. XIX в., принесли автору широкую известность. С этого момента интерес к творчеству Диккенса не угасал. Его читали и перечитывали современники, интерес к его творческому наследию сохраняется и сегодня.

Во всем мире писателя знают не только как величайшего реалиста XIX в., но и как мастера комического: его творчество пронизано мягким юмором и остросоциальной сатирой, между которыми, как между двумя полюсами смеха, можно найти широкое разнообразие средств и способов передачи комического (каламбур, иронию, гротеск и др.). Разработанные Диккенсом приемы смеха вошли в золотой фонд английской литературы.

История изучения комического начинается еще в античности, в трудах Платона [26], Аристотеля [1], Цицерона, Демокрита. Современными исследователями выделяются две системы взглядов на комическое, восходящие к сочинениям античных философов и писателей. Одна, отталкиваясь от трудов Демокрита, Аристофана, Лукиана, рассматривает смех как неотъемлемую составляющую серьезного отношения к миру, а комическое способом искоренения несовершенства в нем. Вторая, основываясь на взглядах Платона, Аристотеля, Квинтилиана, воспринимает комическое как сферу развлечения и отдыха. «Обе системы взглядов, – заключает И. Н. Титаренко, – имеют общую черту – признание важной социальной роли смеха в жизни человека, но существенно расходятся в понимании его функций: в рамках первой системы подчеркивается социально критическая функция смеха, во второй она затушевывается» [32, с. 11].

Интересной была позиция Цицерона, который понимал смех как

несоответствие между безобразным в содержательном плане и небезобразным в плане выражения. Он же первым разработал типологию смешного. В целом, можно сказать, что основополагающие подходы в изучении комического, определившие развитие эстетической мысли на много веков вперед, были заданы уже в античности.

В Средние века и эпоху Возрождения изучение проблем комического и смеха не велось, несмотря на существование смеховой культуры, в определении М. Бахтина. Начиная с Нового времени, комическое вновь становится предметом научного осмысления в трудах таких философов как Р. Декарт, Г. Гегель [6], И. Кант [13], Ф. Бэкон, позже – А. Шопенгауэр и А. Бергсон. Работы Гегеля и Канта особенно выделяются тем, что их идеи и положения стали основополагающими для многих исследователей комического в дальнейшем.

В XX в. изучение комического продолжилось, появилось большое количество работ на эту тему, таких как: «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» М. Бахтина [2], «Стилистика. Теория поэтической речи» В. Виноградова [5], «О чувстве юмора и остроумии» А. Лука [21], «Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия» Ю. Борева [4], «Проблемы комизма и смеха» В. Проппа [28], «Древнерусский смех» Д. Лихачёва [20], «Философия смеха» Л. Карасева [14], «Тайна смеха, или Эстетика комического» М. Рюминой. Многие из этих исследований являются ключевыми для понимания феномена комического в науке XX в.

Не угасает интерес к комическому и в XXI в. Тематика диссертаций, защищавшихся в последние годы, отражает направления современных научных изысканий: комическое в музыке как феномен истории художественной культуры (Т. Горячева) [7], языковые средства выражения комической модальности (О. Телятникова) [31], комическое в массовой

культуре советской России (Е. Смыкова) [30], смеховое и комическое в эстетике и поэтике Ф.М. Достоевского (Е. Понкротова) [27]. Несмотря на большой интерес науки к природе и сущности комического, следует согласиться с выводом Т. В. Киреевой: «современное литературоведение не имеет четко сформулированной концепции комического. ...Несмотря на всю значимость сделанного В. Я. Проппом, М. М. Бахтиным, Ю. Б. Боревым, Д. С. Лихачевым, далеко не все аспекты, связанные с конкретным бытованием комического в литературе, исследованы» [17]. Изучение комического в творчестве Диккенса не является исключением в этом отношении.

Чарльз Диккенс всегда вызывал и продолжает вызывать интерес у критики. Количество работ, ему посвященных, настолько огромно, что литература по творчеству этого писателя стала практически необозримой. Статья Г. Льюиса «Диккенс в критическом отношении», опубликованная в журнале «Фортнайтли ревью» в 1872 г., дает один из первых обзоров такой литературы еще при жизни писателя. Как отмечает в своей работе И. Егорова, с тех пор только на английском языке вышло более 750 монографий, посвященных творчеству писателя [10].

Важный раздел в литературе о Диккенсе представляют собой работы о нем английских писателей Г. Честертона, Г. Уэллса и Дж. Оруэлла. Критико-биографическая книга Честертона «Чарльз Диккенс. Критическое исследование» (1906) дает глубокий анализ всего творческого пути писателя, в том числе комической стороны его произведений [39]. Статья Уэллса «Современный роман» (1911) ограничена отдельными, но точными замечаниями о специфике его персонажей [33], эссе Оруэлла (1940) интересно своими размышлениями о характере взаимоотношений писателя и его публики [23]. Все работы переведены на русский язык.

В XX в. к изучению творчества писателя обращались Д. Гиссинг [41], П. Экرويد [37], Д. Кинкейд [42], А. Кэннинг [38], а также Ф. Киттон, О. Кокшут, Д. Хартог, А. Эдриан [36]. В 1950—60 гг. творчество и биография

Диккенса были подробно освещены в монографиях Э. Дайсона и Д. Пирсона. Особый интерес исследователей, по справедливому замечанию Т. Черкасовой, вызывал сравнительно-типологический анализ решений художественных проблем у Диккенса и других писателей. Произведения Диккенса сопоставлялись с работами Э. Гаскелл, Л. Толстого, У. Теккерея, У. Фолкнера, Ш. Бронте; устанавливалась связь и взаимовлияние с писателями-современниками Диккенса [35]. А. Кэннинг в своей монографии «Диккенс и Теккерея, изучаемые в трёх романах» (1967) проводит анализ «Записок Пиквикского Клуба» и «Николаса Никльби» Диккенса с «Ярмаркой тщеславия» У. Теккерея [38]. Стоит отметить работу Д. Кинкейда «Диккенс и риторика смеха» (1974), представляющую обширный анализ комического в произведениях писателя [42]. А. Эдриан в своей монографии «Диккенс и отношения родителя и ребёнка» (1984) исследует взгляды Диккенса на викторианскую систему воспитания детей и анализирует отношения между родителями и детьми в его произведениях [36]. Работа П. Акройда «Диккенс» (1990) является одной из наиболее известных и объёмных биографий писателя. Она занимательна тем, что помимо тщательного изучения жизни писателя, Акройд пишет пять интерлюдий с воображаемыми диалогами с Диккенсом и его литературными кумирами [37].

Интерес к творчеству английского писателя сохраняется и сегодня, в начале XXI в.: выходят новые монографии (А. Уэлш, А. Сандерс), диккенсовские сборники (журналы «Диккенсиана», «Кембрижский компаньон Чарльза Диккенса») [35]. В интернет-пространстве США и Великобритании существует немало сайтов диккенсовских сообществ [см., например: <http://www.dickensfellowship.org>; <http://charles-dickens-fans.deviantart.com>]

В отечественном литературоведении творчество писателя изучалось не так подробно, как в англоязычных странах, однако и у нас история изучения английского классика очень богатая. Ещё в 1850-60 г. в журналах

«Отечественные записки», «Москвитянин», «Музей иностранной современной литературы», «Русский вестник» публиковались научно-критические статьи о писателе и переводы его произведений, знакомившие широкую публику с биографией и творчеством английского романиста. В библиографии Ю. В. Фридендера и И. М. Катарского, выпущенной к 150-летию писателя (1962) и освещающей историю русского Диккенса с момента его первого появления в нашей стране (1832) до 1960 г., приведено около 500 критических исследований общего характера; литература об отдельных произведениях насчитывает около трехсот работ [16].

В XX в. Диккенсом занимались такие отечественные исследователи, как В. Ивашёва [12], Т. Сильман [29], Н. Михальская [22], И. М. Катарский [15]. Ими были изучены многие аспекты творчества писателя: специфика его реализма, эстетические концепции, связь его творчества с фольклором, своеобразие комического. Многие исследователи изучали творчество писателя с акцентом на конкретный период. Перечень таких работ приводит Т. Черкасова: «Социальный роман Диккенса 1830—1840» Л. Скуратовской, «Творчество Диккенса. 1830—1840» Т. Анисимовой, «Реализм раннего творчества Диккенса» М. Мадзигон, «Жанровые особенности позднего романа Диккенса» Д. Барзилаевой, «Сатира в социальных романах Диккенса 1849 — 1857» А. Бельского [35].

Нам бы хотелось особо выделить монографии В. Ивашёвой «Творчество Диккенса» (1954), представляющую собой подробное исследование творческого пути писателя [12], и Т. Сильман «Диккенс. Очерки творчества» (1970), ставшую одним из важнейших исследований творчества писателя в нашей стране. В обеих работах немалое внимание уделяется комической составляющей творчества писателя, одна из глав монографии Сильман посвящена непосредственно анализу комического в романе «Записки Пиквикского клуба» [29]. Стоит также отметить сборник «Тайна Чарльза Диккенса» (1990), составленный Е. Гениевой и Б.

Парчевской, который содержит критические статьи, эссе, отзывы и пьесы, посвящённые Диккенсу, различных писателей и деятелей литературы. Среди них: Д. Оруэлл, А. Цвейг, Ф. Кафка, Б. Шоу, О. Уайльд [24]. Следует подчеркнуть, что советское литературоведение уделяло особое внимание реализму Диккенса, понимаемому как обличение пороков буржуазного общества. С этих позиций рассматривалась и проблема комического в творчестве писателя.

Несмотря на долгую исключительную популярность Диккенса в нашей стране, изучение его творчества в отечественном литературоведении практически полностью прекратилось в середине 1980-х гг. и возобновилось лишь в начале прошлого десятилетия. За период 2001—2016 гг. защищено более 25 диссертационных работ, в которых исследуются такие аспекты творчества писателя как: место Диккенса в историко-культурном контексте Англии (О. Колос), поэтика пейзажной образности в его романах (О. Богданова), форма и смысл ранних произведений писателя (И. Егорова), категория интертекстуальности в романах Диккенса (Н. Баева) и многие другие. Однако проблема комического сегодня является предметом изучения не литературоведов, а лингвистов и ограничивается преимущественно вопросами стилистики. В своей диссертации о языковых средствах комической модальности О. Телятникова приводит примеры новых подходов: комическое в них стало рассматриваться с точки зрения лингвокультурологии (С. Ефимова, В. Карасик, Р. Хасан), когнитивной лингвистики (З. Попова, М. Минский, Е. Кубрякова), в границах структурно-семантического направления (Н. Арутюнова, И. Гальперин, С. Коншина) [31].

Таким образом, несмотря на достаточную степень изученности творчества Диккенса и особенностей комического в отечественном литературоведении, есть смысл нового обращения к данной проблеме. 20 лет забвения Диккенса в отечественном литературоведении стали периодом

активной перестройки науки о литературе: появились новые подходы, появилась и потребность в пересмотре ряда оценок. **Актуальность данного исследования**, следовательно, определяется как неослабевающей необходимостью изучения конкретных форм комического в отдельном литературном произведении, так и необходимостью обобщения накопленных сведений в области изучения творчества Диккенса с учетом подходов последних лет.

Материалом исследования был выбран первый роман Диккенса «Записки Пиквикского клуба» в виду его особой значимости для изучения комического в творчестве писателя.

Целью данной выпускной квалификационной работы является изучение и анализ средств и приёмов комического в первом романе Диккенса «Записки Пиквикского клуба». В соответствии с поставленной целью были определены следующие задачи:

- Рассмотреть комическое как эстетическую категорию, разграничить понятия «смешное» и «комическое».
- Дать определение основных форм и средств комического: юмор, сатира, ирония, гротеск, абсурд, каламбур, «говорящие» имена персонажей и рассмотреть их функции в литературе.
- Охарактеризовать национальное своеобразие комического в английской культуре.

Выявить средства и приёмы комического в романе «Записки Пиквикского Клуба». Для этого проанализировать:

- образ главного персонажа романа мистера Пиквика;
- языковые средства комического в речи Сэма Уэллера;
- средства и приёмы комического в создании образов других персонажей романа;
- направленность остросоциальной критики в романе и комические приемы, с ней связанные.

Предметом исследования являются средства и приёмы комического в творчестве Диккенса.

Объект исследования — творчество Чарльза Диккенса.

Методологической основой ВКР явились классические труды немецких философов (Г. Гегель, И. Кант), а также труды отечественных исследователей (В. Пропп, М. Бахтин, В. Виноградов), раскрывающие сущность и проблемы категории комического. Для понимания творчества Диккенса определяющими для нашей работы оказались исследования Т. Сильман, В. Ивашёвой, Т. Михальской, Д. Гиссинга, Д. Кинкейда.

Основным методом, использованным в ВКР, является историко-литературный метод с использованием элементов сравнительного, контекстного и стилистического анализа.

Научная новизна данной ВКР заключается в систематизации и обобщении имеющихся знаний по природе комического и творчеству Диккенса с учетом новых - ориентированных на изучение эстетического и стилистико-лингвистического компонентов - подходов, сложившихся в отечественном литературоведении в последние десятилетия.

Практическая значимость работы обусловлена возможностью использования содержащихся в работе положений и выводов в лекционных и практических занятиях по таким курсам, как: «История английской литературы XIX в.», «Введение в литературоведение», «Стилистика текста».

Содержание исследования изложено на 51 страницах печатного текста и включает введение, две главы, сопровождающиеся выводами, заключение, список использованной литературы и приложение.

Глава 1. Комическое в художественной литературе.

1.1. Комическое как эстетическая категория.

Комическое является одной из наиболее сложных эстетических категорий. Как правило, ее понимают, как оппозицию трагическому и возвышенному. На сегодняшний день всё ещё нет какой-либо чёткой теории комического. Как считает Ю. Борев, через историю эстетики проходят утверждения о невозможности определить комическое и непрекращающиеся попытки (в том числе и скептиков) дать его дефиницию [4]. Любая теория комического рассматривает его как объективное свойство предмета, результат субъективных способностей личности, или как следствие взаимоотношений субъекта и объекта.

Комическое является отражением противоречий в социуме, деятельности и поведения людей, в особенности того, что противоречит общественным идеалами, менталитету, либо объективному ходу истории, что достойно порицания и осмеяния. Его проявлениями можно считать сарказм, юмор, шутку, иронию.

К этой эстетической категории обращались философы, психологи, культурологи и многие другие. Нельзя не подчеркнуть, что практически все научные подходы к изучению комического имеют общие точки соприкосновения. В науке теоретическое исследование комического как категории эстетики берёт свое начало в античности.

По мнению Аристотеля, «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» [1, с. 873]. Древнегреческий философ говорил о

комедии как о насмешливых песнях, изображающих действия плохих людей. Платон же определял комическое своеобразным душевным состоянием, являющимся смесью печали и удовольствия. Он считал, что комическое должно быть запрещено для свободнорождённых людей, это - удел рабов и иностранцев; ему, представителю аристократии, демократическая суть комизма была чужда [26]. Таким образом, комическое получило свои первые социальные характеристики еще в древности. Кроме того, во времена Аристотеля и Платона, комедия зачастую сравнивалась с трагедией, однако в отличие от ужаса и сострадания, присущих трагедии, катарсисом для комедии являлся смех.

В Средневековье о природе комедии не велись дискуссии в учёных кругах. После долгих веков забвения этот жанр был возрожден на излете эпохи Возрождения, а предметом для серьезного научного осмысления комическое становится лишь в XVII в., когда его изучением занялись такие философы, как Т. Гоббс, Р. Декарт, Б. Спиноза. Последний, являясь в сущности апологетом смеха, уделял много внимания комическому как эстетической категории. Он считал смех следствием удовольствия, возникающего из-за того, что в неприятной нам вещи мы нашли что-то достойное пренебрежения. Позже, в эпоху просветительства, Лессинг описывал огромную пользу юмора, которая заключается в развитии способности человека подмечать смешное. Несмотря на то, что он никогда не уделял комическому много внимания, в основном занимаясь живописью и поэзией, он стал одним из первых учёных, вновь затронувших комическое.

В XVIII веке также велись споры о комическом как эстетической категории. И. Кант, во многом развивая идеи мыслителей античности, видел в смехе способ снятия эмоционального напряжения, считал комическое формой отдыха и удовольствия. В своей важнейшей эстетической работе «Критика способности суждения» Кант определяет смех, основываясь на субъективно-психологическом понимании этого явления и считает, что смех

является аффектом от внезапного превращения напряжённого ожидания в ничто. Другими словами, роль смеха – в снятии эмоционального напряжения. Кант считал, что всё, что вызывает неудержимый смех, несёт в себе нечто нелепое [13].

Другой немецкий философ Ф. Гегель говорит о смехе как о качестве способном очищать социум от иллюзий и устаревших идей. По его мнению, смех противоречив, и в его основе лежит желание выдать мнимое за истинное. Он видит основы комизма в противоречии между внутренней несостоятельностью и внешней основательностью. По Гегелю, комическое появляется в результате контраста между сущностью и образом, целью и средствами ее достижения, вследствие чего уничтожается образ и не достигается цель. Он считает, что основа комического лежит в веселом расположении духа и уверенности радостной субъективности в своей недостигаемой высоте над противоречием, неспособным поэтому причинить никакой горечи и никакого несчастья. Также комизм осуществляется в сознании силы, позволяющей переносить промахи и стремиться к своим целям [6].

В отечественной науке разработкой проблем комического занимались многие исследователи. Особенно нам хотелось бы обратить внимание на работу М. М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [2], в которой ученый разработал тему комического в народной культуре, уделив особое внимание специфике гротеска и карнавала. Им были выделены смеховые и серьёзные культуры. Серьёзная является «однотонной», смех для неё является чужеродным. Такими культурами являются авторитарные, тоталитарные культуры. Смеховая же является «многотонной», она несёт в себе дискуссию о вопросах бытия, смерти, смысле жизни. Согласно М. Бахтину, подобной культурой являются культуры Ренессанса и Средневековья. М. Бахтин отмечает, что именно в эти периоды культура смеха была необычайно

насыщена и богата, он приводит в пример карнавал, шутовство и многие другие народные формы, которые характеризует как «обрядово-зрелищные». Им была также выделена фамильярно-площадная речь, как важный пласт смеховой культуры разных народов, включающий в себя такие её проявления как ругательства, публичные осмеяния. На примере творчества Франсуа Рабле, как одного из высочайших проявлений смеховой культуры, Бахтин анализирует образность, средства и приёмы выражения смешного. Обобщая многие положения работы, можно сказать, что истинный народный смех всегда является самокритичным и смеющийся не должен исключать себя из объектов осмеяния. Подлинное комическое всегда направлено не только на объект осмеяния, но и на возможность посмеяться над своими недостатками [2].

В. Я. Пропп, посвятивший специальную монографию изучению проблем комизма и смеха, настаивал на необходимости различения разных форм комического. В частности, он писал, что среди лингвистов способы достижения комической тональности зачастую путаются либо смешиваются в нечто однородное. [28]. Между тем, юмор, сатира и ирония, например, явно требуют своего разграничения. Юмор существенно отличается от сатиры по той причине, что он является наиболее лёгкой формой комического. Будучи средством исключительно позитивной тональности, он направлен лишь на то, чтобы вызвать у читателя улыбку или смех. Ирония также должна выделяться в самостоятельную категорию комического. Разумеется, в некоторых аспектах, например, в своей интеллектуальной наполненности, ирония может перекликаться с сатирой. Однако следует отметить, что чёткая грань между этими двумя формами есть всегда. В целом, ирония представляет собой инструмент хладнокровной критики, в то время как сатира является её более острой формой.

Мы также считаем необходимым обозначить границу между комическим и смешным, которая зачастую игнорируется. Комическое, в

переводе с греческого *komikos*, означает «весёлое, смешное». Это слово также произошло от греческого *komos*, обозначающего весёлую процессию ряженых на дионисийских праздниках. Однако комическое не означает напрямую смешное. Комическое, в отличие от смешного, является смехом социально значимым, отрицающим какие-то положения в обществе и высмеивающим их. Ю. Боров утверждал, что «смешное шире комического. Комическое — прекрасная сестра смешного. Комическое порождает социально окрашенный, значимый, одухотворенный эстетическими идеалами, „светлый“, „высокий“ смех, отрицающий одни человеческие качества и общественные явления и утверждающий другие» [4, с. 10].

И. Титаренко отмечала [32], что В. Я. Пропп, в своей работе «Проблемы комизма и смеха» [28], предпринял попытку разграничения этих двух понятий, однако пришёл к выводу, что для науки они пока означают одно и то же. Он утверждал, что ««Комическое» и «смешное» мы объединяем под одним термином и понятием «комизм». Оба эти слова для нас пока обозначают одно и то же. Это не значит, что «комизм» есть нечто совершенно единообразное. Разные виды комизма ведут к разным видам смеха» [28, с. 13].

Итак, комическое является одной из важнейших эстетических категорий, которая направлена на выявление несоответствия между формой и содержанием, сущностью и ее индивидуальным проявлением, как говорил Гегель. Комическое всегда смешно, однако не все смешное комично. В отличие от смешного, комическое всегда имеет социальную направленность. Как отмечал еще Аристотель, смеяться свойственно только человеку, и человек является единственным объектом комического. Другими словами, комическое является одним из наиболее эффективных способов общественной критики. Вместе с тем нельзя не отметить, что несмотря на большой и исторически долговременный интерес науки к проблемам комического, она далека от их однозначного решения; то же относится и к

объяснению самой сущности комического.

1.2. Формы, средства и приёмы комического.

Существует огромное разнообразие способов выражения комического в художественной литературе. Выделяются три наиболее значимых формы комического – юмор, сатира и ирония. Над точной их дефиницией до сих пор ведутся споры в научных кругах. В данной ВКР рабочими станут определения из Большой советской энциклопедии [3].

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 эффекта. Согласно этимологии слова, юмор заведомо «своенравен» и «субъективен», он зависит исключительно от того, кто его использует, от его характера, настроения. В отличие от собственно комической трактовки, юмор, рефлектируя, настраивает на более вдумчивое и серьёзное отношение к предмету смеха, на постижение его правды, несмотря на смешные странности — в этом юмор противоположен осмеивающим разрушительным видам смеха [3, с. 127].

Сатира (лат. *satira*, от более раннего *satura*, в следствии сближения с греч., стало означать «свойственный Сатиру»), 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) [3, с. 131].

Необходимо отметить, что для сатиры характерна негативная

окрашенность обоих сюжетов произведения — видимого и скрытого, юмор воспринимает их в позитивных тонах, а ирония является комбинацией внешнего позитивного сюжета и внутреннего негативного.

Ирония (греч. «eironeia» буквально — «притворство»). Ирония — это поношение и противоречие под маской одобрения и согласия; явлению умышленно приписывают свойство, которого в нём нет, но которое надо было ожидать. 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 — является одним из важнейших средств создания комического. Когда ироническая насмешка становится злой едкой издёвкой её называют сарказмом [3, с. 151].

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. Объектом иронии является преимущественно невежество, в то время как сатира обладает уничтожающим характером, создает нетерпимость к объекту смеха общественной несправедливости.

Говоря о наиболее значимых исследованиях средств и приёмов комического, стоит отметить работу Б. Дземидока [9]. По мнению исследователя, существует пять ключевых способов создания комического, которые имеют универсальный характер и приложимы к творчеству любого писателя: «видоизменение и деформация явлений; неожиданные эффекты; несоразмерность в отношениях и между явлениями; мнимое объединение абсолютно разнородных явлений: создание явлений, которые по существу или по видимости отклоняются от логической или праксеологической нормы» [9, с. 15]. Способы эти объяснены и подтверждены автором примерами из истории художественной литературы.

В широком смысле, можно сказать, что практически любая

осмысленная часть текста может считаться средством комического. Для примера, в сатире довольно обширно используются полисемантика. При её использовании, автор может наделить комическим эффектом, казалось бы, абсолютно нейтральное слово, что доказывает, что средством комического может быть любая единица языка.

Комическая тональность достигается также интонацией, которая может придать необходимый эффект обычному слову, либо, к примеру, изречению какого-либо персонажа художественного произведения. В целом, интонация является одним из наиболее распространённых приёмов создания комического в любом виде искусства, где существует фонетическая составляющая.

Нельзя забывать и не поддающееся подсчету количество случаев использования омонимии и каламбуров. Омонимией называются слова схожи графически или фонетически, однако имеющие разные семантические значения. Каламбуром называется стилистический оборот речи, основанный на комическом использовании семантических значений слов. Вопреки сложившемуся мнению, каламбур является не просто банальной игрой слов, основанной на их семантическом значении. Нередко он связан с основной сюжетной линией или мыслью автора.

При использовании антонимов, комический эффект возникает за счет противопоставления различных сторон чего-либо, например, черт персонажа, который может быть, например, как вечно неряшливым, так и довольно опрятным.

Абсурд является приёмом комического, призванным нарушить логику текста и тем самым показать контраст с действительностью. В некоторых случаях такой контраст направлен на характер героя, в других – на мотивы и цели его поступков.

Гротеск является приёмом, сочетающим в фантастической форме ужасное и смешное, безобразное и возвышенное. Обычно абсурд и гротеск

призваны шокировать читателя, обескуражить его и обмануть его ожидания. Многие писатели намеренно стараются ввести в текст как можно больше несочетаемого, сюрреалистичного, разрушающего гармонию и традиционные грамматические структуры. В качестве яркого примера применения абсурда можно привести цитату из творчества Д. Хармса: «У одной маленькой девочки на носу выросли две голубые ленты. Случай особенно редкий, ибо на одной ленте было написано "Марс", а на другой - "Юпитер"» [34, с. 158]. Данный случай употребления абсурда может быть рассмотрен как типичный пример достижения комического эффекта.

Другими средствами обогащения текста комической экспрессией являются метафорический символизм, олицетворение, фразеологизмы. Часто они используются для создания легкой иронии.

Нельзя не отметить, что в плане создания образов и эмоциональной экспрессии колоссальную роль выполняют звуки, являющиеся в художественном тексте фонетическим оформлением. Именно это является причиной частого использования ономотопеи, иначе говоря звукоподражания. Количество придуманных звукоподражательных словоформ не поддаётся подсчету. Когда они используются в комическом ключе, они приобретают особые смысловые оттенки. Ономотопея часто используется в литературе, рассчитанной на читателя детского/школьного возраста.

Среди прочих популярных приёмов выражения комического Ю. Боров упоминает гиперболизацию, которая «представляет собой один из наиболее активных способов деформации фактов и явлений» [4, с. 140], а также из арсенала сатирических средств называет сравнение персонажей с животными, овеществление, комедийный контраст, собственно языковые комедийные средства (каламбур, комедийная характеристика, сатирическое иносказание и аллегория) [4, с. 200].

Работа в комических жанрах предъявляет особые требования к автору.

Он должен обладать умением не только построить действие, обрисовать персонажей, но также иметь достаточный запас острот, шуток. Это относится и к особой динамике сюжета, и к специфической обрисовке персонажей, особому языку и стилю. При этом в комическом произведении особую роль играет личность автора, его эмоциональная оценка того или иного явления.

Средства комического можно определить двумя важными чертами, а именно: интонацией и комическим качеством, формируемым в самом языке. Первая черта, интонация, может любым словам, группам слов, выражениям и предложениям, различным по значению и структуре, придавать ироническое, сатирическое звучание. В зависимости от интонации в ироническом, насмешливом, издевательском смысле могут употребляться обычные общеупотребительные слова, заимствования, имена и прозвища, слова с религиозным значением. Всё это говорит о том, что язык сатиры не нуждается в каком-то особом материале, в специфических языковых средствах, а значит между фонетическими, лексическими, фразеологическими средствами, используемыми в комических произведениях, с одной стороны, и в произведениях лирических, эпических и драматических—с другой, нет принципиальных различий в формальном плане. И тем не менее это не распространяется на все приемы комического. Комическая окраска языковых средств, достигаемая интонацией, используется главным образом при иносказании, в комических контрастах и эзоповской манере. В других приемах комического интонация не играет похожей главенствующей роли.

Вместе с тем, в языке функционирует немало слов, выражений, сравнений и уподоблений, которые не зависят от интонации и в силу своих семантических особенностей могут вызывать улыбку, смех. Интонация в зависимости от ситуации, обстоятельств и условий может придавать языковым единицам ироничность, шутливость, в то время как упомянутые языковые единицы обладают комическим свойством сами по себе — без того

или иного интонационного участия. Участие в сатире и юморе подобных единиц связано с двумя факторами: с одной стороны, например, слова, выражающие проклятия, ругательства, похвалу и одобрение, могут произноситься с иронической интонацией и приобретать насмешливый оттенок, в силу чего выступают в качестве средств комического; с другой стороны, определенная часть этих слов и выражений уже в самом языке формируется в комическом качестве, имеет комическую природу. Похожие слова используются в художественных произведениях в качестве готовых средств сатиры и юмора. Условия текста, а также связь с другими словами и выражениями играют далеко не последнюю роль в приобретении словом сатирической окраски. Похвала и одобрение, наряду с другими подобными словами и выражениями, при наличии иронической интонации также имеют возможность приобретать совершенно противоположное значение и превращаться в средство сатиры.

Вульгарные слова и выражения представляют собой особый и значительный разряд слов общенародного языка. Слова, выражающие вульгарные и грубые значения, находят место в языке древнейшей истории, на протяжении долгого времени они органично и вполне уместно существуют в ограниченной бытовой среде и передаются из поколения в поколение. Как отмечает Карасевым в «Философии смеха», «вульгаризмы обладают ярко выраженным национальным колоритом, вследствие чего они, как правило, состоят из исконно присущих языку слов (в редких случаях они заимствуются из других языков)» [14, с. 92]. Некоторая часть вульгаризмов (так называемые ругательства) выражают в быту резкие и непримиримые отношения между различными индивидами. Зачастую они, как правило, имеют шуточный и добродушный оттенок.

Вульгаризмы проникают и в художественные произведения. И это естественно и вполне уместно в контексте какого-либо конкретного произведения. Писатели активно используют в своих произведениях

вульгаризмы для придания яркого острохарактерного изображения образу, его месту в общественной жизни и в быту, для естественного и правдивого отображения его отношений с окружающими, непосредственной реакции на различные проявления жизни. Авторы различаются по культуре использования вульгарных слов и выражений, по своему отношению к вульгаризмам в языке художественных произведений. Некоторые из них отводят широкое место вульгаризмам, в то время как другие авторы придерживаются принципа ограниченного и взвешенного подхода в использовании подобных слов и выражений.

В языке сатиры вульгаризмы используются, в основном, в качестве средств комического. Но это далеко не всегда относится в равной степени ко всем вульгаризмам, встречающимся в сатирических произведениях. Стоит отметить, что целый ряд бранных выражений, ругательств в языке сатиры, не обладая комическими оттенками, органично связан с общим развитием сюжета и образов. Эти слова точно и красочно выражают и подчеркивают необходимые по сюжету понятия. Зачастую мастера создания комического используют вульгаризмы в художественном произведении в качестве средств комического, особое внимание уделяют их возможностям для достижения ярко выраженного комического эффекта.

Нельзя не отметить «нарицательные» имена персонажей как один из способов создания комического эффекта. По словам Б. Дземидока, «это довольно объемная и сложная область в изучении стилистики художественной литературы» [9, с. 83]. В комических произведениях чаще всего фигурируют «говорящие» имена, где имя или фамилия с самого начала характеризуют героя. Умело подобранное имя превращается в своеобразный символ. Важную роль при этом играет характер персонажа, его внешние и внутренние черты, составляющие в совокупности определенный типаж и способствующие превращению удачно подобранного имени в символ.

То же можно сказать об именах собственных и прозвищах. В

художественном произведении собственные имена выполняют не только номинативно-опознавательную функцию: являясь связанными с тематикой произведения, жанром, общей композицией и характером образов, они несут определенную ярко выраженную идейную нагрузку и стилистическую окраску. Имена, прозвища, таким образом, могут выступать важными средствами сатирической характеристики литературных героев.

Становится очевидно, что комическое во всех своих модификациях обладает огромным воздействием, элементы комического многогранны и поистине неисчерпаемы. Среди его основных форм выделяют юмор, иронию и сатиру. Среди основных приёмов комического, используемых в литературе, необходимо отметить абсурд, гротеск, интонацию, оноματοпею, каламбур, омонимию, «говорящие» имена.

1.3. Национальная специфика комического: английский юмор.

В любой культуре комическое имеет собственную специфику, которая, как правило, воспринимается в полной мере лишь её представителями. В Англии из всех форм комического наиболее яркую национальную окраску получил юмор. Безусловно, наличие или отсутствие чувства юмора присуще индивидуальному характеру каждого человека. Однако существует такое понятие как «национальный юмор» и оно обладает определенными особенностями. Именно такими специфическими особенностями обладает и английский юмор, который стал восприниматься как национальная черта английского характера.

Юмор англичан состоит из двух компонентов: юмора как такового и остроумия. «Юмор, - как отмечал Х. Пирсон, - это наш природный элемент, но что такое остроумие? В самом широком смысле слова остроумие – произведение ума, юмор – сердца. Мы развиваем свое остроумие за счет других людей. Остроумие – знак превосходства, юмор – знак равенства.

Остроумие – аристократично, юмор – демократичен. Существует различие между французским и английским остроумием. Французское остроумие убивает наповал, английское только отправляет в нокаут. Объяснением этому является то, что наше остроумие, оплодотворенное нашим юмором, является более богатым, чем французское остроумие и к тому же оно имеет противоядие в живописности своего воображения» [25, с. 409]. Английский юмор действительно является остроумным. Будучи исключительно словесным, он основывается на игре слов, недосказанности, игривости. Эта игривость объясняется эксцентричностью природы самих англичан. Кроме того, в виду этой особенности характера, англичане любят обращаться к абсурду и фантастике. Таким образом становится очевидно, что характер англичан неразрывно связан с их национальным юмором. Нельзя не отметить и то, что юмор англичан аристократичен и не направлен на широкие массы, в отличие, например, от американского юмора. Английский юмор интеллектуален, лаконичен и внешне серьезен, тогда как американский является более балагурным и грубым. Англичане очень гордятся своим юмором и не без основания считают его своим национальным богатством. Ничто так не может ущемить их национальное самолюбие, как рассуждения об отсутствии у них юмора.

Англия не случайно считается родиной юмора. В соответствии с этимологией самого слова, юмор изначально субъективен, имеет ярко выраженную личностную сущность. В нем всегда отражаются настроения и нрав самого юмориста, его оценки. В отличие от других видов комического, юмор всегда стремится не к отрицанию, а к оправданию любых форм инаковости, т.к. опирается не на соборное, религиозное или авторитарное, как, например, в русской культуре (где сатира, а не юмор, стала ведущей формой комического), а на индивидуальное, собственное постижение жизни. «Юмор, - как точно замечает Л.Е. Пинский, - дифференцирует, выделяет “я” из всех – даже когда оригинал “чудак”» [18, с. 1017]. В отличие от архаичных

форм смеха, опирающихся на безличное «я», юмор развивается достаточно поздно – когда возникают общественные предпосылки для его развития – и свои первые теоретические разработки получает лишь в эстетике XVIII в. Именно в эпоху активного буржуазного жизнестроительства складывается культовое отношение англичан к юмору. Только такая страна, по словам И. Куприна, «страна мудрого и бессердечного эгоизма, железной англосаксонской энергии, ...гордо пишущая местоимение «Я» с большой буквы» [19, с. 129], другими словами, только страна, опирающаяся на культ индивидуального «я», могла сделать из юмора свое национальное достояние и расширить его сферы настолько, что включает в него все ярко оригинальное. Этим объясняется тот факт, что творчество многих английских писателей, являющихся типичными сатириками в нашем восприятии, как, например, Свифт, на их родине рассматривают в традициях национального английского юмора.

Первым из английских писателей, открывающих эту традицию в литературе, можно считать Джеффри Чосера. В своих «Кентерберийских рассказах» он создал большое количество комических образов и юмористично описал всевозможные ситуации, оставил большое тематическое наследие, которым впоследствии не преминули воспользоваться и достойно воспроизвести в своих произведениях английские писатели-юмористы.

Значительный вклад в развитие английской юмористической литературы внес и драматург Бенджамин Джонсон, обогатив ее созданием такого жанра как бытовая комедия. Ключом к ее пониманию является знаменитая теория «юмором». Термин «юмор» в том понимании, которое предложил Джонсон, восходит к понятию гумора — жидкости, от которой зависит предрасположение человека к жестокости, меланхолии и т. п. Бен Джонсон сохранил это название, но вложил в него понятие не физиологическое, а нравственное. В таком понимании юмор —

односторонность, проявляющаяся в каком-нибудь отрицательном нравственном качестве. Каждая из комедий Джонсона посвящена определенному «юмору»: «Вольпоне» — плутовству и стяжательству, «Алхимик» — лицемерию и расточительности.

Говоря о Бене Джонсоне, необходимо упомянуть образ «чудака» в его произведениях. Типичный герой Джонсона как правило вечно превращается в наглядное олицетворение какого-либо порока или добродетели. Джонсон подчёркивает это нарочито нарицательными именами персонажей. Когда в комедии "Всяк в своем нраве" мы встречаем героя по имени Даунрайт (Downright), мы уже заранее понимаем, что перед нами прямодушный человек, выражающий свои мысли резко, но искренне. В своём очерке «Бен Джонсон» [11], М. Д. Заблудовский отмечал, что, превращая своего героя в символ, Джонсон хотел достичь наибольшей типичности образов и усилить их нравственное воздействие на зрителя. К гиперболическим чудакам, принадлежит, например, и Мороуз ("Брюзга") из комедии "Эписин, или молчаливая женщина". Мороуз не выносит шума, и главной задачей его жизни стало избегать малейшего звука, который мог бы его потревожить. Он поселяется на такой узкой улице, что по ней невозможно движение экипажей, устраивает в своей комнате двойные стены и окружает себя безмолвными слугами. С тех пор он преследует одну цель: найти себе молчаливую жену. На этом и строится основная интрига этой комедии. Однако Джонсон дает "юмору" Мороуза социальную подоплёку: он богатый и самовлюбленный эгоист, не терпящий шума, однако и сам его создающий.

Заблудовский заключает, что взлёты и падения Бена Джонсона зависят большей частью от того, насколько избранный им "юмор" воплощает в себе доминирующие черты английского общества, насколько они значительны в нём [11]. Его произведения являются неоценимыми литературными документами Англии.

Теория «юмор» и «чудаки» Джонсона сыграли значительную и

важную роль в дальнейшем формировании английской литературы, из этого источника неоднократно черпали свое литературное вдохновение многие выдающиеся писатели и драматурги.

Далее нам хотелось бы обратиться к Уильяму Шекспиру. В его произведениях, как правило, присутствуют два основных источника юмора: первое - это обращение к образам и мифам античной древности — юмор ученый, интеллектуальный, где остроумие основывается на культуре и знании; и второе - это народный юмор, юмор — идущий от склада ума и характера, укоренившийся в оборотах речи и традиционных типах поведения и проявившийся в персонажах простых людей.

После Шекспира в области комического особый интерес вызывает «комедия остроумия», одним из представителей которой является Уильям Конгрив. Его перу принадлежат такие произведения, как «Любовь за любовь», «Так поступают в свете», «Старый холостяк». В этих пьесах представлен критический взгляд на светское общество. В них много шуток, остроумия, смелой интриги и розыгрыша. Кроме сочинения комедий, Конгрива занимали также и вопросы теории юмора. Он считал, что юмор — это то, что выражает истинную природу человека, раскрывает его подлинную сущность.

Политическую сатиру можно найти в творчестве Джонатана Свифта. Его описание путешествий Гулливера, который посещает вначале страну лилипутов, а затем страну великанов, являет собой замечательный комический прием, с помощью которого писатель поднимает вопрос об относительности эстетических и нравственных ценностей. Отличительной особенностью произведений Свифта является их сатирический "пафос", а также ирония и аллегория.

Юмор XVIII в. представлен в творчестве Генри Филдинга и Лоуренса Стерна. Свои первые шаги в литературе Филдинг делает на поприще политической сатиры в духе Свифта. Что касается юмора Филдинга, то он

жизнерадостен и оптимистичен, писатель убежден, что благодаря развенчанию обмана, лицемерия и притворства представляется возможным духовное, нравственное исправление общества. Стерну также, как и Филдингу, присуще чувство юмора, но его юмор проникнут духом и эстетикой сентиментализма.

XIX век можно по праву назвать «золотым веком» английского литературного юмора. В каждом виде и жанре литературы юмор находит свое яркое выражение. Так, Джейн Остин создает в своих романах множество карикатур, особенно это заметно в романе «Гордость и предубеждение». Также юмором пронизаны романы Смоллетта и Теккерея. Отдельное и очень значительное место в истории английской литературы занимает творчество Чарльза Диккенса, которому присуще многогранное, сложное и органичное переплетение юмора, остроумия и фантазии. В своем первом романе, которому и посвящена данная ВКР, «Записки Пиквикского клуба», Диккенс выводит множество разнообразных комических характеров, в полной мере отображающих специфику английского юмора. Юмор Диккенса — это юмор характеров.

Конец XIX — начало XX в. ознаменован дальнейшим развитием традиций литературного юмора, приобретающем сложные и многообразные формы. В первую очередь, это утонченная интеллектуальная игра слов и нонсенса — типично английский феномен, свойственный литературе именно этой страны и нашедшей свое отражение в творчестве Льюиса Кэрролла, Г. К. Честертона и Эдварда Лира. Тонкий и мягкий юмор, которому свойственна тщательно маскируемая чувствительность и сентиментальность, присущ Джерому К. Джерому, чье знаменитое произведение «Трое в лодке, не считая собаки», особенно показательное в этом смысле. Область существования его юмора — это быт и повседневная жизнь, комические приключения героев, неприспособленных к практической жизни, с миром неодушевленных вещей.

Юмор является главенствующей формой комического в Англии. Его по праву можно считать значительной частью её национального богатства. Английский юмор состоит из двух важных компонентов — юмора как такового и остроумия. Они гармонично дополняют друг друга, создавая уникальную национальную специфику. В виду особенностей своего характера, англичане известны своей тягой к абсурду, фантастике и эксцентризму. Традиция литературного английского юмора зарождалась в произведениях Джеффри Чосера и продолжалась на протяжении веков Генри Филдингом, Сэмюэлем Кольриджем, Бенджамином Джонсоном и многими другими великими английскими писателями. Нельзя не отметить, что традиции, заложенные этими классиками английского юмора в литературе, продолжают жить и поныне.

Выводы по 1 главе.

Комическое является одной из важнейших эстетических категорий. «Комическое», хотя и означает в переводе с греческого «смешное», не является тождественным ему как понятие. Смех – основное свойство комического, однако между «смешным» и «комическим» есть существенная разница. Смех, если отталкиваться от Бахтина, является игровым и празднично-веселым проявлением человеческой природы, возникающим на контрасте с тяготами будничной жизни. Ему свойственны возрождающая сила, радость, беспечность, свобода фантазии. Как эмоция, смех многообразен: он может быть не только легким и радостным, но также едким, презрительным, саркастическим и пр. Однако смех как субъективная реакция на внешние раздражители должен отличаться от смеха, который возникает, когда мы углубляемся в предмет и замечаем несоответствие его сущности внешней форме. Такое несоответствие является почвой для возникновения комического, которое, в отличие от смеха, всегда имеет

социальную природу, т.е. направлено на человека и его общественные связи. Комичен человек, когда его внешние проявления или претензии не соответствуют его сущности, то же можно сказать и об обществе, когда какие-то его социальные формы, уже устаревшие, стремятся сохранить свое существование.

Среди основных форм проявления комического в литературе необходимо выделить сатиру, юмор и иронию. В любой своей модификации, комическое обладает огромным воздействием, а его ресурсы поистине неисчерпаемы. В художественной литературе в качестве основных приемов комического широко используются гротеск, абсурд, каламбур, «говорящие» имена, омонимия, оноματοпея; очень важная роль принадлежит интонации.

Комическое в любой культуре имеет свою национальную специфику. Наиболее важной формой комического в Англии является юмор. История английского юмора в литературе берёт начало в творчестве Джеффри Чосера, эта традиция продолжается на протяжении веков такими писателями, как Джонатан Свифт, Бенджамин Джонсон, Генри Филдинг, Сэмюэль Кольридж и многими другими.

Английский юмор обладает своими специфическими особенностями: опорой на интеллект и образованность – остроумием, иронией, любовью к абсурду, фантастике и эксцентрике. Этот юмор рассчитан на небольшую подготовленную аудиторию и потому аристократичен. Одной из наиболее примечательных особенностей английского юмора является любовь к игре словом, он основан на недосказанности и краткости выражения, а смысл зачастую спрятан в подтексте. Писателем, который во многом способствовал развитию этих традиций был Чарльз Диккенс.

Глава 2. Комическое в романе «Записки Пиквикского клуба».

2.1. Образ главного персонажа романа мистера Пиквика.

Главный герой романа – мистер Пиквик. Это эксцентричный, богатый эсквайр и джентльмен, глава Пиквикского клуба, изучающего человеческую природу. Диккенс описывает его как низкого, полного и гладковыбритого джентльмена в возрасте. Он является «хорошим» персонажем, к которому Диккенс не испытывает никаких отрицательных чувств – он ему симпатизирует. Поэтому основные комические средства, используемые писателем для характеристики персонажа, носят позитивный характер. Он не использует едкий и оскорбительный сарказм, к которому любит прибегать другой знаменитый персонаж романа мистер Джингл. Пиквик — это абсолютно беззлобный английский джентльмен, движимый чувствами достоинства, чести и справедливости.

Первая часть романа в сущности является чередой смешных ситуаций, в которых оказывается Пиквик. Все сцены построены на расхождении внешнего облика, претензий героя и его сущности. Герой называет себя «философом», однако Пиквик на самом деле является обычным глупцом, одержимым своей великой «теорией Колюшки». Писатель показывает мистера Пиквика как человека крайне самоуверенного. Ему не может даже прийти в голову, что вся его деятельность, по существу, не представляет собой ничего значительного.

Ирония является одним из основных приёмов комического в характеристике персонажа в первой части романа. Вот первое описание м-ра Пиквика: «There sat the man who had traced to their source the mighty ponds of Hampstead, and agitated the scientific world with his Theory of Tittlebats, as calm and unmoved as the deep waters of the one on a frosty day, or as a solitary specimen of the other in the inmost recesses of an earthen jar» [40, p. 5]¹.

Высокая стилистика фразы, создающая образ античного философа, резче подчеркивает контраст с внешним обликом персонажа и никчемностью его предмета философствования.

Тот же прием и та же риторика в описании действий героя: «He looked to the right, but he saw nobody; his eyes wandered to the left, and pierced the prospect; he stared into the sky, but he wasn't wanted there; and then he did what a common mind would have done at once--looked into the garden, and there saw Mr. Wardle» [40, p. 90]². В другом месте Диккенс так описывает размышления героя по поводу обнаруженного им камня: «This is some very old inscription, existing perhaps long before the ancient alms-houses in this place. It must not be lost» [40, p. 148]³. Автор в очередной раз иронизирует над Пиквиком, описывая его как археолога, который изучает начертания на древних камнях.

Мистер Пиквик любит пофилософствовать и подискутировать с другими членами своего клуба на высокие, интеллектуальные темы. Однако это вовсе не свидетельствует о том, что он философ или интеллектуал, потому что на самом деле он человек не самого большого ума, очень наивный и всегда полностью уверенный в правильности своих решений.

Другие «пиквикисты» ему под стать. Таков Трейси Тапмэн, который описывается с не меньшей иронией: «On his right sat Mr. Tracy Tupman—the too susceptible Tupman, who to the wisdom and experience of maturer years super added the enthusiasm and ardour of a boy in the most interesting and pardonable of human weaknesses—love» [40, p. 5]⁴.

Еще одним средством в создании образа Пиквика является фарс в форме буффонады. Как известно, фарсом называлась комедия лёгкого юмора во времена средневековья. Слово «буффонада» в переводе с итальянского означает «шутовство» или «паясничанье». Второе слово, как нам видится, наиболее полно отражает сущность этого комического приёма. Паясничанье – попытка высмеять какое-либо явление только лишь ради смеха, душевной и физической разрядки. Изначально буффонада – это приём комедийной игры,

основанный на резком преувеличении характерных признаков персонажа. Т. Сильман считала, что в этом романе «конкретно-буффонная форма внешнего происшествия преобладает над всеми остальными формами. Рефлексия, романтическая ирония и другие способы вмешательства чисто интеллектуального момента в непосредственное изображение у Диккенса почти что отсутствуют» [29, с. 26]. Ярким примером использования фарса является диалог, в котором мистер Пиквик пытается рассказать своей квартирной хозяйке миссис Бардл о том, что он собирается нанять слугой Сэма Уэллера. Восклицания миссис Бардл крайне экспрессивны и полны эмоций, которые она буквально обрушивает на совершенно к этому неподготовленного мистера Пиквика. Эффект комического построен на неверной интерпретации миссис Бардл слов Пиквика, так как она посчитала, что он хочет сделать ей предложение выйти за него замуж. Приведём яркое высказывание миссис Бардл из этого диалога:

« ‘La, Mr. Pickwick,’ said Mrs. Bardell, colouring up to the very border of her cap, as she fancied she observed a species of matrimonial twinkle in the eyes of her lodger; ‘La, Mr. Pickwick, what a question!’» [40, p. 163]⁵.

Другой эпизод – случай в гостинице, где Пиквик оказывается в поисках мистера Джингля, чтобы преподать ему урок. По случайному недоразумению Пиквик оказался в женской комнате и лёг спать в чужую кровать. Реакция крайне возмущённой и утрашённой хозяйки гостиницы является типичным примером диккенсовского фарса: «‘I trust, ma’am,’ resumed Mr. Pickwick, gathering up his shoes, and turning round to bow again—‘I trust, ma’am, that my unblemished character, and the devoted respect I entertain for your sex, will plead as some slight excuse for this—’ But before Mr. Pickwick could conclude the sentence, the lady had thrust him into the passage, and locked and bolted the door behind him» [40, p. 326]⁶.

В своей работе «Чарльз Диккенс. Критическое исследование» Джордж Гиссинг утверждает, что между фарсом и юмором Диккенса есть очевидная

разница: в то время как фарс только развлекает, юмор Диккенса отображает природу человека [41]. Диккенс любит вставлять фарс к месту и не к месту на протяжении всего действия романа, будь то внезапное юмористическое восклицание мистера Пиквика («‘Hurrah!’ echoed Mr. Pickwick, taking off his hat and dashing it on the floor, and insanely casting his spectacles into the middle of the kitchen. At this humorous feat he laughed outright» [40, p. 108]⁷) или же относительно философское и вместе с тем фарсовое замечание Диккенса («There are very few moments in a man’s existence when he experiences so much ludicrous distress, or meets with so little charitable commiseration, as when he is in pursuit of his own hat» [40, p. 54]⁸). Нельзя не отметить, что фарс является одним из излюбленных средств создания комического у Диккенса, которое он использует во многих своих произведениях.

Джеймс Кинкейд, характеризуя м-ра Пиквика, назвал его скорее «механическим существом» [42], чем обычным человеком. «Механическими» Кинкейд называет и некоторых других «пиквикистов», Снодграсса и Уинкля. Трудно согласиться с оценкой американского литературоведа, т.к. Пиквик, при всей его простоте, всё же обладает более глубокими чувствами. Во второй части романа, где описывается судебная тяжба с мисс Брадл, герой проявляет себя не просто как комический персонаж, но и как персонаж драматический и сентиментальный, становясь более похожим на обычного человека, со всеми его переживаниями. Как замечает Д. Кинкейд далее, «он должен страдать и затем восстать из этого страдания менее наивным и более человеческим» [42, с. 29]. Полноценным человеком, согласно Кинкейду, и становится Пиквик к концу романа [42].

Действительно, в своём последнем монологе герой, словно отказывается от своей комической природы, и не только снимает с себя роль «наблюдателя человеческой природы», но и намекает на свое душевное перерождение. Как скажет сам герой, перед ним открылось что-то такое, что мешает ему впредь проводить свои дни в кругу пиквикистов.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем прийти к выводу, что для создания образа центрального персонажа романа, Диккенс широко использует фарс, гротеск и иронию. Кроме того, используется ситуативный комизм, построенный на несоответствии сущности героя и его внешнего облика и намерений.

2.2. Комическое в речи персонажа Сэма Уэллера.

Вторым главным персонажем романа, несмотря на то, что он остается «в тени» на всём протяжении романа, является верный помощник Пиквика Сэм Уэллер. Как и все персонажи романа, он тоже является комическим персонажем. Первое описание внешности Уэллера уже создаёт яркий образ в воображении читателей: «He was habited in a coarse, striped waistcoat, with black calico sleeves, and blue glass buttons; drab breeches and leggings. A bright red handkerchief was wound in a very loose and unstudied style round his neck, and an old white hat was carelessly thrown on one side of his head» [40, p. 128-129]⁹.

Он является самым динамичным персонажем романа, настолько его высказывания, тяготеющие к афоризмам, точны и местами даже изощрены. В Англии они стали важным достоянием культуры и получили собственное название «Уэллеризмы». Приведём несколько примеров его остроумных, отмеченных иронией, выражений: «Then the next question is, what the devil do you want with me, as the man said, wen he see the ghost?» [40, p. 135]¹⁰, «He wants you partickler; and no one else 'll do, as the devil's private secretary said ven he fetched away Doctor Faustus» [40, p. 206]¹¹.

Сэм даёт невероятно ироничные оценки окружающим его людям: «Wot's the matter with the man,' said Sam, indignantly. Chelsea water-works is nothin' to you. What are you melting vith now? The consciousness o' willainy?» [40, p. 335]¹². Вот как Сэм характеризует вечно засыпающего и аморфного

Джо: «I should rayther ha' thought, to look at you, that you was a-labourin' under an unrequited attachment to some young 'ooman'» [40, p. 397]¹³.

Стоит отметить, что многие из высказываний Сэма можно отнести к области чёрного юмора: «There's nothin' so refreshin' as sleep, sir, as the servant-girl said afore she drank the egg-cupful o' laudanum» [40, p. 224]¹⁴.

Явные грамматические ошибки в высказываниях Уэллера намекают на происхождение персонажа. Нельзя не упомянуть, что Диккенс испытывал вполне искреннюю симпатию к подобным героям и наделял их ярким и искромётным чувством юмора. Г. Честертон отмечал, что наиболее полное своё выражение комическая стихия романов Диккенса получает именно в образах «народных» героев: «Английский бедняк живёт в мире юмора, он дышит иронией. Этот вечный источник дивной насмешки нигде не воплощён вернее, чем в Уэллере» [39, с. 192].

Мы считаем необходимым отметить то, что между главными героями романа Пиквиком и Уэллером существует устойчивая и каноничная для истории мировой литературы связь хозяина и слуги. Отношения между этими двумя персонажами построены таким образом, что слуга невольно дополняет своего хозяина, между ними не просто крепкая связь, но даже зависимость. Пара Пиквик-Уэллер отсылает нас к классической Сервантесовской паре Дону Кихоту и его верному оруженосцу Санчо-Пансе, остроумные выражения которого, «санчизмы», являются в какой-то мере прототипом упомянутых выше «уэллеризмов». Однако Уэллер является куда более преданным своему хозяину: он жертвует личной жизнью и местом работы ради возможности помогать своему хозяину, - и искренне к нему привязан, что не раз доказывают их беседы.

Яркая комичность образа Уэллера являет собой лишь маску, за которой скрывается поистине достойный человек, «идеальный» слуга для такого наивного и мягкого джентльмена как мистер Пиквик. Сэм Уэллер внимателен, отважен и не лишён смекалки, которая не раз выручала Пиквика.

Он гармонично дополняет своего хозяина и помогает ему с преодолением любых препятствий на протяжении всего романа.

Итак, Сэм Уэллер, безусловно, является одним из самых ярких персонажей романа. Его острый ум и искромётный юмор были по праву оценены англичанами, а его высказывания получили собственное название «уэллеризмы» и стали неотъемлемой частью английского национального юмора.

2.3. Средства и приёмы комического в создании образов других персонажей романа.

Диккенс чрезвычайно преувеличивает характеры и действия своих персонажей, чтобы подчеркнуть их малозначительность. Говорить особенно торжественным и высоким стилем о вещах малозначительных – это одно из основных средств создания комического в романе. Практически все персонажи романа изъясняются именно в такой гротескной манере. Вспомним, например, мистера Снодграсса, который из-за своего характера не в силах перенести малейшей ссоры между своими друзьями. Он патетически восклицает, обращаясь к забывшимся на мгновение Пиквику и Тапмену: «‘What!’ exclaimed Mr. Snodgrass, suddenly recovering the power of speech, of which intense astonishment had previously bereft him, and rushing between the two, at the imminent hazard of receiving an application on the temple from each— ‘what! Mr. Pickwick, with the eyes of the world upon you! Mr. Tupman! who, in common with us all, derives a lustre from his undying name! For shame, gentlemen; for shame» [40, с. 210-211]¹⁵.

Как и в случае с Пиквиком, Диккенс показывает, что и другие члены его клуба при столкновении с реальными жизненными ситуациями, как правило, оказываются полностью бессильны. Так, Уинкль, не желая признаваться в собственной никчёмности, попадает в ситуации, полностью

его дискредитирующие. Герой уверен в своих огромных талантах: по его мнению, следующие одна за другой неудачи - лишь стечение обстоятельств, - в то время как Диккенс всякий раз нарочито акцентирует его провалы. Гиссинг утверждал на этот счёт, что Уинкль, Снодграсс и Тапмен остаются фарсовыми персонажами на протяжении всего романа [41].

Комизм ситуаций, о котором довольно много писал в своей работе В. Я. Пропп [28], присутствует почти в каждой сцене романа. Комические сценки основаны на недоразумениях или бессилии персонажей разрешить конкретную ситуацию. Как отмечала Т. Сильман, герои Диккенса постоянно попадают в ситуации присущие героям низкой комедии [29]. Одним из первых таких примеров в романе является эпизод, когда чрезвычайно подозрительный и нервный кебмен, увидев записную книжку Пиквика, куда тот вносил свои наблюдения над человеческой природой, принял пиквикистов за шпионов. Можно также вспомнить историю с фракком мистера Уинкля, «на время позаимствованным» любвеобильным мистером Тапменом, что чуть не привело к дуэли, или же грандиозный «побег» Уинкля, случайно оказавшегося на улице в одном халате с миссис Даул. Очень запоминается сцена в начале романа, когда целый клуб выдающихся джентльменов не может оседлать лошадь, или эпизод, когда «охотник» Уинкль не знает устройство ружья.

Диккенс гротескно преувеличивает не только характеры персонажей, но и сами комические положения. Смеховой эффект создаётся, во многом благодаря чрезмерной эмоциональности, с которой персонажи воспринимают всё происходящее вокруг них: смешна не столько сама ситуация, сколько степень «накаленности» главных действующих лиц. Персонажи кричат, паникуют, падают в обморок. Именно доведенные до гротеска реакции, являются одними из главных средств комического в романе.

Герои Диккенса - и главные, и второстепенные - вызывают смех, т.к. они ничего толком не умеют и в сущности мало чем занимаются. Приведём

незабываемый образ «жирного парня», как его называет мистер Джингл, Джо. Безликий, толстый и ленивый парень, вечно спящий или жующий, описан так, что его невозможно забыть: «The fat boy rose, opened his eyes, swallowed the huge piece of pie he had been in the act of masticating when he last fell asleep, and slowly obeyed his master's orders—gloating languidly over the remains of the feast, as he removed the plates, and deposited them in the hamper. The fresh bottle was produced, and speedily emptied: the hamper was made fast in its old place—the fat boy once more mounted the box—the spectacles and pocket-glass were again adjusted» [40, p. 60]¹⁶. Полнота фигуры Джо явно подчёркивает его инертность и пассивность, а словосочетание «fat boy» настолько запомнилось английским читателям, что даже вошло в английские словари.

Все образы Диккенса наделены комическими свойствами независимо от их моральных качеств. Нелепы и комичны добропорядочные джентльмены, члены Пиквикского клуба, такими же предстают и явно отрицательные персонажи, например, мистер Джингл. С ним мы встречаемся практически в самом начале произведения. Персонаж сразу запоминается яркой деталью одежды – Диккенс часто упоминает его «green coat», плотно облегающий плечи и спину.

Другой яркой характеристикой персонажа является его спешная и бессвязная речь. Приведём типичный пример его высказывания: «‘Come along, then,’ said he of the green coat, lugging Mr. Pickwick after him by main force, and talking the whole way. Here, No. 924, take your fare, and take yourself off—respectable gentleman—know him well—none of your nonsense—this way, sir—where's your friends?—all a mistake, I see—never mind—accidents will happen—best regulated families—never say die—down upon your luck—Pull him up—Put that in his pipe—like the flavour—damned rascals» [40, p. 11]¹⁷. Диккенс подчёркивает и манеру изъяснения Джингла: «And with a lengthened string of similar broken sentences, delivered with extraordinary volubility, the

stranger led the way to the traveller's waiting-room» [40, p. 11]¹⁸. Джингл является типичным плутом, обманщиком и авантюристом, о чём и свидетельствует его забавная, пытающаяся запутать слушателя речь.

В создании речи мистера Джингла Диккенс часто использует еще один вид комического - пародию. Пародия – это, во-первых, некое подражание другому предмету, попытка симитировать его главные особенности, а во-вторых, - это стилистическое обыгрывание ситуации, заключающееся в несоответствии предмета изображения тому пафосу, с которым этот предмет изображён писателем. Джингл - в прошлом бродячий актёр, и джентльмены благородного пиквикского клуба становятся непосредственными объектами его насмешек: он любит называть Уинкля «sportsman», Снодграсса «poet». Однако мистер Джингл не является однозначно отрицательным персонажем. Джингл – циник по своей сути, он обладает саркастическим и ехидным характером, который лишь скрывается за личиной пытающегося всем угодить подлизы и плута. Он постоянно высмеивает членов пиквикского клуба и делает это настолько искусно (либо запутано), что джентльмены даже не замечают едкой, язвительной, а временами даже оскорбительной насмешки.

О Джобе Троттере Диккенс говорит так: «The most extraordinary thing about the man was, that he was contorting his face into the most fearful and astonishing grimaces that ever were beheld. Nature's handiwork never was disguised with such extraordinary artificial carving, as the man had overlaid his countenance with in one moment» [40, p. 332]¹⁹. Однако в довольно драматическом конце романа оба этих героя (Джингл и Троттер) встают на правильный путь. Искреннее раскаяние заставляет автора перевести повествование в иную плоскость: комическое уступает место серьезному повествованию.

Описание еще одного персонажа - мистера Стиггинса изобилует эпитетами, которые приобретают особый комизм в связи с его деятельностью

«праведника», например: «He was a prim-faced, red-nosed man, with a long, thin countenance, and a semi-rattlesnake sort of eye--rather sharp, but decidedly bad» [40, p. 383]²⁰.

В общем, можно сказать, что все приёмы комического в романе, направленные на высмеивание отрицательных персонажей, носят мягкий характер и говорить об откровенно злом и едком их высмеивании было бы большим преувеличением. В созданном Диккенсом идеальном мире «хороших» джентльменов, подобных членам клуба Пиквика, не существует места для жестокости, отвращения и ненависти, поэтому все так называемые «плохие» персонажи обязательно так или иначе будут наказаны. Показателен в этой связи эпизод в конце романа, когда Джингль осознаёт, что Пиквик сохраняет к нему благожелательность и готов помочь материально, несмотря на все их конфликты. Становится очевидно, что Диккенс является оптимистом, на любого человека он смотрит с надеждой на то, что у него есть свои хорошие стороны, которые обязательно будут выявлены.

Необходимо отметить, что для создания образов персонажей романа, Диккенс широко использовал комизм ситуаций, гротеск, фарс, пародию и особенности в речи персонажей (Джингль). Образы его персонажей стали нарицательными и приобрели огромную популярность среди читателей.

2.4. Остросоциальная критика в романе.

Комическое в романе Диккенса временами приобретает формы острой социальной критики, которая ярко проявилась в трёх эпизодах: выборах в Итенсуиле, судебном процессе миссис Бардл и Пиквика и попадании Пиквика в долговую тюрьму. В первом эпизоде, Пиквик попадает в город Итенсуил, где идёт борьба двух противоборствующих партий – Синих и Жёлтых. Диккенс описывает их противостояние, как ожесточённую борьбу и конфликт интересов и регулярно употребляет ироничные преувеличения – «if

the Blues proposed the erection of an additional pump in the High Street, the Buffs rose as one man and stood aghast at the enormity» [40, с. 170]²¹.

Далее Диккенс в забавной форме описывает, как Синие запирают в сарае и спаивают избирателей, которые ещё не приняли решение о том, за какую партию голосовать, а мистер Пиквик поражается, узнав о таких политических методах. На протяжении всего описания их конфликтов, а также самого процесса выборов, Диккенс высмеивает английскую политическую систему и показывает комическую сущность политической борьбы. Он показывает, что многие политики нередко прибегают к средствам подкупа, обмана и шантажа.

Далее обратимся к судебной тяжбе во второй части романа. Ее причиной стала фарсовая ситуация: миссис Бардл, ложно поняв мистера Пиквика, обвинила его в отказе жениться на ней. Объектом остросоциального осмеяния становится судебная система Англии. Яркий пример – описание Джорджа Напкина, судьи, образ которого стал в Англии нарицательным: «Mr. Nupkins was sitting in his easy-chair, frowning with majesty, and boiling with rage, when a lady was announced on pressing, private, and particular business. Mr. Nupkins looked calmly terrible, and commanded that the lady should be shown in; which command, like all the mandates of emperors, and magistrates, and other great potentates of the earth, was forthwith obeyed» [40, р. 344]²². Здесь Диккенс умело использует гротеск, чтобы показать якобы могущественную и неоспоримую власть судьи, сравнивая его с правителями мира.

Судебная тяжба и все ее эпизоды: причины возникновения, нападки прокурора, самозащита мистера Пиквика, постоянное засыпание судьи прямо во время процесса, его финальное решение по этому делу, - являются гротескно преувеличенными. Гротеск доминирует и в описании персонажей. Королевский юрисконсульт Базфаза, например, так характеризует преступный умысел Пиквика: «The serpent was on the watch, the train was laid,

the mine was preparing, the sapper and miner was at work» [40, p. 495]²³. Додсон и Фогг внемлют каждому его слову: «Here, Mr. Serjeant Buzfuz, with a tremendous emphasis on the word 'box,' smote his table with a mighty sound, and glanced at Dodson and Fogg, who nodded admiration of the Serjeant, and indignant defiance of the defendant» [40, p. 496]²⁴. Гротескными чертами наделен и портрет судьи процесса Стейрли: «Mr. Justice Stareleigh (who sat in the absence of the Chief Justice, occasioned by indisposition) was a most particularly short man, and so fat, that he seemed all face and waistcoat» [40, p. 490]²⁵.

Описание Пиквика в долговой тюрьме резко контрастирует с основным лёгким настроением романа. Мрачной и устрашающей предстает образ железной клетки, встроенной в стену тюрьмы, в которую усаживался один из заключённых и просил у прохожих подаяние для того, чтобы не умереть от голода. С горьким сарказмом Диккенс замечает по этому поводу: «We no longer suffer them to appeal at the prison gates to the charity and compassion of the passersby; but we still leave unblotted the leaves of our statute book, for the reverence and admiration of succeeding ages, the just and wholesome law which declares that the sturdy felon shall be fed and clothed, and that the penniless debtor shall be left to die of starvation and nakedness» [40, p. 626]²⁶.

Таким образом, Итенсуильские выборы, судебная тяжба Бардл и Пиквика и пребывание последнего в долговой тюрьме являются эпизодами, где писатель подвергает едкой и саркастичной критике основные общественные институты Англии. Образы судьи Напкинса, его подчинённых Джинкса и Мазля, Додсона, Фогга и Базфаза являются образами типичных английских чиновников, инструментами насквозь прогнившей, коррумпированной и алчной системы. Основными приёмами комического, используемыми Диккенсом для социального осмеяния являются гротеск, сатира и сарказм.

Выводы по второй главе.

Для создания образа Пиквика, писатель часто прибегает к использованию фарса, иронии и комических ситуаций. Комизм ситуаций построен на несоответствии внешних признаков и претензий героя с его сущностью. Слуга Пиквика Сэм Уэллер является ярким примером персонажа, сочетающего в себе острый ум и искромётное чувство юмора. Его высказывания, получившие название «уэллеризмы», стали неотъемлемой частью английского национального юмора. Среди наиболее частых средств и приёмов комического, использованных писателем для создания образов остальных персонажей романа, необходимо выделить ситуативный комизм, пародию, фарс, гротеск и особенности в манере речи персонажей.

Проанализировав средства и приёмы комического в романе, необходимо отметить использование не только юмора и иронии, но и тех форм комического, которые обладают остросоциальным критическим пафосом. Писатель высмеивает бюрократическую и политическую системы Англии, опираясь на гротеск, сатиру, сарказм. Отдельные описания (долговой тюрьмы) приобретают мрачный колорит и заметно контрастируют с легкой и шутливой тональностью всего романа. Во второй части заметными становятся и перемены в главном герое – движение от нелепого чудака, смешного в своих претензиях и однопланового в изображении внутреннего мира, к более сложному и глубокому образу “полноценного человека”, по замечанию Д. Кинкейда.

Заключение.

Комическое является одной из важнейших категорий эстетики. Несмотря на долговременный интерес науки к проблемам комического, можно сказать, что она всё ещё далека от их однозначного решения, это относится и к его дефиниции. Основным свойством комического является смех, однако необходимо разграничивать понятия «смешное» и «комическое». Согласно М. Бахтину, смех является игривым и призаднично-весёлым проявлением природы человека, реакцией, которая возникает на контрасте с будничной жизнью. В эмоциональном плане существуют множество оттенков смеха: от радостного и весёлого, до едкого и саркастического. Однако следует отметить, что смех как реакция на внешний раздражитель, должен отличаться от смеха, который возникает в виду обнаружения нами несоответствия между сущностью и формой предмета. Именно из этого несоответствия рождается комическое, а ключевым его отличием от смеха является социальная природа и направленность на человека и его общественные связи. Противоречие внешней формы человека и его сущности комично, точно так же, как комично и противоречие формы и сущности общества.

Необходимо подчеркнуть, что формы комического многогранны. Выделяются три основных формы: юмор, сатира и ирония. В нашем исследовании были рассмотрены и выявлены функции таких средств и приёмов комического как омонимия, гротеск, каламбур, особенности интонации в речи, абсурд, оноματοпeя, «говорящие» имена персонажей.

Комическое любой страны имеет явно выраженную национальную специфику. Важнейшей формой комического в Англии является юмор. В английском юморе акцент ставится на лаконичность и интеллектуальность. Англичане склонны к эксцентрике, фантастике, любви к абсурду, игре словом и недосказанности. Нельзя не отметить, что в отличие от

американского юмора, английский не предназначен для широких масс и является аристократичным. В литературе традиции английского юмора были заложена Джеффри Чосером и продолжались на протяжении веков такими писателями, как Уильям Шекспир, Джонатан Свифт, Генри Филдинг, Лоуренс Стерн, и многими другими. Необходимо отметить, что традиции, заложенные этими писателями, живут и по сей день. Одним из наиболее ярких представителей английского литературного юмора стал Чарльз Диккенс.

Его первый роман «Записки Пиквикского Клуба», вышедший в 1837 г., - среди классических произведений английской комической литературы, здесь смеховое начало творчества писателя проявилось в наиболее яркой и запоминающейся форме.

Для создания центрального образа персонажа мистера Пиквика, Диккенс широко использовал фарс, гротеск и иронию. Кроме того, писатель использовал ситуативный комизм, построенный на комическом противоречии внешних признаков и амбиций героя с его сущностью.

В образе его верного слуги Сэма Уэллера писатель совместил острый ум и искромётное чувство юмора, сделав его одним из наиболее любимых литературных персонажей для английской публики. Его остроумные и невероятно точные высказывания получили собственное название «уэллеризмы» и стали достоянием английского юмора.

Диккенс создал целый ряд поистине ярких персонажей, таких как: Джингл, Снодграсс, Тапмэн, Уинкль и другие. В их создании писатель использовал такие средства и приёмы комического как гротеск, ситуативный комизм, иронию, фарс, юмор, пародию и особенности манеры речи.

Несмотря на общую позитивную тональность романа, необходимо отметить, что в нём встречаются формы комического, направленные на острую социальную критику. Диккенс высмеивает бюрократическую и политическую системы Англии, используя гротеск, сатиру и мрачный

сарказм. Описание долгой тюрьмы во второй части романа вносит мрачные оттенки в роман и резко контрастирует с его общим радостно-игривым настроением. Меняется во второй части романа и мистер Пиквик, двигаясь от смешного и однопланового чудака к более сложному образу «полноценного человека».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 2. — М. : Мысль, 1984. — 687 с.
2. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. — 2-е изд., — М. : Худ. лит., 1990. — 543 с.
3. Большая советская энциклопедия : в 30 т. Т. 4 / отв. ред. А. М. Прохоров. — 3-е изд. — М. : Сов. энцикл., 1969. — с. 127-151.
4. Боров, Ю. Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Ю. Б. Боров. — М. : Искусство, 1970. — 272 с.
5. Виноградов, В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика / В. В. Виноградов. — М. : Изд-во АН СССР, 1963. — 255 с.
6. Гегель, Г. Эстетика : в 4 т. Т. 2 / отв. ред. М. А. Лифшиц. — М. : Искусство, 1971. — 326 с.
7. Горячева, Т. А. Комическое в музыке как феномен истории художественной культуры : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. А. Горячева. — Калининград, 2009. — 21 с.
8. Диккенс Ч. Посмертные записки Пиквикского клуба : пер. с англ. А. Кривцовой и Е. Ланн / Ч. Диккенс. — М. : Эксмо, 2008. — 560 с.
9. Дземидок, Б. О комическом : пер. с польск. / Б. Дземидок. — М. : Прогресс, 1974. — 223 с.
10. Егорова, И. В. Форма и смысл ранних произведений Чарльза Диккенса : автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. В. Егорова. — Калининград, 2009. — 21 с.
11. Заблудовский, М. Д. Бен Джонсон: Очерк / М. Д. Заблудовский. — М. : Изд-во АН СССР, 1945. — 15 с.

12. Ивашёва, В. В. Творчество Диккенса / В. В. Ивашёва. — М. : Изд-во Моск. ун-та, 1954. — 472 с.
13. Кант, И. Критика чистого разума / И. Кант. — М. : Эксмо, 2006. — 675 с.
14. Карасев, Л. В. Философия смеха. — М. : РГГУ, 1996. — 224 с.
15. Катарский, И. М. Диккенс в России. Сер. XIX в. / И. М. Катарский. — М. : Наука, 1966. — 428 с.
16. Катарский, И. М. Чарльз Диккенс: Библиогр. рус. пер. и крит. лит. на рус. яз., 1838-1960 / И. М. Катарский., Ю. В. Фридлиндер. — М. : Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1962. — 327 с.
17. Киреева Т. В. Поэтика комического в романах Дж. Барта 1950 - 1960 гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. В. Киреева — М. : 2007. — 21 с.
18. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. Т. 8. / отв. ред. А. А. Сурков. — М. : Сов. энцикл., 1975. — 1136 с.
19. Куприн, А. И. Редиард Киплинг / А. И. Куприн // Современный мир. — СПб. : Монтвида, 1908. — с. 127-131.
20. Лихачёв, Д. С. Древнерусский смех / Д. С. Лихачёв // Проблемы поэтики и истории литературы. — Саранск: Изд-во Мордовского университета, 1973. — с. 73-90.
21. Лук, А. Н. О чувстве юмора и остроумии / А. Н. Лук. — М. : Искусство, 1968. — 192 с.
22. Михальская, Н. П. Чарльз Диккенс: Очерк жизни и творчества / Н. П. Михальская. — М. : Просвещение, 1987. — 128 с.
23. Оруэлл, Д. Чарльз Диккенс / Д. Оруэлл // Сочинения : в 2 т. — Т. 2 : Эссе, статьи, рецензии. — Пермь: КАПИК, 1992. — с. 75-79.
24. Парчевская, Б. М. Тайна Чарльза Диккенса / Б. М. Парчевская, Е. Ю. Гениева. — М. : Кн. палата, 1990. — 534 с.
25. Пирсон, Х. Диккенс / Х. Пирсон. — М. : Молодая гвардия, 1963. — 512 с.
26. Платон. Сочинения : в 4 т. Т. 2 / отв. ред. А. Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1994. — 626 с.

27. Понкраторова, Е. М. Смеховое и комическое в эстетике и поэтике Ф.М. Достоевского : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. М. Понкраторова. — Томск, 2012. — 20 с.
28. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Искусство, 1976. — 189 с.
29. Сильман, Т. И. Диккенс очерк творчества / Т. И. Сильман. — М. : Художественная литература, 1958. — 407 с.
30. Смыкова, Е. А. Комическое в массовой культуре советской России : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Смыкова. — Ростов-на-Дону, 2012. — 28 с.
31. Телятникова, О. Н. Языковые средства выражения комической модальности : автореф. дис. ... канд. филол. наук / О. Н. Телятникова. — Самара, 2010. — 38 с.
32. Титаренко, И. Н. Эстетика : учеб. пособие / И. Н. Титаренко. — Таганрог : Изд-во ТРТУ, 2006. — 225 с.
33. Уэллс, Г. Современный роман / Г. Уэллс // Собрание сочинений : в 15 т. Т. 14. — М. : Правда, 1964. — с. 120-138.
34. Хармс, Д. И. Случаи и вещи. / Д. И. Хармс. — СПб. : Вита Нова, 2004. — 494 с.
35. Черкасова Т. М. Типология детского характера в творчестве Диккенса : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Т. М. Черкасова. — Нижний Новгород, 2007. — 21 с.
36. Adrian, A. Dickens and the Parent-Child Relationship / A. Adrian. — Ohio : University Press, 1984. — 164 p.
37. Akroyd, P. Dickens / P. Akroyd. — N. Y. : Vintage, 2001. — 608 p.
38. Canning, A. Dickens and Thackeray Studied in Three Novels / A. Canning. — N. Y. : Alfred Publishing Company, 1972. — 313 p.
39. Chesterton, G. Charles Dickens: A Critical Study. / G. Chesterton. — N. Y. : Dodd, Mead & Co., 1906. — 324 p.

40. Dickens, C. *The Pickwick Papers* / C. Dickens. — Ware : Wordsworth Editions, 1992. — 784 p.
41. Gissing, G. *Charles Dickens: A Critical Study* / G. Gissing. — London : Blackie, 1898. — 340 p.
42. Kincaid, J. R. *Dickens and the Rhetoric of Laughter* / J. R. Kincaid. — Oxford : Oxford University Press. — 274 p.

Примечания

¹ «Восседал муж, проникший до самых истоков величественных Хэмстедских прудов, ошеломивший весь ученый мир своей Теорией Колюшки, восседал спокойный и недвижимый, как глубокие воды этих прудов в морозный день или как одинокий представитель этого рода рыб на самом дне глиняного кувшина» [8, с. 5]

² «Он посмотрел направо, но никого там не увидел; его глаза обратились налево и пронизали далекое пространство; он возвел их к небу, но там в нем не нуждались, наконец, сделал то, с чего начал бы всякий заурядный человек, а именно посмотрел в сад и увидел мистера Уордля» [8, с. 53].

³ «Это какая-то древняя надпись, существовавшая, быть может, задолго до того, как здесь были построены старинные богадельни. Ее нужно сохранить» [8, с. 88].

⁴ «По правую от него руку сидит мистер Трейси Тапмэн, слишком впечатлительный Тапмэн, сочетавший с мудростью и опытностью зрелых лет юношеский энтузиазм и горячность в самой увлекательной и наиболее простительной человеческой слабости – в любви» [8, с. 5].

⁵ «– Ах, мистер Пиквик! – сказала миссис Бардл, краснея до самой оборки чепца, ибо ей почудилось, будто она уловила в глазах жильца нечто вроде матримониального огонька. – Ах, мистер Пиквик, к чему этот вопрос?» [8, с. 96].

⁶ «– Надеюсь, сударыня, – продолжал мистер Пиквик, подбирая башмаки и поворачиваясь, чтобы еще раз поклониться, – надеюсь, сударыня, что моя безупречная репутация и глубочайшее уважение, какое я питаю к вашему полу, послужат некоторым оправданием этого...

Но раньше, чем мистер Пиквик успел закончить фразу, леди вытолкнула его в коридор и заперла за ним дверь на ключ и на задвижку» [8, с. 192-193].

⁷ «Ура! – отозвался мистер Пиквик и, сняв шляпу, бросил ее на пол, а затем словно рехнулся и швырнул очки на середину кухни. После такой остроумной выходки он от души расхохотался» [8, с. 64]

⁸ «Погоня за собственной шляпой является одним из тех редких испытаний, смешных и печальных одновременно, – которые вызывают мало сочувствия» [8, с. 33].

⁹ «На нем был полосатый жилет с синими стеклянными пуговицами и черные коленкоровые нарукавники, серые штаны и гамашы. Ярко-красный платок, завязанный небрежно и неискусно, обвивал его шею, а старая белая шляпа была беззаботно сдвинута набекрень» [8, с. 76].

¹⁰ «А следующий вопрос вот какой: какого дьявола вам от меня нужно? – как сказал человек, когда ему явилось привидение» [8, с. 80]

¹¹ «Ему нужны только вы, больше никто ему не нужен, как говорил личный секретарь дьявола, улоакивая доктора Фауста, – ответил мистер Уэллер» [8, с. 120].

¹² «Что такое с этим человеком? – вознегодовал Сэм. – Водопровод в Челси ничто по сравнению с вами. Почему вы сейчас расчувствовались? Раскаиваетесь в своей подлости?» [8, с. 198].

-
- ¹³ «—А я, глядя на вас, подумал бы, что вы страдаете от безответной любви к какой-нибудь молодой особе» [8, с. 233-234].
- ¹⁴ «Ничто так не освежает, как сон, сэр, как сказала служанка, собираясь выпить полную рюмку опия» [8, с.131].
- ¹⁵ «Как! М-р Пиквик, ведь на вас взирает весь мир! М-р Тапмен, ведь вы наравне со всеми нами озарены блеском его бессмертного имени! Стыдитесь, джентльмены, стыдитесь!» [8, с. 123].
- ¹⁶ «Жирный парень привстал, открыл глаза, проглотил огромный кусок пирога, который жевал в тот момент, когда заснул, и не спеша исполнил приказание своего хозяина: собрал тарелки и уложил их в корзинку, пожирая глазами остатки пиршества. Была подана и распита еще одна бутылка; опять привязали корзину, жирный парень занял свое место на козлах, очки и подозрная труба снова были извлечены» [8, с. 37].
- ¹⁷ «Идемте! — проговорил зеленый фрак, силою увлекая за собой мистера Пиквика и не переставая болтать. Номер девятьсот двадцать четвертый, возьмите деньги, убирайтесь — почтенный джентльмен — хорошо его знаю — без глупостей — сюда, сэр, — а где ваши друзья? — сплошное недоразумение — не придавайте значения — с каждым может случиться — в самых благопристойных семействах — не падайте духом — не повезло — засадить его — заткнуть ему глотку — узнает, чем пахнет, — ну и каналы!» [8, с. 9].
- ¹⁸ «продолжая нанизывать подобного рода бессвязные фразы, извергаемые с чрезвычайной стремительностью, незнакомец прошел в зал для пассажиров» [8, с. 9].
- ¹⁹ «Самым поразительным в этом человеке было то, что он уродовал свою физиономию самыми ужасными и невероятными гримасами, какие приходилось когда-либо видеть. Еще ни одно произведение природы не искажалось с таким необыкновенным искусством, с каким неустанно искажались черты лица этого человека» [8, с. 196].
- ²⁰ «Это был красноносый джентльмен с длинной, худой ханжеской физиономией и глазами, напоминающими глаз гремучей змеи, — довольно острыми, но решительно неприятными» [8, с. 226].
- ²¹ «если Синие предлагали установить новый водопроводный насос на главной улице города, Желтые восставали все как один, пораженные такой чудовищной затеей» [8, с. 100].
- ²² «Мистер Напкинс восседал в своем удобном кресле, величественно хмурясь и кипя яростью, когда доложили о леди, пришедшей по срочному, приватному и важному делу. Мистер Напкинс принял ледяной и грозный вид и приказал впустить леди, каковое приказание, подобно всем распоряжениям монархов, судей и прочих могущественных земных владык, было немедленно исполнено» [8, с 203].
- ²³ «Змей был на страже, фитиль приготовлен, мина закладывалась, сапер и минер делали свое дело» [8, с. 290].
- ²⁴ «Тут королевский юрисконсульт Базфаз, сделав устрашающее ударение на слове «трибуна», громко хлопнул рукой по столу и взглянул на Додсона и Фогга, которые кивнули, выражая свое восхищение королевским юрисконсультом и негодующее презрение к ответчику» [8, с. 292].
- ²⁵ «Судья Стейрли (который заменял главного судью, отсутствующего по болезни) был чрезвычайно

маленького роста и такой толстый, что казалось, весь состоял из лица и жилета» [8, с. 287].

²⁶ «Мы больше не позволяем им взывать у ворот тюрьмы к милосердию и состраданию прохожих, но, дабы заслужить уважение и восхищение грядущих веков, оставляем в нашем своде законов тот справедливый и благотворный закон, согласно которому закоренелого преступника кормят и одевают, а неимущему должнику предоставляют умирать от голода и холода» [8, с. 364].