

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КОМИЧЕСКОЙ НАПРАВЛЕННОСТИ В АСПЕКТЕ ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИИ

© 2009 О.Н.Телятникова

Самарская государственная академия культуры и искусств

Статья поступила в редакцию 30.06.2009

Статья посвящена вопросу реализации комического и его интерпретации. Настоящий вопрос затрагивается в рамках научных трудов по стилистике и лингвистике. Изобразительно-выразительные языковые средства и приемы комического анализируются на примере всемирно известных английских юмористических и сатирических произведений.

Ключевые слова: комический вербальный текст, фрейм, языковые средства комического, стилистические приемы, изобразительные средства языка, выразительные средства языка.

Прежде чем обратиться непосредственно к вопросу интерпретации художественного текста комической направленности, отметим, что принято выделять вербальный и невербальный комизм. Источником первого является словесная форма, в то время как невербальный комизм передается при помощи иных знаковых систем. Г.Г.Почепцов предлагает подразделение невербального (ситуативного) комизма на примитивные комические ситуации, например, гримасничанье, бросание торта в лицо и т.п., а также более сложный ситуативный комизм, характеризующийся амбивалентностью, то есть двусмысленностью, что собственно является предпосылкой комического эффекта. Именно от наблюдающего сцену зависит, будет ли спровоцирована в его сознании данная ситуация как комическая или нет. Решающими факторами при этом будут выступать игровой потенциал индивида и его фоновые знания. Однако разделение комизма на вербальный и невербальный является условным, так как в чистом виде эти две формы редко существуют раздельно. Вызвать смех без слов, конечно, можно, но комический эффект умножится, если данная ситуация будет еще и озвучена<sup>1</sup>. Что касается комического вербального текста, являясь языковой единицей, он, как и любой другой вербальный текст, может рассматриваться многоаспектно.

В рамках коммуникативного аспекта, комический вербальный текст представляет собой совокупность языковых средств для передачи задуманного в процессе общения. Когнитивный аспект рассмотрения характеризуется тем, что текст рассматривается как единица, которая, пополняя структуру знаний реципиента новыми знаниями,

совершенствует его познавательные способности. Благодаря смысловому аспекту, позволяющего строить цепь смыслов, индивид обогащается духовно, совершенствуются его мыслительные способности. Социально-психологический аспект предполагает, что индивидуальный речевой опыт человека формируется и развивается во взаимодействии с индивидуальными высказываниями других людей. И, наконец, культурно-значимый аспект заключается в том, что посредством языковых структур является возможным представлять культуру носителя языка, его ценности и традиции.

С.Г.Коншина выделяет следующие характеристики понимания применительно к комическим вербальным текстам. Во-первых, понимание – это освоение разумом того, что присутствует или дается неявно в виде импликаций, метафоризаций, намеков и т.п. Во-вторых, понимание интенционально. По мнению исследователя, интенциональность уводит от простой задачи семантизации (декодирования языковых знаков) в сторону внетекстовой задачи (к построению цепочки смыслов). В-третьих, содержание восприятий категоризируется, соответственно, так же структурируются и смыслы, возникающие в процессе понимания. Особенность комических текстов заключается в том, что категоризация смыслов происходит по-разному в одном контексте. В-четвертых, понимание вариативно. Индивидуальный опыт субъекта, его социальный статус, коммуникативная компетенция позволяют интерпретировать текст по-разному. В-пятых, понимание ситуативно. Исследователь Коншина говорит о том, что при понимании чужой речи недостаточно понимания слов, мыслей собеседника без понимания мотива, которым он руководствуется. Автор обращает внимание на то, что ситуация общения, мотивы продуцента речи, позиция реципиента, условия и механизмы понимания комического – весь этот комплекс проблем очень важен в

<sup>0</sup> Телятникова Оксана Николаевна, старший преподаватель, аспирант. E-mail: [7oksy@freemail.ru](mailto:7oksy@freemail.ru)

<sup>1</sup> Почепцов О.Г. Основы прагматического описания предложения. – Киев: 1986. – С.43 – 44.

процессе интерпретации комических текстов<sup>2</sup>.

По словам В.В.Красных, понимание комического, равно как и понимание вообще, опирается на имеющиеся у реципиента знания и представления, где знания – это относительно стабильные, объективные, информационные структуры, в то время как представления – структуры субъективные, образные, включающие в себя коннотации и оценки<sup>3</sup>.

Исследователь В.Л.Наер отмечает, что когнитивно-прагматический момент в процессе рецепции комических текстов связан с прагматическими смыслами, получаемыми в результате когнитивной работы, т.е. интерпретация комического является прагматической реакцией на определенное когнитивное содержание текста<sup>4</sup>.

Еще в 30-е годы XX столетия Ф.Барлетом было отмечено, что в процессе интерпретации языковых высказываний человек опирается на свою долговременную память в соответствии с принятыми в его социальном окружении стереотипами. Именно тогда появилось такое понятие как 'схемы'. Позже для структур, которые предоставляют эти знания, появился целый ряд обозначений: 'схема', 'скрипты', 'сценарий', 'фрейм'. Последнее обозначение более популярно в лингвистике<sup>5</sup>. *Фрейм* представляет собой структуру знаний, вызываемую определенной языковой единицей или же грамматической категорией в сознании носителя языка. *Фрейм* обусловлен стереотипностью сознания. В.В.Красных классифицирует стереотипы-сознания на стереотип-поведение и стереотип-представление, последний в свою очередь подразделяется на стереотип-ситуацию и стереотип-образ<sup>6</sup>. *Фрейм* распознается без усилий, благодаря часто употребляемым комбинациям языковых слотов. Мыследействие начинается, когда происходит трансформация *фрейма*, т.е. когда реципиент сталкивается с текстом, который позволяет ему работать со смыслом. Слоты, изначально не принадлежавшие исходному *фрейму*, актуализируются, в результате чего происходит их внутрефреймовое столкновение.

Когнитивное понимание, соответственно, начинается тогда, когда в тексте встречается страноведческая либо общекультурная информация, не явно знакомая реципиенту, для понимания ко-

торой ему требуется приложить определенные усилия, т.е. обратиться к своему когнитивному опыту. Исследование комических текстов нельзя не рассматривать в межкультурном аспекте, когнитивное понимание главным образом обеспечивается знанием национально-специфических составляющих речевого поведения<sup>7</sup>. Однако для интерпретации и выявления индивидуальной специфики художественного текста, по мнению И.С.Алексеевой, необходим также и полный анализ языковых средств произведения<sup>8</sup>. К средствам создания комического всех языковых уровней (фонетического, слово-образовательного, лексического и др.) относят все значимые единицы языка – слова, выражения, словосочетания, предложения и тексты. Безграничны возможности каждой из этих единиц в создании комического. Известно, что в языковой системе есть определенный потенциал для возникновения и развития стилистических приемов, составляющие тексты комической направленности. В этой связи, заметим, что анализ языка художественных произведений издавна осуществлялся с подразделением языковых средств на изобразительные и выразительные. Так, *изобразительными средствами* языка И.В.Арнольд называет все виды образного употребления слов, словосочетаний и фонем, объединяя при этом все виды переносных наименований общим термином «тропы». Изобразительные средства являются в большей мере лексическими. В себя они включают такие типы переносного употребления слов и выражений, как метафора, метонимия, эпитет, ирония, перифраз, гипербола, литота и другие<sup>9</sup>. Остановимся на рассмотрении некоторых изобразительных средств языка, участвующих в создании комического эффекта, более детально.

Так, например, *метафора* обычно определяется как скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго. Принято различать *метафоры общеупотребительные*, отличающиеся несколько стертой образностью, автоматизмом употребления и *индивидуально-стилистические*, характеризующиеся неожиданностью, новизной, и обладающие более высокой степенью выразительности. *Метафора* способна наполнять речевые отрезки богатым образным и эмоциональным содержанием. Она реализуется либо в рамках строки, либо на уровне текста, тогда мы имеем дело с развернутым лексическим

<sup>2</sup> Кошкина С.Г. Комический текст в аспекте его структурирования и понимания: Дис. ... канд. филол.наук. – М.: 2007. – С.66 – 71.

<sup>3</sup> Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология. – М.: 2002. – С.40 – 44.

<sup>4</sup> Наер В.Л. Продукционные стратегии текстовой реализации категории комического. Сб. науч. тр. МГУ. – М.: – 1992. – № 399. – С.87 – 88.

<sup>5</sup> Naer N.M. Stilistik der Deutschen Sprache. – Moscow: 2006. – P.237 – 240.

<sup>6</sup> Красных В.В. Этнопсихоллингвист... – С.178– 179.

<sup>7</sup> Кошкина С.Г. Комический текст ... – С.146 – 151.

<sup>8</sup> Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика. – СПб.: 2004. – С.257 – 258.

<sup>9</sup> Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык. 4-е изд. – М.: 2002. – С. 89.

стилистическим приемом<sup>10</sup>. В исследованных нами произведениях *метафора* также часто применяется для достижения комического эффекта. Следует отметить, однако, что это, как правило, *метафоры* со сниженной коннотацией, или *метафоры*, лежащие в основе контраста или несоответствия стиля повествования определенной обстановке. Так, например, было замечено, что у Свифта сравнение человека с предметами или животными очень часто лежит в основе *метафоры* со сниженной коннотацией, сравните:

They observed by my teeth, which they viewed with great exactness, that *I was a carnivorous animal*; yet most quadrupeds being an overmatch for me, and *field mice*, with some others, too nimble, they couldn't imagine how I should be able to support myself, unless I fed upon snails and other insects, which they offered, by many learned arguments, to evince that I could not possibly do (Swift J. *Gulliver's Travels*. – London: Penguin Books, 1994. – P.106 – 107).

*Метафорический образ* у Джерома может охватывать целое предложение или несколько предложений, составляя цепочку *метафор* общей семантики. В данном случае принято говорить о *развернутой* или *расширенной метафоре*, сравните:

That is the only way to get a kettle on to boil up the river. If *it sees* that you are waiting for it and anxious, *it will never even sing*. You have to go away and begin your meal, as if you were not going to have any tea at all. You must not even look round at it. Then you will soon hear *it sputtering away, mad* to be made into tea...

... by the time everything else was ready, *the tea was waiting* (Jerome K. J. *Three Men in a Boat* (to say nothing of the dog!). – London: Penguin Books, 1994. – P.91 – 92).

В настоящем примере ряд взаимосвязанных и дополняющих друг друга простых *метафор* усиливает мотивированность образа, в данном случае чайника, путем повторного соединения. Наряду с *метафорой* одним из наиболее распространенных тропов в английской художественной литературе является *метонимия* (троп, основанный на ассоциации по смежности). Фундаментальным различием между *метафорой* и *метонимией* является сама сущность взаимоотношений между значениями. *Метонимические отношения* складываются из реально существующего взаимодействия между двумя концепциями, явлениями или предметами, т.е. существуют на основе их смежности в экстралингвистической сфере. Экстралингвистической основой отношений между референтами объяс-

няется меньшая распространенность *метонимии* по сравнению с *метафорой*, так как в объективной реальности связей, безусловно, меньше, чем ассоциативных связей в сознании человека<sup>11</sup>. *Метонимия* широко употребляется в повести Дж.К. Джерома как в речи персонажей, так и в авторской речи и, как правило, служит средством стилизации разговорной манеры, пример:

As we stood, waiting for the eventful moment, I heard someone behind call out:

«Hi! Look at *your nose*».

I couldn't turn round to see what was the matter, and *whose nose* it was that was to be looked at. I stole a side-glance at *George's nose!* It was all right...

«Look at *your boat*, sir; you in the red and black caps...» (Jerome K. J. *Three Men in a Boat* ... – P.170 – 171).

В данном случае под словом '*nose*' подразумевается '*лодка*', а точнее *нос лодки*, т.е. мы наблюдаем лексический стилистический прием *метонимия*, с одной стороны, и своеобразную игру слов – с другой. В то время, пока герои произведения увлеченно позировали перед фотографом, *нос лодки* заклинило в деревянных конструкциях шлюза, а прибывающая вода начала задираТЬ корму вверх. Люди, наблюдавшие эту картину, в свою очередь, пытались обратить внимание позировавших на то, что лодка может в любую минуту перевернуться и уйти под воду. Рассмотрим еще один пример употребления *метонимии*, с целью создания комического эффекта:

'Ready?' my father would ask *the back seat* as if our participation in family decisions was vital (Fischer T. *Voyage to the End of the Room*. – London: Vintage, 2004. – P.66).

В данном случае автор под выражением '*the back seat*' подразумевает повествующего и его сестру, которые во время семейных поездок располагались на заднем сидении машины. Тем самым Фишер подчеркивает бессмысленность вопроса '*ready?*', так как в семье героя окончательное решение всегда оставалось за отцом, несмотря на желания и предпочтения детей. *Метонимия* является довольно распространенным тропом в художественной литературе. Но в качестве средства выражения комического мы находим ее не так часто.

Проанализировав произведения четырех британских авторов с точки зрения употребляемых в них стилистических приемов в целях создания комического эффекта, мы выявили, что Свифт, Джером, Диккенс и Фишер нередко используют так называемые *авторские окказиональные*

<sup>10</sup> Везнер И.А. Интерпретация семантики метафорического интенсификатора (к проблеме перевода метафорических единиц английского языка) // Вопросы теории и практики перевода. Сб. науч. ст. Пензен. гос. пед. ун-та. – Пенза: 2002. – С.33 – 34.

<sup>11</sup> Мещеряков В.П., Козлов А.С., Кубарева М.П., Сербул М.Н. Основы литературоведения. – М.: 2000. – С.88; 233 – 234.

новообразования, которые целиком зависят от богатства фантазии и своеобразного мироощущения автора. В качестве *авторских окказиональных новообразований* у Ч. Диккенса и Т. Фишера выступают, например, эпитеты и определения. Сравните:

Mr Pickwick took a seat and the paper, but instead of reading the latter, peeped over the top of it, and took a survey of the man of business, who was an elderly, pimply-faced, *vegetable-diet* sort of man in a black coat, dark mixture trousers, and small black gaiters; a kind of being who seemed to be an essential part of the desk at which he was writing, and to have as much thought or sentiment (Dickens Ch. The Pickwick Papers. – Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited and David Ellis, 2000. – P. 252).

Необходимо обратить внимание на то, что в приведенном выше примере встречается и такая фигура речи как *хиазм*, состоящая в обратном расположении элементов двух словосочетаний, объединенных общим членом, а именно выражение *‘Mr Pickwick took a seat and the paper’*, что придает предложению еще больше комичности. Приведем пример, на наш взгляд, яркого *окказионального образования* у Фишера:

There are people who don't have feelings: they just think they do. I can't prove this. Mika may also be limbering up for the *I-need-a-good-woman-to-save-me* routine when we get to bedtime (Fischer T. Voyage to the End ... – P. 28).

Согласно способам словообразования, источником языкового комизма может также быть окказиональное расширение непродуктивной словообразовательной модели типа *V+er*:

Up he would march to the head of the punt, plant his pole, and then run along right to the other end, just like an old *punter* (Jerome K. J. Three Men in a Boat ... – P. 152).

Английскому глаголу *‘to punt’* соответствует русский глагол *‘плыть (на плоскодонке, отталкиваясь шестом)’*. В повести Джерома мы наблюдаем словопроизводство при помощи суффикса *-er*, который присоединяется к глаголу для обозначения действующего лица, т.е. *punt + er*. Следует, однако, отметить, что в английском языке слово *‘punter’* существует. Настоящему английскому существительному соответствует русское значение этого слова *‘профессиональный игрок; понтер’*. Таким образом, в данном примере слово *‘punter’* – это не только *авторское новообразование*, но также и своеобразная игра слов.

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

окружающего контекста или ситуации.

*Ирония*, как троп, состоит в употреблении слова в смысле обратном буквальному с целью тонкой или скрытой насмешки<sup>12</sup>. Традиционно *иронии* относят к тропам, хотя есть тенденция отнесения иронии к риторическим фигурам. Вполне определенно, *ирония* является одним из наиболее часто встречающихся средств выражения комического как в классической, так и в современной английской литературе. Так, в произведении *«The Pickwick Papers»* встречаем *иронию* в качестве тропа:

‘Snodgrass,’ said Mr Winkle, when they had turned out of the public street, ‘*Snodgrass, my dear fellow, can I rely upon your secrecy?*’ As he said this, he most devoutly and earnestly hoped he could not.

‘*You can,*’ replied Mr Snodgrass. ‘*Here me swear –*’ (Dickens Ch. The Pickwick Papers ... – P. 31).

В данном контексте выражения *‘can I rely upon your secrecy?’* и *‘You can’* приобретают значение, противоположное буквальному смыслу. Пример *самоиронии* из романа *«Voyage to the End of the Room»* Тибора Фишера:

*I'm beginning to suspect that I'm perfect: that may be a problem* (Fischer T. Voyage to the End ... – P. 14).

В этом примере слово *‘perfect’* также имеет смысл обратный буквальному значению. Необходимо отметить, что в языке современной художественной литературы существует такое понятие как *обратимость тропов*, при котором один объект получает различные тропеические характеристики, т.е. эпитет превращается в сравнение, сравнение – в метафору, метафора – в перифраз и т.п.<sup>13</sup>. В отличие от изобразительных средств языка, *выразительные средства*, или *фигуры речи*, не создают образов, а повышают выразительность речи и усиливают ее эмоциональность и экспрессивность при помощи таких синтаксических построений, как инверсия, риторический вопрос, параллельные и вводные конструкции, повтор, зевгма, хиазм, градация, антитеза, аллюзия т.д.<sup>14</sup>. Рассмотрим более подробно выразительные средства языка, способствующие достижению комического эффекта. Так, *повтор*, прием, выражающийся в неоднократном употреблении одних и тех же слов и выражений, усиливает ритмико-мелодические качества текста, создает эмоциональную напряженность, экспрессивность<sup>15</sup>. *Повтор* – весьма мощное средство для достижения комического эффекта, поскольку с

<sup>12</sup> Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М.: 1966. – С.185.

<sup>13</sup> Мецераков В.П., Козлов А.С., Кубарева М.П., Себул М.Н. Основы литературоведения.... – С.77.

<sup>14</sup> Арнольд И.В. Стилистика. Современный.... – С. 89.

<sup>15</sup> Galperin I.R. Stylistics. – М.: 1981. – P.211 – 212.

каждым новым разом вследствие *повтора* слово или словосочетание может приобретать выразительность и дополнительные значения, сравните:

*I get annoyed. I get annoyed over small things. It is better or worse to be annoyed by small things rather than big things? It's more understandable to get annoyed by big things, but on the other hand not getting annoyed by big things must demonstrate some self control. Surely getting annoyed by small things, if you're restrained yourself from getting annoyed about big things, is allowable? (Fischer T. Voyage to the End ... – P.15).*

Можно отметить, что в данном примере к *повторам* добавляются и *риторические вопросы*, которые усиливают комический компонент и иллюстрируют использование комплексных средств для выражения комического. Одним из любимых приемов Джерома также является возвращение время от времени к какой-нибудь теме. Повторяющиеся на протяжении всего произведения слово или предложение порой обрастают различными смысловыми оттенками, приобретают особую значимость в выражении авторской идеи, получают символическую глубину. Такие *повторы* позволяют создать более полный и более комичный образ героев повести. Проиллюстрируем сказанное примерами:

Harris would take you by the arm, and say:

«I know what it is, old man; you've got a chill. Now, you come along with me. *I know a place round the corner* here, where you can get a drop of the finest Scotch whisky you ever tasted – put you right in less than no time».

*Harris always does know a place round the corner* where you can get something brilliant in the drinking line. I believe that if you met Harris up in Paradise (supposing such a thing likely), he would immediately greet you with:

«So glad you've come, old fellow; *I've found a nice place round the corner* here, where you can get some really first-class nectar» (Jerome K. J. Three Men in a Boat ... – P.19).

Джером неспроста делает акцент на фразе '*Harris always knows a place round the corner*'. Таким образом, он помогает читателю ее запомнить. Несколько страниц спустя данная тема повторяется снова:

... Harris said he'd had enough oratory for one night, and proposed that we should go out and have a smile, saying that **he had found a place, round by the square**, where you could really get a drop of Irish worth drinking (Jerome K.J. Three Men in a Boat ... – P. 22).

Анализ авторского стиля позволяет нам отметить характерное употребление в исследуемых произведениях *вводных конструкций*, а именно *вводных слов и словосочетаний*. Они дают возможность создавать различные, в том числе юмористические и сатирические эффекты, выражать эмоциональное отношение автора и героев

к происходящему – сожаление, сомнение, уверенность. Однако если *вводные слова*, к какой бы части речи они не принадлежали (будь то модальные слова, адвербализированные прилагательные, наречия, глаголы в повелительном наклонении, имена существительные), не придают высказываниям ироничное звучание, то *вводные слово-сочетания* часто несут в себе ироническую модальность – либо авторскую, либо действующих лиц произведения. С целью подчеркнуть наше наблюдение, приведем пример:

It was about twelve at noon, and a servant brought in dinner. It was one substantial dish of meat (*fit for the plain condition of an husbandman*) in a dish of about four-and twenty foot diameter (Swift J. Gulliver's Travels ... – P.90 – 91).

*Вводные конструкции* (особенно предложения) придают повествованию разговорный оттенок, делают его живым, эмоциональным, непосредственным. У Свифта *вводные предложения* – это своего рода эмоциональные всплески, которые несут в семантическом плане чрезвычайно большую нагрузку, поскольку автор вкладывает в них дополнительную информацию, не раскрытую в контексте основного предложения.

В качестве средства создания комического эффекта в анализируемых нами произведениях нередко можно увидеть *зевгму*, конструкцию, состоящую «из ядерного слова и зависящих от него однородных членов предложения, равноценных грамматически, но семантически разноплановых, вследствие чего в многозначном ядерном слове одновременно актуализируются два разных значения или смысловых оттенка»<sup>16</sup>. *Зевгма* может служить иллюстрацией нарушения правильной синтаксической связи. Особенность ее в том, что обманутое ожидание (характерное при восприятии комического) возникает при рецепции одной стилистической фигуры. Пример:

Although *my possessions and I enjoy an uncramped lifestyle*, our location is not the most exclusive part of London: the communal garden in front of our block – a game tangle of green in tundra of construction – attracts few birds (the pollution seems to have exterminated all of the flying fauna apart from the most disgusting pigeons) but many transients) (Fischer T. Voyage to the End ... – P. 4).

В настоящем примере помимо *зевгмы* употреблена и *вводная конструкция*, что еще раз иллюстрирует преобладание комплексных средств выражения комического. Приведем еще один, характерный пример *зевгмы* у Диккенса:

'The principle productions of this town,' says Mr Pickwick, 'appear to be soldiers, sailors, Jews, chalk, shrimps, officers and dockyard men (Dickens Ch. The Pickwick Papers ... – P.19).

В заключение, однако, следует отметить, что деление языковых средств на выразительные и

изобразительные довольно условно, поскольку изобразительные средства, тропы, выполняют также экспрессивную функцию, а выразительные синтаксические средства могут участвовать в создании образности, в изображении. Необходимо добавить, что при интерпретации комического художественного текста рассматриваются разные его уровни: графический (перенос границы слова; неинтенциональное ошибочное написание; использование омофонов, анаграммы, акронимов), фонетический (орфоэпические деформации; обыгрывание созвучных слов), лексический (изучение тематических полей слов и особенностей отдельных слов; нестандартные сочетания слов), морфологический (изменение строения слова; неправильное образование грамматических форм речи; нарушение норм согласования), синтаксический (принцип сочетания слов, предложений, особенностей структуры сложного синтаксического целого), композиционно-синтаксический (определение типа повествования, взаимодействия речевых структур, пространственно-временная и субъективная организация текста, абзаца)<sup>17</sup>.

Подводя итог сказанному выше, заметим, что интерпретация комических текстов – это, прежде всего процесс мыслительности, в результате которого постигаются смыслы. Особое внимание уделяется выявлению имплицитных элементов текста. Реципиент при когнитивном понимании

опирается как на коммуникативную ситуацию, так и на весь свой прошлый опыт, который представлен в форме знаний. Стереотипность как организующее свойство фрейма нарушается автором комического для создания противоречия в ситуации, что является отправной точкой для создания комического эффекта.

Кроме того, специфическую черту художественной литературы составляет индивидуальное своеобразие творчества писателя, которое находит свое языковое выражение в системе использования языковых категорий, образующих в своей взаимосвязи единое целое с содержанием и являющихся носителями национального своеобразия. Поэтому особое внимание при анализе художественного текста комической направленности уделяется не только выявлению имплицитных элементов текста, также рассматриваются средства создания комического на различных языковых уровнях. Данные средства используются в комическом художественном тексте для определенного воздействия на реципиента и выполняют экспрессивную функцию языка.

<sup>16</sup> Ахманова О.С. Словарь ... – С. 60.

<sup>17</sup> Вербицкая О.Ю. Опыт лингвистического исследования парадоксального речевого акта в комическом дискурсе (на материале английского языка): Дис. ... канд. филол. наук. – М.: 2006. – С. 73 – 86.

## COMIC LITERATURE WORK FROM THE POINT OF ITS INTERPRETATION

© 2009 O.N.Telyatnikova<sup>o</sup>

Samara State Academy of Culture and Arts

The article is devoted to the realization and interpretation of the comic. The question is investigated through the scientific works in stylistics and linguistics. Figurative and expressive linguistics means and devices of the comic are analysed on the material of the world-wide famous English humorous and satirical works of literature.

Key words: a comic verbal text, frame, linguistic means of the comic, stylistic devices, figurative linguistics means, expressive linguistics means.

<sup>o</sup> Telyatnikova Oksana Nikolayevna, Post-graduate Student, Senior Lecturer. E-mail: [7oksy@freemail.ru](mailto:7oksy@freemail.ru)