

Факультет романо-германской филологии
Кафедра английской филологии

ПРИЕМЫ КОМИЧЕСКОГО В ЯЗЫКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
П.Г. ВУДХАУЗА

Дипломная работа

студента 6 курса ОЗО
Я.Свиридова _____

Научный руководитель
д.ф.н., профессор
С.С. Беркнер

К защите допускаю
Зав. кафедрой _____

Воронеж 2001

Введение	3
Глава I. П.Г. Вудхауз и его творческий метод	6
Глава II. Приемы комического и иронического на различных языковых уровнях	14
1. Приемы комического и иронического на лексическом и фразеологическом уровнях	
1.1. Механизм реализации иронической модальности стереотипных словосочетаний	14
1.2. Деформация идиом	18
1.3. Комические метафоры	22
1.4. Авторские окказиональные новообразования	24
1.5. Перифраз	26
2. Комическое и ирония на синтаксическом уровне	
2.1. Вводные элементы	30
2.2. Синтаксические конвергенции	32
3. Средства реализации юмора и иронии на уровне текста	
3.1. Парадокс	35
3.2. Повтор	36
3.3. Аллюзии	42
3.4. Цитация	47
3.5. Смещение стилей речи	50
3.6. Пародия	52
Заключение	56
Список использованной литературы	58

Введение

В данной дипломной работе предпринята попытка выявить и проанализировать особенности стиля англо-американского писателя Пелема Гренвила Вудхауза (Pelham Grenville Wodehouse).

В России, к сожалению, творчество этого автора известно плохо. В период с 1920 по 1928 гг. в Советском Союзе было выпущено несколько книг Вудхауза в чрезвычайно упрощенных, чуть ли не реферативных, переводах. Затем последовал продолжительный перерыв длиной почти в 70 лет, когда писатель вообще не переводился. И только начиная с 1995 года в нашей стране снова стали выходить произведения Вудхауза как в старых, так и в новых переводах.

Как нам кажется, в связи с этой продолжительной паузой в издании книг Вудхауза в России, а также с тем, что автор относится к так называемым «несерьезным» писателям, его творчество не было рассмотрено подобающим образом и не стало предметом ни одного литературоведческого исследования. (По крайней мере, нам такие работы не известны.)

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

Целью нашей работы является: дать по возможности полное представление о языке Пелема Вудхауза через анализ наиболее типичных черт стиля автора; выявить и исследовать те ключевые стилистические позиции, которые делают язык писателя неповторимым. Цель заключается также и в том, чтобы помочь русскоязычному читателю в правильном, адекватном восприятии английского художественного текста в оригинале.

Содержание дипломной работы может быть использовано в практике преподавания ряда дисциплин: стилистики английского

языка, теории и практики перевода, в зарубежной литературе, в спецкурсах по изучению индивидуального стиля писателя.

Направленность исследования, с одной стороны, на изучение приемов комического, и с другой стороны – на всю систему разноуровневых языковых средств, содержащих в «свернутом виде» возможность реализовать в определенном языковом окружении ироническую модальность – определила выбор основного подхода к изучаемым явлениям. Это функциональный подход, понимаемый в самом широком смысле как лингвистическое описание, отличающееся подчеркнуто функциональной ориентацией, которая, по мнению А.В. Бондарко заключается в том, что «описываются группировки разноуровневых языковых средств по тому принципу, который определяется закономерностями функционирования языковых единиц речи. Для этого используются средства разных уровней, организованные на семантической основе». [7., С.5]

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

Предметом исследования послужили романы П.Г.Вудхауза, входящие в цикл произведений о Дживсе и Вустере – «The Code of the Woosters» и “Jeeves in the Offing”. Как нам представляется в этих романах, написанных от первого лица, наиболее ярко видны все особенности языка и стиля автора.

Первый из упомянутых романов вышел в 1938 году, второй – в 1960. То есть, между публикацией этих книг прошло 27 лет, что дает возможность сделать выводы относительно эволюции писателя, если таковая имелаась. В нескольких специально оговоренных случаях в качестве примеров были использованы для анализа и другие книги Вудхауза.

Стихотворное и драматическое наследие писателя осталось за пределами нашего исследования как обладающее особой речевой спецификой.

Глава 1. П.Г. Вудхауз и его творческий метод

Пелем Гренвил Вудхауз (1881-1975) был чрезвычайно плодовитым литератором. В период с 1902 по 1975 (то есть вплоть до своей смерти) из под его пера вышло около сотни книг. Кроме того им было написано 15 пьес и тексты 250 песен к тридцати мюзиклам.

Творчество Вудхауза можно условно разделить на три периода.

I период. 1901-1925. Работа в журналистике кулумнистом и эссеистом. Вудхауз печатался примерно в сотне изданий (включая “The Globe”, “Daily Chronical”, “Daily Mail”, “Evening Standart”, “Punch”, “Today”, “Weekly Telegraph”).

В 1902 г. выходит его первое крупное произведение, повесть для подростков «The Pothunter». Всего Вудхаузом было написано десять «школьных» романов. Последний появляется в 1909.

Первая «взрослая» книга (“Love Among the Chickens”) выходит в 1906.

В 1904 г. Вудхауз переезжает в Соединенные Штаты Америки. В это же время он начинает сотрудничать с театрами, занимаясь написанием стихов для водевильных постановок.

II период. 1925 – 1955. Адаптация некоторых своих ранних романов для сцены и создание оригинальных пьес.

Этот период можно назвать «золотым веком» Вудхауза. В это время выходят его самые знаменитые и популярные книги. («Very Good, Jeeves», “Right Ho, Jeeves”, “The Code of the Woosters”, “Leave It to Psmith”, “Summer Lighting”, “Uncle Fred in the Springtime”, “Mr Mulliner Speaking” и проч.)

III период. 1955 – 1975. В 1955 Вудхауз издает свою автобиографию. В последующие годы выходят несколько биографий писателя.

Количество новых книг Вудхауза в этот период не уменьшается. Однако во всех произведениях можно найти множество повторов как в ситуациях, в которые попадают герои, так и буквальные соответствия в диалогах из ранних работ автора.

В предисловии к роману “Spring Fever” (1948) Вудхауз пишет: “I believe there are two ways of writing novels. One is mine, making a sort of musical comedy without music and ignoring real life altogether; the other is going right deep down into life and not caring a damn.” [31; С.282] Похоже, более точного определения творчества Вудхауза, чем дал сам автор подыскать трудно.

Действительно, Вудхауз – создатель своего, отличного от реальности, безоблачного, светлого мира, который, казалось бы, должен существовать только в ощущениях ребенка, в сказке, в приятном сновидении. И в то же время, несмотря ни на что, все остается узнаваемым. Никаких аллегорий, люди и вещи реальны и находятся, если можно так выразиться, на своих местах.

Персонажи Вудхауза – на сто процентов . Они продукт чистого воображения. Читателю не приходится задумываться над тем, на какие средства существуют герои писателя. (Если вопрос денег и возникает, то эта некоторая сумма денег нужна лишь для того, чтобы дать возможность соединиться влюбленным.) Читатель также не удивляется тому, что персонажи бестелесны, словно ангелы. Несмотря на то, что молодые люди в произведениях Вудхауза влюбляются буквально на каждой странице, все они соблюдают

такой целибат, который не снился и самым стойким схимникам, давшим обет целомудрия.

Биологические факторы вообще не властны над героями Вудхауза. В книгах писателя никто не стареет. (Примечательно, что в первом романе о Дживсе и Вустере (“The Inimitable Jeeves” 1923 г.) молодому аристократу Бертраму Вустеру 24 года, а в последнем (“Aunts Aren’t Gentlemen” 1974 г.) не более 29. Причем за это время герой успел 17 раз обручиться на девяти различных девушках, пожить довольно продолжительный период в Париже, Каннах, Голливуде, Нью-Йорке, Флориде и совершить кругосветное путешествие на пароходе.)

Время действия романов также неуловимо. Условно его можно отнести в некий промежуток между двумя мировыми войнами. Во многих поздних произведениях нередки анахронизмы.

Кто же действующие лица? Их состав тоже весьма далек от реальной жизни. По преимуществу это графы, лорды, бароны, леди, и их многочисленные родственники (в основном – безденежные племянники и племянницы, которые живут у них на иждивении). Из остальных социальных классов представлена только богема: писатели, композиторы, актеры, художники. Однако, если они писатели, то это или романтически настроенные поэты или авторы женских любовных романов, композиторы все до одного пишут музыку к мюзиклам, а актеры заняты в кино или в водевилях.

В основе фабулы почти всех произведений Вудхауза лежит история двух влюбленных, которым обстоятельства мешают пожениться. Зачастую в одном романе таких влюбленных пар может быть и две, и три, и четыре. На последней странице, после кульминации, они, взявшись за руки, расходятся в разные стороны.

Этот своеобразный тотальный эскапизм от реальной жизни – главная и определяющая характеристика книг Вудхауза.

Вудхауз никогда не был сатириком. Хотя все его герои вертятся в высшем свете и представлены в довольно карикатурном виде, никакого обличения в этом нет. (Заметим, что, вероятно, это одна из причин, по которой произведения автора не переводились и не издавались в Советском Союзе, поскольку рассматривались как некая апология сытых.)

Проблемы, возникающие перед героями Вудхауза не несут печати английской национальной исключительности. (Хотя большую часть жизни автор прожил в США, в его книгах действуют исключительно англичане. Если образ Америки и возникает, то лишь, если герой-англичанин оказывается среди американцев, или наоборот, американец попадает в Англию.) Здесь, словно Вудхауз руководствовался определенными стандартами классицизма, – вопросы общие, без границ, без национальных признаков.

Говоря об этом «классицизме» Вудхауза, нельзя не упомянуть, что все его персонажи, как это бывает в классицистических произведениях, предстают с самого начала носителями того или иного характера и уже не меняются до самого конца книги (или из романа в роман, если это герой цикла).

Естественно эта «классицистичность» не выражается традиционным для этого понятия трагическим конфликтом между долгом и чувством, а всего лишь тем, что автор пользуется системой образов-типов. Или, скорее, образов-шаржей. Вот – эксцентричный дядюшка-миллионер; вот – недоучившийся в Оксфорде молодой гуляка; вот – предприимчивый энергичный американский промышленник,

вот – молодой поэт тонкой душевной организации. И прочее и прочее.

Когда Вудхауз писал о выбранном им способе создания книг, он не случайно охарактеризовал свои произведения как (позволим процитировать это еще раз) “musical comedy without music”. Помимо типичной для мюзикла фабулы с влюбленными, один из которых добивается благосклонности и любви другого, все построение романов Вудхауза также напоминает традиционную комедию положений.

В большинстве случаев коллизия буквально следует классическому триединству места (обычно это загородное поместье), времени (завязка, развитие и кульминация чаще всего не занимают больше двух дней) и действия.

Многолетнее сотрудничество с театром заметно сказалось на творческом методе Вудхауза. К ведущим особенностям его произведений следует отнести отдельные драматургические приемы, в чем, несомненно, сказался опыт Вудхауза-драматурга. Это и обилие деталей, и портретные характеристики, похожие на ремарки, и близкая к сценической подача прямой речи, гротеск и контраст.

Привыкнув мыслить категориями сцены (или предполагая, что в будущем его произведение может быть переработано для театра или экранизировано), Вудхауз рассматривает героев как актеров. В его историях в основном описываются действия персонажей, но не дается психологический анализ происходящих событий. Сюжет также движется по преимуществу за счет диалога. Сцена следует за сценой.

Вводя прямую речь, Вудхауз обычно сообщает как были сказаны эти слова. В этом явлении также, без всякого сомнения, сказался драматургический опыт.

С этой точки зрения интересно рассмотреть один из романов, являющихся предметом исследования данной дипломной работы. Все четырнадцать книг саги о Дживсе и Вустере написаны от лица одного из главных героев Бертрама Вустера. Диалоги между Бертрамом и другими персонажами или же обращения Вустера к его подразумеваемой слушающей/смотрящей/читающей аудитории один из самых ярких приемов романов. Это повествование от первого лица максимально драматизирует текст произведения. Возникает одновременно эффект игры одного актера, рассказывающего и комментирующего происходящее.

Введение прямой речи в романах Вудхауза напоминает ремарки из пьес.

Наш анализ показал, что в своих произведениях автор всегда внимателен к тому, как были произнесены те или иные слова. Качественное наречие при словах «сказал, ответил, возразил» и т.д. для Вудхауза обязательно и представляет собой одну из специфических черт стиля.

Лексическое богатство наречий, вводящих прямую речь у писателя исключительно велико.

‘Bag-snatching’, he repeated **firmly**;

‘Are you ill, sir?’ he inquired **solicitously**;

‘Don’t pretend you don’t know all about it, Jeeves’, I said **coldly**;

‘Oh, I wouldn’t ask yourself rot like that’, I said **heartily**;

‘Stephanie Byng!’ he said **bitterly**;

‘Spode!’ I cried **sharply**.

(“The Code of the Woosters”)

Эпитет-наречие настолько оживляет повествование, что делает его динамичным и сценически ощутимым. [5; С. 65]

Наречия сопровождают не только глаголы говорения, но и другие глаголы. Качество действия всегда в поле зрения автора. Все это помогает ярче представить сцену.

I looked at her **incredulously**;

I eyed her **sternly**;

He looked at me rather **oddly**.

(Там же.)

Все это, на наш взгляд, несомненно, подчеркивает драматургические черты прозы Вудхауза.

В этой главе уже было сказано о своеобразном эскапизме П.Г.Вудхауза. Он касается не только героев и сюжета. В первую очередь эскапизм, как нам кажется, отразился на языке автора.

Отдаленность от проблем окружающей действительности заставляет писать с большой долей литературной изощренности. Чтобы не быть смешным самому себе и читателям, приходится писать, используя прием, позволяющий дистанцироваться от текста, а именно – иронию.

В связи с этим хочется процитировать то, что было сказано Умберто Эко в эссе «Постмодернизм, ирония, занимательность».

«Постмодернистская позиция напоминает мне положение человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей «люблю тебя безумно», потому что понимает, что она понимает (а она понимает, что он понимает), что подобные фразы – прерогатива Лиала. (

30-40 .,

.) Однако выход есть. Он должен сказать: «По выражению Лиала – люблю тебя безумно». При этом он избегает деланной простоты и прямо указывает ей, что не имеет возможности говорить по-

просто; и, тем не менее, он доводит до ее сведения то, что соби-
рался довести, - то есть, что он любит ее, но что его любовь живет в
эпоху утраченной простоты. Ни одному из собеседников простота не
дается, оба сознательно и охотно вступают в игру иронии... И все-
таки им удалось еще раз поговорить о любви.»[24; С.461]

Все вышесказанное ни как не возводит Вудхауза в ранг писа-
телей-постмодернистов (хотя многие из приемов постмодернизма
можно у него найти), а только объясняет позицию автора.

Чем проще происходящее в произведении Вудхауза, тем зако-
выристей это подано. И именно это позволяет героям жить в выду-
манном, радужном мире, говорить «Я люблю тебя безумно» и не ка-
заться при этом банальными.

Вудхауз – признанный стилист. В любопытной книге Генри
Рута (Henry Root «The World of Knowledge») – своеобразном «Лек-
сиконе прописных истин» Г.Флобера, переписанном на основе анг-
лийских реалий XX века и состоящем из так сказать «общих мест» и
«минимума знаний» мало-мальски образованного обывателя – в ста-
тье “Wodehouse, P.G.” зафиксировано следующее расхожее мнение
об этом авторе: “The greatest writer in the language since Shakespeare.”
[26; С.379] Безусловно, это – преувеличение. Но ни одно преувели-
чение не может появиться на пустом месте.

По сути языковая изощренность Вудхауза обращена на нечто
гораздо большее, чем “литература” или “юмор”. Главный герой ро-
манов и рассказов Вудхауза – это сам английский язык.

Глава 2. Приемы комического и иронического на различных языковых уровнях

1. Приемы комического и иронического на лексическом и фразеологическом уровнях.

1.1. Механизм реализации иронической модальности стереотипных словосочетаний.

Речь большинства персонажей П.Г. Вудхауза пестрит клишированными фразами, от чего их слова приобретают ярко выраженное ироническое звучание.

Среди словосочетаний, активно создающих иронию, большой интерес вызывают построенные по структурной схеме N of N (с вариантом N of AN): heart of gold, crown of thorns, angel of mercy etc. [1; С.94-95]

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

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

«В состав стереотипных сочетаний могут входить как фразеологические единицы (фразовые штампы, клише, типичные для различных литературных стилей, крылатые выражения, пословицы и поговорки), так и словосочетания, по своим внешним характеристикам классифицируемые как переменные и свободные... Ведущее ме-

сто в фонде стереотипных сочетаний занимают словосочетания структурной модели AN, затем NN и N of N.» [4; С.6]

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

Стереотипные словосочетания обладают весьма важным для создания иронии качеством, так как сохранили в своей семантической структуре следы бывших контекстов своего употребления. Степень эмоциональности у этих контекстов различна (у одних выше, у других ниже). Однако «на первый план тут выходит обобщенное восприятие этих сочетаний как: а) когда-то образных; б) книжных; в) вызывающих, пусть и не всегда определенные, историко-культурные ассоциации».[19; С.19] То есть если у читателя возникает библейская возвышенная ассоциация в связи с выражением *a crown of thorns*, этого вполне достаточно для декодирования.

Обратимся к тексту Вудхауза.

He started off on his **errand of mercy**. (Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев мы будем работать с романом «The Code of the Woosters»)

Прямое, высокое книжное значение *errand of mercy* («миссия милосердия») и окказионально, насмешливое значение, возникшее из-за ситуации (слуга героя Дживс отправляется выполнять свою «миссию милосердия», заключающуюся в том, что он должен добыть сведения, порочащие честь одного из отрицательных персонажей, чтобы с их помощью шантажировать его) приводят к возникновению иронического смысла.

‘You have not forgotten that **man of wrath**, Jeeves? A hard case, eh?’

В данном случае в таком высоком штиле Бертрам Вустер говорит о судьбе, оштрафовавшем его в свое время на 5 фунтов за то, что герой стянул шлем с полицейского. Страх Бертрама перед этим судьей гиперболизирован путем употребления поэтического сочетания *man of wrath*, которое больше подойдет для описания какого-нибудь Атиллы, но не английского степенного мирового судьи. Отсюда и комический эффект.

Довольно часто встречаются у Вудхауза не только книжные, но и газетные штампы.

He looked like one of those **bodies that had been in water for several days**.

Эта типичная для криминальной сводки фраза, примененная для описания внешнего вида живого человека, звучит весьма забавно.

Следующий пример также является аллюзией на явно часто встречающееся в английских периодических изданиях трагическое газетное сообщение, типичное для Великобритании с ее многочисленными шахтами.

She snorted with a sudden violence which twenty-four hours earlier would have unmanned me completely. Even in my present tolerably robust condition, it affected me rather like one of those **gas explosions which slay six**.

Вот еще несколько типичных для Вудхауза случаев употребления стереотипных словосочетаний.

I had fallen into **the clutches of the Law** for trying to separate a policeman from his helmet;

Apart from the mere **intellectual pleasure** of chewing the fat with her, there was **the glittering prospect** that I might be able to cadge an invitation to lunch;

By forking out that fiver, I had paid my **debt to society**;

The whole situation seemed to me essentially one of those where you just clench the hands and roll the eyes mutely up to heaven and then **start a new life and try to forget**;

A human drama was developing in the road in front of me;

Winged creatures of the night barged into me, but I give them little attention;

After serving **the frugal meal**, Jeeves put on the old bowler hat and slipped round the corner...

Трудно переоценить роль ранее метафоричных словосочетаний, превратившихся в клише, для актуализации иронии. [6.] Являясь одним из первых средств (и в качественном и в количественном плане) реализации иронии на лексическом уровне в текстах Вудхауза, они представляют собой мельчайшее звено в цепи, тянущейся к текстовым средствам выражения иронии (аллюзии, цитации, пародии), также представленным в произведениях автора.

В некоторых случаях стереотипные словосочетания, звучащие из уст персонажа, для которого эти клишированные фразы не кажутся избитыми и банальными, являются исчерпывающей речевой характеристикой героя. К примеру, реплики Madeline Bassett, героини «The Code of the Woosters» напичканы сентиментальщиной, которую та употребляет на полном серьезе. В результате возникает весьма живописный портрет.

‘So you came to take one last glimpse of the woman you loved. It was dear of you, Bertie, and I shall never forget it. It will always remain with me as a fragrant memory, like a flower pressed between the leaves

of an old album. But was it wise? Would it not have been better to have ended it all cleanly, that day when we said good-bye, and not to have reopened the wound? We had met, and you had loved me, and I had had to tell you that my heart was another's. No, Bertie, there is no hope, none. You must not build dream castles. It can only cause you pain.'

Еще больший комизм придает то, что Madeline ошибочно считает Бертрама влюбленным в нее, когда как тот чурается ее как прокаженной.

Вот еще один красноречивый пассаж.

'Until tonight I saw Augustus through the golden mist of Love. This evening revealed him as what he really is – a satyr. I have finished with Augustus. From tonight he will be to me merely a memory – a memory that will grow fainter and fainter through the years as you and I draw ever closer together. You will help me to forget. With you beside me, I shall be able in time to exorcize Augustus's spell...'

В принципе эти отрывки можно рассматривать и как пародию на лексику и стиль любовных романов. Но прием, с помощью которого автор добивается этого пародийного звучания, все же – использование клише.

1.2. Деформация идиом

В английском (так же как и в русском) языке давно стала обычной практика создания различных окказиональных структурно-семантических преобразований стереотипных словосочетаний и фразеологических единиц. [9.]

Вудхауз, как ни один другой англоязычный писатель, обладает уникальной способностью находить неожиданные пути использования устоявшихся выражений и идиом, вдыхая в них новую жизнь.

Чаще всего Вудхауз использует прием замены одного из компонентов идиомы другим словом.

I found my old flesh-and-blood **up to her Marcel-wave** in proof sheets.

Выражение *up to his ears/eyes/neck* означает *very deeply*. В данном случае автор вместо одного из ожидаемых слов (*ears/eyes/neck*) использует название химической завивки.

I was sorry to have **to insert a spanner in her hopes and dreams**.

Spanner in the works – a cause of confusion or ruin to a plan or operation. Вместо фигурально используемого *works*, означающего в этом выражении *hopes and plans*, стоят как раз те слова, которые при обычном употреблении идиомы только подразумеваются.

Этот прием замещения используется и в ряду других случаев.

I don't think I have ever seen a dog who conveyed more vividly the impression of being rooted to the spot and prepared to stay there **till the cows – or, in this case, his proprietress – come home**.

Обыграно выражение *till the cows come home*, означающее - *for ever*.

This room of Stiffy's, I should have mentioned, in addition to being equipped with four-posted beds, richly upholstered chairs and all sorts of other things far too good for a young squirt who went about **biting the hand that had fed her at luncheon**.

Вместо абстрактного слова *food* в идиоме *to bite the hand that feeds one* – *to harm someone who has treated one well* дано конкретное *luncheon*. (Метафоричность выражения, кстати сказать, исчезает и из-за того, что оно употреблено в буквальном значении. Герой действительно кормил эту «молодую нахалку» ланчем.)

I had expected to freeze her young – or, rather, middle-aged – blood and **have her perm stand on end**. (“Jeeves in the Offing”)

Чтобы быть предельно точным, герой заменяет в выражении to have one's hair stand on end слово hair на perm (permanent) – стиль прически.

Иногда устойчивая идиома получает дополнительное развитие. Так устойчивое выражение cold feet – loss of courage or confidence, употребляется следующим образом:

I don't mind telling you that the more I contemplated the coming chat, the **colder the feet became**.

Схожий прием использован в обыгрывании фразеологического оборота to pull someone's leg – to make playful fun of someone by encouraging him to believe something untrue.

With a firm hand this girl had pulled my leg, but why – that was the point that baffled – why had she pulled my leg?

Обыгрывание выражения to pull someone's leg усиливается его противопоставлением со словосочетанием with a firm hand.

Способы игрового использования устойчивых выражений у Вудхауза многочисленны. Порой он просто меняет два компонента идиомы местами.

This was not the first time she had displayed **the velvet hand beneath the iron glove** – or, rather, the other way about – in this manner.

Ср. the iron hand in the velvet glove – a very firm intension hidden under a gentle appearance.

Кроме того, иногда идиома может только подразумеваться. В этом случае автор намекает на какой-нибудь один из ее компонентов.

...a cupbord or armoire in which you could have hidden a dozen corpses. (“Jeeves in the Offing”)

Это шутовское описание шкафа отсылает читателя к известному выражению a skeleton in the cupbord (т.е. a family secret). Комиче-

ский эффект достигнут и потому, что фигуральное выражение использовано для описания реального предмета мебели.

Буквальное понимание идиом – излюбленный прием Вудхауза.

‘You’ll be able now to give it as your considered opinion that the man is as loony as a coot, sir Roderick’

A pause ensued during which Pop Glossop appeared to be weighing this, possible **thinking back to coots he had met in the course of his professional career** and try to estimate their dopines as compared with that of W.Cream. (“Jeeves in the Offing”)

Выражение *as crazy as a coot*, понятое буквально, помогает достичь комического эффекта.

Или.

‘The oil seems to have gone off the boil. Yessir, if that was the language of love, I’ll eat my hat’, - said the blood relation, alluding, I took it, to the beastly straw contraption in which she does her gardening. (“Jeeves in the Offing”)

Здесь один из компонентов идиомы *I’ll eat my hat* – *I’ll be very surprised*, понимается в отрыве от целого выражения. *Hat* понимается не как обобщенный образ, а как некая вполне конкретная шляпка.

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

I ground a tooth or two and waved the arms in a passionate gesture. (“Jeeves in the Offing”)

Деформация выражения *grind one’s teeth*, означающего *to rub teeth harshly together*.

То же самое мы имеем и с выражением *to raise one's eyebrows* – *to show surprise*.

I raised an eyebrow or two.

Своеобразная речевая избыточность делает чрезвычайно забавными следующие примеры.

...so I merely **shrugged a couple of shoulders**.

Слово *couple* обычно используется, когда говорящий не заинтересован в точном количестве объектов, о которых он говорит. Поскольку у людей всего два плеча, в данном контексте это слово совершенно излишне.

Или.

'Can mr. Herring swim?'

'**Like several fishes!**'

Чтобы выражение *to swim like a fish* звучало более убедительно, герой употребляет его не как устойчивое словосочетание, а как случайную комбинацию слов. И в итоге смысл фразеологического оборота доведен до абсурда.

1.3. Комические метафоры

Одним из самых обычных для Вудхауза приемов является перенесение смысла слова на объект, с которым он не соотносится.

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

Примеров использования этого приема в текстах Вудхауза множество, поэтому остановимся лишь на самых очевидных.

Smallish girl of about **the tonnage** of Jessie Mattews.

Использование слова *tonnage* (the size of a ship or the amount of goods it can carry, expressed in tons) применительно к описанию внешности девушки, причем, как это ясно, сублильной девушки, весьма необычно и потому занимательно. Логическая связь между понятиями *size of a ship* и *size of a person* оказывается довольно очевидной.

А в нижеприведенном примере вместо глагола *to dress* использован *to upholster* (to provide (a seat) with comfortable coverings), который используется только применительно к предметам мебели.

...a girl came round the corner, an attractive young prune upholstered in heather-mixture tweeds...

Или.

Some species of a butler appered to be at the other end. (“Jeeves in the Offing”)

Обычно слово *species* (a division of animals, which are alike in all important ways) используется лишь в контексте, в котором речь идет о представителях животного мира. Здесь же оно употреблено к дворецкому как к представителю определенного социального класса.

She turned to the dog Bartholomew. ‘Is lovely kind curate going to pinch bad, ugly policeman’s helmet for hes muzzer, zen, and make her very, very happy?’ She said.

Or words to that general trend. I can’t do **the dialect**, of course.

Тут манера речи, которую можно определить как «сюсюканье» (baby-talk) названа научным термином «диалект».

I saw that I had been too abrupt, and that **footnotes** would be required.

Вместо explanations употреблено слово footnotes, которое связано только с печатной речью, а не с устной, как в данном случае.

Иногда в качестве подобных юмористических метафор у автора выступает не одно слово, а целое клишированное выражение.

‘Spode’, I said, **unmasking my batteries**, ‘I know your secret!’

Или:

‘Spode may have ceased **to be a danger to traffic**, but that doesn’t alter the fact that Stiffy still has the notebook. (Речь в тексте идет, естественно, не об угрозе, которую персонаж по имени Spode представлял дорожному движению, а о том, что он больше не будет мешать герою в осуществлении его планов.)

И последний пример.

Герой просит накинуть поводок на собаку, боясь, что она может его укусить.

‘Would it be asking too much of you to attach a stout lead to his collar, thus making the world safe for democracy?’

Таким образом Вудхаузу удается насытить свой текст особой экспрессивностью, открывая почти неограниченные возможности в сближении и неожиданном употреблении самых разных предметов и явлений. Метафоры Вудхауза можно рассматривать как своего рода микромодель, являющуюся выражением индивидуально-авторского видения мира.

1.4. Авторские окказиональные новообразования

Вудхауз достаточно часто вводит в свои тексты окказиональные новообразования. Целиком завися от богатства фантазии и своеобразного мироощущения автора, они реализуют огромное число самых невероятных ассоциаций. [14.]

Этим целям у Вудхауза часто служат эпитеты и определения.

... on the morrow, after a **tossing-on-pillow night**...;

I wasn't surprised. I have already alluded to the effect that **over-the-top-of-the-pince-nez look** of old Bassett...;

...What you noticed more was his face, which was square and powerful and **slightly moustached** towards the center.;

I mean to say, I remembered now that I had come out without my umbrella, and yet here I was, beyond any question of doubt, **umbrellaed** to the gills.

Нередко Вудхауз создает новые слова, используя продуктивные модели, существующие в английском языке.

A glance up and down the passage having apparently satisfied him that it was, for the moment, **Spodeless**. (Т.е. в коридоре не было персонажа по имени Spode.)

Кроме того, в тексте можно встретить следующие слова и выражения:

to re-snitich – стащить вещь, которая уже была стащена;

to de-helmet policemen – стянуть с головы полицейского шлем;

to de-chair oneself – выбраться из обломков стула, который сломался под вами;

to find oneself de-Wickhamed – обнаружить, что человек по фамилии Wickhame больше не находится с вами в одной комнате.

Стоит заметить, что обилие подобных слов и выражений затрудняют адекватный перевод Вудхауза на русский язык. Поскольку то, что в английском звучит, как оригинальная лингвистическая находка, в русском становится насилием над языком.

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

‘What makes you think that?’ I asked, **handkerchiefing** my upper slopes which had become considerably bedewed. (“Jeeves in the Offing”)

For a moment I toyed with the idea of pausing **to pip-pip...**;

There was a distant sound of **eh-yes-here-I-am-what-is-it-ing...**;

I **tut-tuted** sympathetically...;

‘So you informed me’, he said, **pince-nezing** me coldly.

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

1.5.Перифраз

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

Потенциальные возможности перифраза самого по себе в создании иронии достаточно велики (особенно номинативных словосочетаний, близких по функции к прозвищам).[8.] Однако Вудхауз идет дальше, и ему удается придать перифразу еще большую выразительность, употребляя его в самых неожиданных речевых ситуациях. Ярким примером здесь может выступить манера обращения Бертрама Вустера к своей тете Далии.

На протяжении всего романа всякий раз говоря с ней, герой прибегает к перифразу, усугубляющему комический эффект.

‘I understood, **aged relative**, that you wished to confer with me’...;

‘Push along into the dinig-saloon, **my fluttering old aspen**’, I said.;

‘Frightfully sorry I couldn’t come and see you, **old ancestor**’, I said.;

I took her hand and pressed it soothingly. ‘Tell me, **old fever patient**’, I said, ‘what, if anything, are you talking about?’;

I winced a little. ‘No need to make a song about it, **old flesh and blood**’.;

‘Say on, **old thicker than water**,’ I said.

В случаях, подобных вышеперечисленным, Вудхауз обычно использует перифраз с нейтральной окраской. Зачастую они даже могут относиться к более менее устойчивым стереотипным словосочетаниям.

Whether Madeline Bassett, **on entering the marital stage**, would go to such an awful extreme, I could not say...;

‘So old Bassett didn’t approve of the **bumb chums**?’ (здесь – три-тонов – прим. авт.);

‘I thought you had gone to the Working Man’s Institute, **to tickle the ivories** (to play piano – прим. авт.)...;

That Harold Pinker, a clerk in Holy Orders, a chap **who buttons his collar at the back**...;

I had observed her eyes begin to moisten and her lips to tremble, and a **pearly one** had started to steal down the cheek.

Все эти в разной мере клишированные сочетания слов, безусловно, задают определенный ироничный тон повествованию.[17.] Однако еще большей выразительности автор добивается, используя свои собственные метафоричные перифразы.

В четырех нижеследующих примерах речь идет об одном и том же – о заключении брака. Но всякий раз автор доводит информацию по-разному.

1) ... a less promising prospect for **the whispering of tender words into shell-like ears and the subsequent purchase of a platinum ring and licence for wedding** it would have seemed impossible to discover in a month of Sundays.;

2) But Love will find a way... And now he was slated at no distant date **to don the spongebag trousers and gardenia for buttonhole and walk up the aisle with the ghastly girl.**;

3) I wasn't going to feel really easy in my mind till **the parson had said: 'Wilt thou, Augustus?' and Gussi had whispered a shy 'Yes'.**;

4) 'There is nobody I'd rather see you **center-aisle-ing with.**

Последние два примера наиболее колоритны. В третьем перифразе задействована прямая речь, в четвертый создан с помощью окказионального новообразования.

Англичане славятся своей склонностью к эвфемизмам, смягчению выражений или даже замалчиванию. В этом можно убедиться, прочитав следующий отрывок, в котором вместо явно подразумеваемого слова *crazy* и выражения *to be sent to a mental clinic*, употреблены два перифраза с тем же значением.

'Then you'll be in a position to go to Upjohn and tell him that Sir Roderick Glossop, the greatest alienist in England, is convinced that Wilbert Cream is **round the bent** and to ask him if he proposes to marry his daughter to a man who at any moment may be **marched off and added to the membership list of Colney Hatch**'. ("Jeeves in the Offing")

Общепринятый разговорный оборот *round the bend*, означающий – *mad*, и фраза *be marched off and added to the membership list of*

Colney Hatch, в которой упоминается местечко недалеко от Лондона, где располагалась известная психиатрическая больница, вкупе дают богатую пищу для ассоциаций и усугубляют комический эффект.

Умело употребленный перифраз помогает автору выразить скрытый смысл, не прибегая к посторонним средствам.

‘What ghastly garbage he used to fling at us **when we were serving our sentence at Malvern House!**’

Выражение to serve sentence означает - undergo a period of imprisonment. Поэтому, будучи применено к школьным годам, довольно ясно дает понять, что время, проведенное в Malvern House не является одним из радостных воспоминаний детства.

Не редки случаи, когда Вудхауз комбинирует несколько различных приемов, чтобы фраза зазвучала живо и оригинально. Вот как описывается одна из комнат.

...for at Brinkly, as at most country houses, **any old nook or cranny** is considered good enough for the **celibate contingent**.

Здесь для перифраза слова room использована часть идиоматического выражения search every nook and cranny (look everywhere, in every little crack and corner). Celibate contingent является перифразом single guest. Это словосочетание составлено из слова celibate (unmarried person, especially a priest who has taken a vow not to marry) и contingent (body of troops, number of ships, lent or supplied to form part of a larger group). Таким образом – одно слово взято из религиозной сферы употребления, а второе является военным термином. В сумме же они дают карикатурно-возвышенный эквивалент сочетания unmarried guest.

2. Комическое и ирония на синтаксическом уровне.

2.1. Вводные элементы

Для стиля П.Г. Вудхауза чрезвычайно характерно употребление вводных конструкций. Они дают возможность создавать различные, в том числе юмористические эффекты, выражать эмоциональное отношение автора и героев к происходящему – сожаление, сомнение, уверенность.[15.]

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

As it turned out, I was one of his (мирового судьи – прим. авт.) last customers for a couple of weeks later he inherited a pot of money from a distant relative and retired to the country. That, **at list**, was the story that had been put about. My own view was that he had got the stuff, by striking like glue to the fines. Five quid here, five quid there – you can see how it would mount up over a period of years.

Этим вклиниванием – *at list* – герой подчеркивает свое недоверие к честности мирового судьи. Комичность ситуации тем яснее, что говорящий был оштрафован, и, как он считает, несправедливо, этим судьей.

Среди вводных конструкций, встречающихся у Вудхауза, большинство составляют вводные предложения. Их семантико-стилистическая функция представляется нам следующей: для писателя вводные предложения – прекрасное средство воплощения сати-

рического замысла, достижения определенного юмористического эффекта, что составляет второй план повествования.

Вот, к примеру, как использование вводных предложений плюс прием структурного и стилистического повтора задает тон всему тексту целиком. На протяжении романа “The Code of the Woosters” герой, от лица которого идет повествование, постоянно ловит себя на том, что он не уверен в правильности и грамотности своей речи.

And there was a brief and – **if that’s the word I want** – pregnant silence.;

For this ruthless relative has one all-powerful weapon which she holds constantly over my head like the sword of – **who was the chap?** – **Jeeves would know** – and by means of which she can always bend me to her will...;

‘Well, that’s how it is with me. I wobble, and I vacillate – **if that’s the word?’**;

... a thing I have found in life is that from time to time there occur moments which you are able to recognize immediately as high spots. Something tells you that they are going to remain etched, **if etched is the word I want**, for ever on the memory.;

I mean just that. Spode, qua menace, **if qua is the word I want**, is a thing of the past.

и проч.

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

He (деревенский полицейский – прим. авт.) had picked the glove up on the scene of the outrage – **while measuring footprints or looking for cigar ash, I suppose.**

Здесь недалекому и необразованному полицейскому приписываются методы сыщиков вроде Шерлока Холмса, что создает комический, уничижающий эффект.

Вводные конструкции (особенно предложения) придают повествованию разговорный оттенок, делают его живым, эмоциональным, непосредственным. [21.] У Вудхауза 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.

2.2. Синтаксические конвергенции

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

«Под синтаксической конвергенцией понимается особая синтаксическая конструкция, состоящая из подчиняющегося слова и двух или более однопорядковых элементов, находящихся в отношении подчинения к подчиняемому слову. Участвовать в создании конвергенции могут средства разных языковых уровней». [2; С. 232]

У Вудхауза очень редко встречаются синтаксические конвергенции, состоящие из дополнений, определений, обстоятельств и т.п. Чаще всего автор прибегает к «развернутым синтаксическим конвергенциям». (Термин С.И. Походня.)[19.]

Например.

...you know how it is when you're a host – you have all sorts of things to divert your attention... **keeping an eye on the waiters, trying to make conversation general, heading Catsmeat Potter-Pirbright off from giving his imitation of Beatrice Little...** a hundred little duties.

Благодаря способности развертываться за счет присоединения все новых и новых блоков, вводится дополнительная информация.[20.] Характер этой информации обусловлен интенцией автора, ее нагромождение ведет к подчеркиванию, выделению коммуникативного задания высказывания.

‘One can fill the picture for oneself, I think, aunt Dalia? **The trusting girl who learned too late that men betray... the little bundel... the last mournful walk to the river-bank... the splash... the bubbling cry...** I fancy so, don't you?

Зачастую синтаксическая конвергенция основана на использовании эффекта обманутого ожидания. Как, например, в нижеследующем описании внешности девушки.

I looked round. **Those parted lips... those saucerlike eyes... that slender figure, drooping slightly at hinges...** Madeline Bassett was in our midst.

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

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

‘It's such a very old friendship...’

‘I don't know when I met an older...’

‘We were boys together...’

‘**In Eton jackets and pimples...**’ (“Jeeves in the Offing”)

Или:

You will recall my telling you of the time I sneaked down by night to the Rev. Aubrey Upjohn's lair in quest of biscuits and found myself unexpectedly cheek by jowl with the old bird, I in striped nonshrinkable pyjamas, **he in tweeds and a dirty look.**

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

Вот еще два примера.

And his love was returned. When he encountered Bertha next day in Putney High Street and, taking her off to a confectioner's for an ice-cream, **offered her with it his hand and heart, she accepted them simultaneously.;**

... and I spilt tea on mr. Upjohn's white trousers. Indeed, it would scarcely be distorting the facts to say that he was now **not so much wearing trousers as wearing tea.**

Как нам кажется, Вудхауз наиболее полно реализует иронию или достигает комического эффекта в пределах синтаксических схем, актуализирующих отношения характеристики, т.е. в тех, которые в комплексе охватывают ситуацию и отношения к ней, а именно к таковым относятся рассмотренные нами модели.

3. Средства реализации юмора и иронии на уровне текста.

3.1. Парадокс

Парадокс – это изречение или суждение, резко расходящееся с общепринятым традиционным мнением или (иногда только внешне) здравым смыслом.

Использование этого лингвистического феномена весьма популярно среди английских авторов. Примеры многочисленны: Оскар Уайльд, Бернард Шоу, Льюис Кэрролл, Гилберт Честертон. Парадокс нередко облекается в остроумную форму и обретает свойства комического. [13.]

В художественной ткани произведения, когда парадокс включается в речь персонажа, он служит средством его характеристики. (Например, лорд Генри в «Портрете Дориана Грея».) Речь персонажей Вудхауза также испещрена парадоксами.

Часто парадоксы Вудхауза выворачивают наизнанку ходовые сентенции и заповеди.

It just shows you how true it is that one-half of the world doesn't know how the other three-quarter lives.

Здесь парадокс близок к афоризму и неожиданной концовкой сводит на нет избыточность выражения, что «одна половина человечества не знает, что делает другая».

Парадоксы Вудхауза необычайны, странны и невероятны. Однако они представлены как убедительные доказательства.

'He would immediately put the bee on the wedding.'

'Oh, my gosh!'

'Still, I wouldn't worry about that, old man,' I said, pointing out the bright side, 'because long before it happened, Spode would have broken your neck'.

Естественно, нельзя сравнивать парадоксы Вудхауза с парадоксами Оскара Уайльда. Но и задачи перед ними стояли совершенно разные. Если Уайльд использовал парадокс как средство для постижения истины и проверки истертых прописных истин, то для Вудхауза парадокс – еще один способ позабавить читателя.

To him (судье – прим.авт.), Bertram was a creature of the underworld who stole bags and umbrellas and, what made it worse, didn't even steal them well. No father likes to see his only daughter on chummy terms with such a one.;

'It's just shows you what women are like. A frightful sex, Bertie. There ought to be a law. I hope to live to see the day when women are no longer allowed.;

'Do you know, Bertie, there are times – rare, yes, but they do happen – when your intelligence is almost human.

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

3.2. Повтор

Повторение – весьма мощное средство для достижения комического эффекта, поскольку с каждым новым разом вследствие повторения слово может приобретать выразительность и дополнительные значения.[19.]

Одним из самых показательных примеров употребления лексического повтора в романе “Jeeves in the Offing” является выражение leafy glade, которое выполняет характеризующую функцию двух персонажей (Wilbert и Phillis) и неотрывно сопровождает их по всему тексту произведения. Впервые словосочетание появляется в третьей главе.

And I was tooling along a mossy path with a brow a bit wet with the honest sweat, when there came to my ears the unmistakable sound of somebody reading poetry to some one, and the next moment I found

myself confronting a mixed twosome who had dropped anchor beneath a shady tree in what is known as **a leafy glade**.

Leafy glade – явное поэтическое клише и ирония автора (рассказчика) лежит на поверхности. В конце главы, когда гости собираются у стола, эта упомянутая парочка не появляется. Следует комментарий.

Wilbert and Phillis were presumably still in **the leafy glade**.

В последующих главах данное выражение используется всегда в связи с Wilbert'ом и Phillis.

Her eyes were considerably bluer than the skies above, she was wearing a simple summer dress and it was not surprising that Wilbert Cream, seeing her, should have lost no time in reaching for the book of poetry and making a bee line with her to the nearest **leafy glade**.

При помощи этого тождественного стилистического повтора создается законченный иронический образ персонажей.

Для того, чтобы написать портрет героя Вудхауз не обязательно прибегает к лексическому повтору одного и того же слова или словосочетания. К примеру, чтобы выразительнее выписать образ Бертрама Вустера, персонажа, от лица которого идет рассказ, автор опирается на такую текстовую категорию как ретроспекция.

«Ретроспекция является, в сущности, своеобразным повтором – повтором мысли. Она порождается содержательно-фактурной информацией, дает возможность переосмыслить эти факты в новых условиях с учетом того, что было сказано до ретроспективной части. В процессе ретроспективного анализа событий и фактов происходит изменение субъективно-оценочного плана» (С.И.Походня) [19; С. 70-71]

На протяжении всего повествования Бертрам Вустер характеризует себя (нередко даже в третьем лице) по-разному, но всегда с положительной стороны.

...it would have taken a far less astute observer than Bertram to fail to read what was passing in Pop Bassett's mind.;

I was astounded at my keenness of perception...;

The Woosters are brave, but not rash.;

I gave him one of *my* looks.;

It has often been said tha disaster brings out the best in the Woosters.;

I turned to the intruder and gave him long, level stare, in which surprise and hauter were nicely blended.

Однако все эти самовосхваления происходят на фоне событий и ситуаций, которые показывают полную несостоятельность героя. Вследствие этого у читателя выкристаллизовывается глубоко иронический образ. Все предыдущие высказывания героя приобретают иную окраску в свете происходящего на страницах книги.

Излюбленный прием Вудхауза – возвращение время от времени к какой-нибудь теме. Например.

'I was merely about to inquire, sir, if Miss Byng, when she uttered her threat of handing over Mr Fink-Nottle's notebook to Sir Watkin, by any chance spoke **with a twinkle it her eye?**'

'No, Jeeves. **I have seen untwinkling eyes before**, many of them, but never a pair so **totally free from twinkle** as hers. She wasn't kidding.'

Вудхауз неспроста в ответе героя дважды (причем один раз употреблено окказиональное прилагательное) делает акцент на слове twinkle. Таким образом он помогает читателю запомнить этот, как дальше окажется, существенный обмен репликами.

Несколько страниц спустя, в диалоге между мистером Финк-Ноттлем, вновь повторяется тема мисс Бинг, угрожающей передать злополучную записную книжку сэру Уоткину. Мистер Финк-Ноттль спрашивает:

‘She really meant it?’

‘Yes.’

‘There wasn’t – ‘

‘A twinkle in her eye? No twinkle.’

Теперь, когда тема ‘a twinkle in her eye’ надолго закреплена в памяти читателя, Вудхауз на некоторое время к ней больше не возвращается. Но через какой-то промежуток она опять всплывает в диалоге персонажей. Теперь Бертрам Вустер ведет разговор со своей тетушкой Далией, рассказывая ей о том, что некто Спод пообещал отдубасить его. Тетушка не верит:

‘You’re sure he meant what he said?’

‘Quite.’

‘His bark may be worse than his bite.’

I smiled sadly.

‘I see where you’re heading,’ I said. ‘In another minute you will be asking **if there wasn’t a twinkle in his eye as he spoke**. There wasn’t.’

Это только один из многочисленных примеров возвращения на протяжении одного произведения к определенной теме с целью создания комического эффекта.

Еще одной характерной чертой стиля Вудхауза можно считать то, что он может возвращаться к выбранной им теме в каждом новом романе, в котором действуют одни и те же герои.

Так, из книги в книгу, при всяком удобном случае Бертрам Вустер упоминает, что однажды («произошло» это в одном из ранних рассказов Вудхауза о Дживсе и Вустере “Clustering Round Young

Bingo” из сборника “Carry On, Jeeves” (1925г.) он написал статью “What the Well-Dressed Man is Wearing” для еженедельника для женщин *Milady’s Boudoir*, выпускаемого его тетушкой Далией.

Вот три отрывка из разных книг саги о Дживсе и Вустере.

I was concerned. Apart from a nephew’s natural interest in an aunt’s refined weekly paper, I had always had a sort of a soft spot in my heart for *Milady’s Boudoir* ever since I contributed that article to it on What the Well-Dressed Man is Wearing. Sentimental, possibly, but we old journalists do have these feelings. (“Right Ho, Jeeves” 1934);

‘Do you ever read *Milady’s Boudoir*?’

‘I once contributed an article to it on “What the Well-Dressed Man is Wearing”, but I am not a regular reader.’ (“The Code of the Woosters” 1938);

I was alluding to the weekly paper for the delicately nurtured, *Milady’s Boudoir*, of which aunt Dahlia is a courteous and popular proprietor. At her request I had once contributed an article – or “piece”, as we journalists call it – on What the Well-Dressed Man is Wearing. (“Jeeves and the Feudal Spirit” 1955)

Конечно, весь юмор этих постоянных упоминаний о статье не будет понят читателем, если он прочел только одну книгу из серии о Дживсе и Вустере. Зато при прочтении хотя бы двух романов, для читателя откроется спрятанная ирония и текст приобретет своеобразную глубину.

Впрочем, прием повторения не обязательно так сказать «растянут» на несколько страниц или всю книгу. Иногда Вудхаузу удается, используя минимум выразительных средств, достичь невероятного юмористического описания ситуации. Наилучшей иллюстрацией, доказывающей это, может стать небольшой отрывок из книги “Very Good, Jeeves!” (1927 г.)

Два героя перекликаются в тумане. Один из них видит другого, но тот его не замечает.

‘Hi!’ I shouted, waiting for a lull.

He poked his head over the edge.

‘Hi!’ he bellowed, looking in every direction but the right one, of course.

‘Hi!’

‘Hi!’

‘Hi!’

‘Hi!’

‘Oh!’ he said, spotting me at last.

‘What ho!’ I replied, sort of clinching the thing.

Надо заметить, что в этом лаконичном и крайне экономном в выборе слов «диалоге» есть начало, кульминация и концовка!

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

3.3. Аллюзии

Наша точка зрения на аллюзии соответствует толкованию, которое было предложено И.В. Гюббенет: «Аллюзия является очень удобным термином, который указывает на наличие у читателя определенного, а именно, историко-филологического фонового знания. Мы объединяем цитаты и аллюзии, употребляя термин «аллюзия»

как по отношению к аллюзиям в широком смысле, т.е. ссылкам на эпизоды, имена, названия и т.д. мифологического, исторического или собственно литературного характера, так и к «аллюзивным цитатам.» [12; С. 48]

На важнейшую для реализации иронии семантическую особенность аллюзий обратил внимание и И.Р. Гальперин: «...значение слова (аллюзия) должно рассматриваться как форма для нового значения. Иными словами, первичное значение слова или фразы, которое предположительно известно (т.е. аллюзия), служит сосудом, в который вливается новое значение».[11; С. 48]

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

Аллюзии, щедро рассыпанные по текстам Вудхауза, можно разделить на три большие группы:

библейские и мифологические аллюзии;

аллюзии к литературным текстам;

аллюзии к известным личностям и событиям истории и современности.

Рассмотрим типичные примеры из этих групп. Итак, библийские и мифологические аллюзии.

I had been dreaming that some bounder was driving spikes through my head – **not just ordinary spikes, as used by Jael the wife of Heber, but red-hot ones.**

Несоответствие библийской аллюзии (ханаанский военачальник Сисара был убит Иаиль, женой потомка Моисея Хевера. Книга

судей 5:24 – 5:27) и нового контекста – похмелье на утро после бурно проведенной ночи – составляет главный комический эффект.

То же самое юмористическое сталкивание высокого библейского и низкого обыденного мы находим и в следующих примерах.

A man thinks he is being chilled steel – or adamant, if you prefer the expression, and suddenly the mist clear away and he finds that he has allowed a girl to talk him into something frightful. **Samson had the same experience with Delilah.**

... he begun now to emerge from the ditch **like Venus rising from the foam.**

I was astounded. Nothing in my relations with this man had given me the idea that he, too, had, so to speak, **once lived in Arcady**. It just showed, as I often say, that there is good in the worst of us.

Контраст подобных библейских или мифологических аллюзий со сниженным бытовым контекстом создает вполне определенную насмешливый авторский подтекст.

Вторая группа аллюзий, постоянно встречающаяся на страницах произведений Вудхауза, связана с литературными источниками.

К примеру, в романе “The Code of the Woosters” четырежды возникает «тема Шерлока Холмса». (Причем, один раз как явная пародия на тексты Артура Конан Дойля. Этот случай мы рассмотрим в той части нашего исследования, которая посвящена пародии.)

‘Oh, yes you are, because you know what will happen, if you don’t.’ She paused significantly. **‘You follow me, Watson?’**;

The news that Roderick Spode was on the premises had shaken me a good deal. I had supposed that I should be under the personal eye of Sir Watkyn alone. Well, you can see that for yourself, I mean to say. I mean, **imagine how some unfortunate Master Criminal would feel on coming down to do a murder at the old Grange, if he found that not only was Sherlock Holmes putting in the week-end there, but Hercule Poirot as well.**;

I was astounded at my keenness of perception. The moment I had set eyes on Spode, if you remember, I had said to myself ‘What ho! A Dictator!’ and a Dictator he had proved to be. I couldn’t have made a better shot, if I had been **one of those detectives who see a chap walking along the street and deduce that he is a retired manufacturer of poppet valves named Robinson with rheumatism in one arm, living at Clapham.**

Любопытно, что в первом примере герой олицетворяется с доктором Уотсоном, во втором – с преступником, и в последнем – с самим Шерлоком Холмсом.

Употребление аллюзий литературного характера очень часто у Вудхауза связано с противопоставлением двух образов: того, к которому отсылает читателя аллюзия и создаваемого в данный момент. Наиболее ярко это видно в двух последних случаях. Сравнивая себя со «злым гением преступного мира», готовящим убийство, герой создает карикатурный контраст, поскольку его «черное дело» заключается в воровстве столового прибора для сливок. Таким же образом окарикатурен и метод дедукции, которым так славится Шерлок Холмс.

Для того, чтобы аллюзия стала понятна читателю, необходимо наличие фоновых знаний. Очень часто Вудхауз применяет прием, когда герой, сам того не ведая, приписывает используемую им цита-

ту лицу, от которого он ее слышал. Тем самым сопоставление фоновых знаний персонажа и фоновых знаний читателя приводит к созданию комического эффекта.

‘Have you not sometimes felt, Bertie, that if Augustus had a fault, it was a tendency to be a little timid?’

‘Oh, ah, yes, of course, definitely.’ I remember something Jeeves had once called Gussie. ‘**A sensitive plant**, what?’

‘Exactly. You know your Shelley, Bertie.’

‘Oh, am I?’

Эта аллюзия на хрестоматийное стихотворение Перси Биш Шелли “The Sensitive Plant” – известное в России в переводе Конст. Бальмонта – является прекрасным проводником иронии автора.

И все же ведущими приемом у Вудхауза следует считать контраст между аллюзией и ее контекстом. Вот как описывается момент, когда деревенский полицейский едет на велосипеде, не подозревая, что за ним по пятам бежит скотч-терьер, собирающийся его укусить.

There he (полицейский – прим. авт.) was riding comfortably along; and there was the scottie hareing after him hell-for-leather. As Jeeves said later, when I described the scene to him, the whole situation resembled **some great moment in a Greek tragedy, where somebody is stepping high, wide and handsome, quite unconscious that all the while Nemesis is at his heels**, and he may be right.

Третья группа аллюзий, как мы уже сказали, связана со ссылками на известные личности или события истории и современности. Эта категория отличалась у Вудхауза некоторой злободневностью, для того времени, когда создавались его романы, и потому сейчас многие встречающиеся в текстах имена и намеки ничего не говорят читателю.

...I imagine that the dear girl must have hauled up her slacks about me in a way that led her daddy to suppose that what he was getting was a sort of a **cross between Robert Taylor and Einstein**.

Если имя Альберта Эйнштейна до сих пор вызывает массу ассоциаций, то имя некоего Роберта Тэйлора теперь звучит совершенно нейтрально. Хотя, судя по контексту, он, скорее всего, был киноактером, т.е. речь идет об «уме» (Эйнштейн) и «красоте» (Тэйлор).

Но когда речь идет о более известных людях и событиях, декодировать аллюзию не составляет труда и сейчас, более 60 лет после написания романа.

‘Tom lunched with Sir Watkyn Bassett at the latter’s club yesterday. On the bill of fare was a cold lobster, and **this Machiavelli** sicked him on it.’

(: , -
 , « » .
 .)

I saw immediately what Madeline Bassett had meant when she said that Gussie had lost his diffidence. Even across the room one could see that, when it came to self-confidence, **Mussolini could have taken his correspondence course.**’

В период написания романа сравнение некогда застенчивого героя, расставшегося со своей робостью, с еще бывшим в это время у власти Бенито Муссолини было чрезвычайно злободневно и смешно. Однако предположение рассказчика, что «сам Муссолини мог бы обучаться у Гасси на заочных курсах» до сих пор звучит забавно.

Использование Вудхаузом аллюзий весьма продуктивно для создания комического эффекта. Принадлежащее одной структуре (в данном случае – библейскому, мифологическому, историческому и

литературному фону) путем переноса в другую структуру, в иной контекст (зачастую другой эпохи и стиля) противопоставляется в этой новой структуре и таким образом обретает новый смысл.

3.4. Цитация

Более сложна аллюзивная ирония, непосредственно связанная с категорией интертекстуальности, т.е. использующая присутствие в тексте ранее созданных текстов, которые и создают взаимопересекающиеся плоскости с новыми текстами.[3.]

Хотя Вудхауз и считается автором «легкого чтения», декодирование этого типа юмора предполагает наличие широких историко-филологических знаний у читателя.

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

Использование цитат (как скрытых, так и явных) как способ создания комического эффекта представляется нам основанным на общей для произведений искусства тенденции к их «застыванию», превращению в штампы, переходу из области содержания в область кода. А для создания юмористического эффекта (и особенно – иронии) продуктивно своеобразное «перекодирование кода», т.е. «способность одних текстов передавать свои признаки другим, создавая тем самым новый смысл».[19; С. 100]

Если рассматривать в качестве примеров употребления цитат лишь серию романов о Дживсе и Вустере, можно отметить, что обычно комический эффект достигается не только контрастом между контекстом и цитатой, но и посредством «неузнавания» главным

героём-рассказчиком Бертрамом Вустером цитат, которые в изобилии употребляет его слуга Дживс.

‘I quite understand, sir. And **thus the native hue of resolution is sicklied o’er with the pale cast of thought, and enterprises of great pith and moment in this regard their currents turn awry and lose the name of action.**’

‘Exactly. You take the words out of my mouth.’

Процитирован отрывок из знаменитого монолога Гамлета «БЫТЬ ИЛИ НЕ БЫТЬ». (

: «

.») [23; С. 467]

Или:

‘Is it morning?’

‘Yes, sir.’

‘Are you sure? It seems very dark outside.’

‘There is a fog, sir. If you will recollect, we are now in autumn – **season of mists and mellow fruitfulness.**’

‘Season of what?’

‘Mist, sir, and mellow fruitfulness.’

‘Oh? Yes. Yes, I see. Well, be that as it may...’

Дживс использует первую строку «Оды к осени» (“To Autumn”) Дж. Китса (кстати так же переведенную Б.Пастернаком – «...»). Заметим, что дальше в романе снова возникает аллюзия на эту строку Китса.

Quite a **slab of misty fruitfulness** had drifted into the emporium, obscuring the view, but in spite of poor light I was able to note that...

Хотя обычно Вудхауз дает цитату в неискаженном виде, иногда он все-таки деформирует ее для большего комизма.

Довольно известное англоязычному читателю стихотворение американского поэта Генри Уодсорта Лонгфелло “The Arrow and the Song” начинается следующими словами:

I shot an arrow into the air,

It fell to earth, I knew not where.[Цит. по: 34; С. 301]

Вот каким образом эта цитата обыгрывается в диалоге двух героев, когда они пытаются выяснить как из кармана могла выпасть записная книжка.

‘What is the first thing you do, when you find a girl with a fly in her eye?’

‘Reach for your handkerchief!’

‘Exactly. And draw it out and extract the fly with the corner of it. And if there is a small brown leather-covered notebook alongside the handkerchief – ‘

‘It shoots out – ‘

‘And falls to earth –‘

‘– you know not where.’

‘But I do know where!’

Внешне такой прием создает иллюзию более тесного слияния авторской и цитатной речи, но в действительности же мы имеем опять-таки контрастное противопоставление.

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

3.5. Смешение стилей речи

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

«При смешении стилей происходит деформация старого кода (он перекраивается, перераспределяются некоторые элементы, составляющие его структуру, т.е. обобщая, старый код приспособливается к ~~новому~~ ~~виду~~ ни .

называется модуляцией (переход из одной тональности в другую). Вот с какими словами он обращается к владельцу антикварной лавки.

‘Learn, O thou of unshuffled features and agreeable disposition,’ I said, for one likes to be civil, ‘that the above Travers is my uncle. **He sent me here to have a look at the thing. So dig it out, will you? I expect it’s rotten.’**

Начиная с высокого поэтического “Learn, O ,thou” герой переходит на нейтральный стиль (“He sent me here...”) и заканчивает разговорным “so dig it out...”.

Вот еще один из типичных примеров столкновения стилей у Вудхауза.

At the sight of this despectacled bird, a pang of compassion shot through me, for a glance was enough to tell me that he was not abreast of stop-press event. There were visible in his demenour none of the earmarks of a man to whom Stiffy had been confiding her plans. His bearing was buoyant, and I exchanged a swift, meaning glance with Jeeves. Mine said ‘He little knows!’ and so did his.

В этом небольшом отрывке мы имеем: высокое книжное слово в сочетании со сленгом - despectacled bird; литературное фразеологическое выражение - a pang of compassion; термин из газетного бизнеса - stop-press event; американизм – demeanour; поэтическую инверсию – ‘He little knows’.

Совмещение нейтральной речи со сленгом наибольшей выразительности достигает у Вудхауза, когда он употребляет жаргонное слово вместо одного из компонентов устойчивого выражения. Например, I shook the lemon вместо – I shook the head.

Кроме того сленг у Вудхауза может возникать и на границе с архаическим словом.

On reading the announcement in *The Times*, Wickham senior had hysterics and **swoond in her tracks**.

Слово swoon (to faint) помечено в словаре как archaic. А сленговое выражение in one's track означает where one stands, there and then. Столкновение в одном предложении этих противоположных по стилю слов дает сильный комический эффект.

(Прием смешения стилей делает книги Вудхауза чрезвычайно трудными для перевода. Поскольку переводчик не всегда может с точностью определить к какому из стилей речи принадлежит то или иное слово.)

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

3.6. Пародия.

Между использованием смешения стилей речи как средства достижения комического эффекта и использование в этих же целях пародии практически нет четкой границы. А если она и есть, то в большинстве случаев трудно определима.[18.]

Вудхауз никогда не создавал пародии ради пародии. Все его пародийные вкрапления в текст основного произведения достаточно гармонично вписываются в контекст.

Пародия на рассказы о Шерлоке Холмсе вводится в роман “The Code of the Woosters” следующим образом. Герой романа, озабоченный проблемой – куда могла спрятать его знакомая нужную ему записную книжку, читая какой-то детектив, натывается на схожую ситуацию.

‘I have come upon a significant passage.’

‘Sir?’

‘I’ll read it to you. The detective is speaking to his pal, and the “they” refers to some bounders at present unidentified, who have been ransacking a girl’s room, hoping to find the missing jewels. Listen attentively, Jeeves. **“They seem to have looked everywhere, my dear Postlethwaite, except in the one place where they might have expected to find something. Amateurs, Postlethwaite, rank amateurs. They never thought of the top of the cupboard, the thing any experienced crook thinks of at once, because”** – note carefully what follows – **“because he knows it is every woman’s favourite hiding-place”**’.

Хотя имя Шерлока Холмса нигде не упоминается, но манеры сыщика (my dear Postlethwaite) выдают объект пародии. Фамилия Postlethwaite звучит на редкость карикатурно.

Иногда Вудхауз включает пародируемый текст в новый контекст и переставляет акценты. То, что было основным в пародируемом тексте, отступает на задний план, а на первый выступает второстепенное. Деталь приобретает ранее несвойственное ей значение.

В романе Даниэля Дефо Робинзон Крузо, попав на остров, чертит в своем дневнике две колонки: в правую он пишет, что случилось с ним плохого, в левую – что произошло с ним хорошего. То же самое делает и Бертрам Вустер в романе “Thank You, Jeeves” (1934), но автор доводит этот прием до абсурда, поскольку колонки ведут между собою «разговор».

Well, here I am, what?	Yes, but your bally house burned down.
Not mine, Chffy’s.	Yes, I know, but all your th

	were in it.
Nothing of value.	How about the banjolele?
Oh, my gosh! That's true.	I thought that would make think about. и т.д.

Пародия у Вудхауза также может заключаться в аллюзии на существующие штампы в литературе. Причем объектом выступает не язык какого-нибудь конкретного произведения, а его специфические черты, например – сюжет.

‘There was a story in *Malady's Boudoir* about a Duke who wouldn't let his daughter marry the young secretary, so the secretary got a friend of his to take the Duke out on the lake and upset the boat, and then he dived in and saved the Duke, and the Duke said “Right ho”.’

Хотя пародия и является по определению «особым видом произведений словесно-художественного творчества, характеризующихся стилистической вторичностью и несамостоятельностью» [10; С. 32] у Вудхауза она выступает как вполне самостоятельный авторский прием.

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

Заключение

Проведенное нами исследование показало, что в своих произведениях П.Г. Вудхауз добивается создания комического эффекта и реализации иронии не только с помощью ситуационного уровня (когда положение, в которое попадают персонажи, само по себе забавно), но и при участии языковых средств на всех уровнях текста: лексическом, фразеологическом, синтаксическом, текстуальном и интертекстуальном.

Таким образом, комическая ситуация у Вудхауза всегда «поддерживается» комическим использованием языка, потенциальные возможности и ресурсы, которого в создании юмора весьма велики.

Выяснилось, что для П.Г. Вудхауза наиболее характерны лексические, фразеологические, текстуальные и интертекстуальные приемы достижения комического эффекта. В то время как синтаксический уровень у автора задействован в меньшей мере.

П.Г. Вудхауз постоянно играет языком, модифицирует и деформирует существующие фразеологические единицы и почти никогда не использует их в тексте в словарном значении. Кроме этого автор создает новые слова в языке, основываясь на существующих продуктивных моделях.

На уровне текста Вудхауз использует практически все возможные пути для достижения комического эффекта. Наиболее активно выступают приемы повтора (как лексического, так и структурного), употребление аллюзий и цитат (с их связью с вертикальным контекстом), смешение регистров и стилей речи, пародию.

Из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что стиль П.Г. Вудхауза в большей мере зависит от самого языка, который является одним из персонажей его книг.

Подводя итог данной дипломной работы, хотелось бы подчеркнуть, что она не ставила своей целью осуществить полный анализ стиля П.Г. Вудхауза. Скорее, мы пытались дать толчок к будущим исследованиям стиля и языка этого интереснейшего на наш взгляд автора XX века, каким является Пелем Гренвил Вудхауз.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азнаурова Э.С. Стилистический аспект номинации словом как единицей речи// Языковая номинация (виды наименований). – М.: Просвещение, 1977. – С.86-129.
2. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – Л.: Просвещение, 1973. – 304 с.
3. Ахманова О.С., Гюббенет И.В. «Вертикальный контекст» как филологическая проблема. – Вопросы языкознания, 1977, № 6, С. 44-60.
4. Барченков А.А. Клише и штампы в языке английской газеты: Автореф. дис. – М., 1981. – 21 с.
5. Бобылева Л.К. Очерки по языку английского романа XX века (Лингво-стилистический анализ). – Владивосток: изд-во Дальневосточного ун-та, - 1984. С. 63-71.
6. Болдырева Л.М. Стилистические потенции фразеологических единиц в области юмора, иронии и сатиры// Вопросы лексикологии германских языков. – М., 1979. – Вып. 139. – С. 48-62.
7. Бондарко А.В. Функциональная грамматика. – Л.: Наука, 1984. – 136 с.
8. Борев Ю.Б. О комическом. – М.: Искусство, 1957. – 232 с.
9. Бронский И.Ю. Об использовании фразеологических единиц английского языка для создания комического эффекта// Вопросы филологии и истории преподавания иностранных языков. – Ставрополь, 1976. – С. 39-56.
10. Вербицкая М.В. Литературная пародия как объект филологического исследования. – Тбилиси: изд-во Тбилисского ун-та. – 1987. – 166 с.

11. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка. – М.: Высш. шк., 1977. – 332 с.
12. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста (на английском материале). – М.: изд-во Моск. ун-та., 1981. – 110 с.
13. Ивин А.А. Искусство правильно мыслить. – М.: Просвещение, 1990. – 240 с.
14. Киселева Р.А. Стилистические функции авторских неологизмов в современной английской комической и сатирической прозе// Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та иностр. яз.: Вопросы теории англ. и рус. языков. – Вологда, 1970. – Т. 471. – С. 43-53.
15. Красикова О.В. Вводные элементы предложения как стилистико-синтаксический прием в произведениях Джерома К. Джерома// Специфика и эволюция функциональных стилей. – Пермь, 1979. – С. 136-144.
16. Литературный энциклопедический словарь (Под общей ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева.) . – М.: Советская энциклопедия. – 1987. – 752 с.
17. Михлина М.П. О некоторых языковых приемах создания комического эффекта// Учен. зап. пед. ин-та. – Душанбе, - 1962. – Т.31. – Вып. 14. – С. 3-14.
18. Морозов А.А. Пародия как литературный жанр//Русская литература, 1960, №1. – С.48-78.
19. Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. – Киев: Наукова думка, 1989. – 128 с.
20. Почепцов Г.Г. Конструктивный анализ структуры предложения. – Киев: Вища шк., 1971. – 191 с.
21. Скребнев Ю.М. Стилистические функции вводных элементов в современном англ. яз.: Автореф. дис. – Л., 1968, 32 с.

22. Тремасова Г.Г. Языковые средства выражения сатирического смысла (английская и американская художественная литература и публицистика XX в.): Автореф. дис. – М. 1979. – 26 с.

23. Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник. – М.: Радуга, 1985. – С.467.

24. Эко Умберто. Имя розы// Заметки на полях «Имени розы». – М.: Книжная палата, 1989. – С. 460-464.

25. Longman Dictionary of Contemporary English. Словарь современного английского языка: в 2-х т. – М.: Рус. яз., 1992. – 626 с.

26. Root S.H. World of Knowledge. – London: Futura, 1983. – 384 p.

27. Wodehouse P.G. The Code of the Woosters. – London: Penguin Books Ltd, 1974. – 224 p.

28. Wodehouse P.G. Jeeves and the Feudal Spirit//Five Complete Novels. – New York: Gramercy Book, 1983. – P. 140-280.

29. Wodehouse P.G. Jeeves in the Offing. – London: Penguin Books Ltd, 2000. – 250 p.

30. Wodehouse P.G. Right Ho, Jeeves. – London: Penguin Books Ltd, 1973. – 230 p.

31. Wodehouse P.G. Spring Fever//Five Complete Novels. – New York: Gramercy Book, 1983. – P. 282-439.

32. Wodehouse P.G. Thank You, Jeeves// The Jeeves Omnibus 1. – London: Hutchinson, 1989. – P. 5-180.

33. Wodehouse P.G. Very Good, Jeeves. – London: Penguin Books Ltd, 2000. – 254 p.

34. The Wordsworth Dictionary of Quotations. London: Wordsworth Editions Ltd, 1998. – 760 p.