



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

**Градация, обманутое ожидание и саспенс как основа
комического в романе Терри Пратчетта и Нила Геймана
«Благие знамения»**

**Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое образование
(с двумя профилями подготовки)
Направленность программы бакалавриата
«Английский язык. Иностранный язык»
Форма обучения очная**

Проверка на объем заимствований:
60,87% авторского текста
Работа рекомендована к защите
«21» июня 2021 г.
зав. кафедрой английской
филологии Афанасьева О.Ю.

Выполнила:
Студентка группы ОФ-503-092-5-3
Васильева Наталья Дмитриевна
Научный руководитель:
кандидат филологических наук,
доцент Курочкина М.А.

Челябинск
2021

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФОРМ КОМИЧЕСКОГО В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ	7
1.1 Постмодернизм и его черты.....	7
1.2 Художественный дискурс	12
1.3 Понятие комического и его формы.....	17
1.4 Основные приемы и функции комического	26
1.5 Градация.....	29
1.6 Обманутое ожидание	35
1.7 Саспенс.....	39
1.8 Национальные стереотипы.....	41
ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ	47
ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ГРАДАЦИИ, ОБМАНУТОГО ОЖИДАНИЯ И САСПЕНСА КАК ФОРМ КОМИЧЕСКОГО В РОМАНЕ.....	49
2.1 Биография и особенности стиля Нила Геймана.....	49
2.2 Смысл и особенности романа «Благие знамения»	50
2.3 Количественный анализ стилистических средств выражения комического	53
2.4 Градация, обманутое ожидание и саспенс в романе «Благие знамения» и их функциональный анализ.....	59
2.5 Роль национальных стереотипов в романе «Благие знамения».....	72
2.6 Тематический анализ романа.....	78
2.7 Методическая часть	95
ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ	106
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	107
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	108
ПРИЛОЖЕНИЕ 1	113

ВВЕДЕНИЕ

Представленная выпускная квалификационная работа посвящена изучению градации, обманутого ожидания и саспенса как основы комического в романе Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения» (“Good Omens”). Важность этих изобразительных средств с давних пор привлекает внимание ученых-филологов и исследователей самых разных направлений, преобладающим из которых является лингвистика.

Актуальность работы состоит в том, что она находится в русле новейших когнитивных исследований языка и определяется задачами современной когнитивной лингвистики – необходимостью изучения когнитивной и культурологической информации, а также необходимостью решения проблем межкультурного общения.

Актуальность исследования определяется также выбором художественного произведения – романа «Благие знамения» современных английских писателей Терри Пратчетта и Нила Геймана. Данный роман завоевал широкую читательскую аудиторию благодаря как красочному языку, полному искрометного юмора, так и злободневности представленных в нем проблем: социальных, психологических, философских и др. Он отражает национально-культурный колорит Великобритании второй половины 20 в., что делает его незаменимым в плане языка и представленных в нем фрагментов повседневной жизни англичан. Изучение градации, обманутого ожидания и саспенса как основы комического будет способствовать более глубокому пониманию картины мира англоязычного лингвокультурного сообщества.

Новизна исследования состоит в применении элементов дискурсивного анализа в описании лингвистических особенностей средств создания комического. Изучение лингвистических особенностей градации, обманутого ожидания и саспенса как реализации ключевых черт

постмодернистского дискурса: парадоксальность, черный юмор и юмор в целом.

Практическая значимость заключается в возможности использования материалов исследования в практике преподавания иностранного языка для учеников старших классов.

Распространение влияния комического и его видов в художественном и медийном англоязычном дискурсе весьма велико. Именно поэтому необходимо обучение школьников механизмам его интерпретации в процессе развития навыков чтения. Знание тематической специфики комического в современном англоязычном художественном дискурсе позволит сформировать элементы социокультурной компетенции обучаемых.

Объектом исследования выступают лингвистические особенности комического.

Предметом исследования дипломной выпускной квалификационной работы являются градация, обманутое ожидание и саспенс как центральные элементы лингвистического механизма создания комического в романе Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения».

Таким образом, целью нашего исследования является определение роли и лингвистических особенностей градации, обманутого ожидания и саспенса в реализации функций комического в постмодернистском тексте романа Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения» (“Good Omens”).

Для достижения цели следует решить такие задачи, как:

– сделать обзор теоретических источников по ключевой тематике ВКР, а именно «Градация, обманутое ожидание и саспенс как основа комического в романе Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения» (“Good Omens”);

– сделать обзор понятия дискурса и постмодернистского дискурса, выделить его ключевые черты;

– ознакомиться с творчеством писателя, содержанием книги и произвести выборку примеров согласно тематике работы, а именно «Градация, обманутое ожидание и саспенс как основа комического в романе Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения» (“Good Omens”));

– сделать обзор национальных стереотипов британского лингвокультурного сообщества;

– провести анализ и систематизацию полученных примеров. Выявить их место в постмодернистском дискурсе и роль в реализации британской лингвокультурной картины мира.

Для решения задач исследования применялся комплекс методов, которые характерны для современной лингвистики: метод сплошной выборки; метод контекстологического анализа; эмпирический метод; количественная обработка полученных материалов, а также при анализе тематики и героев использовались элементы дискурсивного анализа. Описательный метод применялся при систематизации и интерпретации материала.

Новизна исследования состоит в дискурсивном анализе средств создания комического с классификацией средств его выражения в лингвокультурном аспекте рассмотрения феномена. Изучение градации, обманутого ожидания и саспенса в постмодернистском дискурсе с лингвистической точки зрения добавляет новую грань в исследование комического как языкового феномена.

Основные положения, выносимые на защиту:

– наиболее распространенным видом обманутого ожидания в романе Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения» является обманутое ожидание внутри конкретной ситуации. Чаще всего данный прием выстраивается на основе синтаксических средств: градации, параллелизма и перифразы;

– градация и обманутое ожидание чаще встречается на уровне предложения, в то время как саспенс – в пределах абзаца и более.

Преобладает разновидность логической градации, что подчеркивает аналитичность и интеллектуальность романа, а также склонность англичан к логическим умозаключениям;

– постмодернистский текст по своей сути – несвязный и разрозненный.

Прием обманутого ожидания выступает структурным элементом, который его объединяет;

– градация, обманутое ожидание и саспенс в функции создания комического эффекта в романе Т. Прачетта и Н. Геймана «Благие знамения» служат развенчанию национальных стереотипов, реализуя тем самым основную цель постмодернизма: изобличение парадоксальной сути общества второй половины XX века.

Материалом исследований послужил роман Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения» (“Good Omens”) объемом 225 страниц.

Работа состоит из введения, двух глав, выводов по главам, методической части, заключения и списка использованной литературы.

Список литературы, который состоит из 62 источников, включает исследования, послужившие теоретической базой данной выпускной квалификационной работы.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ФОРМ КОМИЧЕСКОГО В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РОМАНЕ

1.1 Постмодернизм и его черты

Современный этап развития культуры (начиная с 80-х годов XX века) принято определять как «постмодернизм» (англ. postmodernism – после модернизма). Со смысловым наполнением это слово в культурологический контекст ввел впервые английский историк культуры Арнольд Тойнби, который, исследуя развитие западной цивилизации, предложил четырехчастную ее периодизацию, когда за «Темными» и «Средними» веками начиная с 1475 по 1875 гг. следовали «новые» (Modern) века, а после наступало время «постмодерна». Если несколько лет тому назад это направление в культуре воспринималось как дань литературно-художественной моде, то сегодня оно стало уже академической классикой. Модернизм в целом характеризуется «аутизмом мышления», стремлением абсолютизировать мир своего внутреннего бытия [56]. Постмодернизму, напротив, присуще стремление стать частью общего мира, разомкнуть себя «вовне». Если вектор модернизма - центростремительный, то вектор постмодернизма - центробежный [60]. «Разомкнутость» пространства в эпоху постмодернизма позволила виртуальное воспринимать как реальное и наоборот. Человек становится психологически, эмоционально и интеллектуально вовлеченным в различные культурные пласты. Ценность личности в эпоху постмодернизма определяется не только ее интеллектом и самодостаточностью, что характерно для модернизма, но и гибкостью мышления, «разомкнутостью в мир», способностью быстрого и немедленного реагирования.

Главные приметы постмодернизма обусловлены кризисом постренессансного гуманизма, обозначившимся, когда вследствие превалирования рационалистических подходов, перерастания

рационализма в логоцентризм, наметившегося еще в Просвещении и выразившегося в XIX в. в господстве системности в науках, человек оказался редуцированным до функции в различных системах. В постиндустриальном западном обществе постмодернизм стал реакцией на деиндивидуализацию, характерную для общества потребления.

Ирония, игра, синкретизм (в постмодернизме можно видеть сплав, буквальное сращение различных признаков, приёмов, особенностей различных стилей, представляющих новую авторскую форму), интертекстуальность (использование готовых форм), нелинейность повествования, парадоксальность, обращение к мифу (магический реализм). Феномен гиперреальности, описанный Ж. Бодрийяром, состоит в создании средствами массовой информации виртуальной реальности, в которой исчезает различие между реальным и воображаемым. Центральное место занимают понятия симуляции и симулякра. Симулякр – репрезентация несуществующего, знак без означаемого (референта), «копия без оригинала» – в эстетике постмодернизма играет роль, аналогичную понятию художественного образа в классической эстетике.

Постмодернизм на Западе стал развиваться в 20-30-е годы XX века. Первым литературным произведением постмодернизма считают роман Дж. Джойса «Улисс» (1922), в котором широко используются приемы цитирования, иронии, пародии. В одном ряду с ним стоят также романы Ф. Фаулза, романы и повести Х. Кортасара, новеллы Х. Борхеса и позднего англоязычного В. Набокова. В советский период произведения этих писателей были неизвестны широкому кругу читателей. В 80-е годы XX века, в период перестройки, выходят в русском переводе собрания сочинений ведущих писателей постмодернизма. Одновременно начинается перестройка стилистики литературных произведений на территории СССР.

Прежде всего, постмодернизм характеризует некий менталитет, специфический способ мировосприятия, мироощущения, оценки познавательных возможностей человека, его места и роли в окружающем

мире. Так, Ж. Деррида воспринимает весь мир как бесконечный безграничный текст, В. Лейч – как «космическую библиотеку», У. Эко – как «словарь» и «энциклопедии». «Ничего не существует вне текста» [1]. Постмодернизм хаосом цитат стремится выразить свое ощущение «космического хаоса», где царит «... процесс распада мира вещей» [5].

Как специфическое явление в философии, эстетике, литературной критике постмодернизм был теоретически отрефлексирован в начале 80-х годов XX столетия, но в латентной форме, в течение нескольких десятилетий до этого времени, он развивался в литературе, музыке, живописи, архитектуре. Так, известный специалист по постмодернизму И. Хасан связывает начало постмодернизма с «Поминками по Финнегану» Дж. Джойса (1939). Близок к этой дате и К. Батлер. Большинство исследователей определяют зарождение постмодернизма серединой 50-х годов прошлого века, однако постмодернистское сознание появилось гораздо раньше, характеризуя собой кризис, вызванный изменением научных представлений на рубеже XIX-XX вв. В результате был подорван авторитет позитивистского научного знания, разрушены рационалистически обоснованные ценности европейской культуры, являющиеся продолжением ценностей эпохи Просвещения.

Первой начальной фазой постмодернизма сегодня принято считать школу «черного юмора», который наследовал традиции европейского абсурдизма.

В своем развитии постмодернизм опирается на такие важнейшие разделы науки и философии, как структурализм и постструктурализм.

В литературе постмодернизм выделяется наиболее просто – это определенный стиль письма. Согласно постмодернизму, выражение современной мысли возможно только посредством поэтического языка и мышления. Кроме того, современная литература не порывает связи с методом, основанным на идеях постструктурализма.

В самом литературном тексте акценты переносятся с описания событий и изображения участвующих в «постмодернистском романе» лиц на пространные рассуждения о самом процессе написания этого текста. Роман в значительной степени становится философским эссе, а поэтическое мышление выдвигает на первый план интуицию, ассоциативность, образность, метафоричность, мгновенные откровения.

В постмодернизме контакт между автором и читателем становится более тесным за счет специальных приемов: автор выступает одним из действующих лиц текста, его комментатором, интерпретатором и т.п. Все это имеет ярко выраженный иронический характер. Автор высмеивает условности массовой, а часто и классической литературы с их шаблонами, наивностью, стереотипами литературного и практически-жизненного мышления, рациональностью бытия. Автор «... явно забавляется своей авторской маской и ставит под вопрос самые понятия вымысла, авторства, текстуальности и ответственности читателя» [8]. «Возможно, для литературы даже смешно вообще пытаться воспроизводить действительность, особенно если учесть изменчивость современной реальности. Металитературная техника в постмодернистской литературе основана на иной эпистемологии, не убежденной в познаваемости мира» [8].

Процесс чтения делает взаимоотношения между автором, текстом и читателем настолько сложными, настолько переплетающимися, что они превращаются в единое бесконечное поле для текстовых игр. «Автор постмодернистского романа часто выступает в роли «трикстера» (комического двойника культурного героя), высмеивающего условности классической, чаще массовой культуры с ее шаблонами. Он издевается над наивностью читателя, его ожиданиями, стереотипами его литературного и бытового мышления, его верой в рациональность бытия» [37].

В постмодернизме разработаны концепции «импли-изображения, но не для того, чтобы получить от них эстетическое наслаждение, а для того, чтобы с еще большей остротой передать ощущение того, чего нельзя

представить. Постмодернистский писатель или художник находятся в положении философа: текст, который он пишет, произведение, которое он создает, в принципе не подчиняется заранее установленным правилам, ему нельзя выносить приговор, не подлежащий обжалованию, применяя к нему общеизвестные критерии оценки. Эти правила и категории и есть как раз то, что ищет само произведение искусства» [7].

В произведениях постмодернизма мир предстает в разорванном виде, отчужденным от человека, лишенным смысла, упорядоченности и закономерности. Для достижения этой цели используются специальные приемы, создающие преднамеренный повествовательный хаос. Автор, текст, читатель превращаются в единую сферу, в рамках которой разыгрываются игры письма.

Имплицитный автор является фокусом всех повествовательных приемов и особенностей текста. Это и позиция, и интонация текста, которые могут меняться по мере его развития; это «принцип», организующий все средства повествования, включая повествователя. Главное в «имплицитном авторе» – это дистанция между ним и повествователем. «Имплицитный читатель» должен в идеале понимать все интонации автора, различные стратегии его текста. Это могут быть стилевые приемы иронии, особая пронизательность, готовность к пониманию. Таким образом, возникает система, состоящая из автора и читателя, причем и тому, и другому могут быть присущи различные элементы, уровни, механизмы «подачи» и «восприятия».

Итак, постмодернизм – явление достаточно масштабное, он возникает как протест против тотальных идеологий и универсальных технологий, засилья массовости. Доминанта постмодернизма диктуется приоритетом уникально-индивидуального над универсальным, личности – над системой, человека – над государством, стремлением вернуться к человеческой полноте и неповторимости. Постмодернизму присущ радикальный плюрализм, но гораздо более типичным признаком постмодернизма

является утверждение прав человека, которые, несомненно, важнее интересов государства. Основной внутренней двигатель постмодернистского сознания – сомнение. Альтернативному выбору оно предпочитает широкий спектр равноправных решений, перебор вариантов. Не отдавая приоритета отдельным избранным или традиционно утвердившимся культурным моделям, оно готово черпать из всего наработанного человечеством. При этом тотальная ироничность взгляда не только отделяет постмодернизм от предыдущих этапов, но и предохраняет его от пафосности, обеспечивает объективность оценок и создает условия дальнейшего выбора, поскольку совершенно очевидно, что постмодернизм является не конечным продуктом развития человеческого сознания, а лишь очередным периодом.

1.2 Художественный дискурс

Тема нашего исследования заставляет нас углубиться в теорию дискурса. В ракурсе антропоцентрической парадигмы исследования в области дискурсологии в отечественной и зарубежной литературе продолжают доказывать свою научную и практическую значимость, свою важную роль для дальнейшего развития науки о языке, несмотря на множество споров о дефиниции дискурса и о его существовании как таковом [29].

Понятие «дискурс» интерпретируется различным образом на протяжении всего своего существования, в результате чего наблюдается отсутствие универсального определения на современном этапе научного знания [30]. Данный термин находится в тесном соотношении с базовыми понятиями лингвистики: «язык», «речь», «речевая деятельность», «текст», «речевое высказывание», что позволяет определить сферу значений термина, однако, он создаёт ложное представление об идентичности этих

явлений [54]. Вариативность содержания понятия обусловлена целями исследований и отсутствием чёткого понимания дискурса.

Высокоактивная исследовательская деятельность ученых–лингвистов в этой области породила множество подходов к изучению и употреблению этого понятия. Например, А. А. Кибрик и П. Б. Паршин исследуют три класса употребления дискурса [44]. К первому классу они относят лингвистические понятия термина.

Данный термин употребляется из-за необходимости уточнить и развить традиционные понятия речи, диалога и текста.

Второй класс употреблений уточняет традиционное понимание собственного стиля и речи. Этот термин изображает способ говорения и имеет принадлежность –«какой» или «чей». В обосновании этого термина большую роль сыграли А. Греймас, Ж. Деррида, Ю. Кристева М. Пешё и другие [13].

Третье употребление имеет отношение к немецкому философу и социологу Ю. Хабермасу [62].

Н. Д. Арутюнова считает связным текстом, речь здесь рассматривается как целенаправленное социальное явление [12].

Основными свойствами дискурса она считает следующие:

- существование устной и письменной форм;
- ситуативная и культурно-социальная связь;
- связь с когнитивными процессами;
- интерактивность.

В. И. Карасик выделяет следующие способы изучения дискурса:

- имманентно-лингвистический подход – это подход к дискурсу со стороны языкового материала, лексико-грамматического аспекта;
- социолингвистический подход, который рассматривается с позиции участников общения;

– прагмалингвистический подход, который учитывает «вариативные характеристики речи, связанные с личностью говорящего и используемыми способами и средствами общения» [41].

Основными аспектами изучения дискурса, которые учитывают его наиболее важные признаки Е.С. Кубрякова называет:

– «связь дискурса с общением, с реальной речевой коммуникацией и его интеракциональным характером»;

– классификацию «типов дискурса и выделение этих отдельных типов»;

– «попытку описания отдельно взятых дискурсов» [46].

Д. Шифрин определяет три способа изучения дискурса:

– дискурс со стороны системно-структурной лингвистики, то есть дискурс – это «язык выше уровня предложения или словосочетания»;

– дискурс со стороны функционализма, то есть дискурс – это любое «употребление языка», этот подход предусматривает изучение социокультурного контекста;

– «дискурс как высказывание» – взаимосвязь формы и функции.

Другими словами, дискурс – это набор функционально организованных частиц употребления языка в контексте. Нам близка третья позиция автора, где выражены формалистические и функциональные аспекты понимания дискурса [9].

Выделяется также множество вариантов классификации и типологии дискурса. Единой классификации дискурса не существует.

В своем исследовании мы придерживаемся точки зрения В. И. Карасика. По его мнению, в основе любого дискурса положены параметры, составляющие структуру дискурса [42]:

– тональность, стиль, форма общения, сфера общения, тематика коммуникации;

– участники с точки зрения их ситуационно – коммуникативных и статусно-ролевых образов;

– коммуникативная сфера, место коммуникации.

В качестве таксономических параметров классификации дискурсов предлагаются следующие группы критериев:

– модус, жанр, функциональные стили, формальность [45];

– интенция, целевая установка, текстовая модальность [34].

В. Б. Кашкин исследует содержательные и структурные виды дискурса. Структурно – формальная классификация дискурса происходит на основе анализа кодирования, сообщения, участников дискурса, направления утверждения [43].

Они могут подразделяться на текстуальные и ситуационные, где ситуационные спонтанны и определены конкретной ситуацией [30].

А. Л. Загнитко разделяет дискурсы на адресатные и безадресатные, где адресат – это не особое лицо, а концепт реципиента [35].

О. Ф. Русакова выделяет типы дискурсов: дискурсы повседневного общения, публичный, политический, медиа–дискурсы, арт–дискурсы, институциональные, дискурс деловых коммуникаций, маркетинговые, культурно – мировоззренческие, академические [57].

Можно сделать вывод, что существует большое количество классификаций, список которых невозможно представить из-за большого объема самого понятия. Художественный дискурс – это один из видов дискурса, где общение происходит при помощи произведений художественной литературы [42].

Данная разновидность дискурса отражает в себе культурные особенности, характерные для истории социума на определенном этапе. Художественный дискурс «открывает» читателю возможность общения в ином измерении. Познавая неоднородность реального мира, читатель преодолевает его пространственно-временные рамки, погружаясь в один из «возможных миров» [52]. Мы определяем ХД в качестве акта коммуникации, для которого не обязательно первостепенными являются те цели, которые характеризуют, к примеру, межличностную коммуникацию.

Имея немало схожего с прочими видами дискурсов, художественный кардинально отличается от них с точки зрения целей. В частности, в данном случае она состоит в том, чтобы за счет влияния на систему ценностей и знаний, формировавшиеся на протяжении жизни взгляды и желания, произвести изменения в духовном пространстве читателя.

Принцип диалога позволяет выявить в художественном дискурсе интертекстовое начало [48].

Закономерным становится вопрос о возможностях реципиента увидеть и правильно истолковать проведенные автором интертекстуальные связи [14].

Маркированность играет важную роль и подразумевает наличие на фонетическом, лексическом, синтаксическом, композиционном уровне лингвистических сигналов межтекстового диалога, которые помогают адресату верно истолковать сообщение автора. К таким элементам можно отнести заголовок, эпиграф, имена персонажей, повтор текстовой формы, смена языкового кода, композиция текста [60]. Указанные маркеры носят скорее эксплицитный характер.

Во многих исследованиях стратегии изучаются при помощи дискурса, однако, почти не уделяют внимание художественному дискурсу, который имеет существенные признаки, которые отличают его от нехудожественного [38].

Для художественного дискурса характерны следующие признаки: наличие эстетической функции, полисемантность (многозначность), семантическая организация, имплицитность содержания (скрытость), субъективность, абсолютный антропоцентризм (человек – центр), трансформация всех других функций языка под влиянием эстетической функции, фикциональность (вымысел), установка на отражение нереальной действительности [21].

1.3 Понятие комического и его формы

Комическое (анг. comic – веселый, смешной) – эстетическая категория, обозначающая направленный на определенный, конкретный объект смех [59]. В истории эстетической мысли определялась через противопоставление, контраст безобразного и прекрасного (Аристотель), ничтожного и возвышенного (И. Кант), мнимого и подлинно значительного (Гегель) и т.д.

Английский писатель Генри Филдинг в предисловии к «Джозефу Эндрюсу» [2] тщательно различал комическое и бурлеск; последний сосредотачивается на чудовищном и неестественном и доставляет удовольствие через удивительную абсурдность, которую он демонстрирует, присваивая манеры высших низшим или наоборот. Комическое же, напротив, ограничивается подражанием природе, и, по мнению Филдинга, художник-комик не может быть оправдан за отклонение от нее. Его тема смешная, а не чудовищная, как у писателя бурлеска; а природа, которой он должен подражать, – это человеческая природа, если смотреть на нее в обычных сценах цивилизованного общества.

Предмет комедии – явления действительности, которые отражаясь в нашем эстетическом сознании, вызывают эмоциональную реакцию в виде смеха. Объект осмеяния обычно обобщен: если в трагедии на первом плане личность, характер, то в комедии – некие явления.

Противоречие норме создает внешний комизм (физиологический, случайных ситуаций), противоречие идеалу – комизм оценочно-обобщающий, комизм внутренней неполноценности и ничтожности.

Формы комического 1-ого типа - средства выражения юмора; 2-ого типа - средства выражения, как юмора, так и сатиры и сарказма. Древняя физиологическая форма комического – это всевозможные смешные уродства, достигаемые с помощью гиперболизации.

Комическое – одна из самых сложных и разноплановых категорий эстетики. Под «комическим подразумевается как естественные события, объекты и возникающие между ними отношения, так и определенный вид творчества, суть которого сводится к созданию комического эффекта» [32]. Результатом комического является смех. Но не всякий смех является признаком комического и не всегда комическое проявляется через смех.

Понятие «комическое» и «смешное» в литературе рассматриваются по-разному. Комическое в литературе и искусстве имеет много разновидностей. Через комическое могут проявляться как относительно безвредные понятия, так и наоборот, достаточно социально опасные факторы. В зависимости от этого выстраиваются разные виды эстетического отношения к предмету, производящему комическое впечатление. И, как следствие, определяются различные формы смеха –от остросатирического до юмористического.

Б. Дземидок, теоретик комического, вводит понятие «элементарных форм комического», занимающих некоторое промежуточное место между комическим и смешным [32].

Авнер Зись полагает, что комическое – это всегда смешное, а смешное – не всегда комическое [36]. При объединении смешного и комического художественная ценность произведения снижается.

В отличие от Борева и Зися, М.Каган утверждает, что комическое –это не всегда смешное. Сатира, например, представляющая собой одну из важнейших форм комического, не всегда смешна. «Она вызывает не смех, а негодование, презрение, гнев» [39].

Таким образом, существуют различные взгляды на соотношение понятий смешного и комического. Разграничение этих понятий, на наш взгляд, нерационально, кроме того, нет достаточно веских оснований считать эту форму комического единственной, остальные же его формы сводить к смешному. Это лишь обострит существующий беспорядок в терминологии комического.

Одна из самых больших трудностей, встающих перед теоретиком комического, – это необходимость упорядочить и уточнить все понятия, связанные с тем или иным проявлением комического и классифицировать различные его формы [32].

У исследователей, работающих над проблемой форм комического, можно выделить некоторое число диаметрально противоположных методов.

Первый из них заключается в использовании значительного количества терминов при характеристике форм комического. Многие исследователи пишут, что типами комического в широком смысле слова следует считать: комическое как таковое, остроумие, юмор, сатиру, иронию и т.д. Ученые располагают на одной линии явления разного порядка. Но без внимания остается тот факт, что сатира зачастую обращается к иронии, а острота в свою очередь бывает как юмористической, так и сатирической.

Другой метод заключается в вычленении главных видов комического в зависимости от области, в которой мы с ним пересекаемся. Например, Бергсон выделяет комические ситуации, комические речи и комические характеры в качестве форм комического. Недочет этой концепции заключается в то, что Бергсон отказался структурировать весь комплекс понятий, относящихся к комическому и взаимосвязанных с ним.

Представители третьего направления усматривают критерий классификации в самой структуре комического или в способе его создания.

Так, А.Натев, который в монографии «Искусство и общество» [50] как на главные проявления комического указывает на 1. Автоматичность живого, схематичность сложного, 2. Внезапный поворот действия, который может включать в себя, например, нелогическое в логической форме, изображение маловажного важным, несерьезного серьезным. Кроме того, может присутствовать нарушение историчности, комизм отжившего и комизм нового.

Данная классификация проявлений комического не может считаться рациональной, так как автор не придерживается единого принципа деления.

Четвертый способ заключается в классификации различных форм комического в зависимости от интенсивности, заключенной в них критики. Каган в «Лекциях.» [39] высказывает мысль о том, что в жизни все формы комического распределяются между двумя полюсами - сарказмом и шуткой. Художественными соответствиями шутки и сарказма следует считать юмор и сатиру.

Согласно пятому методу формы комического распределяются в зависимости от их однородности или неоднородности. Эта точка зрения характерна для теоретиков, прослеживающих разницу между элементарными и сложными формами комического.

В концепции комического, разработанной Ю.Боревым, юмор и сатира являются формами комического.

Б. Дземидок полагает, что «деление комического на юмор, сатиру, иронию, гротеск, карикатуру, остроту, пародию и т.д. является нарушением элементарных законов логики» [32].

Классификация форм комического должна отвечать следующим требованиям [32]:

- она должна упорядочить весь комплекс комического, определить среду действия, ступень в иерархической классификации каждой формы;
- она должна обособить главные формы комического, в которых выявляется авторская точка зрения на мир, отделить от тех форм, которые представляют собой всего лишь выразительные средства, приемы, свидетельствующие о структуре данного феномена комического;
- она должна учитывать как степень сложности форм комического, так и меру заключенного в нем критицизма.

Ключевой проблемой классификации форм комического выступает вопрос о том, как отличить сатирический комизм от юмористического. Для этого должны быть решены две проблемы:

– в достаточной ли мере мотивировано разделение комизма на «простой», «элементарный», «чистый» с одной стороны и «неоднородный», «сложный» - с другой стороны? [32];

– связано ли комическое с выражением неодобрения, своего рода критикой.

Одни произведения искусства затрагивают простые и поверхностные явления. Основной их целью является развлечение реципиента.

Другие же затрагивают сложные внутренние явления и вызывают не только смех, но и боль, грусть, сочувствие, гнев, негодование и т.д. – это произведения сложного комизма. Сложный комизм бывает юмористическим и неюмористическим (сатирический и несатирический комизм). В первом моменты одобрения уравновешены с моментами отрицания, а второй является неодобрительным и агрессивным.

В монографии Евниной Е., посвященной творчеству Ф.Рабле, автором выделяется четыре формы смеха, связанного с комическим. Первая из них - бессмысленный смех, вторая - смех юмористический, склонный к «рассуждению и обобщению», третий род смеха - смех сатирический. Смех обличительный, более активный и целенаправленный. Последняя форма - смех торжествующий. Этот смех вызван либо преодолением противоречий, либо сознанием неизбежного и близкого их преодоления [33].

Рьяным сторонником тезиса о том, что смех старается унижить, является Бергсон. Он говорит о смехе: «Всегда несколько оскорбительный для того, против кого он направлен» [15]. Бергсон считает, что смех не может сочетаться с симпатией и добротой. На наш взгляд данный подход – крайне односторонний, так как он не охватывает всех форм комического.

В исследованиях комического выделяют «примитивно-непосредственные» и «сложно-опосредованные» концепции. К первому типу относятся веселость и сатиричность. Концепциями сложно-опосредованными являются юмор (положительная) и ирония (отрицательная).

Юмор (от англ. humor - нрав, настроение) - 1. разновидность комического, предполагающая добродушное осмеяние человека или явления, зачастую «одобрение под маской осмеяния».

Расцвет юмористики пришелся на конец 19 и начало 20 века, ее представители играли заметную роль и в литературе русского зарубежья.

На практике сплошь и рядом бывает трудно разграничить и разделить юмор и чисто смеховые элементы [58].

Слово «юмор» употребляется как в узком, так и в широком значении. В широком значении рассматривается в качестве синонима к слову «комическое». Иногда употребляется и в более узком смысле – в значении одной из форм комического.

Термин «сатира» употребляется либо в значении противоположной юмору формы комического, либо же означает форму творчества с ярко выраженной критической тенденцией по отношению к объекту.

Б. Дземидок в своей монографии «О комическом» делает попытку классифицировать формы комического. В зависимости от эмоциональной насыщенности и от наличия рационально-оценочных элементов он отличает два различных типа комического. Первый – элементарный, не оценочный и не рациональный, очень часто примитивный. Другим типом, согласно Б. Дземидоку является комизм сложный, юмористическо-сатирический, рациональный и оценочный [32].

Юмор отражает несовершенство жизни и человеческие слабости. Сатира означает всегда бескомпромиссную борьбу со злом, для сатирика не характерны снисходительность и терпимость.

В других классификациях ирония выдвигается в качестве самостоятельной формы комического. Ирония показывает в основном невежество и глупость,

Ирония (от греч. eironeia, буквально – притворство) – вид комического, форма скрытой оценки, когда смешное скрывается под видом серьезности, формируя отрицательное отношение к объекту. «Скрытность»

насмешки отличает иронию; как эстетическое отношение ирония реализуется в основном в форме пародии, гротеска, гиперболы и др. Сатирическая ирония переходит в сарказм [58].

Ирония может быть направлена как на каждый объект в отдельности, так и на ситуацию в целом. На рубеже 18-19 вв. в Германии возникает особый тип иронии – романтическая ирония. Основная форма романтической иронии – игра противоположностями. По мнению романтиков, лишь в сфере эстетического сознания возможно отождествление противоположностей – страдания и радости, отчаяния и восторга.

По-иному оценивается роль иронии в эстетике и этике конца 19 - начала 20 века.

Ирония – не признак эстетического и интеллектуального превосходства личности, а синоним страха и отчаяния, но более холодна и спокойна.

Важно отметить, что ирония занимает промежуточное положение между юмором и сатирой, будучи более активной, нежели юмор, но менее агрессивной и социально окрашенной, нежели сатира. Ирония остается одним из видов техники комического, используемой как сатирой, так и юмористикой.

Б. Дземидок полагает, что «деление комического на юмор, сатиру, иронию, гротеск, карикатуру, остроту, пародию и т.д. является нарушением элементарных законов логики. Такое деление не принимает во внимание ни принципа полного деления понятия, ни принципа единства критерия классификации на каждом ее этапе» [32].

Дземидок предлагает классификацию, построенную на дихотомическом принципе разделения. В сложном комизме ученый различает 3 творческих метода: юмористический, сатирический и промежуточный (насмешливо-иронический).

Нельзя отрицать, что от основных форм комического необходимо отличать «элементарные» формы комического, которые являются не более чем выразительными средствами. Сюда следует отнести иронию, остроумие, шутку, окарикатуривание, гротеск, травестировку и т.д.

Сатира (от лат. *satura* – смесь, всякая всячина) – разновидность художественного осмысления действительности, связанная с обличением и осмеянием отрицательных явлений, пороков общественной жизни. Сатира отличается непримиримым отношением к обличаемому явлению.

Сатира возникла в литературе Древнего Рима как жанр лирики. В средние века сатирические тенденции широко распространились в таких жанрах, как анекдот, стихотворный рассказ, животный эпос. Сатира эпохи Возрождения связана с масштабной переоценкой ценностей, в эпоху Просвещения продолжается разработка обличительных тенденций.

Сатирики часто используют различные приемы: прием деформации, окарикатуривания, гиперболы, гротеска и т.д. На наш взгляд, основные черты сатиры следует искать вне области выразительных средств, а в плане эмоционального отношения к осмеиваемым явлениям. Сатирическим произведением следует считать такое произведение, где этот принцип доминирует.

В зависимости от эмоциональной окраски сатиру можно подразделить на гневную, саркастическую и сатиру побеждающую, веселую.

В зависимости от формальных признаков и частоты использования тех или иных выразительных средств можно выделить 2 формы сатиры:

- сатира гротескного характера;
- сатира романтического плана.

Основным моментом является то, что сатирик решительно борется против избранного им объекта оружием смеха. Средства выразительности и приемы описания играют второстепенную роль.

«Сатира – это ироническое обобщение жизни общества, показывающее противоречие между высоким положением людей и их внутренним ничтожеством» [53].

В сатире чаще всего имеет место единство смеха и гнева, здесь критика носит особо эмоциональный характер. Она более интенсивна, будучи остро современной и злободневной, в ней определенную роль играет неожиданность сопоставления [20].

Таким образом, сатира обличает низменную сущность человека, таящуюся за миловидной внешностью. В основе сатиры лежит, по Ю.Бореву, комедийно-эстетическое отношение к действительности и особая эмоциональная критика - отрицающая.

Объектом юмористического комизма бывают явления, которые, хоть и отклоняются от общественных норм и понятий о нормальном, не кажутся в то же время ни опасными, ни вредными.

Ю.Борев пишет: «Юмористический комизм - комизм неоднородный и сложный, познание, рожденное юмористическим произведением, редко бывает комическим переживанием в чистом виде. Юмористический комизм так же, как и сатирический, сочетается нередко с драматическим, трагическим, с меланхолией и рефлексией. В юмористических произведениях причудливым образом сплетаются друг с другом противоречивые чувства, взгляды и настроения. Насмешка сочетается с сочувствием, острота с серьезной мыслью, шутка с печалью» [20].

Надо заметить, что юмор рассматривает несовершенство жизни и человеческие слабости как нечто такое, с чем приходится мириться, что заслуживает снисхождения.

Таким образом, как показывает анализ материала, можно выделить две основных формы комического: юмор и сатиру. В зависимости от эмоциональной окраски сатиру можно подразделить на гневную, саркастическую и сатиру побеждающую, веселую. Ирония является одним из видов техники комического, используемой как сатирой, так и

юмористикой. Следовательно, можно выделить 3 творческие метода, соотносимые с понятием комического: юмористический, сатирический и промежуточный.

1.4 Основные приемы и функции комического

Все основные художественные средства, приемы комического служат созданию «образа» явлений, отклоняющихся от нормы, явлений, порождающих комическое.

Краткой характеристике основных приемов комического, наиболее употребительных в различных видах творчества, будет посвящено дальнейшее содержание первой главы нашей дипломной работы.

Упомянутые приемы можно разделить на 5 больших групп и в их рамках выделить более частные.

К первой группе отнесем видоизменение и деформацию явлений, которая может включать в себя, во-первых, преувеличение. Оно может затрагивать внешность (лицо, фигура), поведение (манера говорить, двигаться), ситуацию и черты характер. Видами преувеличения являются обыкновенное преувеличение и преувеличение как средство карикатуры. Вторым неотъемлемым компонентом видоизменения выступает пародирование – подражание оригиналу с одновременным преувеличением характерных его черт, с гиперболизацией их подчас до абсурда. Частными случаями пародирования являются гротеск и травестировка, целью которой выступает унижение и достойных и заслуживающими уважения явлений. Другим подтипом видоизменения является преуменьшающее окарикатуривание – намеренное упрощение, искажающее существо явления путем подчеркивания второстепенных и незначительных моментов при одновременном пренебрежении существенными чертами, а также темп, отклоняющийся от обычного.

Ядром второй группы являются неожиданные эффекты и поразительные сопоставления. В качестве примеров можно выделить всякий сюжетный ход, который реципиент не предвидел; неожиданные сближения явлений, отличающихся друг от друга; обнажение контраста с помощью сопоставления противоположных человеческих типов; остроту, основанную на сопоставлении явлений, далеких по своей сути или же несоизмеримых. Например: «Дружба - как чай: хороша, пока горяча, крепка и не переслащена».

Третья категория включает в себя несоразмерность в отношениях и связях между явлениями. Например, анахронизмы из области нравов, воззрений, языка, образа мышления и т.д.

Четвертая группа является наиболее обширной категорией и подразумевает мнимое объединение абсолютно разнородных явлений. Ее частными примерами выступают:

- гротеск, основанный на многократном переходе из одной сферы в другую; использование противоречий, объединение разных стилей и творческих методов;

- создание ситуаций, при которых поведение героя не соответствует обстоятельствам;

- несоответствие внешнего вида поведению, характеру выполняемой деятельности;

- несоответствие между внешностью и тем, что за ней кроется, между иллюзией и действительностью;

- несоответствие между высоким мнением человека о своей моральной, общественной, интеллектуальной значимости и его фактической ценностью;

- несоответствие между теорией и практикой, между заявленными взглядами и поступками, которые им противоречат;

- несоответствие между мечтой и действительностью;

– несоответствие между обычным назначением предмета и новым удивительным способом использовать его;

– несоответствие между формой и содержанием;

– неестественные повторения явлений как метод комического.

И, наконец, к пятой группе относится создание явлений, которые по существу или по видимости отклоняются от логической нормы. Например, исполнение ненужной, бесполезной работы (выбор неподходящего средства для достижения цели, усложнение простой задачи, недоразумение). Так же это может быть нарушение логических норм, таких как:

– ошибка в умозаключении и неверные ассоциации;

– логическая неразбериха и хаотичность высказываний;

– абсурдистский диалог, характеризующийся отсутствием связи между репликами собеседников;

– логическая инверсия, заключающаяся в полярном смещении ситуаций и качеств предметов;

– нелепые на первый взгляд высказывания.

Что касается функций комического, Б. Дземидок в своей монографии «О комическом» выделяет три основные: познавательная, развлекательная, а также терапевтическая [32].

Комическое служит средством к познанию мира и усвоению представлений о нем.

Наибольшая познавательная ценность приписывается юмористике, которая представляет мир в действительных его красках. «Позиция юмориста – позиция мыслителя, погруженного в раздумья над человеческой натурой и над ходом событий. Юморист видит и не скрывает от читателя контрасты и диспропорции действительности» [32].

Сатира же деформирует изображаемые ею явления, прибегая к увеличению или искажению пропорций, но таким образом она подчеркивает то, что обычно проходит незамеченным. Сатира призвана показать истинную суть явления.

Надо заметить, познавательная сущность комического углубляет наши знания о мире и людях, учит отличать содержание явления от его формы и предостерегает от поспешных оценок.

Сущность развлекательной функции Б. Дземидок видит в способности вызвать смех, поднять настроение.

Терапевтическая функция заключается в том, что комическое может служить утешением в собственных неудачах и разочарованиях [32]. Шутка над самим собой и автоирония могут быть формой самозащиты, не столько от внешних факторов, сколько от самого себя, уныния, пессимизма, сомнения в собственных силах и возможностях.

На наш взгляд, наряду с указанными функциями нужно выделить и воспитательную функцию комического, которая важна в детской литературе. Так, еще римляне отмечали огромные воспитательные возможности комического: «Сатира, смеясь, исправляет нравы». По мнению Лессинга, «во всей морали нет средства более сильного и действенного, чем смех» [47].

Юмористический комизм, юмористическое восприятие действительности, выполняя воспитательную функцию, не означает еще осуждения какого-либо явления. Он содержит лишь элементы дружеской, терпимой и мягкой критики, играющей роль упрека. Юмор оказывает свое воспитательное воздействие отрицанием пороков и ошибок.

Градация, обманутое ожидание и саспенс являются частью комического и играют немаловажную роль в отражении влияния стереотипов на английскую культуру.

1.5 Градация

Градация (англ. climax) – один из наиболее употребительных в художественной речи, но недостаточно изученных приемов экспрессивного

синтаксиса. В частности, нет единого понимания сущности этого приема, отсутствует полная общепризнанная классификация градационных рядов, не выявлены все функции градации в художественных текстах.

В узком смысле градация – разновидность синонимии, а именно: это такие синонимические ряды, члены которых отличаются оттенками значений и расположены в порядке нарастания или ослабления семантики [17].

В широком смысле (более приемлемом нам) – градация понимается как «стилистическая фигура, состоящая в таком расположении частей высказывания (слов, отрезков предложения), при котором каждая заключает в себе усиливающееся (реже уменьшающееся) смысловое или эмоционально-экспрессивное значение, благодаря чему создается нарастание (реже ослабление) производимого ими впечатления» [55].

А В. И. Даль связывал слово градация со словом градус: «... разбивка, разделение чего-нибудь на градусы... последовательность, рост степенями» [28]. То есть понятие градации выводится за пределы языка и в другие сферы общественной жизни. Ср.: расположение звуков и интервалов в музыкальной гамме, счет в восходящем и нисходящем порядке и пр.

Следовательно, градация имеет универсальный характер, и надо различать градацию языковую и градацию неязыковую.

Понимая градацию в широком смысле, нужно иметь в виду, что в роли градонимов часто выступают неравнозначные языковые единицы, то есть не относящиеся к одной лексико-тематической группе. Например:

И где ж Мазепа? Где злодей? Куда бежал Иуда в страхе? (А. Пушкин)

Относительно сближения градации с синонимией следует заметить, что это все-таки разные явления. Но иногда они пересекаются, в результате чего возникает контаминация. То есть скрещивание, объединение (при традиционном понимании синонимии как слов, близких или тождественных по своему значению, выражающих одно и то же понятие, но различающихся

или оттенками значения, или оттенками значения, или стилистической окраской, или и тем и другим» [55, 384].

Для подтверждения этого сравним следующие ряды слов: 1. *She rose - she sprung - she clung to his embrace* (G. Byron) – синонимичный ряд, не являющийся градационным. 2. *I do not regret, I do not call, I do not cry* (S. A. Esenin) – градационный ряд, не являющийся синонимичным. 3. *It was a lovely city, a beautiful city, a fair city, a veritable gem of a city* (G. Byron). *Janet Spence's parlour-maid was ugly on purpose..., malignantly, criminally ugly* (A. Huxley) – синонимичный ряд, являющийся в то же время градационным.

Проблемным остается также вопрос о видах градации. В словарях при определении градации обычно отмечают два ее вида: восходящую (климакс) и нисходящую (антиклимакс) – в зависимости от порядка следования градационных элементов в градационном ряду.

Пример нисходящей градации: *The wind sung..., and the sailors swore* (G. Byron).

В. А. Кухаренко выделяет три вида градации: логическая, эмоциональная и количественная.

Логическая градация основана на относительной важности составных частей. Эту относительную важность можно оценивать как объективно, так и субъективно, при раскрытии отношения автора к рассматриваемым предметам или явлениям. Таким образом, следующий абзац из «Рождественской песни» Диккенса показывает относительную важность в сознании автора описываемых вещей и явлений:

"Nobody ever stopped him in the street to say, with gladsome looks, 'My dear Scrooge, how are you? When will you come to see me?' No beggars implored him to bestow a trifle, no children asked him what it was o'clock, no man or woman ever once in all his life inquired the way to such and such a place, of Scrooge. Even the blind men's dogs appeared to know him; and when they saw him coming on, would tug their owners into doorways and up courts; and then

would wag their tails as though they said, 'No eye at all is better than an evil eye, dark master!'"

Порядок изложения показывает, что автор считает кульминацией градации.

Эмоциональная градация основана на относительном эмоциональном напряжении, создаваемом словами с эмоциональным значением. Так, в уже приводимом отрывке Байрона: "It was a lovely city, a beautiful city, a fair city, a veritable gem of a city", – эмоциональное настроение задают слова 'lovely', 'beautiful', 'fair'.

Эмоциональная градация, основанная на синонимичных цепочках слов с эмоциональным значением, вызывает семантические различия в этих словах – такова лингвистическая природа стилистических синонимов, но эмоциональное значение будет преобладающим. Эмоциональная градация в основном встречается в более длинных синтаксических единицах, например, в предложениях:

"He was pleased when the child began to adventure across floors on hand and knees; he was gratified, when she managed the trick of balancing herself on two legs; he was delighted when she first said 'ta-ta'; and he was rejoiced when she recognized him and smiled at him." (Alan Paton).

И, наконец, количественная градация, которая по своей сути является очевидным увеличением объема соответствующих понятий:

"They looked at hundreds of houses; they climbed thousands of stairs; they inspected innumerable kitchens." (Maugham)

В следующем же примере количественная градация достигается лишь простым численным увеличением:

"Little by little, bit by bit, and day by day, and year by year the baron got the worst of some disputed question." (Dickens)

Анализ располагаемого нами фактического материала позволяет проводить и другие классификации градуирования: по структуре, по характеру основы градационного ряда, по количеству градонимов.

По структуре градуирования можно выделить прямую градацию, двойную, сдвоенную и комбинированную (восходяще-нисходящую).

Прямая (простая) градация –такая, в которой представлен один ряд градонимов, расположенных в одном порядке: восходящем или нисходящем, например:

Все зашевелилось, проснулось, запело. (И. Пургенов).

Никто не даст нам избавленья, ни бог, ни царь и не герой (Интернационал).

Двойная градация предполагает наличие двух однотипных градационных рядов, например:

Не волнуйся, не плачь, не труди Сил иссякших, и сердца не мучай. Ты жива, ты во мне, ты в груди, Как опора, как друг и как случай. (Б. Пастернак)

Сдвоенная градация –градация, в которой градонимы двух рядов подаются попарно, типа:

Кто-то сказал, и это стало крылатой фразой: Дни идут, месяцы бегут, а годы летят (В. Попов)

Комбинированная градация совмещает в одном тексте два типа: восходящую и нисходящую, например:

Дон Кихот обнажил свою шпагу и напал на постояльцев. Священник кричал, хозяйка орала, дочка хозяйки вопила, Мариторнес плакала, Доротея растерялась... словом, по всей гостинице раздавались плач, крики, вопли; повсюду царило смятение, суматоха, растерянность (М. де Сервантес).

Или: Море крыш возвести на бумаге, целый мир, целый город в снегу (Б. Пастернак).

В зависимости от характера основы градационного ряда выделяем грамматическую, логическую (семантическую), фазисную (векторную) и контекстуальную градации.

Грамматическая градация основана на употреблении слова в разных грамматических формах, например:

Мы как белые журавли Или как тасманские волки, Или как пейзажи на Волге. Нас сводили, сводят, свели (Б. Слуцкий).

Или формы степеней сравнения: новый-новые-новейший.

Логическая (семантическая) градация опирается на лексические средства языка, прежде всего на лексическую синонимию, например:

Осенью степи совершенно изменяются и получают свой особенный, самобытный, ни с чем не сходный вид (С. Аксаков). –Уезжайте сейчас же...Заклинаю вас всем святым, умоляю... (А.П. Чехов).

Особо следует отметить редкие примеры этого вида градации, где имеет место повтор градонима, типа: Наш стон все глуше, глуше, глуше (В. Высоцкий).

Иногда повтор градонима сопровождается графическим средством – постепенным увеличением размера букв: И жара, жара, жара! (В. Высоцкий).

Фазисная (векторная) градация (термин Э.М. Береговской) [16, 80] в своей основе имеет фазисность, то есть когда процесс постепенного продвижения к цели расчленяется на отдельные фазы, в которых четко выделяются начало, середина и конец, например:

Пришел. Увидел. Победил (Ю. Цезарь). Не думай бежать! Это я вызвал.

Найду, загоню, доконаю, замучу (В. Маяковский).

Интересны случаи фазисной градации, где фазисность передается с помощью повтора: Щенок гулял, гулял, гулял и вырос (В. Левин).

Контекстуальная градация возникает в конкретном контексте и базируется на словах, относящихся к разным лексико-тематическим группам, но объединяющихся общим понятием, например:

И где же Мазепа? Где злодей?

Куда бежал Иуда в страхе? (А.С. Пушкин). Здесь объединяющим понятием выделенных слов является «предатель».

Но чернеют пламенные дали – Не уйти, не встать и не вздохнуть (А. Блок).

Объединяющим понятием в данном контексте является «трудная ситуация».

Заслуживает внимания также характеристика градации с точки зрения количества градонимов.

По нашим наблюдениям, в художественных текстах доминирует трехэлементная градация, типа:

Идут часы, и дни, и годы (А. Блок). О, ты светишь, ты греешь, ты жжешь, Ты живешь, ты живешь! (К. Бальмонт). Реже встречается градация более сложной структуры, например: Присягаю ленинградским рекам, Первым разоренным очагам: Не сломлюсь, не дрогну, не устану,

Ни крупницы не прошу врагам. Два бешеных винта, два трепета земли, Два грозных грохота, две ярости, две бури, Сливая лопасти с блистанием лазури, Влекли меня вперед. Гремели и влекли (Н. Заболоцкий).

Рыбу ловят в морях, озерах, реках, прудах, а под Москвой также в лужицах и канавах... (А.П. Чехов).

Случаи употребления двухэлементной градации редки (кстати, не все ее и признают):

Буря мглою небо кроет, Вихри снежные крутя: То как зверь она завоет, то заплачет, как дитя (А. Пушкин).

В заключение следует отметить, что градация, как и все другие приемы экспрессивного синтаксиса, – явление индивидуальное, и каждый писатель использует разные ее виды в своих целях, что является предметом специального исследования.

1.6 Обманутое ожидание

В повседневной жизни личности свойственно планирование, предвкушение, ожидание и приближение вероятности событий своими

действиями, реализация которых, как правило, наталкивается на определенные препятствия и трудности. Однако «жить только будущим - значит обманывать себя, т. к. будущее всегда оказывается принципиально не таким, каким мы его полагаем» [19]. Если бы человек точно знал о том, что его ждет завтра, он был бы поработочен этим знанием, т. е. его волевые и физические усилия оказались бы парализованными.

Нереализованные планы и чаяния зачастую приводят к внутреннему конфликту обманутого ожидания. Обманутые ожидания – это чьи-то невоплощенные надежды, разочарования, которые могут иметь самые разные психоэмоциональные последствия.

Эффект обманутого ожидания (англ. *defeated expectancy*) трактуется нами как возникновение чувства неоправданных ожиданий у реципиента в связи с тем, что при возможности развития нескольких сценарных схем беседы, суть высказывания собеседника оказывается в конечном счете совершенно неожиданной и далекой от прогнозируемого реципиентом исхода коммуникации. На сегодняшний момент с точки зрения когнитивного и психолингвистического подходов эффект обманутого ожидания рассматривается в связи с такими явлениями как текстовая неоднозначность, феномен удивления, экспектации и вероятностное прогнозирование и некоторыми другими явлениями.

Под обманутым ожиданием понимается любое отклонение от порядка идей, обнаруживаемых в кульминации. Но следует подчеркнуть, что антиклимакс заключается в ослаблении эмоционального воздействия путем добавления неожиданно более слабых элементов к упомянутым выше сильным. Обычно антиклимакс используется в юмористических целях.

Например, «The woman who could face the very devil himself—or a mouse. – loses her grip and goes all to pieces in front of a flash of lightning» (Twain).

В терминологии нет однозначности, поэтому одновременно существует два параллельных термина, передающие суть приема: обманутое ожидание и антиградация (антиклимакс). Обманутое ожидание –

литературоведческий термин, более объемный, а антиградация – лингвистический, основанный на структурах. В дальнейшем мы будем понимать термин «обманутое ожидание» именно в лингвостилистическом значении.

Существует 3 базовых типа оснований для возникновения эффекта обманутого ожидания: фонетические, морфологические (смешанный тип) и семантические.

Первый и второй типы оснований подразумевают единство формы, т.е. совпадение звуковой оболочки стимула и его репрезентации в голове у воспринимающего субъекта. В рамках первого типа эффект обманутого ожидания основывается чаще всего на омонимии (в частности, на гомофонии, когда стимул и его репрезентация отличаются одной-двумя буквами).

Пример 1. Двое собирают грибы в лесополосе. Собеседник А. не полностью вылечился от простуды и периодически кашляет. Увидев ядовитый гриб, он обращается к другу; завязывается беседа:

«Этот гриб очень опасен».

«Да что там грипп!»

«Даже обыкновенное ОРЗ, если вовремя не лечить, может дать серьезные осложнения».

В данной ситуации восприятие сообщения (1) коммуникантом Б основано на включении механизма опоры на ближайший контекст, опосредованный физическим состоянием собеседника (он еще не вполне здоров, кашляет). По всей видимости, сострадая коммуниканту А и не замечая, куда направлен взгляд собеседника в момент речи (на ядовитый гриб), «гриб» он идентифицирует как вирусное заболевание «грипп», что объясняет содержание его размышлений в (2) и (3).

Нижеследующий показательный пример приведен из известного выступления юмористов братьев Пономаренко:

Пример 2. Разговор современного подростка (П) и бабушки (Д), человека абсолютно далекого от достижений современной техники:

«Откуда ты знаешь?»

«В Интернете нашел».

«Так ты интернатовский?»

Вполне понятно, что коммуникант Д, будучи пожилым человеком, не имеет ни малейшего понятия об Интернете, следовательно, концепт 'Интернет' в его голове отсутствует. Восприятие адресованного сообщения протекает в соответствии со схемами наличных знаний и убеждений, таким образом, ввиду созвучия слов «Интернет» и «интернат», когнитивная категория, формирующаяся в голове коммуниканта Д, соответствует последнему из понятий в силу ее представленности в его ментальном лексиконе.

Наибольший интерес представляют ситуации обманутого ожидания, возникшие на семантических основаниях, предполагающих сходство смысла, работу ассоциативного мышления, установление ассоциативных связей.

Пример 3.

«Обед готов?»

«Стол уже накрыт».

«Хотя обед еще не готов».

В рассматриваемом примере ответ коммуниканта Б в (2) способствует возникновению определенных ожиданий у коммуниканта А. Словосочетание «стол накрыт» ассоциируется у коммуниканта А с тем, что обед готов и воспринимается в качестве положительного ответа на поставленный в (1) вопрос. Дело в том, что для коммуниканта Б понятия «стол накрыт» и «обед готов» в ассоциативном ряду стоят дальше друг от друга, чем для его собеседника. Неидентичность ассоциативных связей мышления участников общения и порождает ситуацию обманутого ожидания, а именно: ожидание, возникшее в (2), не подтверждается в (3).

Вышепредставленные примеры свидетельствуют о наличии когнитивного сбоя в понимании полученного сообщения, причиной чему служит ориентация реципиента, в первую очередь, на внутренний контекст интерпретации. Так, в ситуации обманутого ожидания информация на входе соотносится со схемой индивидуальных знаний, полученных из предшествующего опыта; категоризируется и направляется согласно устройству ассоциативных связей данного конкретного реципиента; затем осуществляется опора на внешний вербальный (текстуальный) контекст. Перечисленные факторы участвуют в формировании когнитивных репрезентаций и напрямую влияют на характер информации на выходе.

Такой механизм обработки речевого сообщения подобен механизму производства речи, так как в процессе восприятия формируется встречное речевое высказывание. Ввиду того, что в процессах производства и восприятия речи задействуются подобные единицы (ассоциации, эмоции, оценка, представление и др.), представляется возможным и актуальным создание интегративной модели, которая бы одновременно иллюстрировала основные этапы протекания механизмов как производства, так и восприятия речевого сообщения.

1.7 Саспенс

Несмотря на то, что термин «саспенс» (англ. *suspense* – неопределённость, беспокойство) все чаще встречается в отечественной лингвистике и литературоведении, четкой дефиниции понятия пока не существует. Чаще данный термин употребляется в контексте кино и драматургии. Если аудитория заботится о герое – чтобы он не погиб, не потерпел поражения, – возникает саспенс. Это волнение, тревога, беспокойство, отчаяние, страх... В то же время любопытство, то есть категория интеллектуальная, толкает вас узнать, что же произойдет с героем в следующую секунду [49]. Словари определяют это явление как

неизвестность, неопределенность, беспокойство, тревога ожидания, нерешенность. В англо-американских справочных изданиях отмечаются схожие составляющие понятия: “uncertainty, anxiety” [6]; “anxiety or apprehension resulting from uncertainty” [11]; автор известного словаря литературных терминов А.Ф. Скотт указывает на состояние читателя, создаваемое благодаря саспенсу - состояние «подвешенности», тревожного ожидания, на котором и играет автор. Сам термин мотивирован, т.к. происходит от латинского *suspendere*, (англ. *to hang up*) «подвешивать» [10]. Выдающимися мастерами саспенса признаются А. Хичкок и С. Кинг (хотя истоки саспенса нужно искать гораздо ранее, в так называемой литературе «тайны и ужаса», в известных романах Г. Уолпола, А. Рэдклиф, а также Э. По и других авторов). В этой связи представляется интересным исследовать языковой механизм создания саспенса в остросюжетных романах известного автора М. Стюарт, выделить идиостилевые черты, присущие этому автору, отличающие ее тонкие, полные силы, юмора и изящества произведения, от жесткого (*hard-boiled* - «крутого») мужского триллера.

Саспенс – это композиционный прием, который состоит в том, чтобы упорядочить содержание сообщения таким образом, чтобы менее важные, описательные, второстепенные части накапливались в начале, а основная идея удерживалась до конца предложения. Таким образом удерживается внимание читателя и поддерживается его интерес, например:

"Mankind, says a Chinese manuscript, which my friend M. was obliging enough to read and explain to me, for the first seventy thousand ages ate their meat raw." (Charles Lamb).

Предложения этого типа называются периодическими предложениями. Их функция – создавать неопределенность, удерживать читателя в состоянии неуверенности и ожидания.

Саспенс и градация зачастую идут рука об руку. В таком случае ситуация подвешенного состояния накаляется за счет градонимов.

Ораторы особенно любят использовать саспенс в своей речи. Очевидно, это связано с сильным влиянием интонации, которая помогает создать желаемую атмосферу ожидания и сопутствующего эмоционального напряжения. Саспенс всегда требует длинных монологов в речи или на письме.

1.8 Национальные стереотипы

Национальные стереотипы, функционирующие в массовом и индивидуальном сознании, имеют разный механизм возникновения, закрепления и проявления, который можно условно разделить на две группы. Первая группа стереотипов (национальные стереотипы поведения) формировались многими столетиями, перешли в ранг мифологизированных и является устойчивой, не поддающейся культурным изменениям, несмотря на влияние информационной культуры (например, национальные стереотипы в Японии, Лаосе, Тайване). Вторая группа национальных стереотипов (национальные стереотипы мышления) формируются стихийно, в процессе межкультурной коммуникации, межнациональных столкновений, с помощью средств массовой коммуникации, является подвижной, изменчивой.

На содержание национальных стереотипов влияют 3 основные группы факторов:

- специфика стереотипизируемой группы (ее этническая или национальная психология, закрепленная в культуре и в обыденном сознании система ценностей, общественно-историческое развитие);
- социально-политические и экономические условия развития групп и специфика взаимоотношений между ними, сложившаяся на данный момент;
- длительность и глубина исторического момента.

Национальные стереотипы поведения – стереотипы первой группы, являющиеся неотъемлемыми элементами национального сознания и

самосознания, представляют собой прочную установку, под влиянием которой принимается или отвергается фиксируемая человеком информация. Национальный стереотип близок по структуре к социальной установке, что предполагает выделение в его структуре компонентов, аналогичных структурным компонентам установки. Национальные установки фокусируют убеждения, взгляды, мнения людей об истории и современности национальной общности и взаимодействия с другими общностями, группами, народами.

Функционирующие в обыденном сознании национальные стереотипы воплощают в себе специфическое отражение ценностей, отношение к объекту, то есть его усредненное восприятие. Иначе говоря, если «ценность мы примем за норму, то национальный стереотип будет нормой отношения к норме, то есть, нормой в квадрате» [18]. Являясь зависимыми от ценностных ориентации, национальные стереотипы вытекают из национальных ценностей и выражают их в схематичном виде.

В то же время национальный стереотип позволяет личности без лишних размышлений соотнести собственную оценку любого явления с ценностной шкалой своей группы. Желая соответствовать ожиданиям группы (иначе легко попасть в категорию изгоев), человек невольно определяет свои социальные симпатии в рамках, диктуемых этой шкалой. Можно объяснить силу воздействия национальных стереотипов их глубокой родственной связью с традиционализмом мифологического сознания [61].

Среди множества функционирующих в общественном сознании национальных стереотипов второй группы, огромное количество из них, как правило, являются негативными, так как были получены ранее из неудачного общения и касаются отдельных личностей, отдельных «негативных» качеств представителей разных этносов. Подобная предубежденность, несомненно, оказывает влияние на взаимоотношения

между представителями разных национальностей и может порождать конфликтную ситуацию.

Функционирование негативных национальных стереотипов на уровне обыденного сознания несет в себе как отрицательный, так и положительный моменты. Отрицательный момент проявляется в следующем: национальные стереотипы выступают в качестве барьера для беспрепятственного межнационального общения, они затрудняют взаимопонимание между нациями, разобщают их и содействуют возникновению трений между ними, активно способствуют обособленности национальных меньшинств, росту националистских настроений и эмоционально обостренному отношению к своему языку и особенностям культуры. Положительным моментом является то, что стереотипы активно способствуют сохранению духовной культуры наций, независимо от ареала расселения и проживания.

Национальные стереотипы повлияли на приемы, используемые в литературе для отражения британской действительности, поэтому они являются частью английской картины мира, выделяют наиболее существенные и наиболее значимые ее черты. Понятие «картина мира» было введено в научный оборот немецким физиком Генрихом Герцем при описании все того многообразия, которое сложилось в ходе изучения различными исследователями объектов внешнего мира. В дальнейшем выводы Герца были уточнены Максом Планком, который дал определение физической картины мира, как «образу мира», который складывается в физической науке и представляет собой отражение тех закономерностей, которые существуют в природе. Вслед за представленной Герцем и Планком физической картины мира стали появляться описания химической, биологической, экономической, демографической, педагогической, языковой, эстетической, культурной, технической и других картин мира - в зависимости от того, от представителя какой отрасли знания это описание исходило [51]. Национальная картина мира отображает исторический опыт отдельно взятого народа, реализующийся в самобытности и национально-

культурном своеобразии мироощущения народа. Данное мироощущение опосредуется в языке, в словесности, в письменном дискурсе, отображается в речи людей. В процесс формирования национальной картины мира входит освоение территории, адаптация человека к природной среде обитания, и, как результат, формирование образной картины осваиваемого пространства, зависящей от способа существования людей в этом мире [40].

Если говорить о национальных стереотипах, касающихся непосредственно англичан, Кейт Фокс в своей книге «Наблюдая за англичанами: скрытые правила поведения» выделяет несколько наиболее ярких стереотипов [3].

Во-первых, паб – один из главнейших элементов культуры и жизни англичан. Значение пабов в английской культуре невозможно переоценить. В пабы ходит более трех четвертей взрослого населения Великобритании, из них одна треть –завсегдатаи, посещающие пабы как минимум раз в неделю; для многих паб –это второй дом. В Англии пабы посещают люди всех возрастов, социальных классов, уровней образованности и профессий. Существуют даже особые правила поведения в пабе, такие как «правило общительности», согласно которому не будет являться предосудительным заговорить с абсолютно незнакомым человеком; негласное «правило невидимой очереди», согласно которому англичане в отличие от обычного поведения (стремления к упорядочению) толпятся у барной стойки, вместо того чтобы выстраиваться в очередь; и, наконец, «правило пантомимы», при соблюдении которого англичанин должен привлечь внимания бармена, не используя слов, вульгарных жестов и не создавая шума.

Во-вторых, пессимизм, который так характерен для британской нации. Под «пессимизмом» понимается мировоззрение, нашедшее воплощение в их национальной фразе ‘Typical!’ («Вот так всегда!»). В представлении англичан природа вещей такова, что ничто никогда не идет как по маслу, всегда что-то случается, и они испытывают извращенное удовлетворение, когда видят, что их мрачные прогнозы сбылись. Англичане

одновременно раздражены, стоически сдержанны и гордятся собственной прозорливостью. Пессимизм – это их особый вид фатализма, этакий радостный пессимизм. Ключевые фразы: ‘Huh! Typical!’ («Ха! Вот так всегда!»); ‘The country’s going to the dogs’ («Страна рушится»); ‘What did you expect?’ («А чего еще вы ожидали?»); ‘I could have told you’ («Это сразу было ясно»); ‘There’s always something’ («Всегда что-то случится»); ‘Mustn’t grumble’ («Не ропщи»); ‘Better make the best of it’ («Не падай духом»); ‘Never mind’ («Не бери в голову»); ‘Blessed are they who expect nothing, for they shall not be disappointed’ («Благословенны те, кто ничего не ждет, ибо они не будут разочарованы»).

В-третьих, существует принцип «честной игры» (fair play), которому англичане неукоснительно верны. Они признают, что всегда и во всем есть победители и проигравшие, но в то же время считают, что каждому должен быть предоставлен шанс; при условии, что будут соблюдаться правила, никто не будет прибегать к обману и перекладывать свою ответственность на других. Принцип честной игры лежит в основе почти всех аспектов неписаного поведенческого этикета, а не только спортивных игр и развлечений, с которыми он прежде всего ассоциируется. Соблюдение очереди, угощение напитками по очереди, правила поведения за столом, правила поведения за рулем, правила флирта, деловой этикет и т.д.

В-четвертых, британцы не были бы британцами без вежливости, усвоенная ими фактически на подсознательном уровне. Порой она может проявляться в форме произвольной реакции. В частности, они не задумываясь говорят «извините», когда наталкиваются на кого-то. Но их вежливые «простите», «пожалуйста» и «спасибо» неискренни и несердечны; англичане говорят эти слова не от души. Вежливость по определению подразумевает некую искусственность и лицемерие, но английская вежливость – это почти всегда чистая формальность, соблюдение правил, а не выражение подлинного участия.

В-пятых, одной из основных черт, которые британцы впитали с молоком матери, является скромность. Они высоко ценят скромность, они стремятся быть скромными. Но зачастую они демонстрируют ложную или – выражаясь более мягко – ироничную скромность. Их знаменитое самоуничижение – это форма иронии.

И, наконец, центральной чертой британской картины мира является традиционный английский юмор. Бытует мнение, что у англичан, в сравнении с другими народами, более тонкое, более развитое чувство юмора и что другие народы мыслят прозаически и не способны ни понять, ни оценить иронию. Именно вездесущность иронии и то значение, которое англичане ей придают, делают английский юмор уникальным. Кейт Фокс утверждает: «Ирония – не пикантная приправа, а основной ингредиент в английском юморе». Иностранцам никогда не удастся уловить, говорят англичане всерьез или шутят. Существует даже некое «правило преуменьшения» (The Understatement Rule), которое делает понимание юмора для иностранцев практически неуловимым. Так, например, они скажут: в Антарктиде «rather cold» (довольно холодно), в Сахаре «a bit too hot for my taste» (несколько жарковато на мой вкус). Кроме того, существует «правило самоуничижения» (The Self-deprecation Rule). Англичане придают большое значение скромности, они стремятся быть скромными. На самом деле они обычно проявляют ложную скромность – ироничную. Пример, который приводит Кейт Фокс (высказывание ее жениха-нейрохирурга), отражает всю суть ироничной скромности британцев, ведь едва ли можно назвать нейрохиргию легким занятием: 'I read PPE [Philosophy, Politics and Economics] at Oxford, but I found it all rather beyond me, so, er, I thought I'd better do something a bit less difficult'[3].

Выводы по первой главе

В первой главе нами были рассмотрены теоретические материалы по теме нашего исследования. Мы изучили виды дискурса, особое внимание уделили художественному дискурсу. Отметим степень влияния постмодернизма на восприятие обществом действительности. Углубились в суть комического, выявили его приемы, формы и функции. Рассмотрели такие стилистические приемы, как градация, обманутое ожидание и саспенс, определили влияние национальных стереотипов на культуру и общество в целом.

Первой начальной фазой постмодернизма сегодня принято считать школу «черного юмора». В постмодернизме контакт между автором и читателем становится более тесным за счет специальных приемов: автор выступает одним из действующих лиц текста, его комментатором, интерпретатором и т.п. Все это имеет ярко выраженный иронический характер.

Автор постмодернистского романа часто выступает в роли «трикстера», высмеивающего условности массовой культуры с ее шаблонами. Он издевается над наивностью читателя, его ожиданиями, стереотипами его литературного и бытового мышления, его верой в рациональность бытия.

Художественный дискурс – это один из видов дискурса, где общение происходит при помощи произведений художественной литературы. Данная разновидность дискурса отражает в себе культурные особенности, характерные для истории социума на определенном этапе.

Любой национальный стереотип является продуктом исторического развития, экономических условий и социальной структуры. Функционирование негативных национальных стереотипов на уровне обыденного сознания несет в себе как отрицательный, так и положительный моменты.

Градация, обманутое ожидание и саспенс являются частью комического и играют немаловажную роль в отражении влияния стереотипов на английскую культуру.

Теоретические положения будут подтверждены анализом романа английских писателей Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения» во второй главе нашей работы.

ГЛАВА 2. ПРАКТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ГРАДАЦИИ, ОБМАНУТОГО ОЖИДАНИЯ И САСПЕНСА КАК ФОРМ КОМИЧЕСКОГО В РОМАНЕ

2.1 Биография и особенности стиля Нила Геймана

Нил Гейман является одним из самых известных британских писателей и сценаристов, работающих в жанре городского фэнтези. Он также известен во всем мире как автор графических романов и комиксов, которого часто называют наследником традиции Льюиса Кэрролла, и, действительно, многие эпизоды произведений Н. Геймана прямо отсылают к творчеству прославленного писателя (например, в романе «Никогда» [25] герои играют в гольф жабами, заставляя вспомнить игру в крокет с помощью фламинго из «Алисы в стране чудес»), другие романы косвенно заимствуют идею Зазеркалья (например, «Коралина» [24]), а порою встречаются и прямые цитаты из произведений Л. Кэрролла (герой романа «Никогда» произносит знаменитые слова Алисы «Все страньше и страньше»).

Творчество Н. Геймана во многом основано на принципах парадокса и игры, что и позволяет говорить об абсурдности его романов и новелл, однако произведения писателя практически не анализируются в контексте культурной традиции, что и побуждает обратиться к проблеме выявления традиций английской литературы абсурда в творчестве писателя.

Художественный мир Н. Геймана подчеркнуто абсурден и фантазмагоричен, ведь в современной Англии в простой лавке можно купить Грааль всего лишь за 30 пенсов [22], средневековая мистика переплетается с принципами современного техногенного общества [27], вместо подопытных животных могут использовать младенцев [23], а низвергнутый на землю ангел может поведать историю о самом первом убийстве в Серебряном городе, в котором бюрократическое общество

ангелов, разрабатывая проект Вселенной, нисколько не отличается от офисных работников конца XX века [26].

Н. Гейман нередко обращается к традициям лингвистического абсурда, что, как было отмечено выше, характерно для английской литературы в целом. В качестве примера можно взять роман «Никогда», оригинальное наименование которого звучит как «Neverwhere» и уже содержит элементы языковой игры.

В 1990 Нил Гейман вместе с Терри Пратчеттом выпустил роман «Благие знамения» – юмористическую историю о грядущем Конце Света.

2.2 Смысл и особенности романа «Благие знамения»

«Благие знамения» – роман английских писателей Терри Пратчетта и Нила Геймана в жанре юмористического городского фэнтези. Основная часть состоит из своеобразных глав: Одиннадцать лет назад, Среда, Четверг, Пятница, Суббота и Воскресенье. Также в конце даны примечания редактора к роману Т. Пратчетта и Н. Геймана "Благие знамения", которые разъясняют некоторые отсылки, давая более глубокое понимание смысла произведения.

Ситуация рубежа веков всегда воспринималась как кризисная. В конце столетия человечество страдает от обострения исторической памяти и с опасением ждет воздаяния за грехи – если не конца света, то всеобщего катаклизма. Модели поведения в эсхатологической ситуации за тысячелетия культуры не менялись: или трагические страсти Апокалипсиса, или великолепный цинизм «пира во время чумы». Для Нила Геймана книга стала первым крупным литературным произведением. Роман, выдержанный в тонкой манере английского юмора, рассказывает об ангеле и демоне, пытающихся предотвратить библейский Апокалипсис. Книга содержит большое количество аллюзий, цитат и отсылок к современной массовой культуре, в особенности к фильму «Омен».

Не говоря о самых очевидных отсылках к Библии, не лишним будет упомянуть и варианты самой Библии (которые собирал Азирафаэль в своем книжном магазине), упоминающиеся в романе:

These Bibles included the Unrztghteous Bible, so called from a printer's error which caused it to proclaim, in I Corinthians, "Know ye not that the unrighteous shall inherit the Kingdom of God?"; and the Wicked Bible, printed by Barker and Lucas in 1632, in which the word *not* was omitted from the seventh commandment:, making it "Thou shaft com-mit Adultery." There were the Discharge bible, the Treacle Bible, the Standing Fishes Bible, the Charing Cross Bible and the rest. Aziraphale had them all. Even the very rarest, a Bible published in 1651 by the London publishing firm of Bilton and Scaggs.

Еще одна разновидность социального поведения – отсутствие эмоций как парадоксальная реакция на стресс. «Люди становятся равнодушными, но за этим равнодушием таится страх перед тем, куда идет человечество. Если думать о будущем, оно покажется неизбежным; мы отчетливо увидим свою гибель и гибель всего сущего...» Когда немецкий философ-экзистенциалист К. Ясперс писал это, он в полной мере обладал трагическим опытом XX в. – эпохи самых кровопролитных войн, революций и тоталитарных режимов. И тем не менее надеялся на то, что «содрогание перед страшным будущим, быть может, способно его предотвратить... Мы должны сохранить этот страх, который перейдет в активную борьбу с опасностью».

В начале XXI в. люди стали равнодушными, потому что устали бояться. Потребляя каждый день в программах новостей, театре, кино и глянцевого изданиях современной прозы кровь, мучение и смерть человеческой плоти, человек включает защитный механизм психики, который претупляет реакции, создает иллюзию мира в гармонии.

В тексте – библейская лексика, сочетание просторечного и научнообразного.

Важно упомянуть использование иронии в романе. Наиболее ярким примером служит небезызвестная книга Агнессы Псих, в которой и были предсказаны ключевые события романа. Ирония заключается в том, что ни одного экземпляра «Превосходных и недвусмысленных пророчеств» никогда не было продано. Это иронично, потому что, несмотря на то, что это была единственная книга пророчеств, которая полностью соответствовала действительности, она вообще не продавалась. Анафема еще больше усугубляет эту иронию, говоря Ньюту: «... Агнес была худшим пророком, который когда-либо существовал. Потому что она всегда была права».

Также весь роман соткан из аллюзий и парадоксов. Что касается аллюзий, роман «Благие знамения» практически пропитан отсылками к Библии. Например, в начале книги рассказывается о событиях в Эдемском саду, а ближе к концу романа на странице 410 Адам, поедая яблоко, отсылает к Адаму из Библии. Наиболее ярким парадоксом являются характеры Азирафаэля и Кроули, их личности полностью противоречат их ролям ангела и демона. Кроули, хоть и немного вредный, но совсем не коварный. Он наслаждается жизнью и людьми, находя веселье в глупых шалостях, а не в абсолютном зле. "I'd just like to say," he said, "if we don't get out of this, that . . . I'll have known, deep down inside, that there was a spark of goodness in you" [4]. Азирафаэль же, хотя и педантичный приверженец правил, тоже не во всем идеален. Он зачастую бывает несколько ленив, суетлив и вспыльчив. "Just remember I'll have known that, deep down inside, you were just enough of a bastard to be worth liking". Следовательно, их роли и личности парадоксальны. В приведенных примерах использована параллельная конструкция, которая служит для отзеркаливания их взаимодополняющих личностей.

В основе романа лежат пафос, ирония, явная интертекстуальность, черный юмор и пародия.

Изменение концепции мира в искусстве XX в. – это прежде всего новая концепция личности. Обычный человек, его судьба и трагическое чувство жизни сменяет традиционного героя. А вместе с ним в сферу трагического входит смех, поскольку в человеческой жизни эти эмоционально-оценочные реакции всегда были парой. Взаимное притяжение трагического и комического, их невиданное с мифологических времен сближение воспринимается как некое общее веяние и знак времени.

2.3 Количественный анализ стилистических средств выражения комического

С целью определить роль градации, обманутого ожидания и саспенса в создании комического аспекта романа Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения», мы произвели выборку данных стилистических приемов в романе, который можно увидеть на рисунке 1.

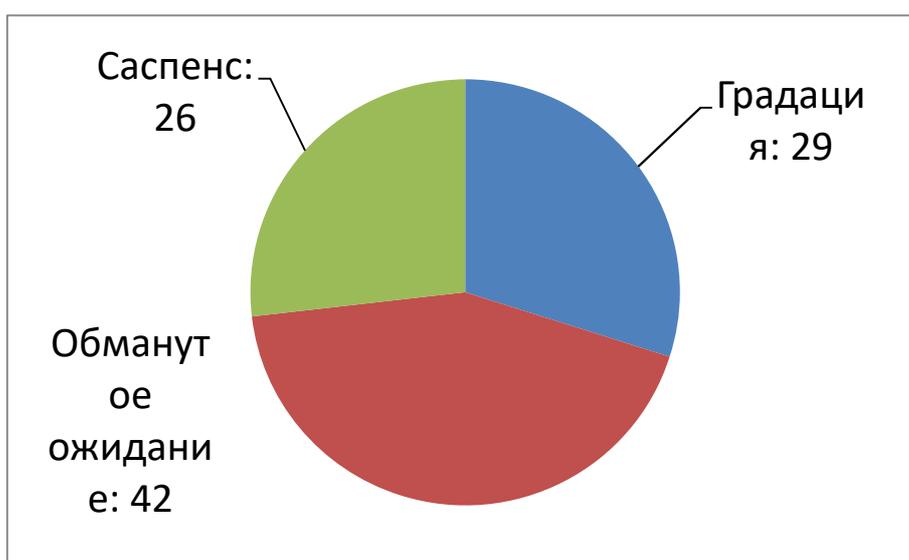


Рисунок 1 – Соотношение градации, обманутого ожидания и саспенса в романе

Преобладающим приемом является обманутое ожидание [42], которое чаще встречается на уровне предложения. В процессе восприятия текста читатель предвосхищает события, предсказывает развитие сюжета. У него

складывается определённая картина происходящего, и он настраивается на какое-то конкретное завершение текста, которое расходится с его ожиданиями. Прием обманутого ожидания выступает структурным элементом, который объединяет несвязный и разрозненный постмодернистский текст. В романе данный прием раскрывает парадоксальность мира, ожиданий людей и обесценивает важность сложившихся культурных стереотипов. Что соответствует эстетике постмодернизма. Основной семантической особенностью обманутого ожидания (или антиградации) является противопоставление мира идеальных и духовных ценностей миру материального, обыденного, вещественного. За счет чего происходит обесценивание идеалов.

Наиболее распространенным видом является обманутое ожидание внутри конкретной ситуации.

This proves two things:

Firstly, that God moves in extremely mysterious, not to say, circuitous ways. God does not play dice with the universe; He plays an ineffable game of His own devising, which might be compared, from the perspective of any of the other players, to being involved in an obscure and complex version of poker in a pitch-dark room, with blank cards, for infinite stakes, with a Dealer who won't tell you the rules, and who smiles all the time.

Secondly, the Earth's a Libra [4].

В самом начале Нил Гейман задает юмористический тон на все последующее повествование. Рассуждая о дне зарождения жизни на Земле, исследуя предположительные даты ее сотворения, выдвигаемые учеными, мы вместе с автором приходим к поразительным выводам: Земля по зодиаку –Весы. В данном примере противопоставлены две концепции мировосприятия: божественное мироздание и обывательская (азартные игры, гороскопы). Данный пример актуализирует такие национальные стереотипы, как любовь к карточным играм и астрологии.

... "we must recount the Deeds of the Day." ...

"I have tempted a priest," he said. "As he walked down the street and saw the pretty girls in the sun, I put Doubt into his mind. He would have been a saint, but within a decade we shall have him."

"I have corrupted a politician," said Ligur. "I let him think a tiny bribe would not hurt. Within a year we shall have him."

"I tied up every portable telephone system in Central London for forty-five minutes at lunchtime," he said [4].

В этом примере идеальное и духовное противопоставляется материальному, прагматичному, деловому, земному. Все это связано с эстетикой постмодернизма: занижение значимости прежних незыблемых идеалов, цинизм, обесценивание вечных идеалов. Кроули убежден в том, что люди лучше делают свою жизнь несчастнее, чем он сам.

В данном примере мы наблюдаем прием градации: герои соревнуются в тяжести греховных дел, совершенных ими в течение дня. Здесь актуализируются стереотипы о важности церкви и религии, роли политики. И священник и политик оказываются падкими на провокации. Но наивысшим грехом оказывается такая незначительная повседневная деятельность, как телефонные разговоры. Пример заставляет людей задуматься о масштабах «бедствия»: каждый день миллионы людей тратят на пустую болтовню драгоценные мгновения своей жизни. С одной стороны нелепо и смешно, но с другой стороны нужно остановиться и задуматься о вреде «безвредных» привычек.

He'd been told not to leave his post. His wound from Nam was starting to play up. [He'd slipped and fallen in a hotel shower when he took a holiday there in 1983. Now the mere sight of a bar of yellow soap could send him into near-fatal flashbacks.] [4].

Вьетнам всегда ассоциируется с военными действиями, а если в одном предложении встречаются слова «Вьетнам» и «рана», у читателя волевым образом сложится впечатление о бравом ветеране войны, которое разбивается о небольшое уточнение. С помощью приема антиградации

автор подвергает развенчанию миф о героичности всех, кто побывал на Вьетнамской войне. На семантическом уровне находим оппозицию «Героизм войны» и «бытовая травма».

Второй по распространенности является градация (29), которая зачастую встречается на уровне предложения. В. А. Кухаренко выделяет три вида градации, представленные на рисунке 2: логическая, эмоциональная и количественная.

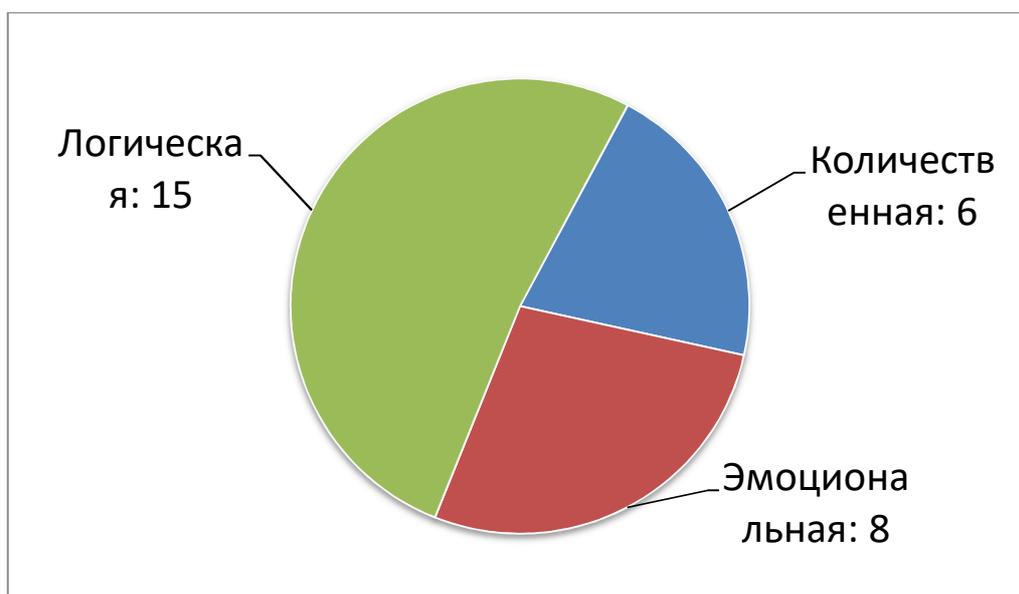


Рисунок 2 – Градация в романе "Благие знамения"

Логическая градация основана на относительной важности составных частей. Мы выделили 15 примеров использования логической градации. Это самый распространенный вид градации в романе. На наш взгляд, это подчеркивает аналитичность и интеллектуальность романа, а также склонность англичан к логическим умозаключениям.

Эмоциональная градация основана на относительном эмоциональном напряжении, создаваемом словами с эмоциональным значением. Нами было выделено 8 примеров использования эмоциональной градации.

Количественная градация достигается численным увеличением понятий. Мы выделили 6 примеров использования количественной градации.

Градация в романе используется для нагнетания ситуации. Например:

Sister Mary headed through the nighttime hospital with the Adversary, Destroyer of Kings, Angel of the Bottomless Pit, Great Beast that is called Dragon, Prince of This World, Father of Lies, Spawn of Satan, and Lord of Darkness safely in her arms [4].

В данном случае при перечислении титулов Антихриста использована логическая градация, построенная на основе явления перифразы. Градация в данном случае играет роль некоего нагнетателя, перечисляя все титулы Антихриста, который по сути является только что рожденным ребенком и выглядит «зловеще нормальным». Возможно, в будущем это «Порождение Сатаны» действительно наведет страх на весь мир, но будучи грудничком ему остается лишь булькать. Ожидания читателя вновь обмануты. В данном случае при перечислении титулов Антихриста использована логическая градация, построенная на основе явления перифразы. Иронизируется стереотип давать громкие, броские имена, подчеркивая напыщенность, пафосность, важность и благоговение, окружающие его носителя.

Саспенс в романе он так же в достаточной мере представлен в романе. Мы выделили 26 примеров использования саспенса. Он достигается за счет разных лингвистических средств, таких как использование однородных членов, парцелляции, коротких предложений, оборванных предложений, сравнений (см. рисунок 3). Встречается в пределах абзаца и более.



Рисунок 3 – Использование саспенса в романе «Благие знамения»

Саспенс красной нитью оплетает весь роман. Более всего этот прием заставляет почувствовать читателя неизбежность и предопределенность грядущего Конца Света. Автор начинает его активно использовать, когда «на арене» появляется дьявольский Цербер. Одно лишь описание пса заставляет читателя трепетать.

It was already growling, and the growl was a low, rumbling snarl of spring-coiled menace, the sort of growl that starts in the back of one throat and ends up in someone else's.

Saliva dripped from its jaws and sizzled on the tar.

It took a few steps forward, and sniffed the sullen air [4].

Цербер нашел своего хозяина. От превращения в существо, которым ему было предназначено быть, его отделяло лишь наречение.

The hound waited. This was the moment. The Naming. This would give it its propose, its function, its identity. Its eyes glowed a dull red, even though they were a lot closer to the ground, and it dribbled into the nettles.

"I'll call him Dog," said his Master, positively [4].

И снова мы обманулись в своих ожиданиях. Автор грамотно совмещает несколько приемов, забавляясь над читателем. Прием саспенса организован на основе множества деталей, представленных парцелляцией и короткими придаточными предложениями. Ирония создается через оппозицию страшного и мистического описания грозного пса и короткого самого простого имени, которое можно дать собаке, без всякого воображения. Автор высмеивает тот факт, что люди сами мистифицируют себя и создают страхи из обыденного. Здесь реализуется стереотип мистицизма, страха перед рукотворно созданными ужасами.

Таким образом, три вышеперечисленных приема изобличают парадоксальную сущность общества второй половины XX века, что по своей сути является ключевой функцией и задачей постмодернизма. В приложении приведён весь перечень используемых нами в работе примеров.

2.4 Градация, обманутое ожидание и саспенс в романе «Благие знамения» и их функциональный анализ

Творчество Н. Геймана во многом основано на принципах парадокса и игры, что и позволяет говорить об абсурдности его романов и новелл. «Благие знамения» так и пестрит разнообразными приемами, но мы остановимся на наиболее значимых для развития сюжета и повествования.

Преобладающим приемом в романе является обманутое ожидание. В процессе восприятия текста читатель предвосхищает события, предсказывает развитие сюжета. У него складывается определённая картина происходящего, и он настраивается на какое-то конкретное завершение текста. В таком случае, при введении неожиданных элементов, нарушающих последовательность событий, возникает «эффект обманутого ожидания» на текстовом уровне. В этих примерах, как правило, идеальное и духовное противопоставляется материальному, прагматичному, деловому, земному.

Мы выделили три вида обманутого ожидания в романе:

- обманутое ожидание ситуации;
- обманутое ожидание персонажей;
- обманутое ожидание романа в целом.

Наиболее распространенным видом является обманутое ожидание внутри конкретной ситуации.

This proves two things:

Firstly, that God moves in extremely mysterious, not to say, circuitous ways. God does not play dice with the universe; He plays an ineffable game of His own devising, which might be compared, from the perspective of any of the other players, to being involved in an obscure and complex version of poker in a pitch-dark room, with blank cards, for infinite stakes, with a Dealer who won't tell you the rules, and who smiles all the time.

Secondly, the Earth's a Libra [4].

Данный пример актуализирует такие национальные стереотипы, как любовь к карточным играм и астрологии. Именно в этот момент мы понимаем, что серьезный вопрос откладывается в долгий ящик, а нам лишь остается последовать за рассказчиком в мир удивительных приключений Азирафаэля и Кроули, Конца Света, Превосходных и Недвусмысленных Пророчеств Агнессы Псих и, несомненно, нам придется разобраться со всеми видами комического, которые встретятся на нашем тернистом пути.

He raised his voice. "All hail Satan," he said.

"All hail Satan," Ligur echoed.

"Hi," said Crowley, giving them a little wave [4].

Нарушение демонической субординации немного раскрывает нам характер Кроули, который не считается с обычаями Нижнего Мира, и разбивает напускную торжественность ситуации (поручение важного задания). В данном предложении ярко иллюстрируется прием обманутого ожидания.

Также возможность лучше понять Кроули предоставляется нам, когда демоны Преисподней заводят речь о Деяниях минувшего дня:

..."we must recount the Deeds of the Day."...

"I have tempted a priest," he said. "As he walked down the street and saw the pretty girls in the sun, I put Doubt into his mind. He would have been a saint, but within a decade we shall have him."

"I have corrupted a politician," said Ligur. "I let him think a tiny bribe would not hurt. Within a year we shall have him."

"I tied up every portable telephone system in Central London for forty-five minutes at lunchtime," he said.

There was silence, except for the distant swishing of cars [4].

Кроули убежден в том, что люди лучше делают свою жизнь несчастнее, чем он сам, поэтому в своей искусительной деятельности он преуспевает несколько не в общепринятом у демонов смысле, вследствие этого периодически сталкиваясь с непониманием в кругах коллег. Кроули злой в своем собственном понимании, но морально порядочен с человеческой точки зрения. В данном примере мы наблюдаем прием градации: герои соревнуются в тяжести греховных дел, совершенных ими в течение дня. Здесь актуализируются стереотипы о важности церкви и религии, роли политики. И священник и политик оказываются падкими на провокации. Но наивысшим грехом оказывается такая незначительная повседневная деятельность, как телефонные разговоры. Пример заставляет людей задуматься о масштабах «бедствия»: каждый день миллионы людей тратят на пустую болтовню драгоценные мгновения своей жизни. С одной стороны нелепо и смешно, но с другой стороны нужно остановиться и задуматься о вреде «безвредных» привычек.

What could he tell them? That twenty thousand people got bloody furious? That you could hear the arteries clanging shut all across the city? And that then they went back and took it out on their secretaries or traffic wardens or whatever, and they took it out on other people? In all kinds of vindictive little ways which,

and here was the good bit, they thought up themselves For the rest of the day. The pass-along effects were incalculable. Thousands and thousands of souls all got a faint patina of tarnish, and you hardly had to lift a finger [4, 8].

В такие моменты в Кроули закипает ярость, которую он едва способен сдержать, что выливается на читателя градацией его мыслей. Градация в романе тесно сотрудничает с обманутым ожиданием, накручивая события одно на другое, а затем оставляя читателя в легком недоумении от абсурдности происходящего.

Обманутое ожидание ситуации на основе градации наблюдается также и в следующем отрывке:

The Cultural Attaché himself, Thaddeus J. Dowling, had been called back to Washington in a hurry a few days earlier, but he had been on the phone to Mrs. Dowling throughout the birth experience, helping her with her breathing.

It didn't help that he had been talking on the other line to his investment counselor. At one point he'd been forced to put her on hold for twenty minutes.

But that was okay.

Having a baby is the single most joyous co-experience that two human beings can share, and he wasn't going to miss a second of it.

He'd got one of the Secret Service men to videotape it for him [4].

Рождение ребенка для атташе по культуре было настолько счастливым событием, что он же желал пропустить и секунды этого «радостного совместного переживания любящих супругов» и поручил записать данный процесс на видео. А будучи в состоянии говорить с женой по видеосвязи, Тадеуш Дж. Даулинг выбирает беседу с советником по инвестициям. Автор иронизирует над занятостью политиков, прибегая к эффекту обманутого ожидания. Где-то в глубине души читатель еще надеется, что атташе по культуре уделит время роженице, но, судя по всему, не в этой жизни.

Не менее интересным персонажем предстает перед нами Ньютон Пульцифер, рядовой Армии ведьмоловов. С детства интересующийся

компьютерами и техникой, Ньютон зачастую полуночишал и занимался экспериментами, что, к сожалению, особенных успехов ему не принесло.

He plugged it in to the socket. Then he switched the socket on.

Every light in the house went out.

Newton beamed with pride. He was getting better. Last time he'd done it he'd blacked out the whole of Dorking... [4].

Обманутое ожидание обыгрывает постоянные неудачи Ньютона преуспеть во взаимоотношениях с электроприборами. Кроме того, в отрывке также имеет место быть парадокс. Свет погас во всем доме, а Ньютон засиял от гордости. Диссонанс, возникший у читателя, - то, к чему стремился автор, разъяснивший лишь в последнем предложении причину неподдельной радости мальчика.

Автор не раз иронизирует над неудачами Ньюта:

Once, one of the electronics magazines to which he subscribed had published a joke circuit which was guaranteed not to work. At last, they'd said in an amusing way, here's something all you ham-fisted hams out there can build in the certain knowledge that if it does nothing, it's working. It had diodes the wrong way round, transistors upside down, and a flat battery. Newt had built it, and it picked up Radio Moscow [4].

Другим ярким примером может служить следующая ситуация:

The boy squeaked, and pulled the trigger of the gun. It was a Magnum .32, CIA issue, gray, mean, heavy, capable of blowing a man away at thirty paces, and leaving nothing more than a red mist, a ghastly mess, and a certain amount of paperwork.

Aziraphale blinked.

A thin stream of water squirted from the nozzle and soaked Crowley, who had been looking out the window, trying to see if there was a huge black dog in the garden [4].

Канцелярская работа, несомненно, не идет ни в какое сравнение со способностью пистолета с тридцати шагов разнести человека в клочья. И

предшествующее обострение ситуации сходит на нет, поскольку Азирафаэль легким движением руки превратил оружие в водяной пистолет.

Развивая тему оружия и перестрелок, нельзя не остановиться на следующем отрывке:

The assistant Head of Wages turned a haggard face toward him.

"Pretty bad," he said. "The bullet went through nearly all of them. Access, Barclaycard, Diners-the lot."

"It was only the American Express Gold that stopped it," said Wethered [4].

Драма разыгрывается на наших глазах: вот-вот один персонаж останется умирать на руках у другого. Но не в этот раз.

In addition to the police there were also approximately two hundred others standing around, and inspecting the M25 through binoculars. They included representatives from her Majesty's Army, the Bomb Dis-posal Squad, M 15, M 16, the Special Branch, and the CIA. There was also a man selling hot dogs [4].

Ситуация чрезвычайно серьезная и требующая максимальной сосредоточенности и отдачи, поэтому и созвали лучших из лучших для обеспечения государственной безопасности, но куда таким значимым людям без возможности подкрепиться. Градация в комбинации с обманутым ожиданием представляет невероятную силу, способную заставить даже самого угрюмого читателя улыбаться, в чем и заключается основная суть комического:

Everybody was cold and wet, and puzzled, and irritable, with the exception of one police officer, who was cold, wet, puzzled, irritable, and exasperated [4].

В вышеупомянутых примерах прослеживается саспенс. Подвешенное состояние читателя обостряется неопределенностью исхода. Трагичные на первый взгляд ситуации разрешаются на удивление комично –в лучших традициях Нила Геймана.

Вторым видом обманутого ожидания в романе мы выделили обманутое ожидание персонажей. К данным случаям относятся те моменты сюжета, когда у героев романа буквально происходит «разрыв шаблона», их

представления друг о друге расходятся с действительностью. Самые значимые потрясения происходят у Кроули с Азирафаэлем, у Анафемы с Ньютоном и у Шедвелла с Мадам Трейси.

Азирафаэль – закадычный враг Кроули, и, будучи ангелом, при случае не преминет поступить не совсем по-ангельски, что иногда удивляет и демона. Как например, когда «Бентли» Кроули оштрафовали за стоянку в неполюженном месте, но затем, как по мановению волшебной палочки, у инспектора загорелся блокнот.

As they drove past an astonished traffic warden his notebook spontaneously combusted, to Crowley's amazement.

"I'm pretty certain I didn't mean to do that," he said.

Aziraphale blushed.

"That was me," he said. "I had always thought that *your* people invented them" [4].

Неудивительно, что ангел, находясь с демоном в тесных отношениях с Начала времен, перенял некоторые его повадки. Кроме того, будучи букинистом и держа книжный магазин, он всячески старался удержать людей от их покупки. «Неприятные запахи сырости и плесени, враждебные взгляды, плавающие часы работы» – все это Азирафаэль делал намеренно и совсем не по-ангельски.

В отличие от Кроули, который был знаком с Азирафаэлем со Дня Сотворения, Анафема могла лишь догадываться, какого человека ей готовит судьба. К несчастью, его внешний вид не оправдал ее надежд, что впоследствии не помешало ей полюбить Ньюта.

... he wasn't what she'd been expecting. More precisely, he wasn't what she'd been hoping for.

She had been hoping, rather self-consciously, for someone tall, dark, and handsome.

Newt was tall, but with a rolled-out, thin look. And while his hair was undoubtedly dark, it wasn't any sort of fashion accessory...

...And he wasn't handsome... [4].

Кроме того, Ньют и Анафема выступают интересным дуэтом контрастов: она –цветущая и степенная, он –неаккуратный и неловкий.

There was a hint of talcum and lily-of-the-valley, and no rank suggestion of old T-shirts that had forgotten what the inside of a tumble-dryer looked like [4].

И, наконец, обманутые ожидания сержанта Армии ведьмоловов Шедвелла. Мадам Трейси всегда жила по соседству с ним, оказывая услуги медиума и массажистки. Когда он, «бич демонов», впервые оказался «в плену варварских страстей и оккультных козел», его представления о «ложе греха» несколько пошатнулись.

His dreams had furnished it in silks, rich hangings, and what he thought of as scented unguents. Admittedly, it did have a bead curtain in the entrance to the kitchenette and a lamp made rather inexpertly from a Chianti bottle...

And there was a table in the middle of the room with a velvet cloth on it and, on the cloth, the crystal ball...

Shadwell stared for some time at a large, threadbare teddy bear, which had one eye missing and a torn ear.

His gaze was blocked by a pajama case shaped like an animal that may have been a dog but, there again, might have been a skunk. It had a cheery grin [4].

Несмотря на потрясения, произошедшие с героями, все три пары справились с ними и продолжили жить дальше.

Интересные примеры могут также проистекать из того, что люди, имеющие дело с потусторонними существами, как ангелы и демоны, не осведомлены в их бессмертии. Кроули, найдя книгу пророчеств Агнессы Псих в горящем магазине Азирафаэля, оказывается погребен под обломками здания. Трудно представить выражения лиц полицейских и пожарных в тот момент.

I couldn't stop him. He must have been mad. Or drunk. Just ran in. I couldn't stop him. Mad. Ran straight in. Horrible way to die. Horrible, horrible. Just ran straight in...

Then Crowley came out of the flames.

The police and the firemen looked at him, saw the expression on his face, and stayed exactly where they were [4].

Третьим видом обманутого ожидания мы выделили неоправданные надежды в романе в целом. Повествование вращается вокруг нескольких персонажей, одним из которых является Адам Янг, Антихрист. Не менее важными лицами являются Всадники Апокалипсиса, которые обязаны его сопровождать в День Икс. Самым мистическим из них, безусловно, является Смерть, речь которого всегда написана лишь заглавными буквами (HE IS HERE, he said.), что лишь усиливает напряжение. Саспенс присутствует как в конкретных ситуациях романа, так и формируется за счет общей картины. Но по итогу ситуация разрешается слишком уж просто и спокойно. И, как результат, ожидания читателя с треском раскалываются. Так всеми ожидаемого Конца Света не происходит.

Говоря о Всадниках Апокалипсиса нельзя не упомянуть Голод, с описанием которого связаны довольно любопытные моменты:

Raven Sable, slim and bearded and dressed all in black, sat in the back of his slimline black limousine, talking on his slim-line black telephone to his West Coast base [4].

Предложение сквозит такими словами как «черный» и «худой» («тонкий»). Черный цвет призван оттенить его худобу и добавить аристократической утонченности. Что и удивляться, даже ноутбук, который он подарил своей ассистентке был ультратонкий:

It was very, very expensive, very powerful, and ultra-slim. He liked slim things [4].

Аллитерация часто используется в связи с Голодом. Шипящий звук «s» подчеркивает его змеино-искусительную натуру.

Голод разработал продукцию, от которой люди должны терять вес. Так как он Всадник Апокалипсиса, то последствия приема такой еды всегда оказывались критическими. Для достижения эффекта неизбежных летальных последствий используется градация:

It didn't matter how much you ate, you lost weight. [And hair. And skin tone. And, if you ate enough of it long enough, vital signs.] [4].

Теперь, наконец, мы можем вернуться к саспенсу, который, как было отмечено ранее, красной нитью оплетает весь роман. Более всего саспенс заставляет почувствовать читателя неизбежность и предопределенность грядущего Конца Света. Автор начинает его активно использовать, когда «на арене» появляется дьявольский Цербер. Одно лишь описание пса заставляет читателя трепетать.

It was already growling, and the growl was a low, rumbling snarl of spring-coiled menace, the sort of growl that starts in the back of one throat and ends up in someone else's.

Saliva dripped from its jaws and sizzled on the tar.

It took a few steps forward, and sniffed the sullen air [4].

Цербер нашел своего хозяина. От превращения в существо, которым ему было предназначено быть, его отделяло лишь наречение.

The hound waited. This was the moment. The Naming. This would give it its propose, its function, its identity. Its eyes glowed a dull red, even though they were a lot closer to the ground, and it dribbled into the nettles.

"I'll call him Dog," said his Master, positively [4].

И снова мы обманулись в своих ожиданиях. Автор грамотно совмещает несколько приемов, забавляясь над читателем. Прием саспенса организован на основе множества деталей, представленных парцелляцией и короткими придаточными предложениями. Ирония создается через оппозицию страшного и мистического описания грозного пса и короткого самого простого имени, которое можно дать собаке, без всякого воображения. Автор высмеивает тот факт, что люди сами мистифицируют

себя и создают страхи из обыденного. Здесь реализуется стереотип мистицизма, страха перед рукотворно созданными ужасами.

Как уже было ранее сказано, для передачи речи Смерти используются лишь заглавные буквы. Сделано так для того, чтобы изобразить его предельно неземным. Важно отметить, что заглавные буквы используются также для передачи речи Метатрона, Гласа Божьего. Их голоса скорее произносятся в головах у тех, кто с ними взаимодействует, а не напрямую.

WHERE THEY BELONG, said Death, still holding Adam's gaze. WHERE THEY HAVE ALWAYS BEEN. BACK IN THE MINDS OF MAN [4].

THEY'LL BE BACK, he said. THEY'RE NEVER FAR AWAY [4].

Своего апогея саспенс достигает, когда предначертанный день и час наступают. Прослеживается очевидная параллель между поведением Адама и природой. Тучи являются отражением внутреннего состояния мальчика, давая понять, что мир меняется:

There was a shadow over the whole world. Storm clouds were building up in the north...

That hadn't sounded like Adam's voice.

A bitter wind blew through the summer woods [4].

Clouds churned around the horizon.

...it wasn't normal air.

Thronged with insubstantial beings awaiting only the right moment to become very substantial [4].

То, что происходит вокруг, пугает всех друзей Адама, вынуждая читателя принять новый порядок вещей. Ничего не будет как раньше. Силы Адама пробудились и каждый должен это принять.

The thunder growled again. Pepper shivered. This wasn't the normal Them mobius bickering... There was a look in Adam's eye that his friend couldn't quite fathom-not devilment, because that was more or less there all the time, but a sort of blank grayness that was far worse [4].

Адам, обычно, будучи сдержанным и рассудительным, начинает терять контроль над собой, приказывая своим друзьям остаться с ним. Для отражения резких изменений, происходящих с мальчиком, используются параллельные конструкции:

His body jerked. His head was thrown back. He raised his arms and pounded the sky with his fists. His face twisted. The chalk floor cracked under his sneakers [4].

Грядущий Конец Света, в первую очередь, ознаменовался отключением электричества в густонаселённых районах. Неспособные справиться с этой проблемой, они остались один на один с неработающей техникой, резко погрузившись во мрак. В свою очередь авиабаза, которой предстояло стать плацдармом неизбежных событий, засияла как никогда прежде. Бессоюзие используется для передачи отчаяния людей, резкого отключения электричества.

Switches were welding shut. Relays fused.

...and hundreds of miles away bells rang in underground rooms and men stared in horror at what certain screens were telling them. Heavy steel doors shut firmly in secret hollow mountains, leaving people on the other side to pound on them and wrestle with fuse boxes which had melted.

In cities the traffic lights went, then the street lights, then all the lights. Cooling fans slowed, flickered, and stopped. Heaters faded into darkness. Lifts stuck. Radio stations choked off, their soothing music silenced [4].

Crowley thumped the wheel. Everything had been going so well, he'd had it really under his thumb these few centuries. That's how it goes, you think you're on top of the world, and suddenly they spring Armageddon on you. The Great War, the Last Battle. Heaven versus Hell, three rounds, one Fall, no submission. And that'd be that. No more world [4].

Градация идет рука об руку с саспенсом, отражая все более ухудшающуюся обстановку. Мир балансировал между жизнью и

погибелью, и один внутренний порыв Адама мог все разрушить в одно мгновение:

Silence held the bubble of the world in its grip [4].

Подводя итог вышесказанному, роман «Благие знамения» изобилует всевозможными приемами, но наиболее ярко проявляются саспенс, обманутое ожидание и градация, которые, в свою очередь, и создают невероятное ощущение погруженности и в то же время чувство, что тебя держат за дурака. Обманутое ожидание присутствует в «Благих знамениях» в трех видах: 1. Обманутое ожидание ситуации; 2. Обманутое ожидание персонажей; 3. Обманутое ожидание романа в целом. Оно и формирует общую форму романа, задавая курс. Саспенс присутствует лишь в самых значимых моментах произведения, создавая ощущение неизбежности Конца Света. Градация тесно переплетается с двумя предыдущими приемами, нагнетая и раскачивая и без того тонущую лодку чувств читателя. Втроем они давят на читателя и играют с ним, в конце концов, оставляя его ни с чем. Постмодернистский текст по своей сути – несвязный и разрозненный. Прием обманутого ожидания выступает структурным элементом, который его объединяет.

Таким образом, три вышеперечисленных приема изобличают парадоксальную сущность общества второй половины XX века, что по своей сути является ключевой функцией и задачей постмодернизма. Следовательно, и роль такого приема как парадокс в романе немаловажна. Наиболее ярким парадоксом являются характеры Азирафаэля и Кроули, поскольку их личности полностью противоречат их ролям ангела и демона. Кроули, хоть и немного вредный, но совсем не коварный. Он наслаждается жизнью и людьми, находя веселье в глупых шалостях, а не в абсолютном зле. "I'd just like to say," he said, "if we don't get out of this, that . . . I'll have known, deep down inside, that there was a spark of goodness in you" [4]. Азирафаэль же, хотя и педантичный приверженец правил, тоже не во всем идеален. Он зачастую бывает несколько ленив, суетлив и вспыльчив. "Just

remember I'll have known that, deep down inside, you were just enough of a bastard to be worth liking" [4]. Следовательно, их роли и личности парадоксальны. В приведенных примерах использована параллельная конструкция, которая служит для отзеркаливания их взаимодополняющих личностей. Кроме того, автор подчеркивая парадоксальность человеческой натуры, говоря о человеческих пороках, что хуже, чем у обитателей Ада, и милосердия, которое Небесам и не снилось. Все об одном и том же человеке. Все в рамках одного предложения.

And just when you'd think they were more malignant than ever Hell could be, they could occasionally show more grace than Heaven ever dreamed of. Often the same individual was involved [4].

2.5 Роль национальных стереотипов в романе «Благие знамения»

Национальные стереотипы – это те темы, которые наиболее выражены в лингвокультурном сообществе и часто становятся предметом обсуждения, развиваются в обычном ключе, получают однозначную типичную интерпретацию членами данного лингвокультурного сообщества.

На протяжении длительного периода времени церковь занимала центральное положение в Великобритании, ее влияние было практически безраздельно. Политики, как и служители церкви далеко не святые, и в то время, как одни берут взятки, другие отрекаются от догм, что дает огромный простор для демонов, целью которых является искушение. Н. Гейман высвечивает концепт с неожиданной стороны, вводя в игру новую переменную в виде технологий, способных поработить умы и души людей современного мира, которые становятся большим злом:

"I have tempted a priest," he said. "As he walked down the street and saw the pretty girls in the sun, I put Doubt into his mind. He would have been a saint, but within a decade we shall have him."

"Nice one," said Crowley, helpfully.

"I have corrupted a politician," said Ligur. "I let him think a tiny bribe would not hurt. Within a year we shall have him."

They both looked expectantly at Crowley, who gave them a big smile.

"You'll like this," he said.

His smile became even wider and more conspiratorial.

"I tied up every portable telephone system in Central London for forty-five minutes at lunchtime," he said.

There was silence, except for the distant swishing of cars [4].

Неформальное отношение к вышестоящему, нехарактерное для англичан, прослеживается в следующих строках:

"All hail Satan," he said.

"All hail Satan," Ligur echoed.

"Hi," said Crowley, giving them a little wave [4].

Принцип «честной игры» отражает суть англичан. Они признают, что всегда и во всем есть победители и проигравшие, но в то же время считают, что каждому должен быть предоставлен шанс; при условии, что будут соблюдаться правила, никто не будет прибегать к обману и перекладывать свою ответственность на других. Автор же напрочь разбивает суть честной игры и ломают представления англичан о ней, которые укоренились в их умах:

God does not play dice with the universe; He plays an ineffable game of His own devising, which might be compared, from the perspective of any of the other players, to being involved in an obscure and complex version of poker in a pitch-dark room, with blank cards, for infinite stakes, with a Dealer who won't tell you the rules, and who smiles all the time [4].

Англичанам в принципе непонятно немотивированное действие: сталкиваясь с миром, в котором в принципе нет причинно-следственных отношений и который русскими именно поэтому воспринимается как веселый, англичане испытывают своеобразный когнитивный дискомфорт.

Отсюда вытекает вывод об упорядоченности мира как ценности в англоязычном сознании.

Азирафаэль выступает в роли собирательного образа типичного британца из высшего социального класса: его манеры речи и поведения указывают на это. Ангел изъясняется по-британски, но иногда звучит немного устаревши, для него в целом тяжело идти в ногу со временем (у него дома даже есть стационарный телефон).

"'Best not to speculate, really,' said Aziraphale. 'You can't second-guess ineffability, I always say. There's Right, and there's Wrong. If you do Wrong when you're told to do Right, you deserve to be punished. Er.'"

"Get thee behind me, foul fiend.... After you" [4].

Шедвелл же является аллюзией на стереотипного шотландца с его акцентом и манерой речи:

"Is that sooo?" said Shadwell.

"Good. Have ye got your ane scissors?"

"Scissors! Scissors! Are ye deaf?" [4].

"Tak yer ease, Private. Him. That little brown feller. Mister so-called Rajit. It's them terrible forn arts. The ruby squinty eye of the little yellow god. Women wi' too many arms. Witches, the lot o' them" [4].

"...If yer goin' up against a tiger, ye don't want fellow travellers whose idea of huntin' is tae throw meat at it. Nay, lad. It's up to us" [4].

"Who? Ah. Aye. Aye. Ye say? Wha' class o' thing wud that be? Aye. Just as you say, sor. And where is this place, then?" [4].

Кроме того, к национальным стереотипам можно причислить отношение британцев к знакам зодиака и религии:

Secondly, the Earth's a Libra [4].

Sister Mary headed through the nighttime hospital with the Adversary, Destroyer of Kings, Angel of the Bottomless Pit, Great Beast that is called Dragon, Prince of This World, Father of Lies, Spawn of Satan, and Lord of Darkness safely in her arms. She found a bassinet and laid him down in it.

He gurgled. She gave him a tickle [4].

Также через национальные стереотипы прослеживается отношение британцев к армии и полиции.

In addition to the police there were also approximately two hundred others standing around, and inspecting the M25 through binoculars. They included representatives from her Majesty's Army, the Bomb Disposal Squad, M 15, M 16, the Special Branch, and the CIA. There was also a man selling hot dogs [4].

Everybody was cold and wet, and puzzled, and irritable, with the exception of one police officer, who was cold, wet, puzzled, irritable, and exasperated [4].

Также ярко отражена их любовь к роскоши и стремление к моде и худобе, что отражается в строках, касающихся Голода и его окружения:

Raven Sable, slim and bearded and dressed all in black, sat in the back of his slimline black limousine, talking on his slimline black telephone to his West Coast base [4].

It was very, very expensive, very powerful, and ultra-slim. He liked slim things [4].

She was interrupted by a skeleton. A skeleton in a Dior dress, with tanned skin stretched almost to snapping point over the delicate bones of the skull. The skeleton had long blond hair and perfectly made-up lips... [4].

Через призму детского восприятия действительности читатель проникается тягой к авантюризму, приключениям и острым впечатлениям, которые характерны для британцев:

He'd always known that the world was an interesting place, and his imagination had peopled it with pirates and bandits and spies and astronauts and similar [4].

Для британцев также характерно смотреть на жизнь как на череду неприятностей и использовать манипулирование через похвалу, использованием которого в романе не гнушаются высшие демоны.

Oh, he did his best to make their short lives miserable, because that was his job, but nothing he could think up was half as bad as the stuff they thought up

themselves. They seemed to have a talent for it. It was built into the design, somehow. They were born into a world that was against them in a thousand little ways, and then devoted most of their energies to making it worse [4].

WE HAVE GREAT FAITH IN YOU, CROWLEY

THIS IS IMPORTANT, CROWLEY

THIS IS THE BIG ONE, CROWLEY

THAT IS WHAT WE ARE DOING, CROWLEY AND IF IT GOES WRONG, THEN THOSE INVOLVED WILL SUFFER GREATLY. EVEN YOU, CROWLEY ESPECIALLY YOU [4].

Музыка так же играет не последнее место в жизни британцев, поэтому свое отражение в романе нашло упоминание творчества группы «Queen»:

Admittedly he was listening to a Best of Queen tape, but no conclusions should be drawn from this because all tapes left in a car for more than about a fortnight metamorphose into Best of Queen albums.

Нельзя отрицать значимость электричества и электроприборов для всего мира в целом и для Великобритании в частности:

In cities the traffic lights went, then the street lights, then all the lights. Cooling fans slowed, flickered, and stopped. Heaters faded into darkness. Lifts stuck. Radio stations choked off, their soothing music silenced [4].

Новые технологии уже давно и глубоко укоренились в британской культуре, и вообразить себе их существование вне этого современного мира уже кажется немыслимым:

Switches were welding shut. Relays fused. In the heart of silicon chips whose microscopic architecture looked like a street plan of Los Angeles fresh pathways opened up, and hundreds of miles away bells rang in underground rooms and men stared in horror at what certain screens were telling them [4].

All over the world, people who had been wrestling with switches found that they switched. Circuit breakers opened. Computers stopped planning World War III and went back to idly scanning the stratosphere [4].

Через канву повествования прослеживается интерес британцев к мировой истории, например, в романе несколько раз упоминается XIV век в негативном ключе:

The reason he was late was that he was enjoying the twentieth century immensely. It was much better than the seventeenth, and a lot better than the fourteenth. One of the nice things about Time, Crowley always said, was that it was steadily taking him further away from the fourteenth century, the most bloody boring hundred years on God's, excuse his French, Earth. The twentieth century was anything but boring [4].

Широко известным фактом является любовь британцев к домашним животным, а в особенности к собакам. Их привязанность также нашла свое отражение в романе, поскольку фигура Цербера, который впоследствии стал милым домашним псом, является одной из ключевых.

...every dog is still only two meals away from being a wolf. These dogs advance deliberately, purposefully, the wilderness made flesh, their teeth yellow, their breath a-stink... [4].

Кроме того, подчеркивается значимость имени, поскольку британцы верят, что имя определяет многое и даже в какой-то степени способно повлиять на дальнейшую судьбу:

The hound waited. This was the moment. The Naming. This would give it its propose, its function, its identity. [4].

Таким образом, мы можем сделать вывод, что цель Н. Геймана и Т. Прачетта – ломать национальные стереотипы, играя как с мнением самих британцев о себе, так и с впечатлением далеких от английской культуры читателей. Как известно, англичане предпочитают ситуативный юмор, они готовы к юмористической ситуации непредсказуемого порядка, они готовы шутить, общаться с улыбкой в той ситуации, когда русские еще не готовы к такой тональности общения. В этой же связи заметим, что и улыбка на лице англичанина появляется в ситуации неопределенности гораздо чаще, чем на лице у жителей России. В романе нашли отражение различные

национальные стереотипы, которые часто становятся предметом обсуждения в лингвокультурном сообществе и получают однозначную типичную интерпретацию его членами.

2.6 Тематический анализ романа

Один из элементов художественного дискурса по В. И. Карасику – тематический анализ, поэтому мы посчитали необходимым провести анализ тематических полей, к которым принадлежат стилистические приемы (градация, антиградация и саспенс), выделяя их роль в раскрытии и реализации тем.

Темы, над которыми писатели иронизируют в романе варьируется в пределах пяти основных направлений: добро и зло, природа человека, отношения между начальником и подчиненным, устройство мира, предназначение и свобода воли.

На наш взгляд, данная тема «Благих знамений» отражает всю суть произведения, и также она тесно взаимосвязана со всеми остальными. Наравне с темой добра и зла она присутствует примерно в половине всех сцен романа. Ключевой фигурой, выступающей ее отражением, –помимо небезызвестных ангела и демона –является Адам Янг, мальчик, которому суждено было стать концом этого мира. Эта судьба кажется неизбежной, поскольку эта троица предположительно связана пророчеством и не имеет другого выбора, кроме как следовать по пути, проложенному Богом.

Однако этот упрощенный взгляд на судьбу не в полной мере охватывает то, как устроен мир – в то время как судьба и свобода воли могут показаться противоположными идеями, которые не могут сосуществовать, правда на самом деле намного сложнее. Само произведение предполагает, что предсказание сбывается только если кто-то в него верит. Более того, даже несмотря на ужасающие пророчества, выбор, который может изменить будущее, все еще находится в пределах возможностей людей. Пророчества

Агнессы Псих были точными и неточными одновременно: они сбывались, но каждый мог их трактовать по-своему.

Для ощущения неизбежности Конца Света и предопределенности мироздания, автор использует саспенс. Например, в случае наречения Цербера:

It was already growling, and the growl was a low, rumbling snarl of spring-coiled menace, the sort of growl that starts in the back of one throat and ends up in someone else's.

Saliva dripped from its jaws and sizzled on the tar.

It took a few steps forward, and sniffed the sullen air [4].

При описании Цербера в основе лежат эпитеты, выступающие в качестве определений и обстоятельств. Кроме того, используются глаголы, в предложении занимающие место сказуемых.

Но в то же время сам Адам разрушает эту предопределенность своей волей, называя пса всего лишь Псом:

"I'll call him Dog," said his Master, positively [4].

Ближе к середине романа «плохая» часть Адама начинает влиять на его мысли, это отражается и на природе вокруг, и на его друзьях: они чувствуют эти изменения.

Something was happening inside his head. It was aching. Thoughts were arriving there without him having to think them. Something was saying, You can do something, Adam Young. You can make it all better. You can do anything you want. And what was saying this to him was . . . him. Part of him, deep down. Part of him that had been attached to him all these years and not really noticed, like a shadow [4].

Описывая неопределенное состояние мальчика, автор использует слова неопределенно-обобщенной семантики, такие как «something» и «anything». Более того, используются неполные предложения для передачи сумбура в голове Адама.

Внутренний голос нашептывает Адаму нехорошие идеи, наводящие на радикальные мысли:

It was saying: yes, it's a rotten world. It could have been great. But now it's rotten, and it's time to do something about it. That's what you're here for. To make it all better [4].

Это альтер-эго Адама пугало всех его друзей, включая Пеппер, которая была самой дерзкой и бесстрашной из них. Адам, обычно будучи сдержанным и рассудительным, начинает терять контроль над собой. Все чувствовали негативное влияние Адама:

This wasn't the old Adam the Them knew. The Them avoided one another's faces. With Adam in this mood, the world seemed a chillier place [4].

Но, тем не менее, в самый ответственный момент, Адам принял решение оставить все как есть, а не разрушать мир до основания, он был наделен свободой воли и никакое предназначение и предопределение было не в силах изменить что-то в его судьбе. Он был сильнее, чем то, что уготовила ему судьба:

There was a moment of conflict.

But Adam was on his own ground.

Always, and ultimately, on his own ground [4].

Для утверждения Адама в качестве полноправного владыки Нового мира используется повторение «on his own ground», но его «добрая» сторона побеждает.

Следующая тема – добро и зло. Вне сомнения, это самая обширная тема во всем произведении, которая присутствует буквально на каждой странице, в каждом предложении, в каждом знаке препинания. Весь роман пропитан взаимоотношениями двух враждующих сторон, двух основных столпов, на которых держится мироздание.

“...I can't see what's so bad about knowing the difference between good and evil, anyway.”

"It must be bad," reasoned Aziraphale, in the slightly concerned tones of one who can't see it either, and is worrying about it, "otherwise you wouldn't have been involved" [4].

Для отражения предопределенности в романе используются модальные глаголы, как, например, «must» в вышеприведенном предложении.

"Yes, but you're a demon. I'm not sure if it's actually possible for you to do good," said Aziraphale. "It's down to your basic, you know, nature. Nothing personal, you understand" [4].

Ангелы – хорошие, демоны – плохие, так было всегда. Тема хорошего и плохого переплетается с темой человеческой (и не только) природы.

Говоря о пламенном мече, который ангел Восточных врат отдал людям, поскольку испытывал к ним сострадание, но вопреки божьему замыслу, Азирафаэль верит, что поступил правильно, ведь иначе бы Адам с Евой погибли.

"That was the best course, wasn't it?"

"I'm not sure it's actually possible for you to do evil," said Crowley sarcastically. Aziraphale didn't notice the tone [4].

Так называемый tag-question используется героями в ситуациях неуверенности, в ожидании получить желаемый ответ.

Никто – даже высшие создания – не знает, что на самом деле хорошо, а что плохо. Автор от лица Кроули иронизирует над этим.

"Funny thing is," said Crowley, "I keep wondering whether the apple thing wasn't the right thing to do, as well. A demon can get into real trouble, doing the right thing." He nudged the angel. "Funny if we both got it wrong, eh? Funny if I did the good thing and you did the bad one, eh?" [4].

Зачастую, затрагивая тему добра и зла, ключевым приемом становится антитеза, противопоставляя плохое хорошему и наоборот. «Right» и «wrong», «good» и «bad» – наиболее частотные примеры антитезы.

Many phenomena – wars, plagues, sudden audits – have been advanced as evidence for the hidden hand of Satan in the affairs of Man, but whenever students of demonology get together the M25 London orbital motorway is generally agreed to be among the top contenders for Exhibit A [4].

Войны, эпидемии чумы и налоговые проверки, несомненно, не обошлись без вмешательства самого Сатаны. Или как минимум одного из его приспешников. Ирония сочится из этих строк, усиленная антиградацией, обманывая ожидания читателей.

It was one of Crowley's better achievements. When Crowley had watched the first thirty-mile-long tailback he'd experienced the lovely warm feeling of a bad job well done.

It had earned him a commendation [4].

Демоны получают вознаграждение за хорошо выполненное злодейство. Для того, чтобы подчеркнуть то, что к созданию окружной трассы приложили руку демонические силы, автор использует следующую контаминацию (может также трактоваться как оксюморон): «a bad job well done», что выливается в обманутые ожидания читателей

Каждое предложение, относящееся к внешности Кроули иронизирует над стереотипным представлением людей о демонах и их повадках:

Nothing about him looked particularly demonic, at least by classical standards. No horns, no wings. Admittedly he was listening to a Best of Queen tape, but no conclusions should be drawn from this because all tapes left in a car for more than about a fortnight metamorphose into Best of Queen albums. No particularly demonic thoughts were going through his head. In fact, he was currently wondering vaguely who Moev and Chandon were [4].

Аллюзия на винодельческий дом Шампани «Моэт и Шадон», один из крупнейших производителей шампанского. Кроули слушает «Killer Queen», написанную Фредди Меркьюри, и его можно простить за то, что он не понимает, что речь идет об известном шампанском, так как в песне произношение Меркьюри далеко от идеала.

Говоря о не присущих демону вещах, автор использует анафору, начиная предложения с отрицания «но».

Между Адом и Раем, безусловно, существует разница, но для Кроули она была несколько размыта, ведь он, будучи падшим ангелом, был знаком и с теми, и с другими:

Just endless Heaven or, depending who won, endless Hell. Crowley didn't know which was worse.

Well, Hell was worse, of course, by definition. But Crowley remembered what Heaven was like, and it had quite a few things in common with Hell. You couldn't get a decent drink in either of them, for a start. And the boredom you got in Heaven was almost as bad as the excitement you got in Hell [4].

Опять же присутствует антитеза, противопоставляющая Рай Аду, но в то же время, стирающая границу между ними.

Crowley had always known that he would be around when the world ended, because he was immortal and wouldn't have any alternative. But he'd hoped it would be a long way off.

Because he rather liked people. It was a major failing in a demon [4].

Иными словами, мало того, что Кроули плохо справлялся со своими обязанностями демона, так еще и почти полюбил людей, что было непозволительной для него роскошью. Кроули по своей сути –парадокс во плоти.

Aziraphale. The Enemy, of course. But an enemy for six thousand years now, which made him a sort of friend [4].

Вновь присутствует антитеза «enemy» и «friend», ведь будучи врагами на протяжении шести тысяч лет, ангел и демон волей-неволей подружились. Говоря об отношениях Кроули и Алирафаэля, мало сказать, что они «подружились», они стали намного ближе друг другу за эти шесть тысяч лет, проведенные вместе. Ангел даже называет демона «мой дорогой»:

The angel turned to Crowley.

"Really, my dear," he murmured [4].

Когда они выпивали и разговаривали, Азирафаэль его также называет «My dear boy», что лишней раз указывает на их тесные узы.

Кроме того, у них даже появилось своего рода соглашение, согласно которому они не вмешивались в дела друг друга:

It was the sort of sensible arrangement that many isolated agents, working in awkward conditions a long way from their superiors, reach with their opposite number when they realize that they have more in common with their immediate opponents than their remote allies [4].

Антитеза «opponents» и «allies» указывает на изменение сути взаимоотношений двух противоборствующих сторон, которые не нашли ничего лучше, кроме как взаимно дополнять недостатки друг друга.

It meant a tacit non-interference in certain of each other's activities. It made certain that while neither really won, also neither really lost, and both were able to demonstrate to their masters the great strides they were making against a cunning and well-informed adversary [4].

Как было сказано ранее, противопоставление –наиболее частотный прием в теме добра и зла: «won» и «lost» –яркий тому пример в данном предложении. Как результат, не было ни победителей, ни проигравших, однако обоим сторонам удавалось продемонстрировать успехи перед начальством.

Но помимо невмешательства в дела конкурента, Азирафаэль и Кроули иногда выполняли работу друг за друга, что сводит смысл добра и зла к абсолютной нелепости и парадоксальности:

And then, of course, it had seemed even natural that they should, as it were, hold the fort for one another whenever common sense dictated [4].

Объясняется этот подход экономией времени и уменьшением издержек:

It'd get done anyway, and being sensible about it gave everyone more free time and cut down on expenses [4].

Но читатель понимает, насколько грань между добром и злом размыта и достигает пика абсурда, ведь противники исполняют обязанности друг друга руководствуясь не принципами морали и тем, что им было поручено и кем, а лишь своими собственными удобствами.

Кроули и Азирафаэль рассуждают, что произойдет, если каждая из сторон победит, в результате приходя к тому, что в Ад попало большее число интересных личностей. Кроули пытается доказать, что с победой Ада жизнь станет интереснее, обыгрывая стереотипные образы ангела и демона из фольклора:

"But it won't be as interesting. Look, you know I'm right. You'd be as happy with a harp as I'd be with a pitchfork."

"You know we don't play harps."

"And we don't use pitchforks. I was being rhetorical" [4].

Для отражения несоответствия заявленным образам автор использует параллельные конструкции.

Чтобы показать живой диалог ангела и демона, автор использует эллиптические конструкции:

"Let's have lunch," he said. "I owe you one from, when was it . . ."

"Paris, 1793," said Aziraphale.

"Oh, yes. The Reign of Terror. Was that one of yours, or one of ours?"

"Wasn't it yours?"

"Can't recall. It was quite a good restaurant, though" [4].

Ни ангел, ни демон точно не помнят, чьих рук было дело, что лишь лишний раз подчеркивает размытую границу между Раем и Адом.

Устройство мира и время. В глобальном смысле в романе часто фигурирует слово «ineffability», которое лучше всего в контексте романа будет перевести как «непостижимое», что подразумевает под собой божий замысел.

"Best not to speculate, really," said Aziraphale. "You can't second-guess ineffability, I always say. There's Right, and there's Wrong. If you do Wrong when you're told to do Right, you deserve to be punished. Er" [4].

В примере вновь присутствует антитеза «right» и «wrong», когда ангел, решая не додумывать за Создателя, на простых примерах говорит о том, что хорошо, а что плохо.

Особое место в общей картине мира британцев, судя по всему, занимает четырнадцатый век, поскольку именно к нему автор ссылается достаточно часто и освещает его события в негативном свете:

The reason he was late was that he was enjoying the twentieth century immensely. It was much better than the seventeenth, and a lot better than the fourteenth. One of the nice things about Time, Crowley always said, was that it was steadily taking him further away from the fourteenth century, the most bloody boring hundred years on God's, excuse his French, Earth. The twentieth century was anything but boring [4].

В данном примере также используется аллитерация «bloody boring», чтобы передать негодование Кроули и его ненависть к четырнадцатому веку.

Также говоря об умственных способностях Хастура и Лигура, Кроули ссылается на четырнадцатый век, подразумевая их некоторую узость мышления и отсталость:

But you couldn't tell that to demons like Hastur and Ligur. Fourteenth-century minds, the lot of them [4].

Тема устройства мира неразрывно переплетена с темой роли человека в этом мире и его свободой воли. Азирафаэль говорит о том, что все предопределено для высших существ как они, но люди способны принимать решения самостоятельно:

Aziraphale had tried to explain it to him once. The whole point, he'd said the whole point was that when a human was good or bad it was because they wanted to be. Whereas people like Crowley and, of course, himself, were set in

their ways right from the start. People couldn't become truly holy, he said, unless they also had the opportunity to be definitively wicked [4].

Антитеза «holy» и «wicked» обличает человеческую натуру и объясняет, что отличает высших существ и людей.

Ah, Aziraphale had said, that's the good bit. The lower you start, the more opportunities you have.

Crowley had said, That's lunatic.

No, said Aziraphale, it's ineffable [4].

И снова мы возвращаемся к непостижимости божьего замысла. Параллельная конструкция используется для риторического усиления.

Кроули часто задумывается над тем, нужен ли вообще Апокалипсис, потому что мир полюбился ему таким, какой он есть, Азирафаэль же, не зная ответа на этот вопрос, вновь возвращается к теме непостижимости:

"I like the seas as they are. It doesn't have to happen. You don't have to test everything to destruction just to see if you made it right."

Aziraphale shrugged again.

"That's ineffable wisdom for you, I'm afraid" [4].

"Then you can't be certain, correct me if I'm wrong, you can't be certain that thwarting it isn't part of the divine plan too. I mean, you're supposed to thwart the wiles of the Evil One at every turn, aren't you?" [4].

В контексте разговора о божественном замысле используется устаревшее выражение «thwart the wiles», что означает «расстраивать козни». Кроули и Азирафаэль в который раз пытаются разобраться в устройстве мира, постичь то самое непостижимое. Также для отражения живого диалога используется tag-question.

Рассмотрим тему – природа человека. Все самое грязное и низменное, что есть в человеке в романе побуждают четыре Всадника Апокалипсиса, где они отмечают свое присутствие – обязательно происходит смерть, война, голод или же загрязнение. Именно эти пороки изобличаются в главах, посвященных сбору четырех всадников на мотоциклах.

Присутствие Войны сопровождается убийствами и военными конфликтами:

Farther down the train a fight broke out. Scarlett grinned. People were always fighting, over her, and around her; it was rather sweet, really [4].

Прием аллитерации путем повтора звука «r» отражает грозный характер Войны, способной разрушить все.

Голод окружен аллюзиями на людей, стремящихся похудеть, что это приводит к анорексии:

She was interrupted by a skeleton. A skeleton in a Dior dress, with tanned skin stretched almost to snapping point over the delicate bones of the skull. The skeleton had long blond hair and perfectly made-up lips...[4].

В приведенном отрывке используется ономастопея с упором на звук «s». «Skeleton», «dress», «skin», «stretched», «almost», «snapping», «skull», «lips» – произнесение этих слов, подобно шипению змия-искусителя, что как нельзя лучше подходит для образа Голода, соблазняющего своих жертв сбросить пару десятков килограммов веса.

Загрязнение же изображен как самый чистейший из чистейших, при описании которого используется синонимический ряд:

Sometimes he was called White, or Blanc, or Albus, or Chalky, or Weiss, or Snowy, or any one of a hundred other names. His skin was pale, his hair a faded blond, his eyes light gray [4].

Что, в свою очередь не помешало навести ему достаточно грязи во всем мире (любопытно, что вся наиболее важная информация о нем дается в скобках, как бы и тут очищая его грязные поступки и делая его незаметным):

(He had worked at the Chernobyl Power Station, and at Windscale, and at Three Mile Island, always in minor jobs that weren't very important.)

(He had helped to design the petrol engine, and plastics, and the ring-pull can.) [4].

Смерть же является самым таинственным из всех, поскольку, во-первых, упоминается реже всех, во-вторых, нигде не упоминается его имени, за исключением «Another». Ему уделяется меньше всего внимания, но он присутствует абсолютно везде:

And there was Another. He was in the square in Kumbolaland. And he was in the restaurants. And he was in the fish, and in the air, and in the barrels of weedkiller. He was on the roads, and in houses, and in palaces, and in hovels.

There was nowhere that he was a stranger, and there was no getting away from him. He was doing what he did best, and what he was doing was what he was.

He was not waiting. He was working [4].

Многочисленное количество параллельных конструкций лишний раз указывает на вездесущность Смерти.

Поскольку Кроули с достаточно давних пор обитает на Земле, его можно считать типичным представителем британского общества, Хастур убежден, что тот «отуземился».

"He's been up here too long," he said. "Right from the Start. Gone native, if you ask me. Drives a car with a telephone in it."

"And he wears sunglasses," sneered Hastur, "even when he dunt need to" [4].

Не секрет, что люди в наше время буквально зависимы от интернета и телефонов, в какой-то мере это можно считать зависимостью. Кроули, отчитываясь перед Хастуром и Лигуром о Деяниях минувшего дня, упоминает то, что он заблокировал все мобильные телефоны в центре Лондона и к каким это привело последствиям. Истерия, связанная с деяниями Кроули, отражается в градациях:

What could he tell them? That twenty thousand people got bloody furious? That you could hear the arteries clanging shut all across the city? And that then they went back and took it out on their secretaries or traffic wardens or whatever, and they took it out on other people? In all kinds of vindictive little ways which,

and here was the good bit, they thought up themselves for the rest of the day. The pass-along effects were incalculable [4].

Для описания города, как единого живого организма, используется метафора, называющая дороги «артериями» города.

Понимая, что вскоре весь мир обречен на гибель, Кроули, прежде всего, обеспокоен долгосрочными вкладами. Как и любой человек, которому даже заранее будет известно о пожаре в его доме, первым делом побежит спасать ценности, а не людей:

Well, at least it wouldn't be this year. He'd have time to do things. Unload long-term stocks, for a start [4].

Политики, да и обычные люди чрезвычайно заняты в наши дни, что даже не могут позволить себе присутствовать при рождении собственного ребенка. Даже будучи в состоянии говорить с женой по видеосвязи, Тадеуш Дж. Даулинг выбирает беседу с советником по инвестициям:

Having a baby is the single most joyous co-experience that two human beings can share, and he wasn't going to miss a second of it.

He'd got one of the Secret Service men to videotape it for him [4].

В данном примере наиболее ярко выражен эффект обманутого ожидания или антиградация.

Evil in general does not sleep, and therefore doesn't see why anyone else should. But Crowley liked sleep, it was one of the pleasures of the world. Especially after a heavy meal. He'd slept right through most of the nineteenth century, for example. Not because he needed to, simply because he enjoyed it [4].

В данном примере переплетаются сразу несколько тем, характерных для данного романа. Во-первых, Кроули – пример типичного обитателя Великобритании, поскольку там он провел намного больше времени, нежели в Аду или на Небесах. Кроули – любитель хорошенько отдохнуть, и данный пример гиперболизирован упоминанием века, ведь его сон буквально протекал практически весь девятнадцатый век только потому, что тот наслаждался отдыхом. Во-вторых, известная фраза «зло не дремлет»

использована здесь в ироничном ключе, автор обыгрывает ее с неожиданной стороны, ведь Кроули по своей сути и являлся воплощением этого самого зла, что не мешало ему хорошенько проспать целый век.

Работа демонов в целом и Кроули в частности заключалась в том, чтобы сделать короткие жизни людей более несчастными, но сами люди преуспели намного больше в этом. В этом заключается наибольший парадокс, характерный для человечества:

Oh, he did his best to make their short lives miserable, because that was his job, but nothing he could think up was half as bad as the stuff they thought up themselves. They seemed to have a talent for it. It was built into the design, somehow. They were born into a world that was against them in a thousand little ways, and then devoted most of their energies to making it worse [4].

Кроме того, Кроули даже наградили за испанскую инквизицию, хотя ему вовсе было невдомек, что творилось в Испании, когда он там отдыхал.

Люди намного более изобретательные, чем те же демоны. Именно люди изобрели те же пытки на электрическом стуле, и никакие демоны не прилагали к этому руку:

...there's nothing we can do to them that they don't do themselves and they do things we've never even thought of, often involving electrodes. They've got what we lack. They've got imagination. And electricity, of course [4].

Автор иронизирует над жестокостью человека, говоря о богатом воображении, без которого не было бы ничего, включая пытки электричеством.

Здесь же автор ссылается к известной фразе Уильяма Шекспира, что, несомненно, отражает дух времени как шестнадцатого, так и двадцатых веков: "Hell is empty, and all the devils are here."

Подчеркивая парадоксальность человеческой природы, автор на контрасте говорит о человеческом милосердии, которое Небесам и не снилось. Все об одном и том же человеке. Все в рамках одного предложения.

And just when you'd think they were more malignant than ever Hell could be, they could occasionally show more grace than Heaven ever dreamed of. Often the same individual was involved [4].

Не только Кроули является олицетворением типичного британца, но и Азирафаэль в свою очередь тоже «отуземился», как выразился бы Хастур. Он содержал книжный магазин, где он хранил свои книги, и был готов пойти на все, чтобы удержать клиентов от покупки. Для демонстрации всех уловок, на которые тот был готов пойти используются однородные члены предложения:

Unpleasant damp smells, glowering looks, erratic opening hours –he was incredibly good at it [4].

Рассуждая о природе человека, ангел и демон приходят к тому, что воспитание – ключ к успеху:

"Don't tell me from genetics. What've they got to do with it?" said Crowley. "Look at Satan. Created as an angel, grows up to be the Great Adversary. Hey, if you're going to go on about genetics, you might as well say the kid will grow up to be an angel. After all, his father was really big in Heaven in the old days. Saying he'll grow up to be a demon just because his dad *became* one is like saying a mouse with its tail cut off will give birth to tailless mice. No. Upbringing is everything. Take it from me" [4].

С тех самых пор они решают по очереди влиять на Антихриста, надеясь, что он вырастет ни плохим и ни хорошим. Таким образом, Кроули и Азирафаэль становятся для него крестными отцами (Godfathers).

Следующая тема – отношения между начальником и подчиненным. Хастур и Лигур находятся выше рангом, нежели Кроули, но тот, в свою очередь не выказывает им должного уважения:

"All hail Satan," he said.

"All hail Satan," Ligur echoed.

"Hi," said Crowley, giving them a little wave [4].

Параллельная конструкция разрушается неформальным приветствием Кроули, за счет чего достигается эффект обманутого ожидания.

Здесь также на контрасте выделяется манера Хастура изъясняться. Таким образом, фамильярный Кроули использует современный английский, в то время как начальник-Хастур объясняется на староанглийском:

"Now we art all here," said Hastur meaningfully, "we must recount the Deeds of the Day."

"Yeah. Deeds," said Crowley, with the slightly guilty look of one who is attending church for the first time in years and has forgotten which bits you stand up for [4].

Делясь успехами в искушении, демоны продолжают являть собой контраст. Образы высших демонов противопоставляются Кроули.

"I have tempted a priest," he said. "As he walked down the street and saw the pretty girls in the sun, I put Doubt into his mind. He would have been a saint, but within a decade we shall have him."

"Nice one," said Crowley, helpfully [4].

Хастур сеет сомнения в душе священника, а Кроули опять же в фамильярной манере ему отвечает.

Вверяя Кроули будущего Разрушителя Мира, Хастур исполнен воодушевления, его речь торжественна, поскольку событие действительно важное, особенно для демонического братства, однако Кроули не так вдохновлен идеей и, видимо, практически не слушает, что до него пытается донести босс:

"Our moment of eternal triumph awaits!"

"Eternal. Yeah," said Crowley.

"And you will be a tool of that glorious destiny!"

"Tool. Yeah," muttered Crowley.

"Er. Okay," he said. "I'll, er, be off then. Shall I?" [4].

Как видно из примера, в речи Кроули использованы так называемые gap fillers, например «er», что демонстрирует нам его замешательство.

Кроме того, автор использует такой прием, как «echoing», который отражает незаинтересованность демона. Кроули не разделяет энтузиазма боссов.

The senior demons did not speak.

"So I'll be popping along," Crowley babbled. "See you guys ar-see you. Er. Great. Fine. Ciao" [4].

Кроули использует разговорное выражение «to pop along», снова *gap filler* «er», итальянский вариант прощания и, в целом, короткие предложения, состоящие из одного слова. В то время как старшие демоны на контрасте лишь молчат.

Но, как выясняется, не от большого ума. Им невдомек, что вообще сказал Кроули, ведь как ранее было сказано, их интеллект застрял на уровне четырнадцатого века:

As the Bentley skidded off into the darkness Ligur said, "Wossat mean?"

"It's Italian," said Hastur. "I think it means 'food'."

"Funny thing to say, then" [4].

Важно отметить, что для имитации змеиного шипения, которое присуще большинству демонов, автор использует оноματοпею.

В течение всего романа, с Кроули связывается владыка демонов (зачастую через магнитофон его «Бентли»), приказы которого тот исполняет, хоть и не так исправно, как должен бы был. Кроули даже благословляет магнитофон (что не очень прилично в демоническом обществе), когда тот в очередной раз говорит голосом владыки:

"Thank you very much, lord," he said.

WE HAVE GREAT FAITH IN YOU, CROWLEY

"Thank you, lord."

THIS IS IMPORTANT, CROWLEY

"I know, I know."

THIS IS THE BIG ONE, CROWLEY

"Leave it to me, lord."

THAT IS WHAT WE ARE DOING, CROWLEY AND IF IT GOES WRONG, THEN THOSE INVOLVED WILL SUFFER GREATLY. EVEN YOU, CROWLEY ESPECIALLY YOU.

"Understood, lord" [4].

При обращении к подчиненному владыка Ада использует многократное повторение имени Кроули, чтобы сделать акцент на важности миссии, в свою очередь Кроули смиренен в разговоре с ним, о чем свидетельствует повторение слова «lord», поскольку он понимает, что нет смысла спорить.

Возвращаясь к теме того, что ангел и демон выполняют задания друг за друга, важно отметить реакцию начальства на их выходки, которому было не важно, кто исполняет, главное – качество:

Besides, the Authorities didn't seem to care much who did anything, so long as it got done.

"It's not that I disagree with you," said the angel, as they plodded across the grass. "It's just that I'm not allowed to disobey. You know that."

"Me too," said Crowley.

Aziraphale gave him a sidelong glance. "Oh, come now," he said, "you're a demon, after all."

"Yeah. But my people are only in favor of disobedience in general terms. It's specific disobedience they come down on heavily."

"Such as disobedience to themselves?"

"You've got it. You'd be amazed. Or perhaps you wouldn't be" [4].

Кроули отмечает, что неповиновение в Нижнем царстве одобряется лишь в общем смысле, а конкретные случаи жестко караются, что, в общем-то, не сильно отличается от правил Верхнего царства и этот парадокс вызывает удивление у ангела.

2.7 Методическая часть

Использование аутентичного материала позволяет сформировать социокультурную компетенцию обучающихся. Учащиеся узнают о современной английской литературе, о наиболее важных проблемах английского общества, через комическое и его разновидности такие как градация, обманутое ожидание и саспенс развивается их образное мышление, способность анализировать важные социо–культурные процессы, учиться делать выводы, исходя из национальной принадлежности человека, но в то же время преодолевать национальные стереотипы. Непосредственно языковая компетенция развивается через систему упражнений.

Комплекс упражнений разработан для обучающихся 11 класса в рамках темы «Good progress?» учебника М.В. Вербицкой, направленной на обсуждение различных проблем, которые поднимают авторы романа «Благие знамения» и с которыми может столкнуться каждый в жизни.

Цель комплекса заключается в развитии языковых компетенций учащихся, а именно навыков чтения и говорения путём практической работы с упражнениями повышенной трудности. Работа с представленным комплексом упражнений формирует практические навыки различных видов речевой деятельности.

Структура комплекса упражнений состоит из трех этапов, включающих в себя 10 упражнений.

Тема данного комплекса направлена на ознакомление с лексическим материалом и формирование лексических навыков. Упражнения развивают навык чтения, сфокусированы на проверке понимания и осмыслении содержания темы, активизации мыслительной деятельности учащихся.

Основной целью данного комплекса упражнений является формирование лексических навыков, чтение, развитие коммуникативных навыков, логики и творческих способностей учащихся и опирается на основные требования и положения Федерального государственного стандарта основного общего образования (далее – ФГОС).

Согласно ФГОС, обучение школьников английскому языку в старшей и средней школе направлено на развитие иноязычной компетенции. Планируемые предметные результаты должны включать в себя развитие:

- речевой компетенции (навыки чтения, говорения, слушания и письма);
- языковой компетенции (овладение и оперирование новыми языковыми средствами);
- социокультурной компетенции (знание национально-культурных особенностей страны изучаемого языка и способность использовать эти знания при общении);
- компенсаторной компетенции (умение компенсировать недостаточность знаний);
- учебно-познавательной компетенции (умения совершенствования учебно-познавательной деятельности).

Разработанный нами комплекс упражнений был составлен согласно ФГОС и отвечает предъявляемым требованиям, а именно:

- обеспечивает формирование толерантного отношения к другим культурам, их ценностям и выраженной личной позиции; развивает национальное самосознание на основе знакомства с жизнью сверстников в других странах;
- обеспечивает формирование и совершенствование иноязычной коммуникативной компетенции; расширяет и систематизирует полученные знания, развивает умение их применения;
- обеспечивает достижение допорогового уровня иноязычной коммуникативной компетенции;
- формирует и развивает мотивацию к совершенствованию владения иностранным языком, в том числе на основе наблюдения и самооценки.

Таким образом, анализ выбранной тематики будет формировать у обучающихся актуальную социо–культурную компетенцию в сфере социальных отношений в английском обществе.

Warming-up.

Answer the questions:

1. Do people have free will or should they rely on their destiny?
2. Do you know the names of the Four Horsemen of the Apocalypse? What do they symbolize?
3. How are angels and demons supposed to look and what are they supposed to do?
4. What national stereotypes about Englishmen (or other nations) do you know?
5. Does the weather sometimes correlate with your mood or vice versa?

Первый этап. Подготовительный (отработка лексических навыков и навыков чтения), представлен в таблице 1.

Таблица 1 – Главная идея.

A. Determine the main idea of the extract. Match the quote and the topic to which it belongs.

1. "I keep wondering whether the apple thing wasn't the right thing to do, as well. A demon can get into real trouble, doing the right thing." He nudged the angel. "Funny if we both got it wrong, eh? Funny if I did the good thing and you did the bad one, eh?"	A. Destiny vs. Free Will
2. Having a baby is the single most joyous co-experience that two human beings can share, and he wasn't going to miss a second of it. He'd got one of the Secret Service men to videotape it for him.	B. Good and Evil
3. The senior demons did not speak. "So I'll be popping along," Crowley babbled. "See you guys ar-see you. Er. Great. Fine. Ciao."	C. World Structure and Time
4. It was saying: yes, it's a rotten world. It could have been great. But now it's rotten, and it's time to do something about it. That's what you're here for. To make it all better.	D. Human Nature
5. Ah, Aziraphale had said, that's the good bit. The lower you start, the more opportunities you have. Crowley had said, That's lunatic. No, said Aziraphale, it's ineffable.	E. Superior-Subordinate Relationship

Key: 1-B, 2-D, 3-E, 4-A, 5-C.

Таблица 2 – Сопоставление слов с темами.

Match the following groups of words with the topic and think whose description (Death, War, Famine, Pollution) they may relate to:

1. Petrol engine Plastics Ring-pull can Oil tanker	A. Destruction and disaster
2. Plague Fight Crash Weaponry	B. Underweight problems
3. Skeleton Ultra-slim Dieting Hungry	C. Other world
4. Another Nowhere Ending Immaterial	D. Industry

Key: 1-D, 2-A, 3-B, 4-C.

A. Identify who is speaking (an angel, a demon or just a human). Which words and phrases help you to do it?

1. "I have tempted a priest," he said. "As he walked down the street and saw the pretty girls in the sun, I put Doubt into his mind. He would have been a saint, but within a decade we shall have him."

2. "I don't expect you normally have these," she said. "They're what you call cookies. We call them biscuits."

3. "You can't second-guess ineffability, I always say. There's Right, and there's Wrong. If you do Wrong when you're told to do Right, you deserve to be punished."

4. "My mother said they were just intelligent women protesting in the only way open to them against the stifling of a male-dominated social hierarchy."

5. "They looked so cold, poor things, and she's expecting already, and what with the vicious animals out there and the storm coming up I thought, well, where's the harm, so I just said, look, if you come back there's going to be an almighty row, but you might be needing this sword, so here it is, don't bother to thank me, just do everyone a big favor and don't let the sun go down on you here."

Key: 1-demon, 2-human, 3-angel, 4-human, 5-angel.

Таблица 3 – Сопоставление.

Match the suspense with the Russian equivalent.

<p>1. It was already growling, and the growl was a low, rumbling snarl of spring-coiled menace, the sort of growl that starts in the back of one throat and ends up in someone else's. Saliva dripped from its jaws and sizzled on the tar. It took a few steps forward, and sniffed the sullen air.</p>	<p>А. Цербер ждал. Настал решающий миг. Наречение. Оно определит его цель, его назначение, его сущность. Его глаза, которые теперь были гораздо ближе к земле, загорелись тусклым огнем, а в крапиву закапала слюна.</p>
<p>2. The hound waited. This was the moment. The Naming. This would give it its propose, its function, its identity. Its eyes glowed a dull red, even though they were a lot closer to the ground, and it dribbled into the nettles.</p>	<p>В. Адам открыл рот и закричал. Глотка простого смертного никогда не смогла бы издать такой оглушительный крик –он влетел над карьером и, смешавшись с грозowymi раскатами, перекрутил тучи, придавая им новые отвратительные формы. Неумолкающий вопль.</p>
<p>3. The thunder growled again. Pepper shivered. This wasn't the normal Them mobius bickering... There was a look in Adam's eye that his friend couldn't quite fathom-not devilment, because that was more or less there all the time, but a sort of blank grayness that was far worse.</p>	<p>С. Тучи клубились на горизонте. Над авиабазой синело чистое небо, и колебания воздуха ощущались лишь как легкий ветерок. Но сам воздух был странным, словно кристаллизованным, и казалось, что стоит только изменить угол зрения, чтобы увидеть его новые грани. Он поблескивал. Если бы вы попытались подобрать определения для его описания, то вам невольно пришли бы на ум слова «гнетущий» и «заряженный». Заряженный, насыщенный незримыми жизненными силами, которые лишь поджидают нужного момента, чтобы стать вполне зримыми и материальными.</p>
<p>4. Adam opened his mouth and screamed. It was a sound that a merely mortal throat should not have been able to utter; it wound out of the quarry, mingled with the storm, caused the clouds to curdle into new and unpleasant shapes. It went on and on.</p>	<p>Д. Гром зарычал снова. Пеппер поехала. Разговор уже не походил на оживленные споры, в которых Эти проводили долгие часы. Пеппер не могла понять, что за выражение появилось в глазах Адама: обычная буйная радость сменилась какой-то серой пустотой, и это было гораздо хуже.</p>
<p>5. Clouds churned around the horizon. Overhead the sky was still clear, the air torn by nothing more than a light breeze. But it wasn't normal air. It had a crystallized look to it, so that you might feel that if you turned your head you might see new facets. It</p>	<p>Е. Пес уже рычал. Это было тихое клопочущее рычание напряженной угрозы, какое обычно зарождается глубоко в глотке одного существа, а заканчивается на горле другого.</p>

sparkled. If you had to find a word to describe it, the word thronged might slip insidiously into your mind. Thronged with insubstantial beings awaiting only the right moment to become very substantial.	Капающая из пасти слюна вскипала на асфальте. Пес сделал несколько шагов вперед и понюхал неподвижный воздух.
--	--

Key: 1-E, 2-A, 3-D, 4-B, 5-C.

Comment on the examples of suspense. Why does the author use them?
What do they have in common?

Второй этап. Снятие лингвистических трудностей (работа с терминологическим аппаратом и логикой построения текста).

A. Find examples of climax and anticlimax in each fragment.

Remember:

Climax is an arrangement of sentences (or of the homogeneous parts of one sentence) which secures a gradual increase in significance, importance, or emotional tension in the utterance.

Anticlimax is climax suddenly interrupted by an unexpected turn of the thought which defeats expectations of the reader in which the final element is weaker in degree, or lower in status than the previous.

1. He plugged it in to the socket. Then he switched the socket on.

Every light in the house went out.

Newton beamed with pride. He was getting better. Last time he'd done it he'd blacked out the whole of Dorking...

2. It was very, very expensive, very powerful, and ultra-slim. He liked slim things.

3. In addition to the police there were also approximately two hundred others standing around, and inspecting the M25 through binoculars. They included representatives from her Majesty's Army, the Bomb Dis-posal Squad, M 15, M 16, the Special Branch, and the CIA. There was also a man selling hot dogs.

4. There was no noise. There were no cracks. There was just that where there had been the beginnings of a volcano of Satanic power, there was just

clearing smoke, and a car drawing slowly to a halt, its engine loud in the evening hush.

5. In cities the traffic lights went, then the street lights, then all the lights. Cooling fans slowed, flickered, and stopped. Heaters faded into darkness. Lifts stuck. Radio stations choked off, their soothing music silenced.

Key: 1-anticlimax, 2-climax, 3-anticlimax, 4-climax, 5-climax.

Таблица 4 – Стилистические приемы.

Match stylistic devices 1-5 with fragments a-e to complete the correct text.

A	B	C	D	E
his face twisted	the Earth's a Libra	wars, plagues, sudden audits	hi	his eyes light gray

1. This proves two things:

Firstly, that God moves in extremely mysterious, not to say, circuitous ways. God does not play dice with the universe; He plays an ineffable game of His own devising, which might be compared, from the perspective of any of the other players, to being involved in an obscure and complex version of poker in a pitch-dark room, with blank cards, for infinite stakes, with a Dealer who won't tell you the rules, and who smiles all the time.

Secondly, _____.

2. He raised his voice. "All hail Satan," he said.

"All hail Satan," Ligur echoed.

"_____, " said Crowley, giving them a little wave.

3. His body jerked. His head was thrown back. He raised his arms and pounded the sky with his fists. _____. The chalk floor cracked under his sneakers.

4. Sometimes he was called White, or Blanc, or Albus, or Chalky, or Weiss, or Snowy, or any one of a hundred other names. His skin was pale, his hair a faded blond, _____.

5. Many phenomena — _____—have been advanced as evidence for the hidden hand of Satan in the affairs of Man, but whenever students of

demonology get together the M25 London orbital motorway is generally agreed to be among the top contenders for Exhibit A.

Key: 1-B, 2-D, 3-A, 4-E, 5-C.

Третий этап. Творческий этап.

A. Complete these sentences using either climax or anticlimax.

1. He wasn't what she'd been expecting. Newt was tall with undoubtedly dark hair...

2. He'd been told not to leave his post. His wound from Vietnam was starting to play up...

3. Every light in the house went out. Newton beamed with pride. He was getting better...

4. Everybody was cold and wet, and puzzled, and irritable, with the exception of one police officer, who...

5. The laptop was very, very expensive, very powerful, and...

6. This accident changed his life. It changed his life for...

B. Insert sentences between the beginning and the end of the story to create a moment of anticipation for the reader. Expand the narrative with:

– homogeneous members of a sentence;

– short sentences;

– participles I and II;

– attributive clauses (with the conjunctions that and which).

1. Adam opened his mouth and screamed. That hadn't sounded like Adam's voice.

It went on and on.

2. That's how it goes, you think you're on top of the world, and suddenly they spring Armageddon on you.

No more world. Just endless Heaven or, depending who won, endless Hell.

3. Saliva dripped from its jaws and sizzled on the tar.

Its eyes glowed a dull red, even though they were a lot closer to the ground, and it dribbled into the nettles.

B. How do you understand these quotes?

"Anyway, if you stopped tellin' people it's all sorted out after they're dead, they might try sorting it all out while they're alive." Terry Pratchett

"You don't have to test everything to destruction just to see if you made it right." Neil Gaiman

Explain your opinion in 5-10 sentences.

Критерии оценивания

1 этап. Оценку «5» получает ученик, который понял главные факты, выделил значимую информацию, догадался о значении незнакомых слов по контексту, привёл аргументацию своей позиции. Оценку «4» получает ученик, который верно выполнил 70% упражнений 1 этапа и аргументировал свою позицию в одном из двух упражнений. Оценка «3» ставится при верном выполнении 50 % заданий 1 этапа. Оценка «2» ставится, если ученик понял менее 50 % текста и не привёл аргументацию своей позиции.

2 этап. Оценку «5» получает ученик, если он верно выполнил больше 70% заданий этапа. Оценку «4» получает ученик, который верно выполнил 70% упражнений. Оценка «3» ставится при верном выполнении 50 % заданий. Оценка «2» ставится, если ученик верно выполнил менее 50 % заданий.

3 этап. Оценку «5» получает ученик, если он справился с задачами этапа. Его речь была связной и логически последовательной. Диапазон используемых языковых средств достаточно широк. Языковые средства были употреблены верно, практически отсутствовали ошибки, которые нарушают коммуникацию, или они были незначительны. Наблюдалась легкость речи и правильное произношение. Оценка «4» выставляется, если учащийся выстраивает ответ связно и последовательно, однако, совершает ошибки, которые нарушают коммуникацию. Оценку «3» получает ученик, если он сумел в основном решить поставленную речевую задачу, но диапазон языковых средств был ограничен, объем высказывания был

меньше нормы. Ученик допускал языковые ошибки. В некоторых местах нарушалась последовательность высказывания. Оценка «2» ставится ученику, если он только частично справился с решением коммуникативной задачи. Работа не соответствовала указанным требованиям. Учащийся совершил большое количество ошибок, которые нарушают общение.

Общая оценка «3» ставится при верном выполнении двух и более этапов на «3». Общая оценка «4» ставится при верном выполнении двух и более этапов на «4» и отсутствии оценки «2». Общая оценка «5» при верном выполнении двух и более этапов на «5» и отсутствии оценок «2» или «3».

Выводы по второй главе

Рассмотренные в данной главе градация, обманутое ожидание и саспенс, обнаруженные в романе Нила Геймана «Благие знамения», позволяют сделать следующие выводы:

Роман Нила Геймана «Благие знамения» содержит значительное количество данных приемов, из которых наиболее выделяется обманутое ожидание. Роман можно отнести к жанру городского фэнтези. Прием обманутого ожидания – средство влияния на читателя, в какой-то степени – ирония над ним. Наиболее распространенным видом является обманутое ожидание внутри конкретной ситуации. Чаще всего выстраивается на основе таких синтаксических средств, как градация и параллелизм.

Градация и обманутое ожидание чаще встречается на уровне предложения, в то время как саспенс – в пределах абзаца и более. Преобладает разновидность логической градации, что отражает склонность англичан к логическим умозаключениям.

Несвязный и разрозненный постмодернистский текст становится единым целым с помощью приема обманутого ожидания.

Национальные стереотипы выражены в романе как словом и словосочетанием, так и ситуацией. Наиболее частыми стереотипами являются английский юмор, пессимизм, принцип честной игры.

Таким образом, выявленные закономерности находятся в русле основных тенденций постмодернистской литературы, представляющей современную форму существования художественного дискурса. Художественный дискурс эпохи постмодернизма характеризуется развенчанием традиционных ценностей, оригинальностью трактовки основных экзистенциальных проблем, черным юмором, широтой и нетривиальностью метафорических образов, столкновением областей высокого и низкого.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В дипломной работе в процессе решения поставленных задач были изучены теоретические источники по данной теме.

В заключении подведем итог нашим исследованиям:

Наиболее распространенным видом обманутого ожидания в романе Терри Пратчетта и Нила Геймана «Благие знамения» является обманутое ожидание внутри конкретной ситуации. Чаще всего выстраивается на основе таких синтаксических средств, как градация и параллелизм.

Градация и обманутое ожидание чаще встречается на уровне предложения, в то время как саспенс – в пределах абзаца и более. Преобладает разновидность логической градации, что отражает склонность англичан к логическим умозаключениям.

Несвязный и разрозненный постмодернистский текст становится единым целым с помощью приема обманутого ожидания.

В «Благих знамениях» изобличение парадоксальной сути общества достигается с помощью градации, обманутого ожидания и саспенса, что соответствует основным задачам постмодернизма.

Национальные стереотипы выражены в романе как словом и словосочетанием, так и ситуацией. Наиболее частыми стереотипами являются английский юмор, пессимизм, принцип честной игры, а так же азартные игры.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Derrida, J. *Of Grammatology* / Jacques Derrida. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976. – 158 p.
2. Fielding, H. *Joseph Andrews* / Henry Fielding. – London : Random House - Penguin, 2012. – 416 p.
3. Fox, K. *Watching the English. The Hidden Rules of English Behavior* / Kate Fox. – London : Hodder and Stoughton, 2004. – 584 p.
4. Gaiman, N. *Good Omens: The Nice and Accurate Prophecies of Agnes Nutter, Witch* / N. Gaiman, T. Pratchett. – London : Victor Gollancz Ltd, 1990. – 225 p.
5. Hassan, I. *The dismemberment of Orpheus: Toward a postmodernist literature* / Ihab Hassan. – Urbana : Gaumer publishing company, 1971. – 315 p.
6. Hornby, A.S. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Vol.2.* / Albert Sidney Hornby. – London : Oxford University Press, 1982. – 42 p.
7. Lyotard, J.F. *Answering question: What is postmodernism //Innovation/Renovation: New perspectives on the humanities.* / Jean-François Lyotard. – Madison : Victor Gollancz Ltd, 1983. – 602 p.
8. Malmgren, C.D. *Fictional space in the modernist and postmodernist American novel.* / Carl Darryl Malmgren. – Lewisburg : Oxford University Press, 1985. – 240 p.
9. Schiffrin, D. *Discourse Markers* / Deborah Sue Schiffrin. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – 364 p.
10. Scott, A.F. *Current Literary Terms* / Alfred Fitzgerald Scott. – London : Palgrave Macmillan, 1980. – 324 p.
11. *The American Heritage Dictionary.* Dell Publishing. – New York : Pegasus Publishers, 1983. – 112 p.
12. Арутюнова, Н.Д. *Лингвистический энциклопедический словарь [Текст]: учеб. пособие* / Нина Арутюнова . – Москва : ВУ, 1990. – 42 с.

13. Асратян, З.Д. Дискурс художественного произведения [Текст]: учеб. пособие / Эзрас Асратян. – Тамбов : Грамота, 2015. – 33 с.
14. Барт, Р. Поэтика [Текст]: учеб. пособие / Ролан Барт. – Москва : Прогресс, 1989. – 610 с.
15. Бергсон, А. Смех в жизни и на сцене [Текст]: учеб. пособие / Анри Бергсон. – Санкт-Петербург : Эксмо., 1900. – 83 с.
16. Береговская, Э.М. Система синтаксических фигур: к проблеме градации [Текст]: учеб. пособие / Эда Береговская. Москва : Прогресс, 1958. – 80 с.
17. Бережан, С.Г. К вопросу о синонимии исконных и заимствованных слов [Текст]: учеб. пособие / Сергей Бережан. Москва: Наука, 1966. – 117 с.
18. Бобнева, М.И. Социальные нормы и регуляция поведения [Текст]: учеб. пособие / Маргарита Бобнева. – Москва : Прогресс, 1978. – 58 с.
19. Бондырева, С. К. Выживание (факторы и механизмы) [Текст]: учеб. пособие / С. К. Бондырева, Д. В. Колесов. – Воронеж : МОДЭК, 2005. – 157 с.
20. Борев, Ю. О комическом [Текст]: учеб. пособие / Юрий Борев. – Москва : Эксмо, 1957. – 15 с.
21. Валгина, Н. С. Теория текста [Текст]: учеб. пособие / Нина Валгина. – Москва : Логос, 2003. – 280 с.
22. Гейман, Н. Галантность [Текст]: сборник / Нил Гейман. – Москва : АСТ, 2014. – 57 с.
23. Гейман, Н. Когда животные ушли [Текст]: сборник / Нил Гейман. – Москва : АСТ, 2014. – 84 с.
24. Гейман, Н. Коралина [Текст]: учеб. пособие /. Нил Гейман. – Москва : АСТ, 2014. – 192 с.
25. Гейман, Н. Никогда [Текст]: учеб. пособие / Нил Гейман. – Москва : АСТ, 2009. – 416 с.
26. Гейман, Н. Убийственные тайны [Текст]: учеб. пособие / Нил Гейман. – Москва : АСТ, 2014. – 347 с.

27. Гейман, Н. Холодные цвета [Текст]: учеб. пособие / Нил Гейман. – Москва : АСТ, 2014. – 251 с.
28. Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка [Текст]: словарь / Владимир Даль. – Москва : Русский язык, 1998. – 699 с.
29. Дейк, Т. А. Язык. Познание. Коммуникация [Текст]: учеб. пособие / Тён Дейк. – Москва : Прогресс, 1989. – 312 с.
30. Демьянков, В. З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века [Текст]: учеб. пособие / Валерий Демьянков. – Москва : Институт языкознания РАН, 1995. – 239-320 с.
31. Демьянков, В. З. Доминирующие лингвистические теории в конце XX века [Текст]: учеб. пособие / Валерий Закиевич Демьянков. – Москва : Институт языкознания РАН, 1995. – 239-320 с.
32. Дземидок, Б. О комическом [Текст]: учеб. пособие / Богдан Дземидок. – Москва : Прогресс, 1974. – 224 с.
33. Евнина, Е. Франсуа Рабле [Текст]: учеб. пособие / Елена Евнина. – Москва : Гослитиздат, 1948. – 176 с.
34. Жеребило, Т. В. Словарь лингвистических терминов [Текст]: учеб. пособие / Татьяна Жеребило. – Изд. 5-е, испр. и доп. – Назрань : Пилигрим, 2010. – 486 с.
35. Загнитко, А. А. Основы дискурсологии [Текст]: учеб. пособие / Анатолий Загнитко. – Донецк : ДонНУ, 2008. – 194 с.
36. Зись, А. Я. Лекции. [Текст]: учеб. пособие / Авнер Зись. – Москва : Прогресс, 1964, выпуск 2. – 144 с.
37. Ильин, И.П. Постмодернизм. Словарь терминов [Текст]: учеб. пособие / Илья Ильин. – Москва : Прогресс.: ИНИОН РАН, INTRADA, 2001. – 384 с.
38. Иссерс, О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи: монография [Текст]: учеб. пособие / Оксана Иссерс. – 5-е изд. – Москва : ЛКИ, 2008. – 288 с.

39. Каган, М. С. Анекдот как феномен культуры [Текст]: учеб. пособие / Моисей Каган. – Париж : Paris Publishing Company, 1956. – 248 с.
40. Каналаш, О.П. Национальная картина мира как компонент лингвистического исследования [Текст]: учеб. пособие / Оксана Каналаш. – Москва : ВУ, 2012. – 73 с.
41. Карасик, В. И. О типах дискурса [Текст]: учеб. пособие / Владимир Карасик. – Волгоград : Перемена, 2000. – 20 с.
42. Карасик, В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст]: учеб. пособие / Владимир Карасик. – Волгоград : Перемена, 2001. – 477 с.
43. Кашкин, В. Б. Теоретическая и прикладная лингвистика [Текст]: учеб. пособие / Вячеслав Кашкин. – Воронеж : ВГУ, 2004. – 76 с.
44. Кибрик, А. А. Анализ дискурса в когнитивной перспективе [Текст]: учеб. пособие / Андрей Кибрик. – Москва : Грамота, 2003. – 90 с.
45. Кибрик, А. А. Модус, жанр и другие параметры классификации дискурсов [Текст]: учеб. пособие / Андрей Кибрик. – Москва : Институт русского языка им. В. В. Виноградова, 2009 – 21 с.
46. Кубрякова, Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира [Текст]: учеб. пособие / Елена Кубрякова. – Москва : Языки славянской культуры, 2004 – 560 с.
47. Лессинг, Г. Э. Избранные произведения [Текст]: учеб. пособие / Готхольд Лессинг. – Москва : ВУ, 1953. – 533 с.
48. Манаенко, Г. Н. Дискурс в его отношении к речи, тексту и языку [Текст]: учеб. пособие / Геннадий Манаенко. – Ставрополь : Пятигорский государственный лингвистический университет, 2003. – 40 с.
49. Митта, А. Н. «Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому...» [Текст]: учеб. пособие / Александр Митта. – Москва : Подкова, 1999. – 471 с.

- 50.Натев, А. Искусство и общество [Текст]: учеб. пособие / Атанас Натев. – Москва : Прогресс, 1966. – 281 с.
- 51.Некрасов, С. И., Некрасова Н. А. Философия науки и техники [Текст]: учеб. пособие / Сергей Некрасов. – Орёл : ОГУ, 2010. – 289 с.
- 52.Плеханова, Т. Ф. Текст как диалог [Текст]: монография / Татьяна Плеханова. – Минск : МГЛУ, 2002 – 253 с.
- 53.Поспелов, Г.Н. Теория литературы [Текст]: учеб. пособие / Геннадий Поспелов. – Москва : Прогресс, 1940 – 187 с.
- 54.Потебня, А. А. Мысль и язык [Текст]: учеб. пособие / Александр Потебня. – Москва : Правда, 1989. – 17 с.
- 55.Розенталь, Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов (словарь) [Текст]: учеб. пособие / Дитмар Розенталь. – Москва : Просвещение, 1976. – 543 с.
- 56.Руднев, В. П. Словарь культуры XX века [Текст]: учеб. пособие / Вадим Руднев. – Москва : Правда, 1997. – 31 с.
- 57.Русакова, О. Ф. Современные теории дискурса: опыт классификаций [Текст]: учеб. пособие / Ольга Русакова. – Екатеринбург : Издательский Дом Дискурс-Пи, 2006. – 30 с.
- 58.Кормилов, С.И. Современный словарь [Текст]: учеб. пособие / Сергей Кормилов. – Москва : Издательство АСТ, 2000. – 14 с.
- 59.Степанов, Ю. С. Альтернативный мир, дискурс, факт и принцип причинности [Текст]: учеб. пособие / Юрий Степанов. – Москва : РГГУ, 1995. – 35-73 с.
- 60.Тишунина, Н. В. Современные глобализационные процессы: вызов, рефлексии, стратегии [Текст]: учеб. пособие / Наталия Тишунина. – Санкт-Петербург : Мнемозина, 2003. – 15 с.
- 61.Трусов В.П., Филиппов А.С. Этнические стереотипы [Текст]: учеб. пособие / В. П. Трусов, А.С. Филиппов . – Москва : Правда, 1984. – 20 с.
- 62.Хабермас, Ю. Теория коммуникативного действия [Текст]: учеб. пособие / Юрген Хабермас. – Германия : Беакон пресс, 1984. – 464 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Примеры градации, обманутого ожидания и саспенса из романа.

Обманутое ожидание.

1. This proves two things:

Firstly, that God moves in extremely mysterious, not to say, circuitous ways. God does not play dice with the universe; He plays an ineffable game of His own devising, which might be compared, from the perspective of any of the other players, to being involved in an obscure and complex version of poker in a pitch-dark room, with blank cards, for infinite stakes, with a Dealer who won't tell you the rules, and who smiles all the time. Secondly, the Earth's a Libra.

2. He raised his voice. "All hail Satan," he said. "All hail Satan," Ligur echoed. "Hi," said Crowley, giving them a little wave.

3...."we must recount the Deeds of the Day."...

"I have tempted a priest," he said. "As he walked down the street and saw the pretty girls in the sun, I put Doubt into his mind. He would have been a saint, but within a decade we shall have him." "I have corrupted a politician," said Ligur. "I let him think a tiny bribe would not hurt. Within a year we shall have him" . "I tied up every portable telephone system in Central London for forty-five minutes at lunchtime," he said. There was silence, except for the distant swishing of cars.

4. What could he tell them? That twenty thousand people got bloody furious? That you could hear the arteries clanging shut all across the city? And that then they went back and took it out on their secretaries or traffic wardens or whatever, and they took it out on other people? In all kinds of vindictive little ways which, and here was the good bit, they thought up themselves For the rest of the day. The pass-along effects were incalculable. Thousands and thousands of souls all got a faint patina of tarnish, and you hardly had to lift a finger.

5. Sister Mary headed through the nighttime hospital with the Adversary, Destroyer of Kings, Angel of the Bottomless Pit, Great Beast that is called

Dragon, Prince of This World, Father of Lies, Spawn of Satan, and Lord of Darkness safely in her arms. She found a bassinet and laid him down in it. He gurgled. She gave him a tickle.

6. The Cultural Attaché himself, Thaddeus J. Dowling, had been called back to Washington in a hurry a few days earlier, but he had been on the phone to Mrs. Dowling throughout the birth experience, helping her with her breathing. It didn't help that he had been talking on the other line to his investment counselor. At one point he'd been forced to put her on hold for twenty minutes. But that was okay. Having a baby is the single most joyous co-experience that two human beings can share, and he wasn't going to miss a second of it. He'd got one of the Secret Service men to videotape it for him.

7. He plugged it in to the socket. Then he switched the socket on. Every light in the house went out. Newton beamed with pride. He was getting better. Last time he'd done it he'd blacked out the whole of Dorking...

8. Once, one of the electronics magazines to which he subscribed had published a joke circuit which was guaranteed not to work. At last, they'd said in an amusing way, here's something all you ham-fisted hams out there can build in the certain knowledge that if it does nothing, it's working. It had diodes the wrong way round, transistors upside down, and a flat battery. Newt had built it, and it picked up Radio Moscow.

9. The boy squeaked, and pulled the trigger of the gun. It was a Magnum .32, CIA issue, gray, mean, heavy, capable of blowing a man away at thirty paces, and leaving nothing more than a red mist, a ghastly mess, and a certain amount of paperwork. Aziraphale blinked. A thin stream of water squirted from the nozzle and soaked Crowley, who had been looking out the window, trying to see if there was a huge black dog in the garden.

10. The assistant Head of Wages turned a haggard face toward him. "Pretty bad," he said. "The bullet went through nearly all of them. Access, Barclaycard, Diners-the lot.". "It was only the American Express Gold that stopped it," said Wethered.

11. He'd been told not to leave his post. His wound from Nam was starting to play up. [He'd slipped and fallen in a hotel shower when he took a holiday there in 1983. Now the mere sight of a bar of yellow soap could send him into near-fatal flashbacks.]

12. In addition to the police there were also approximately two hundred others standing around, and inspecting the M25 through binoculars. They included representatives from her Majesty's Army, the Bomb Dis-posal Squad, M 15, M 16, the Special Branch, and the CIA. There was also a man selling hot dogs.

13. Everybody was cold and wet, and puzzled, and irritable, with the exception of one police officer, who was cold, wet, puzzled, irritable, and exasperated.

14. As they drove past an astonished traffic warden his notebook spontaneously combusted, to Crowley's amazement. "I'm pretty certain I didn't mean to do that," he said. Aziraphale blushed. "That was me," he said. "I had always thought that your people invented them."

15. ... he wasn't what she'd been expecting. More precisely, he wasn't what she'd been hoping for. She had been hoping, rather self-consciously, for someone tall, dark, and handsome. Newt was tall, but with a rolled-out, thin look. And while his hair was undoubtedly dark, it wasn't any sort of fashion accessory...
...And he wasn't handsome...

16. There was a hint of talcum and lily-of-the-valley, and no rank suggestion of old T-shirts that had forgotten what the inside of a tumble-dryer looked like.

17. His dreams had furnished it in silks, rich hangings, and what he thought of as scented unguents. Admittedly, it did have a bead curtain in the entrance to the kitchenette and a lamp made rather inexpertly from a Chianti bottle... And there was a table in the middle of the room with a velvet cloth on it and, on the cloth, the crystal ball... Shadwell stared for some time at a large, threadbare teddy bear, which had one eye missing and a torn ear. His gaze was blocked by a pajama case shaped like an animal that may have been a dog but, there again, might have been a skunk. It had a cheery grin.

18. I couldn't stop him. He must have been mad. Or drunk. Just ran in. I couldn't stop him. Mad. Ran straight in. Horrible way to die. Horrible, horrible. Just ran straight in... Then Crowley came out of the flames. The police and the firemen looked at him, saw the expression on his face, and stayed exactly where they were.

19. The hound waited. This was the moment. The Naming. This would give it its purpose, its function, its identity. Its eyes glowed a dull red, even though they were a lot closer to the ground, and it dribbled into the nettles. "I'll call him Dog," said his Master, positively.

20. Many phenomena –wars, plagues, sudden audits –have been advanced as evidence for the hidden hand of Satan in the affairs of Man, but whenever students of demonology get together the M25 London orbital motorway is generally agreed to be among the top contenders for Exhibit A.

21. "Just remember I'll have known that, deep down inside, you were just enough of a bastard to be worth liking."

22. Crowley had always known that he would be around when the world ended, because he was immortal and wouldn't have any alternative. But he'd hoped it would be a long way off. Because he rather liked people. It was a major failing in a demon.

23. And then, of course, it had seemed even natural that they should, as it were, hold the fort for one another whenever common sense dictated.

24. ...there's nothing we can do to them that they don't do themselves and they do things we've never even thought of, often involving electrodes. They've got what we lack. They've got imagination. And electricity, of course.

25. Aziraphale. The Enemy, of course. But an enemy for six thousand years now, which made him a sort of friend.

26. Farther down the train a fight broke out. Scarlett grinned. People were always fighting, over her, and around her; it was rather sweet, really.

27. "Let's have lunch," he said. "I owe you one from, when was it . . . " "Paris, 1793," said Aziraphale. "Oh, yes. The Reign of Terror. Was that one of

yours, or one of ours?" "Wasn't it yours?" "Can't recall. It was quite a good restaurant, though."

28. "Now we art all here," said Hastur meaningfully, "we must recount the Deeds of the Day". "Yeah. Deeds," said Crowley, with the slightly guilty look of one who is attending church for the first time in years and has forgotten which bits you stand up for.

29. "Yes, but you're a demon. I'm not sure if it's actually possible for you to do good," said Aziraphale. "It's down to your basic, you know, nature. Nothing personal, you understand."

30. "Our moment of eternal triumph awaits!". "Eternal. Yeah," said Crowley. "And you will be a tool of that glorious destiny!". "Tool. Yeah," muttered Crowley. "Er. Okay," he said. "I'll, er, be off then. Shall I?"

31. It'd get done anyway, and being sensible about it gave everyone more free time and cut down on expenses.

32. (He had worked at the Chernobyl Power Station, and at Windscale, and at Three Mile Island, always in minor jobs that weren't very important.)

33. "He's been up here too long," he said. "Right from the Start. Gone native, if you ask me. Drives a car with a telephone in it" ."And he wears sunglasses," sneered Hastur, "even when he dunt need to."

34. Unpleasant damp smells, glowering looks, erratic opening hours –he was incredibly good at it.

35. "Don't tell me from genetics. What've they got to do with it?" said Crowley. "Look at Satan. Created as an angel, grows up to be the Great Adversary. Hey, if you're going to go on about genetics, you might as well say the kid will grow up to be an angel. After all, his father was really big in Heaven in the old days. Saying he'll grow up to be a demon just because his dad became one is like saying a mouse with its tail cut off will give birth to tailless mice. No. Upbringing is everything. Take it from me."

36. "So I'll be popping along," Crowley babbled. "See you guys ar-see you. Er. Great. Fine. Ciao."

37."“Best not to speculate, really,” said Aziraphale. “You can’t second-guess ineffability, I always say. There’s Right, and there’s Wrong. If you do Wrong when you’re told to do Right, you deserve to be punished. Er.”” "Get thee behind me, foul fiend.... After you."

38.Night was spreading slowly around the spinning Earth. It should have been full of pinpricks of light. It was not.

39.They made Death seem positively homely. His leather greatcoat and dark-visored helmet had become a cowled robe, but these were mere details.

40.BUT I, he said, AM NOT LIKE THEM. I AM AZRAEL, CREATED TO BE CREATION'S SHADOW. YOU CANNOT DESTROY ME. THAT WOULD DESTROY THE WORLD. The heat of their stare faded. Adam scratched his nose.

41. ...in bunkers under Wyoming and Nebraska, men in fatigues stopped screaming and waving guns at one another, and would have had a beer if alcohol had been allowed in missile bases. It wasn't, but they had one anyway.

42. Archimedes said that with a long enough lever and a solid enough place to stand, he could move the world. He could have stood on Mr. Young.

Градация.

1. Thousands and thousands of souls all got a faint patina of tarnish, and you hardly had to lift a finger. (Quantitative)

2. Sister Mary headed through the nighttime hospital with the Adversary, Destroyer of Kings, Angel of the Bottomless Pit, Great Beast that is called Dragon, Prince of This World, Father of Lies, Spawn of Satan, and Lord of Darkness safely in her arms. She found a bassinet and laid him down in it. He gurgled. She gave him a tickle. (Logical)

3. In addition to the police there were also approximately two hundred others standing around, and inspecting the M25 through binoculars. They included representatives from her Majesty's Army, the Bomb Dis-posal Squad, M 15, M 16, the Special Branch, and the CIA. There was also a man selling hot dogs. (Logical)

4. Everybody was cold and wet, and puzzled, and irritable, with the exception of one police officer, who was cold, wet, puzzled, irritable, and exasperated. (Emotional)

5. It didn't matter how much you ate, you lost weight. [And hair. And skin tone. And, if you ate enough of it long enough, vital signs.] (Quantitative)

6. In cities the traffic lights went, then the street lights, then all the lights. Cooling fans slowed, flickered, and stopped. Heaters faded into darkness. Lifts stuck. Radio stations choked off, their soothing music silenced. (Quantitative)

7. That's how it goes, you think you're on top of the world, and suddenly they spring Armageddon on you. The Great War, the Last Battle. Heaven versus Hell, three rounds, one Fall, no submission. (Logical)

8. Many phenomena –wars, plagues, sudden audits –have been advanced as evidence for the hidden hand of Satan in the affairs of Man, but whenever students of demonology get together the M25 London orbital motorway is generally agreed to be among the top contenders for Exhibit A. (Logical)

9. Raven Sable, slim and bearded and dressed all in black, sat in the back of his slimline black limousine, talking on his slimline black telephone to his West Coast base. (Logical)

10. It was very, very expensive, very powerful, and ultra-slim. He liked slim things. (Emotional)

11. Oh, he did his best to make their short lives miserable, because that was his job, but nothing he could think up was half as bad as the stuff they thought up themselves. They seemed to have a talent for it. It was built into the design, somehow. They were born into a world that was against them in a thousand little ways, and then devoted most of their energies to making it worse. (Quantitative)

12. It meant a tacit non-interference in certain of each other's activities. It made certain that while neither really won, also neither really lost, and both were able to demonstrate to their masters the great strides they were making against a cunning and well-informed adversary. (Logical)

13. Nothing about him looked particularly demonic, at least by classical standards. No horns, no wings. Admittedly he was listening to a Best of Queen tape, but no conclusions should be drawn from this because all tapes left in a car for more than about a fortnight metamorphose into Best of Queen albums. No particularly demonic thoughts were going through his head. In fact, he was currently wondering vaguely who Moey and Chandon were. (Logical)

14. The reason he was late was that he was enjoying the twentieth century immensely. It was much better than the seventeenth, and a lot better than the fourteenth. One of the nice things about Time, Crowley always said, was that it was steadily taking him further away from the fourteenth century, the most bloody boring hundred years on God's, excuse his French, Earth. The twentieth century was anything but boring. (Emotional)

15. She was interrupted by a skeleton. A skeleton in a Dior dress, with tanned skin stretched almost to snapping point over the delicate bones of the skull. The skeleton had long blond hair and perfectly made-up lips... (Logical)

16. And there was Another. He was in the square in Kumbolaland. And he was in the restaurants. And he was in the fish, and in the air, and in the barrels of weedkiller. He was on the roads, and in houses, and in palaces, and in hovels.

17. There was nowhere that he was a stranger, and there was no getting away from him. He was doing what he did best, and what he was doing was what he was. He was not waiting. He was working. (Quantitative)

18. Sometimes he was called White, or Blanc, or Albus, or Chalky, or Weiss, or Snowy, or any one of a hundred other names. His skin was pale, his hair a faded blond, his eyes light gray. (Logical)

19. WE HAVE GREAT FAITH IN YOU, CROWLEY. THIS IS IMPORTANT, CROWLEY. THIS IS THE BIG ONE, CROWLEY. THAT IS WHAT WE ARE DOING, CROWLEY AND IF IT GOES WRONG, THEN THOSE INVOLVED WILL SUFFER GREATLY. EVEN YOU, CROWLEY ESPECIALLY YOU. (Emotional)

20. This wasn't the old Adam the Them knew. The Them avoided one another's faces. With Adam in this mood, the world seemed a chillier place. (Emotional)

21. There was a moment of conflict. But Adam was on his own ground. Always, and ultimately, on his own ground. (Emotional)

22. "...I can't see what's so bad about knowing the difference between good and evil, anyway."

23. "It must be bad," reasoned Aziraphale, in the slightly concerned tones of one who can't see it either, and is worrying about it, "otherwise you wouldn't have been involved." (Logical)

24. "Then you can't be certain, correct me if I'm wrong, you can't be certain that thwarting it isn't part of the divine plan too. I mean, you're supposed to thwart the wiles of the Evil One at every turn, aren't you?" (Logical)

25. It was one of Crowley's better achievements. When Crowley had watched the first thirty-mile-long tailback he'd experienced the lovely warm feeling of a bad job well done. It had earned him a commendation. (Emotional)

26. Evil in general does not sleep, and therefore doesn't see why anyone else should. But Crowley liked sleep, it was one of the pleasures of the world. Especially after a heavy meal. He'd slept right through most of the nineteenth century, for example. Not because he needed to, simply because he enjoyed it. (Emotional)

27. He'd always known that the world was an interesting place, and his imagination had peopled it with pirates and bandits and spies and astronauts and similar. (Logical)

28. It resounded around the universe, which is a good deal smaller than physicists would believe. It rattled the celestial spheres. It spoke of loss, and it did not stop for a very long time. And then it did. (Logical)

29. Switches were welding shut. Relays fused. In the heart of silicon chips whose microscopic architecture looked like a street plan of Los Angeles fresh pathways opened up, and hundreds of miles away bells rang in underground

rooms and men stared in horror at what certain screens were telling them.
(Quantitative)

30. All over the world, people who had been wrestling with switches found that they switched. Circuit breakers opened. Computers stopped planning World War III and went back to idly scanning the stratosphere. (Logical)

31. There was no noise. There were no cracks. There was just that where there had been the beginnings of a volcano of Satanic power, there was just clearing smoke, and a car drawing slowly to a halt, its engine loud in the evening hush. (Logical)

Саспенс.

1. ...every dog is still only two meals away from being a wolf. These dogs advance deliberately, purposefully, the wilderness made flesh, their teeth yellow, their breath a-stink...

2.It was already growling, and the growl was a low, rumbling snarl of spring-coiled menace, the sort of growl that starts in the back of one throat and ends up in someone else's. Saliva dripped from its jaws and sizzled on the tar. It took a few steps forward, and sniffed the sullen air.

3.When that voice said "Follow," it would follow; when it said "Kill," it would kill.

4.The hound waited. This was the moment. The Naming. This would give it its propose, its function, its identity. Its eyes glowed a dull red, even though they were a lot closer to the ground, and it dribbled into the nettles.

5. WHERE THEY BELONG, said Death, still holding Adam's gaze.
WHERE THEY HAVE ALWAYS BEEN. BACK IN THE MINDS OF MAN.

6.THEY'LL BE BACK, he said. THEY'RE NEVER FAR AWAY.

7.There was a shadow over the whole world. Storm clouds were building up in the north...That hadn't sounded like Adam's voice. A bitter wind blew through the summer woods.

8.Clouds churned around the horizon. ...it wasn't normal air. Thronged with insubstantial beings awaiting only the right moment to become very substantial.

9.The thunder growled again. Pepper shivered. This wasn't the normal Them mobius bickering... There was a look in Adam's eye that his friend couldn't quite fathom-not devilment, because that was more or less there all the time, but a sort of blank grayness that was far worse.

10. Even in their state of mounting terror the Them gave this the consideration it deserved.

11.The clouds spread forwards and sideways like ink poured into a bowl of clear water, moving across the sky faster than the wind.

12.Adam wasn't listening, at least to any voices outside his own head. "It's all too much of a mess," he said. "We should start again. Just save the ones we want and start again. That's the best way. It'd be doing the Earth a favor, when you come to think about it. It makes me angry, seeing the way those old loonies are messing it up . . ."

13.His body jerked. His head was thrown back. He raised his arms and pounded the sky with his fists. His face twisted. The chalk floor cracked under his sneakers.

14.Adam opened his mouth and screamed. It was a sound that a merely mortal throat should not have been able to utter; it wound out of the quarry, mingled with the storm, caused the clouds to curdle into new and unpleasant shapes. It went on and on.

15.Heavy steel doors shut firmly in secret hollow mountains, leaving people on the other side to pound on them and wrestle with fuse boxes which had melted.

16. Cooling fans slowed, flickered, and stopped. Heaters faded into darkness.

17.Lifts stuck. Radio stations choked off, their soothing music silenced.

18. And that'd be that. No more world.

19.Silence held the bubble of the world in its grip.

20."I'd just like to say," he said, "if we don't get out of this, that . . . I'll have known, deep down inside, that there was a spark of goodness in you."

21. "Sir?" The late delivery man was falling through a gray mist, and all he could see were two spots of blue, that might have been eyes, and might be distant stars. DON'T THINK OF IT AS DYING, said Death, JUST THINK OF IT AS LEAVING EARLY TO AVOID THE RUSH. The delivery man had a brief moment to wonder whether his new companion was making a joke, and to decide that he wasn't; and then there was nothing.

22. There were five billion people down there. What was going to happen soon would make barbarism look like a picnic-hot, nasty, and eventually given over to the ants.

23. The Four halted a few meters away. IT HAS BEEN DONE, said Death. He leaned forward a little and stared eyelessly at Adam. It was hard to tell if he was surprised.

24. Death stared at Adam. "You . . . are part . . . of us," said War, between teeth like beautiful bullets. "It is done. We make . . . the . . . world . . . anew,» said Pollution, his voice as insidious as something leaking out of a corroded drum into a water table. "You . . . lead . . . us," said Famine.

25. The air between Adam and Death began to vibrate, as in a heatwave.

26. There was a tearing sound. Death's robe split and his wings unfolded. Angel's wings. But not of feathers. They were wings of night, wings that were shapes cut through the matter of creation into the darkness underneath, in which a few distant lights glimmered, lights that may have been stars or may have been something entirely else.