

ВІДГУК

на дипломну роботу з англійської філології

«Засоби реалізації категорії комічного в сучасній англійській прозі»,

подану на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «спеціаліст»
зі спеціальності 014.02 Середня освіта (Мова і література (англійська))
студентки 509-а групи факультету соціальної та мовної комунікації

Шпак Катерини Анатоліївни

Дипломна робота К. А. Шпак присвячена дослідженню провідних мовностилістичних засобів реалізації категорії комічного в сучасній англійській прозі. Дослідження здійснено на матеріалі прозових творів яскравих представників другої половини ХХ – початку ХХІ ст. – Дж. Орвелла, Д. Тартта, М. Спарк та К. Воннегута. Аналіз дипломницею матеріалу дає підстави говорити про те, що звернення зазначених письменників до певних різновидів категорії комічного (іронії, сатири, сарказму тощо) є характерною рисою індивідуально-авторського почерку.

Інтерес сучасних лінгвістів до вивчення категорії комічного, її видів, жанрів, прийомів створення, різноманітних образотворчих і виражальних засобів вербалізації мови з метою створення комічного ефекту в різних видах дискурсу, на матеріалі різних мов та при перекладі іншими мовами, способів вивчення тощо продовжує зростати. Незважаючи на те, що в останні десятиліття зазначене поняття в лінгвістичній літературі є досить поширеним й активно використовуваним, його не можна назвати остаточно визначеним, що пов'язано зі складністю й багаторівневістю самої проблеми, відсутністю загальноприйнятих методик дослідження цього феномена, і тим самим обумовлює актуальність цього дослідження.

У роботі коректно визначено об'єкт і предмет дослідження, чітко сформульована мета і завдання, наукова новизна та практична значущість. Обрані методи пошуку адекватні меті та завданням дослідження. Робота має як теоретичне, так і практичне значення.

Представлене дослідження відрізняється всебічною апробацією отриманих результатів на конференціях різного рівня. Результати дослідження висвітлено у 4 тезах доповідей.

Дипломна робота є цілісною, самостійною, завершеною науковою працею, що відповідає вимогам до робіт такого роду досліджень.

Таким чином, дипломна робота Шпак Катерини Анатоліївни може бути подана до захисту і заслуговує на позитивну оцінку.

Науковий керівник

к. філол. наук, доцент
кафедри англійської філології
та перекладу
Горлівського інституту
іноземних мов



І. А. Блинова

РЕЦЕНЗІЯ
на дипломну роботу
з англійської філології
«Засоби реалізації категорії комічного в сучасній англомовній прозі»,
подану на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «спеціаліст»
зі спеціальності 014.02 Середня освіта (Мова і література (англійська))
студентки 509-а групи факультету соціальної та мовної комунікації
Шпак Катерини Анатоліївни

У другій половині ХХ – початку ХХІ ст. помітно посилюється інтерес учених до лінгвістичного експерименту, словесної творчості автора, лінгвокреативної мовної діяльності, проявів творчої функції мови. Складність категорії комічного, що реалізується багатьма мовними та мовленнєвими прийомами і засобами, визначає неоднозначність підходів до інтерпретації її сутності, механізмів, філософської, культурологічної, психологічної, соціологічної, формально-логічної, естетичної і власне лінгвістичної природи. Звернення до цих проблем пояснюється прагненням лінгвістів всебічно досліджувати особливості індивідуально-авторської словотворчості, організації образної системи, семантичного перетворення смислу в іронічно, сатирично тощо вживаній одиниці тексту.

Зауважимо, що сформульовані мета та завдання точно й чітко намічають перспективу аналізу; структура роботи й виклад основного змісту в двох розділах дають прозору уяву про хід наукового пошуку. Загалом робота К. А. Шпак відзначається чіткою композицією й точністю висловлення думок засобами сучасного наукового дискурсу.

Розкриваючи зміст дослідження, дипломниця правильно визначає понятійний апарат; коректно сформульовані мета й завдання наукового пошуку, які послідовно вирішуються в процесі розкриття змісту роботи.

У заключній частині дипломної роботи подано ґрунтовні висновки, які побудовано достатньо логічно. Усі вони надають цілісне уявлення про зміст та доцільність роботи.

Робота має практичне значення, яке полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані при навчанні таких дисциплін, що викладаються у вищих навчальних закладах, як: стилістики англійської мови, лінгвістичного аналізу тексту, інтерпретації тексту, теорії та практики перекладу.

Заслуговує на увагу й апробація результатів дослідження, які відображено у 4 публікаціях тез доповідей конференцій, підготовлених за матеріалами виступів на конференціях різного рівня.

Безперечно, робота не позбавлена технічних помилок, проте це не впливає суттєво на загальне позитивне враження.

Зважаючи на вищезазначене, наукове дослідження Шпак Катерини Анатоліївни відповідає вимогам до дипломних робіт та може бути поданим до захисту.

Рецензент

к. філол. наук, доцент
кафедри германської філології
Горлівського інституту
іноземних мов



І. М. Архіпова

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ДОНБАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»
ГОРЛІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ПЕРЕКЛАДУ



«Рекомендовано до захисту»
Протокол № 10 від 25 квітня 2017 р.
Заступач кафедри
доц. Ясинецька О.А.

**ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КАТЕГОРІЇ КОМІЧНОГО В СУЧАСНІЙ
АНГЛОМОВНІЙ ПРОЗІ**

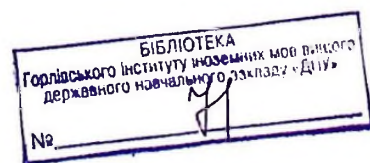
ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття освітньо-кваліфікаційного рівня «спеціаліст»
зі спеціальності 014.02 Середня освіта (Мова і література (англійська))

Виконавець:
студентка 509-а групи
факультету соціальної та мовної
комунікації
Шпак Катерина Анатоліївна

Науковий керівник:
к. філол. н., доцент
Блинова І.А.

Бахмут – 2017



MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE
STATE HIGHER EDUCATIONAL ESTABLISHMENT
«DONBAS STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY»
HORLIVKA INSTITUTE FOR FOREIGN LANGUAGES
CHAIR OF ENGLISH PHILOLOGY AND TRANSLATION

THE REALIZATION OF THE COMIC CATEGORY TECHNIQUES
IN THE MODERN ENGLISH PROSE

Graduation Research Paper

Paper done by:

Student

Group 509-a

**Department of Social
and Language Communication**

Shpak Kateryna Anatoliyivna

Supervisor:

Associate professor

Candidate of Philology

Blynova Iryna Anatoliyivna

Bakhmut - 2017

АНОТАЦІЯ

Шпак К. А. Засоби реалізації комічного в сучасній англомовній прозі.

У дипломній роботі розглядається своєрідність реалізації категорії комічного в сучасній англомовній прозі. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел. У першому розділі запропоновано теоретичне обґрунтування обраної теми дослідження, виокремлено загальні класифікації категорії комічного та охарактеризовано типові риси сучасної англомовної літератури. Другий розділ присвячений аналізу провідних прийомів та засобів комічного (мовної гри, каламбура, алюзії, ремінісценції, алегорії, власне створених фразеологізмів) у прозових творах Дж. Орвелла, Д. Тартта, К. Воннегута та М. Спарк.

Ключові слова: категорія комічного, художній прозовий твір, мовна гра, каламбур, алюзія, ремінісценція, алегорія, фразеологізм.

SUMMARY

Shpak K. A. The realization of the comic category techniques in the modern English prose.

The research paper deals with the peculiarities of the comic category techniques realization in the modern English prose. The graduation research paper consists of the introduction, two chapters, conclusions and a list of references. In the first chapter the theoretical grounds of the chosen research topic have been examined, the general classifications of comic category have been pointed out and the basic characteristics of the modern literature have been described. In the second chapter the practical analysis of this category techniques (a pun, a paronomasia, an allusion, a reminiscence, an idiom created by the author) have been analyzed in the literary works by J. Orwell, D. Tartt, K. Vonnegut, M. Spark.

Keywords: comic category, fiction, pun, paronomasia, allusion, reminiscence, idiom.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА РОЗВИТКУ КАТЕГОРІЇ КОМІЧНОГО.....	6
1.1.Трактування поняття «комічне» в сучасному мовознавстві.....	6
1.2.Основні різновиди комічного.....	9
1.2.1 Гумор.....	9
1.2.2. Іронія.....	12
1.2.3. Сатира.....	15
1.2.4. Сарказм.....	19
1.3.Типові характеристики модерністської та постмодерністської англомовної літератури.....	23
1.4. Роль засобів комічного у художніх текстах.....	30
Висновки до розділу 1.....	34
РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ПРОЯВУ КАТЕГОРІЇ КОМІЧНОГО В СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ПРОЗІ.....	35
2.1. Мовна гра як провідний засіб вираження комічного.....	35
2.2. Каламбур та його класифікації.....	36
2.3. Алегорія.....	45
2.4. Антономазія.....	48
2.5. Алюзія.....	50
2.6. Ремінісценція.....	52
2.7. Власне створені фразеологізми.....	53
Висновки до розділу 2.....	56
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59
ДОДАТОК А.....	64

ВСТУП

Зазначимо, що категорія комічного відіграє велику роль у суспільному житті людей. Її вивчали із давніх часів, тому це поняття має багато визначень, а природа комічного полягає власне у несумісності певних усталених норм та понять. Оскільки комічне притаманне тільки людині, то з усіх видів мистецтва найбільш ця категорія знаходить свій вияв у художній літературі. Письменники використовують комічне для того, щоб більш точно розкрити ідею власного твору. Вони послуговуються різними засобами, які яскраво демонструють людські вади, соціальну нерівність та будь-яке явище, що з точки зору автора є несправедливим.

Дослідження питань гумору, іронії, сатири і сарказму було і залишається актуальною проблемою у парадигмі сучасного гуманітарного знання: таких галузей філологічних наук як лінгвістики, текстолінгвістики, лінгвостилістики, лінгвопоетики.

Серед праць багатьох дослідників значної ваги й актуальності набувають такі, що присвячені проблемам дослідження категорії комічного, його видів, жанрів, прийомів створення, різноманітних образотворчих і виражальних засобів вербалізації мови в різних видах дискурсу. Серед них виокремлюємо роботи Ю.Д. Апресяна, Н.Д. Арутюнової, Т.В. Булигіної, О.Д. Шмельова, О.В. Падучевої та інших учених.

Зазначимо, що засоби створення комічного проявляються на художньому рівні, а також, у свою чергу, слугують створенню комічного ефекту як у зображенні подій, образів, явищ, негативних рис характеру, так і у створенні сміхової атмосфери твору.

Актуальність дослідження обґрунтовується необхідністю вивчення категорії комічного, яка виступає в якості детермінанти індивідуально-авторського стиля і служить засобом дослідження обіграних явищ окремих мовних рівнів та різноманітних прийомів створення комічного ефекту.

Мета роботи полягає в описі провідних засобів реалізації категорії комічного і виявленні особливостей їх функціонування в межах художнього прозового дискурсу.

Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких основних завдань:

- 1) охарактеризувати поняття «комічне» у сучасному мовознавстві з акцентом на значущості цієї категорії для лінгвістичного дискурсу;
- 2) виокремити та системно описати різновиди комічного в сучасному прозовому тексті: гумор, іронію, сатиру, сарказм;
- 3) проаналізувати провідні прийоми створення категорії комічного у прозовому творі;
- 4) виявити та обґрунтувати своєрідність функціонування засобів комічного.

Об'єктом цього дослідження є феномен комічності у художньому дискурсі.

Предметом вивчення є прийоми та засоби створення комізму у прозовому творі.

Матеріалом дослідження слугують прозові твори яскравих представників сучасних англomовних творів в оригіналі: Джоржа Орвелла «Скотоферма» (“The Animal Farm”), Донні Тартт «Щиголь» (“The Goldfinch”), Мюріел Спарк «Короткі оповідання» (“Short Stories”) та Курта Воннегута «Вербна неділя. Ласкаво запрошуємо до мавпятника» (“Palm Sunday. Welcome to the Monkey House”).

Для досягнення загальної мети дослідження та вирішення конкретних завдань були використані такі **методи і прийоми**:

- загальнонаукові: спостереження, кількісний аналіз, порівняльно-зіставний метод;
- загальнофілологічний: композиційний аналіз;
- часткові: семантико-стилістичний та зіставно-стилістичний.

Теоретичне значення. Отримані в процесі дослідження результати дозволяють доповнити існуюче уявлення про специфіку художнього ідіостилу загалом як особливої галузі мовленнєвої комунікації.

Практичне значення роботи полягає в можливості використання матеріалів дослідження у викладанні низки дисциплін, що вивчаються у вищих навчальних закладах: стилістики англійської мови, лінгвістичного аналізу тексту, теорії та практики мовленнєвої комунікації тощо.

Апробація основних положень та результатів досліджень здійснювалась у виступах та наукових доповідях, представлених автором на Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції (м. Маріуполь, 2016 р.); Міжрегіональній науково-практичній конференції молодих учених та аспірантів «Дослідження молодих науковців у галузі гуманітарних наук» (м. Бахмут, 2016 р.); I і II Всеукраїнській науково-практичній конференції молодих учених «Мовна комунікація і сучасні технології у форматі різнорівневих систем» (м. Бахмут, 2016 – 2017 рр.), та публікаціях тез доповідей.

Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів із висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел, додатку.

РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА РОЗВИТКУ КАТЕГОРІЇ КОМІЧНОГО

1.1. Трактування поняття «комічне» в сучасному мовознавстві.

Мова є невичерпною скарбницею засобів комізму та сатири. Сатиричні тексти різних епох мають свої художні особливості, які підпорядковуються стилю автора та особливостям соціально-культурного розвитку. Вивчаючи художні прийоми та засоби, ми звертаємося до комічного як до особливої категорії, щоб з'ясувати її природу.

У сучасному мистецтві, зокрема в літературі, виникла потреба звертатися до іронічного світовідчуття й іронічної прози. Це обумовлюється тим фактом, що через активні процеси інтелектуалізації мови, відбувся поштовх до вираження складних розумових операцій, у результаті чого наявні еволюційні процеси реалізації інтелектуальної діяльності людини в мові. Це призводить до змін частотності використання мовних одиниць, функціональної спеціалізації, продуктивності граматичних і семантичних моделей, сполучуваності слів, асоціативних метонімічних перенесень значень слів, процесів творення нових фразеологічних одиниць [11, с. 238].

На наш погляд, необхідно звернути увагу на те, чим саме викликана поява комічного у мовознавстві. По-перше, звернімося до слів дослідника А. Н. Луки, який виділяє у своїй роботі гумор як почуття, яке є однією з форм людської свідомості, а також однією з форм відображення реальної дійсності, що виражає суб'єктивне ставлення людини до задоволення або незадоволення її людських потреб, до відповідності або невідповідності чийх-небудь уявлень [18, с. 192]. З цих слів ми розуміємо наступне: від природи людині дається частина можливостей, але, у свою чергу, вони спочатку формуються під час індивідуального розвитку людини, а потім набувають яскравого проявлення під час спілкування. Наприклад, це можуть бути прояви задоволення та захвату або, навпаки, незадоволення, роздратування. Дослідник А. Н. Лука зазначає, що людські почуття дають змогу широко розкривати естетичні погляди на те чи інше явище.

За нашими спостереженнями, естетика комічного не має конкретного визначення, тому що багато вчених, не лише сучасних, намагалися розкрити цей термін по-своєму. Зауважимо, що у перекладі з грецької «ейсетикос» означає «чуттєве сприйняття». Якщо звернути свою увагу на більш ширше значення, то естетика представляє собою цілу науку про естетичне в природі, суспільстві і в життєдіяльності людей, закономірності естетично-художнього освоєння дійсності і створення продуктів, здатних задовольняти специфічну потребу людини в функціональній цілісності, гармонізації її внутрішнього світу і в її відношеннях із середовищем, у творчому житті й у духовній свободі [21, с. 438].

У своїй роботі ми розглядаємо комічне як один із засобів вираження почуттів. Комічне може мати різний прояв: у невідповідності нового старому, змісту формі, цілі засобам, дій і обставин, сутності людини та її власному розумінню себе як особистості. Одним з видів комічного можемо вважати, наприклад, представлення безладу як гармонії, державного приреченого строю як передового та гуманного. Комічне має свою певну градацію – від гумору до жорсткої сатири, яка має на меті висміяти несправедливість, вади, суттєві суспільні проблеми.

Зазначимо, що комічне – це також категорія й естетики, виражена у формі висміювання, історично зумовлена несумісність даного соціального явища, діяльності чи поведінки людей, їх звичаїв об'єктивній реальності й естетичному ідеалу [7, с. 320]. Це поняття походить від грецького «koikos» – «веселий», «смішний» та від «komos» – весела ватага ряжених на сільському святі Діоніса у Древній Греції [30, с. 159].

Починаючи з робіт Аристотеля, зауважимо, що існує велика кількість літератури про комічне, його сутність та витоки. Універсальні комічного полягає у тому, що будь-яка ситуація може бути розглянутою як із серйозної точки зору, так і з комічної, у залежності від конкретних обставин, контексту чи бажання оповідача. Це дозволяє комічному мати велику динаміку та безліч форм виявлення в художній літературі. Комічне часто протиставляли трагічному (Аристотель, Ф. Шеленг), піднесеному (Ф. Шлегель, І. Фолькельт). Сутність

комічного розглядали і у «жахливому, страхітливому» (Платон), але найчастіше його визначали як невідповідність між будь-чим – діями та результатом, поняттям та об'єктом. Ще Аристотель відмітив у своїх працях, що сміятись притаманно лише людині. І. В. Гете зауважував, що ніщо так не виявляє характеру людини, як те, що вона знаходить смішним.

Якщо звернутися до сучасних теорій щодо реалізації категорії комічного у мовознавстві, то більш об'єктивним, на нашу думку, є філософський підхід Б. Дземидока. Особливістю цієї теорії є те, що його дослідження направлене на суб'єктивний та об'єктивний прояв комічного. Б. Дземидок вважає за необхідне об'єднати теорії комічного в наступні теоретичні моделі: 1) теорія негативної якості (Аристотель, Т. Гоббс, К. Уберхост); 2) теорія деградації (А. Бейн); 3) теорія контрасту (Т. Ліппс, Г. Спенсер, Ж. Поль); 4) теорія протиріччя (А. Шопенгауер, Г. Гегель); 5) теорія відхилення від норми (К. Гросс, Е. Обуе); 6) теорія мотивів, що перетинаються (А. Бергсон, З. Фройд, А. Луначарський) [9, с. 223]. Але, як зазначає Т.Б. Любимова, вчені пояснюють комічне або через якість самого об'єкта комічного бачення, або ж через особливості реакції суб'єкта [19, с. 194].

Ми схилиємося до думки, що загальним теоретичним підґрунтям, яке дає змогу об'єднати усі точки зору стосовно комічного, є однакове розуміння його сприйняття. Це стосується як певного протиріччя та відхилення від норми, у результаті чого і виникає різноплановий контраст повідомлення. Узагальнення теоретичних підходів у вивченні комізму відображене у визначенні Ю. Борєва: комічне – це «суспільно значуще життєве протиріччя (мети – засобам, форми – змісту, дії – обставинам, сутності – її проявам, причини – наслідкові, дії – результатам, старого – новому, реальності – уявленням про неї і т. ін.), яке в мистецтві виступає об'єктом особливої емоційно насиченої естетичної критики – осміяння» [15, с. 120]. Реакцією на комічне є, як правило, сміх – наслідок комічних слів чи поведінки, їх «перлокутивний ефект» [12, с. 187].

Можемо зробити висновок, що категорія комічного відіграє велику роль у суспільному житті людей. Як філософсько-естетичне і лінгвістичне явище

комічне завжди привертала увагу вітчизняних і зарубіжних учених, при цьому її теоретичне вивчення в мовознавстві має давню традицію. Оскільки комічне притаманне тільки людині, то із усіх видів мистецтва найбільш ця категорія знаходить свій вияв у художній літературі. Письменники використовують комічне для того, щоб більш точно розкрити ідею власного твору. Вони послуговуються різними засобами, які яскраво демонструють людські вади, соціальну нерівність та будь-яке явище, яке з точки зору автора є несправедливим.

1.2. Основні різновиди комічного.

Слід зазначити, що засоби створення комічного – це такі засоби, що проявляються на художньому рівні, а також, в свою чергу, слугують створенню комічного ефекту у зображенні подій, образів і явищ. Існують певні функції засобів комічного. Наприклад, це може проявлятися як у створенні сміхової атмосфери твору, так і у викритті негативних рис характеру.

За змістовною класифікацією, до основних різновидів комічного відносять:

- гумор;
- іронію;
- сатиру;
- сарказм.

Завдяки використанню різних засобів комічного, в основі якого завжди лежить невідповідність та порушення норми, свого розвитку отримали такі жанри літератури: комедія, фарс, памфлет, епіграма, буфонада, бурлеск, травестія, серед яких прозові твори (сатиричне оповідання, повість, роман та ін.) посідають одне із значущих місць.

У нашому дослідженні доцільно теоретично обґрунтувати кожен із різновидів, що допомагають створити комічний ефект у прозових творах.

1.2.1 Гумор.

Протягом розвитку людського суспільства, комічне проявляється в різних формах і видах. В першу чергу, в гуморі.

Відзначимо, що, у загальному значенні, гумор (від англ. *humour* – причуда, норів; лат. *humor* – волога) – різновид комічного, зображення життя у беззлобно-добродушному, жартівливому тоні.

Треба зазначити, що гумор виступає не лише засобом висміювання тих чи інших персонажів у творі. Цей жарт направлений на окрему людину, тож помилково вважати, що він стосується лише слухача, бо висміюючи іншого, ми, по-перше, жартуємо над самим собою. У цьому і вбачається гумористичний ефект. На підтримку цього твердження, Б. Паскаль вважає доречним виокремити у своєму дослідженні й виховну сторону висміювання, за нашими спостереженнями, це стосується і гумору: «Любов до ближнього змушує іноді посміятися над помилками людей для того, щоб змусити їх самих посміятися над ними» [24, с. 592].

У нашому розумінні, з одного боку, такі гумористичні жарти яскраво ілюструють наше особистісне сприйняття не тільки окремих вчинків людини, але й людини як особистості. За допомогою гумору можна зробити конкретні висновки щодо суб'єкта в цілому.

Виділимо, що в англійській лінгвістиці існує ряд досліджень, де увага вчених приділяється саме гумору. Серед них роботи Г. Г. Почепцова, який вивчає лінгвістичну базу англійського гумору. На його думку, гумор вимагає від людини високих інтелектуальних можливостей, які, у свою чергу, можуть бути реалізовані в соціолінгвістичних умовах. За його словами, гумор можна розділити на *ситуативний* та *лінгвістичний* [26, с. 131].

В основі ситуативного гумору лежить невідповідність зовнішньої характеристики об'єкта висміювання і його внутрішній природі. У деяких випадках «ядро» висміювання може бути представлено імпліцитно. На наш погляд, у такому разі, щоб повністю розкрити сенс жарту, необхідно врахувати міжкультурну комунікацію задля того, щоб гумор був зрозумілий обом сторонам: адресату та адресанту.

Зауважимо, що на думку О.Г. Почепцова, у випадку з лінгвістичним гумором, ефект розкриття сутності жарту залежить від того, хто в цій ситуації є

реципієнтом. Тут необхідно враховувати і наявність почуття гумору у слухача загалом, його інтелектуальні можливості, у якому настрої він перебуває на момент розмови; тобто для розповідача важливо завчасно з'ясувати, чи буде цей жарт доречним. Лінгвістичний гумор виникає лише у тому випадку, якщо у жарті відсутній зв'язок між формою та значенням. Наприклад, це жарти, у яких смисл приховується у фразеологізмах, метафорах, омонімах та інше [26, с. 131].

Ми хотіли би зазначити, що гумор займає великий пласт у літературі. Треба виділити, що автори досить часто звертаються до гумору не лише як до провідного стилістичного засобу у створенні оповідання або новели, але й як до посилюючого елемента, який піддає доброму осміянню, у більшості випадків, часткових смішних недоліків в характері людини з певною гостротою. У літературі ми можемо зустріти гумор, наприклад, у низці комічних ситуацій і безглузких помилок. У зв'язку з цим герой твору не втрачає своєї привабливості, а, навпаки, привертає увагу читачів саме до його слабких сторін. З нашої точки зору, автору доводиться підібрати особливі та актуальні недоліки для персонажа, щоб читач зміг посміятись над кимось іншим, а потім звернувся би до своїх можливих вад у поведінці по відношенню до оточуючих його людей.

Наприклад, яскравий представник іспанської літератури, автор відомого роману про «Дон Кіхота» Мігель де Сервантес Сааведра запам'ятався світові як майстер гумористичного пера. Його герой – це відважний рицар, котрий намагається поборотися з реальним, більше того, неідеальним світом. Він настільки захопився рицарськими романами, що не зміг уявити всю тяжкість буття. Автор роману використовував різні види комічного, у тому числі, гумор. Цей засіб, на нашу думку, досить чітко підкреслює окремі риси характеру і поведінку як самого Дон Кіхота, так і його друга-помічника, Санчо Панси.

Ми вважаємо доречним підкреслити, що не тільки позитивний гумор притаманний літературі. Багато хто з видатних сучасних письменників, створюючи серйозні, а часом, і гнітючі сюжети своїх творів, не могли не пролити в них промінчики сонця. Наприклад, німецький письменник Е. М. Ремарк застосовує гумор у своєму романі «На західнім фронті без змін». Здавалося б,

тяжкі часи війни, навколо багато жертв та крові, гумору не має місця серед людей, які знаходяться над прірвою свого існування. Але автор знаходить у цьому безвихідному становищі і час для гумору: гумор серед фронтовиків, на плечах яких лежала відповідальність за увесь народ і майбутнє покоління. Ремарк прибігає до висновку, що ми шуткуємо не через те, що лише нам, людям, притаманне це почуття, але й те, що ми намагаємося зберегти його, щоб не загинути у скрутному становищі.

Отже, гумор, у нашому розумінні, виокремлюється в мовознавстві як вид комічного, тому що його особливою рисою є те, що висміювання того чи іншого явища відбувається делікатно, без значного натиску на реципієнта. З лінгвістичної точки зору, для існування і виявлення гумору у мовній комунікації необхідні вище зазначені умови. Його головна роль полягає у тому, щоб за будь-яких обставин у житті людей було місце для доречного жарту, який не тільки б дав людині привід посміятися і залагодити ситуацію, але й для того, щоб людина змогла замислитись і виправити свої недоліки.

1.2.2. Іронія.

Наступним різновидом комічного є іронія. У загальному визначенні, іронія (дав.-гр. εἰρωνεία – лукавство, глузування, прихований гумор) – художня категорія, в якій виражається глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення, де зміст прихований або протиставлений явному. Більше того, іронія повинна створювати відчуття того, що предмет висміювання не такий, яким здається на перший погляд.

Іронія, як різновид комічного, був відомий ще з давніх часів. Вважається, що іронія виникла у стародавній Греції, і вона означала «казати брехню», «насміхатися», а іронік – це та людина, яка вдавалася до брехні за допомогою слів. Ще Сократ застосовував іронію під час своїх спорів із софістами, тим самим викриваючи їх претензії у всезнайстві. З перебігом часу іронія стала засобом у створенні не лише у висміюванні окремого явища. Вона стала набувати більш глибинного змісту [43].

Наприклад, у Середньовіччі і за часів Відродження іронія слугувала як нічим іншим як міцним «канатом» між блазнями та коронованими особами. Це допомагало іроністам досить тонко передавати імпліцитний зміст дій і явищ, які турбували суспільство у цілому. Наприкінці ХІХ ст. людей стало турбувати те, що їх праця стає непотрібною і всю роботу будуть виконувати машини. На цьому етапі розвитку іронія не отримала яскравого вираження. А вже у ХХ ст. іронія набула свого більше ширшого значення. У літературі стали все частіше звертатися до цього виду комічного, щоб виразити своє незадоволення до діючої влади, певних вад у суспільстві, культурі й мистецтві. Критичний погляд на нову картину світу спонукав авторів творів застосувати іронію у зображенні своїх персонажів так, щоб їх поведінка була представлена більш яскраво та мала народну значущість [43].

Ми можемо відмітити, що реалізація категорії комічного за допомогою іронії набуває все більшого інтересу серед людей як у повсякденному вжитку, так і в літературі. Багато, хто з дослідників вдавалися до вивчення іронії у більш конкретному руслі.

Слід зазначити, що відомий вчений в області лінгвістики С.І. Походня виділив реалізацію іронії за рахунок трьох видів пресупозицій: 1) текстова пресупозицій (тобто для того, щоб передача іронії була до кінця зрозумілою й адекватно декодована, необхідно бути обізнаним у тексті, в якому вона актуалізується. С.І. Походня звертає увагу на те, що ситуативна іронія потребує знань лише у конкретному відрізку тексту, а асоціативна, навпаки, розуміється лише за допомогою повного тексту); 2) екстралінгвістична пресупозицій (у цьому випадку необхідно враховувати фонові знання з історії, географічних та етнокультурних реалій); 3) інтертекстуальна пресупозиція (це означає, що фонові знання повинні враховувати знання історико-філологічного характеру: алюзії, ремінісценції, цитати тощо) [25, с. 128].

Необхідно виділити, що для передачі іронії в усному і в письмовому міжособистісному спілкуванні нерідко використовуються такі стилістичні засоби як: епітети, метафори, змішання стилів. У більшості випадках ці засоби

потребують також і паралінгвістичного підкріплення, бо для слухача чи для читача не завжди зрозуміла авторська інтенція. Зауважимо, що структура іронії набуває свого вираження через застосування емоційно-стилістичних слів, які мають, наприклад, зменшувально-пестливі суфікси (наприклад: донечка, братик, котик).

Іронія має також і свою домінуючу форму реалізації у тексті. Це може бути езопова мова, алегорія, перифраз, цитата, а також притча, іносказання та інші. Звертаючись до літератури ХХ ст., можна зауважити, що автори оповідань, романів, новел тощо, примушують читача замислитись, у першу чергу, над змістом. Література модернізму і постмодернізму несе в собі глибинне світосприйняття, наповнене філософськими й психологічними міркуваннями. Окрім цього, письменники вдаються до радикальних перевтілень своїх героїв, змушуючи свого читача не тільки бачити зовнішні фактори, але й побути у ролі героя, пережити разом усе, що з ним відбувається у творі.

Наприклад, у романі Патрика Зюскінда «Парфюмер» розповідається про хлопчика на ім'я Жан-Батіст Гренуй, який народився у тяжкі часи для Франції. Він ріс у суспільстві, де не було сприятливих умов для проживання. Він перетворився із звичайного хлопця у генія, шляхом масштабних кримінальних вчинків – убивства жінок. Вже при першому знайомстві з романом «Парфюмер: Історія одного вбивці» ми можемо помітити, що розповідь піде не зовсім про людину, яка має талант у парфюмерстві. Одразу автор наголошує, що це людина, яка буде скриватися від правосуддя. На нашу думку, це вдалий приклад того, що назва теж може містити іронічний підтекст.

Таким чином, ми можемо прийти до висновку, що іронія розуміється у нашому уявленні як засіб передачі комічного, який набуває сенсу лише при врахуванні теоретико-аспектного підходу щодо її реалізації в тексті. У загальному розумінні іронія піддається вивченню і базується на тому, що зміст авторського замислу не завжди лежить «на поверхні». Її імпліцитність спонукає реципієнта звертатись до власних фонових знань або до джерел, які допоможуть йому

розкрити незрозумілі, внутрішньо закладені уявлення автора про те чи інше явище.

1.2.3. Сатира.

Природно, сатира як літературний жанр, як вид комічного, як специфічний спосіб художнього відображення дійсності, як емоційно-негативне відношення автора до зображувальної реальності, як художня проекція суспільних проблем і соціальних сторін діяльності персонажа знаходить висвітлення у великій кількості наукових досліджень з лінгвістики, текстолінгвістики, лінгвостилістики та суміжних наукових парадигм (літературознавства, філософії, етики, естетики, соціології), а її теоретичне вивчення в мовознавстві має давню традицію.

Зазначимо, що особливо активно проблеми та питання лінгвістичної та екстралінгвістичної диференціації понять *гумор*, *іронія*, *сатира*, *сарказм*; дослідження сатири в різних аспектах та способів її вивчення; визначення характеру та діапазону мовних засобів її реалізації; опису вербальної презентації та когнітивного потенціалу засобів сатири; аналізу й системної презентації мовностилістичних засобів вираження сатири в різноманітних видах дискурсу; інтерпретації сатири в художніх творах, на матеріалі різних мов та при перекладі іншими мовами тощо стали розроблятися в другій половині XX – початку XXI ст. в роботах Ю. Д. Апресяна, Н. Д. Арутюнової, Т. В. Булигіної, О. Д. Шмельова, О. А. Земської, О. В. Падучевої, В. З. Саннікова, Т. О. Гридінної та інших учених [31].

Сатира, як різновид комічного, на відміну від гумору та іронії, має на меті висміювання у досить гострій та ображаючій формі. Саме в сатирі найбільш яскраво проявляється парадоксальна риса сміху – радість, що осміює зло.

Виокремимо, що тлумачення слова «сатири» за різними словниками має безліч трактувань. Оксфордський словник дає таке визначення цього поняття: «сатира – це використання гумору, іронії, перебільшення або глузування, що використовується задля викривання та критики чужих дурниць, вад, особливо в контексті актуальних питань суспільства» [53]. Інший словник тлумачень виділяє,

що сатира (лат. *satira*) – це спосіб прояву комічного в мистецтві, що містить у собі знищуюче висміювання, яке на погляд автора є порочним. Сила сатири залежить від соціальної значущості позиції автора, від ефективності комічних засобів (сарказм, іронія, гіпербола, гротеск, алегорія, пародія тощо).

У книзі Ю.Б. Борева ми знаходимо, що сатира (лат. *satira*, від більш раннього *satura* – *суміш, всяка всячина*) – це вид комічного; нещадне, нищівне переосмислення об'єкта зображення, яке завершується сміхом, відвертим або прихованим, «редукованим»; специфічний спосіб художнього відтворення дійсності, що розкриває її як щось мінливе, безглузде, внутрішньо неспроможне (змістовний аспект) за допомогою сміхових, викривально-висміювальних образів [6, с. 241].

У вузькому розумінні сатира – твір викривального характеру [17, с. 752]. Вона спрямована найчастіше проти суспільних пороків [16, с. 636] проти соціально шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства, а її об'єктом часто є антипод загальнолюдської моралі, пристосуванці, лицеміри, ренегати і зрадники, явища, які не відповідають естетичному ідеалові [17, с. 752].

Необхідно відмітити, що категорія комічного, у тому числі й сатира, характеризується своїм відношенням до виховання. Б.О. Дземидок підмічає, що виховні аспекти притаманні цій категорії, оскільки багато мислителів та дослідників помічали у цьому певний сенс та можливості. Наприклад, римляни казали з цього приводу, що «сатира, сміючись, виправляє норів» [9, с. 223].

Ми можемо зазначити, що сатира мала популярність ще у стародавні римські часи, коли під «сатиною» розумілася страва з різними плодами, що щорічно підносилася Богам. У літературі сатира уявляла собою поетичний твір, який включав суцільні негативні бачення людей щодо окремих осіб або явищ у тій чи іншій мірі, що давали змогу різко оцінювати ту чи іншу ситуацію [51].

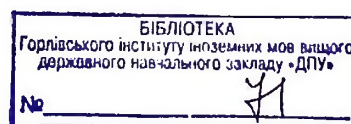
З плином часу така категорія комічного як сатира стала розглядатися в межах естетики. Вперше, хто звернувся до сатири як до естетичної категорії, був Ф. Б. Шиллер. Він зазначив, що «... в сатирі дійсність як якась недосконалість протиставляється ідеалу, певній вищій реальності» [22, с. 48–78].

Таким чином, ми розуміємо, що завдяки цій протиставленості, дійсність може бути представлена як досконала, так і з певними відхиленнями. Окрім цього, на нашу думку, на початку повинен існувати окремий ідеал у колі зору митця, який знайде свій прояв через «антиідеал».

Річ полягає у тому, що сатира та інші види комічного направлені на викорінення недоліків. Для сатири необхідність у викритті хибних, а часом кричущих вад у суспільстві, є невід'ємною частиною свого існування в лінгвістиці. Її прояви на мінімалістському рівні не можуть обійти навіть тих, хто некомпетентний у цьому питанні. Цей гостро-тонкий підхід у створенні авторського сатиричного бачення має бути чітко продуманим, адже у разі невдалого кроку вся суть може перетворитися на звичайну стилістичну помилку, що не є допустимим.

Сатира, за Б.О. Дземидоком, вбачає своїм предметом те, що вона розкривається при обиранні явища, в якому зазвичай присутні принципово важливі суспільні норми. Ці явища виглядають загрозливо, але не обов'язково це має бути моральне зло. Об'єктом сатири можуть виступати безглуздість та неучтво, особливо коли вони намагаються примірити «маску» добра, ця бездарність напряду сприймається досить агресивно й вимогливо. У більшості випадках гумор сатири полягає у цілеспрямованому та послідовному прояві, тому що він повністю залежить від авторського задуму. Сатира ніби стоїть на сторожі добра і зла. Ця категорія комічного має можливість існувати у своєму «світі» самостійно або, на противагу цьому, виступає як негативна сторона складного та позитивного явища. Вчений зазначає, що автору сатири зовсім не потрібно виносити свій інтерес до певних речей; це завдання вже для реципієнта [9, с. 223]. Для нас такий підхід означає, що автор намагається зіграти в якусь гру з читачем. Щодо гри, то вона повинна заключати у собі власні правила, тим самим притягуючи увагу гравця.

Отже, велику кількість трактувань об'єднує те, що сатира – це, по-перше, різновид комічного, який полягає у створенні нещадного зображення дійсності і, по-друге, напряду залежить від ефективності застосування комічних засобів як:



алегорії, гіперболи та інших. Під *сатирою* у нашому дослідженні будемо розуміти вид комічного, заснований на різкому, нищівному, дошкульному висміюванні вад, хиб, негативних явищ дійсності, соціальних пороків, що мають широку суспільну значимість і видаються автору як порушення звичаїв і норм моралі [51].

Звернемо увагу, що, вирізняючись прямолінійністю вираження емоцій, сатира передає комічну оцінку переважно експліцитно. Унаслідок цього, вона характеризується високим ступенем розуміння її адресатом і низьким ступенем інтелектуальності. Специфічно сатиричний спосіб художнього сприйняття дійсності розкриває її як щось невідповідне, внутрішньо неспроможне (змістовний аспект) за допомогою викривально-висміювальних образів (формальний аспект). Сатиричними, як доводять наші спостереження, можуть бути і весь твір, і окремі образи, ситуації, епізоди [52].

Як вже зазначалося, прояв сатири притаманний художній літературі. У першу чергу, текст являє собою цілісну картину, в якій можна зосередитись на окремих стилістичних проявах. У колі зору читача знаходиться велика кількість засобів, яка створюється автором задля придання своєму твору певної атмосферності. Відомо, що кожна людина сприймає окремий твір по-своєму, з урахуванням того, в якому психологічному стані перебуває читач на момент «зустрічі» з текстом, та яким арсеналом знань він оперує. Від цього залежить, наскільки сприймання твору відкладеться в уяві реципієнта. Наприклад, сатира торкається значної кількості можливостей потенційного читача. Це може бути просто його уява або відношення до створюваної автором «сатиричної» картини. Цей вид комічного є особливим для вивчення, тому що він потребує додаткової інформації в тій чи іншій ситуації.

Блискавичним прикладом сатиричного роману в зарубіжній літературі є роман французького письменника XVI ст. Ф. Рабле «Гаргантюа та Пантагрюель». Цей роман повністю пронизаний суцільним невдоволенням героя про тогочасний устрій суспільства, окремі вади, що спіткали його на кожному кроці. Автору вдалося стилістично висміяти недоліки та проблеми свого часу. Насамперед, це осміяння церкви, яка насправді уособлювала в собі багато страшних пороків, як

лінь, лицемірство, шахрайство та інші. Здавалося б, у нашому розумінні церква повинна нести в собі лише світлі сторони, боротися зі складними негараздами чесно та справедливо. Ось на цьому Ф. Рабле і зосередив свою увагу: на невідповідності і нетерпимості «кричущої» ситуації. До цього можна додати, що автор сприймав середньовічне суспільство як таке, що цілком позбавлене здорового глузду.

Таким чином, ми можемо дійти висновку, що сатира як особливий вид комічного до кінця не може бути вивченою та підпорядкованою одному розумінню. Це, по-перше, проявляється на рівні тлумачення цього поняття. Вчені пропонують різні трактування для сатири, але всі вони збігаються на думці, що сатира є високоінтелектуальним художнім засобом. Яскравий приклад її вжитку – це література. Тут вона виявляє певні протиріччя, невдоволення та тонку гостроту моменту, завдяки своїй сюжетно-композиційній оформленості.

1.2.4. Сарказм.

За існуючою класифікацією засобів комічного, до четвертого різновиду відносять сарказм. За словником літературознавчих термінів, сарказм – (від грец. *sarkasmos* («рву м'ясо») – знущання) – це вид комічного: злобна, уїдлива насмішка, наруга, яка направлена на оцінку особи, предмета або явища, найвища за ступінь проявлення іронії. Її сутність полягає у тому, що сарказму притаманна крайня ступінь емоційної відкритості, пафос негативності, який переходить до обурення. Сарказм, як правило, диктується гнівом, котрий викликаний певним негативним явищем, і дозволяє оголити контраст між підтекстом за зовнішнім задумом [3, с. 320]. Інше тлумачення цього поняття додає, що сарказм заснований не лише на посиленому контрасті між тим, що розуміється і тим, що висловлюється, але і на безпосередньому навмисному оголенні того, що розуміється. На відміну від іронії сарказм нічим не прикритий. Це аморальні речі, різко негативні [50].

Судячи із вищезазначених пояснень, сарказм являє собою засіб створення обурюючого висміювання особи, явищ та предметів. Йому характерне і те, що ця

комічна категорія має на меті «отруїти» того, хто оступився у певній ситуації. З естетичної точки зору, сарказм, на відміну від іронії, як найвища її складова, зосереджується на негативності висловлювання. Спочатку те, з якою метою була застосована саркастична насмішка, передається з добрим наміром. Але згодом, коли задумка адресанта доходить до адресата, вона сприймається досить по-іншому – з негативного боку. Це осміяння зводиться до того, що автор насміхається над певною, наприклад, поведінкою окремої людини, вказуючи на його кричущі недоліки. На відміну від іронії, яка з точною делікатністю виділяє нікчемність того чи іншого явища, тим самим викликаючи у реципієнта сміх, сарказм характеризується жорсткою критикою, що у результаті може спричинити осуд з боку суспільства.

Зазначимо, що багато хто із дослідників прирівнювали іронію до сарказму, бо не знаходили відмінностей між ними. Як вже виділялося, сарказм не має свого точного визначення, отже він не може бути до кінця конкретизованим. Таким чином, ми вважаємо, що між сарказмом та іронією є певна різниця.

Виділимо, що між такими категоріями комічного як сарказм та іронія спостерігаються як спільні риси, так і їх відсутність. Вважається, що вивчення сарказму є одним із найскладніших. Перш ніж виокремлювати сарказм, дослідники вважають за необхідне звертатися до іронії, оскільки вона має більш фіксовані та ґрунтовно підтверджені теоретико-практичні дослідження. Але не завжди це відбувається так.

Інколи ці два суміжних поняття виокремлюються та в значній мірі ґрунтуються за різних умов. Річ полягає у тому, що для іронії є важливим критерієм саме позитивний, тобто щасливий кінець свого висловлювання, у якому людина виглядає цілком привабливою до і після моменту інакомовлення. А в сарказмі перше місце посідає його уїдливість та знуцання над суб'єктом, і гармонійність фіналу абсолютно є відсутньою. Щодо їх семантичної значущості, іронія та сарказм, як зазначає у своєму авторефераті А. І. Дирін, наближені до метафори, що виражає сутність явища в несподіваному ракурсі. Більше того, семантичний підхід у розгляданні цих мовних засобів реалізації комічного

характеризуються ємкістю та лаконічністю їх мовленнєвих форм. Він виділяє, що на лінгвокультурологічному рівні, семантичним ядром іронічного та саркастичного висловлювання є суб'єктивна модальність, пов'язана з полем суб'єктивно-оціночного відношення, котре проявляється на рівні поверхневого змісту [10, с. 19]. Суть цього полягає у тому, що як іронія, так і сарказм за структурними показниками представляються досить ємко, але, що стосується «внутрішньої» організації задуму автора, вони заключають в собі більш широкий зміст, який повинен мати особистісну оцінку та точний намір їх посилення.

Ми вважаємо за потрібне виділити в дослідженні А. І. Диріна той факт, що на лексичному рівні іронічний і саркастичний зміст може проявлятися за допомогою слова або словосполучення. Суб'єктивно-оціночний зміст модальності виникає у результаті протиріччя між узуальним та okazіональним значенням слова, словосполучення, старим і новим об'ємом понять. Як наслідок, іронічна модальність може бути створена за допомогою словниково-фіксованого словосполучення, тобто фразеологічної одиниці. Дослідник пояснює, що таке словосполучення етимологічно є мовленнєвою метафорою, яка втратила образність. У цьому випадку вона стає стереотипним клішованим висловлюванням. Це, на його думку, сприяє посиленню іронічного і саркастичного ефекту, тому що модальність стає більш відкритою. Таким чином модальність наближається до сарказму [10, с. 19].

Щодо синтаксичного прояву як іронії, так і сарказму відомо, що він реалізується за двома типами. До першого типу відносять відокремлення. Зазвичай, це можуть бути як вставні одиниці, слова і речення, так і парцеляти. До другого – перехід синтаксичних конструкцій в інший різновид за метою висловлювання. Наприклад, цей перехід стосується стверджувальних, заперечних та питальних речень.

На рівні тексту іронія і сарказм виявляються і пояснюються найскладніше. За спостереженнями А. І. Диріна, на противагу іншим рівням загальна відмінність полягає в ускладненні протипоставлень. У тексті актуалізуються більш складні засоби зв'язку слова, словосполучення, речення з контекстом

ситуації в цілому. Він наголошує, що при аналізуванні форм іронії на текстовому рівні результативним є використання певних текстових категорій: когезії, ретроспекції, інтроспекції та інтертекстуальності [10, с. 19].

Отже, на наш погляд є доцільним виділити, що залежно від того, на якому саме рівні відбувається реалізація комічного, зокрема іронії та сарказму, слід враховувати, в першу чергу, контекстуальні особливості. Якщо застосування цієї категорії відбувається в межах одного слова чи словосполучення, то вона буде мати декілька значень. Щодо текстуального рівня, то комізм буде визначатись більш конкретно. Це вже буде залежить від наміру автора тексту донести до читача цілеспрямований зміст.

Ми вважаємо, що яскравим прикладом сфери застосування саркастичного підтексту є політика, а саме виступи під час передвиборчої кампанії. З історії відомо, що ще у стародавні часи Греції та Риму для сарказму джерелом послугував розвиток та популяризація політики, а вже згодом самої політичної боротьби. Вона мала не абияку вагомість серед тогочасних політиків – Демосфена та Цицерона. Паралельно з розвитком політики учасники передвиборчої гонки вдавалися до критики своїх опонентів. Їх невдоволення стали поштовхом до зародження такого мовного явища як сарказм. Для того, щоб зірвати участь суперника у виборах, інші учасники мали на меті виражати свої думки і невдоволення відкрито, застосовуючи негативну інформацію проти них. При цьому, ці дані проявлялися зі значною категоричністю, включаючи уїдливість та «гіркоту» при сприйманні того чи іншого висловлювання. У разі вдалої побудови свого виступу учасник досягає своєї мети, слухачі обурюються, таким чином, вони у значній мірі піддаються комунікативному «пресу».

Політичні діячі сучасності дуже часто звертається до сарказму. На нашу думку, це відбувається тому, що кожен, хто палко намагається долучитися до правління країною, вважає за необхідне використовувати саркастичні підтексти, які можуть яскраво затвердити їх думки та наміри. Наприклад, напередодні виборів, майбутні депутати приймають участь у дебатах, які транслюються по телебаченню. Спочатку, коли зустрічаються два опоненти, вони ведуть себе

стримано та привітно, але коли хтось із них починає проявляти іронічний опір, тобто намагається «кольнути» іншого за невідповідність або якусь ваду чи брехню, їх зустріч переростає в «комунікативну» бійку. Провідним засобом їх діалогу і слугують саме саркастичні способи передачі інформації.

Наприклад, за часів Леніна афористичність саркастичної дієвості використовувалася головою держави задля осміювання пафосних промов Троцького, факти яких не були підтвержені. Перейняті сарказмом і відомі борці на той час юної буржуазії проти феодалізму. Промови російських діячів у демократично-революційний час були сповнені глибокого обурення. Саме тому використовувались такі саркастичні фрази проти лібералів, самодержавства і кріпацтва, як: «вихованці цензурного відомства», «адміністративний напад» і тому подібне [46].

Ми можемо дійти висновку, що наше загальне уявлення про сарказм співпадає з його тлумаченням у словниках. Сарказм – це, по-перше, засіб комічного, який має на меті злобне висміювання окремих вад у поведінці людини або в її характері по відношенню до ситуації. Сарказм доцільно, як для нас, розглядати саме у порівнянні з іронією, тому що між цими мовними явищами спостерігається в більшій мірі певний зв'язок, ніж їх диференціація. Але не треба відкидати цю розбіжність, яка за певних умов може прослідковуватися чітко. Сарказм та іронія переплітаються між собою. Отже, складно виявити, що з них стоїть на першому місці.

1.3. Типові характеристики модерністської та постмодерністської англomовної літератури.

Відомо, що в загальному розумінні література зазнала велику кількість змін з моменту свого існування і ствердження у літературно-мовленнєвому просторі. У стародавні часи до літератури ставилися досить розмірено та обережно. Перші спроби зафіксувати все оточуюче середовище і перенести свої враження на папір не були схожими на ту літературу, яку ми звикли сприймати вже у XX–XXI ст. Зазначимо, що часи Середньовіччя дали поштовх до стрімкого просування

літератури як явища, що спроможне змінити не статичні, вже встановлені саме природні закони, а спромогтися змінити нав'язані думки людей та розвинути їх можливості в естетичному та інтелектуальному напрямку.

У нашому дослідженні ми звертаємо особливу увагу на англійську літературу модернізму і постмодернізму. Перш ніж порівняти ці два напрямки у світі літератури, необхідно звернутись до їх тлумачення.

У загальному значенні модернізм, який знайшов свій яскравий прояв у літературі, – це літературне явище кінця XIX – початку XX ст., яке характеризує відсторонення від класичного роману на користь пошуку нового стилю і радикального перегляду літературних форм. Також, він є частиною загального направлення у мистецтві модернізму (від лат. *Modernus* – «сучасний, нещодавній»). Періодом завершення вважається кінець 1930-х рр. [47].

Опираючись на словник літературознавчих термінів, виділимо, що модернізм трактується як течія і напрямок у мистецтві, який визначає намір митців відобразити сучасність за допомогою нових засобів, удосконалюючи, модернізуючи – за їх уявою – традиційні засоби у відповідності до історичного прогресу [47].

Стосовно літератури іншу дефініцію пропонує Ю.Б. Борев, який зазначає, що модернізм – це художня епоха, котра об'єднує художні напрямки, художня концепція яких відображає прискорення історії й посилення її натиску на людину (символізм, кубізм, акмеїзм, футуризм); період більш повного прояву авангардизму. У період розквіту модернізму розвиток і зміна художніх напрямків відбувалися стрімко [5, с. 576].

Отже, спираючись на ці трактування, ми можемо виділити, що стосовно естетичної сторони літератури, а також загального уявлення про течію у мистецтві, модернізм – це стрімка течія у художній літературі, яка відображає швидкий і наполегливий вплив сучасності на людину.

Зауважимо, що модернізм характеризується своєю нестандартністю по відношенню до вже раніше існуючих напрямків в літературі: сентименталізму, романтизму, реалізму. Його основним завданням є відступ від давно усталених

норм в літературі і перехід до нестандартних форм, які можуть кардинально змінити світосприйняття людини про певні явища.

Окремо ми хотіли б відмітити, що модернізм починає своє існування вже на початку Першої світової війни. Бурхливого розвитку він набуває у 20-ті роки ХХ ст. у країнах Західної Європи та Америки. Модернізм відносять до інтернаціонального явища, яке складалося з імажистської, дадаїстської, сюрреалістської та інших шкіл. Представників цих шкіл об'єднувало те, що вони вважали за потрібне покінчити з традиційною направленістю в літературі та з її західно-культурною манерою оповіді [46].

Нове покоління письменників-модерністів гостро відчували вже застарілі прийоми створення творів. Бачення модерністів, у першу чергу, концентрувалося саме на індивідуальності митця, який може створити новий художній світ з урахуванням своїх особистісних уявлень та потреб. Роки війни для представників цієї течії виявилися важкими. Перед ними світ гуманістичної культури виглядав зруйнованим та закривавленим, оскільки під час Першої світової війни була використана зброя масового знищення. Модерністи вбачили у цьому те, що цінність людського життя у світі не є домінуючою. Їх час, час модернізму, був цілком дегуманізованим [46; 47].

На нашу думку, письменники знайшли у цей страшенний час своє натхнення, бо для них життя – це не тільки лічильник прожитого часу, але й ще період, коли можна було розгледіти абсурдність світу, увесь жах, але, разом з тим, і величну красу подвигів та милосердя. Головна сфера реалізації поглядів модерністів – зображення взаємозв'язку свідомого та підсвідомого у людині, її перебіг думок та поглядів. Таким чином, на першому місці, за ствердженнями модерністів, розглядалася людина, яка не стільки значиться як така у суспільній позиції, скільки цілковитість її переживань та суб'єктивне буття.

Свою увагу у нашому дослідженні ми зосереджуємо саме на англійській літературі, яскравими представниками якої прийнято вважати Д. Джойса, В. Вульф, Д. Лоуренса та інших. Яскравим представником у світі поезії модерністів визнаний Т. Еліот.

З ім'ям кожного письменника пов'язаний окремий внесок щодо оновлення літератури. Кожен з них привніс своє нове бачення сучасного світу не тільки в прозі й у поезії, але й в літературній критиці тощо. Наприклад, прийнято пов'язувати англо-ірландського письменника Д. Джойс зі школою «потіку свідомості». «Потік свідомості» для Д. Джойса й для загальної кількості модерністів уявляється як техніка передачі та оформлення внутрішнього монологу персонажа, який характеризується хаотичністю думок і навіть переживань у його найменшому прояві в дійсності. Цей прийом передачі алогічних думок дає змогу читачеві звернути свою вагу на велику кількість роздрібнених бачень окремої людини на все, що його оточує або могло б оточувати, при цьому обов'язковим є вираження свого внутрішнього ставлення до тих чи інших подій. За словами В. Джеймса, у роботах якого вперше з'явився прийом «потік свідомості», він акцентується на тому, що свідоме «це не ціпка, де всі ланки з'єднані одна з одною послідовно, а ріка» [46; 47].

Наступним періодом розвитку літератури, після модернізму, прийнято вважати постмодернізм. Відомо, що постмодернізм – це течія в мистецтві, яка стверджується у 50-ті роки ХХ ст. Цей новий період виникає у декількох розвинених країнах як Європи, так і Америки. Деякі дослідники вважають, що постмодернізм представляє собою художню течію, яка нібито є продовженням модернізму. Однак, за іншими джерелами, вказується, що початок постмодернізму припадає на 1941-й рік – на рік, в якому пішли з життя такі відомі письменники як Д. Джойс та В. Вульф. Щодо самого терміну, зазначається, що приставка «пост-» вказує не тільки на протиставлення модернізму, але й на схожість між ними [45].

Постмодернізм – це ще й реакція на модернізм, яка стала набирати обертів у розвитку після Другої світової війни із-за її неповаги до прав людини, тільки-но затверджена Женевською конвенцією після атомних бомбардувань Хіросіми і Нагасакі, жахить концтаборів та голокосту, бомбардувань Дрездена та Токіо. Постмодернізм можна вважати реакцією на інші післявоєнні події: початок Холодної війни, рух за громадянські права у США, постколоніалізм, поява

персонального комп'ютера (гіпертекстова література) тощо. Щодо літературного початку постмодернізму, можна виділити, що перші спроби виявлення цієї течії дослідники називають вихід творів: Д. Хоукса «Канібал» (1949 р.), перша постановка спектаклю «В очікуванні на Годо» (1953р.); події у сфері літературної критики: лекція Ж. Деррида «Структура, знак та гра» (1966 р.) або есе «Розчленування Орфея» І. Хасана [48].

Необхідно виділити, що вперше термін «постмодернізм» також з'являється у роботі Р. Панвица «Криза європейської культури» у 1917 році. Для естетики популяризацію нової течії привніс Ч. Дженкс у своїй книзі «Мова постмодерністської архітектури» у 1977 році. Автор книги вбачає в цьому вже не найменування літературних експериментів, а часткове повернення до традицій, відмова від експерименту, надаючи постмодернізму комунікативного значення в архітектурі.

На противагу модернізму, постмодернізм виявляється як мистецтво, яке не може бути направленим й конкретизованим в одному всеохоплюючому руслі. На нашу думку, ми знаходимо у цьому його особливість. Вона полягає у тому, що постмодерністське мистецтво розвивається і знаходить свій прояв у різноманітних жанрах і формах: відео, фото, мистецтві, живописі, архітектурі, літературі тощо. Також, слід зауважити, що прототипом цих різноманітних можливостей є образ свободи особистості. Це обумовлюються тим, що кожен митець постмодернізму виявляє свої особистісні прийоми та техніки, які можуть бути будь-якими, при цьому, не залежно від поглядів і заборон інших людей та держави. Як відомо, раніше шлях до такої творчості був повністю перегороджений, оскільки поняття художнього стилю було повністю під контролем діючої влади [45].

Отже, перші прояви постмодернізму можна віднести саме до літератури та архітектури. Згодом, ця течія отримала широкий діапазон своєї реалізації у: гуманітарних науках, філософії, а також і в естетиці. До основних рис постмодернізму відносять: плюралізм (вільне та іронічне ставлення до класики та традиції); невизначеність (тобто відсутність системності побудови творів);

фрагментарність (навмисне хаотичне змальовування подій); багатоваріативність тлумачень (характерна багатозначність в інтерпретації твору мистецтва); утрата «я» (відмова від ідеї самопізнання, а також стремління автора до своєї присутності у своєму ж творі); превалюючими засобами створення комічності твору є іронія та пародія; плагіат, інтертекстуальність і цитування (запозичення автором ідей та цитат у відвертій манері, імпліцитне та експліцитне цитування з урахування іронії та пародії) [48].

Необхідно додати, що ознакою постмодерністської літератури є і так званий пастіш (від італ. *pasticcio* – опера, складена з уривків інших опер, суміш, попури, стилізація). Він є своєрідним варіантом пародії, яка у постмодернізмі змінює свої функції. Від пародії пастіш відрізняється тим, що тепер нема що пародіювати, немає серйозного об'єкта, який можна піддати висміюванню. Пастіш розуміють також як само пародіювання [45; 48].

Інше, що відмічається стосовно постмодернізму, так це домінуюча роль гіпертекстів. Це текст, побудований таким чином, що він перетворюється на систему, ієрархію текстів, водночас становлячи єдність і численність текстів. Його прикладом є будь-який словник чи енциклопедія, де кожна стаття відсилає до інших статей цього ж видання. Читати такий текст можна по-різному: від однієї статті до іншої, ігноруючи гіпертекстові посилання; читати всі статті поспіль або ж рухаючись від одного посилання до іншого, здійснюючи «гіпертекстове плавання». Отже, таким гнучким пристосуванням, як гіпертекст, можна маніпулювати на свій розсуд. Наприклад, у 1976 році американський письменник Р. Федерман опублікував роман «На ваш розсуд». Його можна читати з будь-якого місця, тасуючи непронумеровані і незброшуровані сторінки.

Серед інших характеристик постмодернізму виділяють його невизначеність, деканонізацію, карнавалізацію, театральність, гібридизацію жанрів, співтворчість читача, насиченість культурними реаліями, «розчинення характеру» (повна деструкція персонажа), ставлення до літератури як до «першої реальності» (текст не відображає дійсність, а творить нову реальність, навіть багато реальностей, часто незалежних одна від одної). А найпоширенішими образами-метафорами

постмодернізму є кентавр, карнавал, лабіринт, бібліотека, божевілья. Тобто використання будь-якої інтелектуальної гри, яка заохочує свого гравця дійти до «фінішу», керуючись своєю наполегливістю, планом дій, а також проворністю [48].

Наразі яскравими представниками постмодерністської літератури вважаються М. Спарк, К. Воннегут, Дж. Орвелл, Д. Тартт, чия поетика творів відрізняється зверненням до різноманітних засобів і прийомів створення комічності та інтертекстуальності. Таким чином, ми розуміємо, що постмодернізм досить складна та неоднозначна течія в мистецтві, зокрема в літературі. Ми вважаємо, що характерна алогічність побудови не лише твору, але й задуму автора, його значущість та відсутність істини, не може бути вивченою до кінця. У першу чергу, це пов'язано з тим, що постмодерністський простір є досить «зеленим» у світі літератури, але зазначена характеристика цього напрямку дає змогу наблизитися до більшого узагальнення та конкретизації цього літературного явища.

Ми доходимо до висновку, що література як модернізму, так і постмодернізму не вичерпує своїх можливостей щодо їх досліджень. Необхідно вбачати у цьому не аби який сенс, тому що самі по собі ці два літературні напрямки не тільки складні у загальному розумінні, але й у їх підходах до вивчення. Література модернізму з естетичної точки зору сповнена новими тенденціями, формами та поглядами, а постмодерністська – виокремлюється своєю багатогранністю, оскільки вона торкається історико-традиційної сторони розвитку літератури: міфів, цитат із класичних романів, оповідань тощо. Автори нового часу дедалі частіше звертаються до складних технік та прийомів: інтертекстуальності, ремінісценцій, цитувань та алюзій. Для того, щоб зрозуміти своєрідність замислу автора та хід подій у постмодерністських творах, необхідно звертатись до додаткових джерел, які на думку читача, будуть корисними у розв'язанні виниклих питань.

1.4. Роль засобів комічного у художніх текстах.

На початку нашого дослідження ми вже зазначили, що категорія комічного відіграє значну роль у розвитку мовознавства та естетики. До її первинних ознак відносять те, що вона допомагає сприймати інформацію з іншого боку, тобто денотативне значення цього повідомлення відходить на другий план, а конотація, навпаки, превалює над ним, оскільки відображає особистісно-асоціативне сприймання як адресата, так і адресанта. Щодо змістовної класифікації цієї категорії, то в ній виділяються: гумор, іронія, сатира та сарказм. Кожен з цих засобів несе в собі певну характеристику, особливість, а також і прояв у мовленні. Ми вважаємо, що категорія комічного буде актуальною лише у середовищі людей, оскільки її реалізація потребує не лише зору та слуху, але й окремої уваги й розуміння. На противагу людині будь-яка тварина має і очі, і вуха, окремі рецепторні можливості. Але їх мозок не може сприймати велику кількість інформації, а тим більше відтворювати її у живому спілкуванні, як це робить людина, тим самим показуючи, що роль засобів комічного знаходить свій прояв лише у людській життєдіяльності.

На нашу думку, блискавичним прикладом реалізації комізму є література. На рівні тексту ми можемо бачити та слідкувати за перебігом сюжетної лінії, виявляти окремі ситуації, які, можливо, актуальні для нас у певній мірі, більше того робити як загальні, так і часткові висновки про прочитане. Зауважимо, що текст – це не лише набір окремих слів та словосполучень, які поєднуються спочатку у реченні, а вже потім витікають і взаємопов'язуються на рівні усього тексту. Як результат, ми намагаємося осмислити прочитане, виокремити сутність задуму автора, а вже потім починаємо вдаватися до аналізу. Аналітичний підхід у цьому випадку грає не абияку роль у сприйманні тексту як твору, який має на меті навчити своїх реципієнтів бачити імпліцитність авторських думок.

Ми згадували, що окрім комічного світосприйняття як окремої категорії існують інші естетичні види реалізації людських почуттів та потреб: трагічність, прекрасне, піднесеність, потворність, мистецтво, гра. Ці естетичні категорії

підштовхують людську натуру до виявлення широкого спектру емоцій стосовно того чи іншого явища.

Отже, серед усіх зазначених категорій, ми обрали одну із особливих категорій естетики і лінгвістики – комічне. Ще Аристотель виділяв, що комічне – це «якась помилка або потворство, яка нікому не причиняє шкоди і ні для кого не є згубною» [30]. Але, як помічає у своїй роботі Б. Дземидок, що зазвичай інтерпретацію комічного відносять лише до пізнавальної або соціальної ролі. Це, на його думку, і є, як і для нас, основними призначеннями цієї категорії [9, с. 223]. Проте, за нашими спостереженнями, можливості комічності на цьому не закінчуються. Кожна сфера життєдіяльності людини оточується не лише суцільною серйозністю.

Зазначимо, що комічне у нашому розумінні є своєрідним провідником на рівні між вигаданістю і реальністю. У цьому треба бачити те, що комічне спонукає людину розповідати щось адресанту, повчати або навіть примушувати щось робити по-своєму. Інколи це неможливо зробити, оскільки той, хто сприймає інформацію, може бути не лише другом або кимось із близького оточення. Іноді, коли людина вдається до критики іншого, наприклад, про свою колегу або навіть начальство, це не є дотепним у відкритій, неприхованій формі. У цьому випадку і приходять на допомогу комічне. Воно нібито вказує на той чи інший дефект у поведінці або зовнішності, але разом з тим «піднімає» на поверхню правду у більш делікатній та жартівливій формі. У першу чергу цей жарт виражається сміхом та посмішкою, але згодом, з плином деякого часу, відкривається вся суть сказаного.

З нашої точки зору, на такому виді естетики, у більшій мірі, як на категорії комічного, і будуються задуми авторів у художній літературі. Вони звертаються до різноманітних засобів як на фонетичному, граматичному, лексичному рівнях, так і на стилістичному. Світ художньої літератури не вичерпує своїх можливостей вже протягом тисячоліть. Сучасність потребує звернення до міфів та легенд, до фольклорного надбання свого народу та інших світових культур для того, щоб пізнавати щось нове для себе і для близького кола людей. На нашу

думку, це надає нам жаги до пізнання нашого внутрішнього світу, допомагає у розв'язанні деяких життєвих негараздів або для естетичної насолоди.

Художня література слугує джерелом певних знань, а також розкриває очі на соціальні проблеми людства, слугує прикладом відтворення ірреального світу, який у багатьох випадках дуже схожий на той, у якому ми живемо. Отже, це досягається завдяки умінню автора поєднати усі прийоми, які тільки існують у мовному просторі.

Ми схилиємося до думки, що перш ніж пов'язувати текст з окремою категорією комічного, необхідно зазначити, що деякі види цієї категорії невідривно реалізуються у межах контексту.

Отже, у першу чергу ми хотіли б зауважити, що існує велика кількість трактувань щодо поняття «контексту». Ми візьмемо за основу тлумачення І.В. Арнольд, яка виділяє наступне: контекст – це «лінгвістичне оточення певного мовного елемента, тобто слова і фрази, які вживаються перед ним і після нього, а також відношення і зв'язки між цими словами і фразами, що впливають на його значення та розуміння» [2, с. 295]. Тобто роль контексту має значний вплив у розвитку того чи іншого мовного, а саме комічного явища.

Існування комічності відбувається лише з урахуванням певних мовних моделей, підґрунтям яких слугують постулати, запропоновані І.В. Арнольд та В.К. Тарасовою. До них дослідники відносять саме мовну полісемію. Спираючись на ці постулати, вчені пояснюють, що слово відноситься, по-перше, до багатозначної мовної одиниці. По-друге, у мовленні слово може реалізовуватися на підставі певної ситуації, тобто роль контексту є провідним у цьому випадку. І останнім, на їх думку, є те, що адресант, тобто той, кому направлена ця інформація, буде володіти контекстом у повній мірі. Отже, завдяки контексту слово може набувати нових концептуальних інтерпретацій. У цьому випадку така мовна одиниця як слово буде знаходити свій прояв у новому, вже в особисто авторському задумі.

У монографії О.М. Калити зазначається, що «до поняття контексту включають не лише лінгвістичне оточення мовної одиниці та її зв'язок з іншими

текстами, а й ситуативне, адже опосередковані способи вираження думки розраховані не тільки на мовні, а й на різноманітні позамовні знання співрозмовника» [11, с. 238]. Таким чином, слово невідривно пов'язується з контекстуально-ситуативними засобами. За цим критерієм окреме мовне явище, у нашому випадку категорія комічного, набуває своєї значущості при урахуванні як ситуативного мовлення, так і знань реципієнта.

Виділимо, що існують провідні засоби створення і реалізації комічного у художніх творах. До них традиційно відносять мовну гру та її різновид каламбур, алегорію, антономазію, алюзію, ремінісценцію, власне створені автором фразеологізми тощо.

Таким чином, ми спостерігаємо, що роль комічності знаходить свій прояв як у реальному, повсякденному житті людини, так і в ірреальному, тобто у вигаданому світі художньої літератури. Досягається це тим, що за певних умов категорія комічності виявляється лише у межах контексту, який широко представляє відношення учасників комунікації до певної ситуації. У цьому вбачається ще і специфіка авторського підходу у створення комічного середовища. Отже, роль наведеної лінгвістичної категорії актуалізується завдяки використанню окремих прийомів і різновидів у колі зору митця.

Висновки до розділу 1

Мова – є нескінченним джерелом для натхнення. Вона слугує уявною скарбницею, яка почала наповнюватися ще до глобального її вивчення. Протягом століть і до сьогодні кожне соціальне середовище по-різному ставилося до мовних особливостей.

Реалізація мови відбувається у міжлюдському спілкуванні, де один з учасників доносить певну інформацію, а інший – сприймає. Але, як на думку більшої кількості дослідників, мова яскраво і в повній мірі знаходить свій прояв у літературі. Тут відбувається діалогізація того, хто розповідає – це авторська позиція, і той, хто сприймає, виконує роль читача.

Завдяки тексту ми маємо можливість відкривати свої вподобання, розвиватись, виховуватись естетично, вдаючись до різних почуттів: сміху та гніву, радості та розчарувань.

Таким чином, ми виокремлюємо, серед вже існуючих естетичних категорій, як, наприклад, трагічне, піднесене, огидне, ігрове та інші, категорію комічного. Комічне – це особлива категорія у межах лінгвістики, яка відтворює світ у певній невідповідності. Ми виділили у своєму дослідженні змістовну класифікацію комічного. До неї відносяться: гумор, іронія, сатира та сарказм. Кожен із наведених засобів був охарактеризований та обґрунтований з точки зору інших дослідників та з урахуванням нашого сприйняття у межах мовознавства, у тому числі й поетики художнього твору.

На думку багатьох дослідників, до провідних засобів створення і реалізації комічного у художніх творах відносять мовну гру та її різновид каламбур, алегорію, антономазію, алюзію, ремінісценцію, власне створені автором фразеологізми тощо. У художньому творі вживання комічних засобів є найбільш вмотивованим: будь-яка мовна одиниця може стати стилістично значущою і перетворитися на засіб мистецької образотворчості та виразності. Художник слова творчо перетворює одиниці мови, розширюючи рамки звичних способів відбору і сполучення слів, прийомів використання синтаксичних конструкцій та інтонацій, і таким чином збагачує мову засобами виразності.

РОЗДІЛ 2. СТИЛІСТИЧНІ МОЖЛИВОСТІ ПРОЯВУ КАТЕГОРІЇ КОМІЧНОГО У СУЧАСНІЙ АНГЛОМОВНІЙ ПРОЗІ

Для того, щоб більш глибоко розглянути стилістичні можливості досліджуваної проблематики, ми обрали для аналізу новелу англійського письменника-постмодерніста, автора визначної алегоричної новели Дж. Орвелла «Скотоферма» (“The Animal Farm”) [37]; збірку іронічних творів Мюріел Спарк «Короткі оповідання» (“Short Stories: The Portobello-Road”) [35]; парадоксальний твір сучасної американської письменниці Донні Тартт «Щиголь» (“The Goldfinch”) [38], а також збірку сатиричних творів Курта Воннегута «Вербна неділя. Ласкаво запрошуємо до мавпятника» (“Palm Sunday. Welcome to the Monkey House”) [36].

У нашому колі зору ми будемо зосереджуватися на таких засобах створення і реалізації комічного: мовній грі, до різновидів якої багато дослідників відносять каламбур, алегорії, антономазії, алюзії та ремінісценції, а також спробуємо виділити власне створені авторські фразеологізми у межах досліджуваних творів.

2.1. Мовна гра як провідний засіб вираження комічного.

Уперше термін «мовна гра» був введений у лінгвістику Л. Вітгенштейном. Він виділяє, що мова і світ є взаємопов’язаними поняттями, тому що логічна побудова мови тотожна до онтологічної структури світу.

Отже, мовна гра, за Л. Вітгенштейном – це модель реалізації мови з урахуванням різноманітних функцій. Філософ зазначає: «Мовною грою я називатиму також ціле, що складається з мови і дій, у які він вплетений. Ігри є взірцями мовної практики, єдності «думки-слова-справи», а також обставин, за яких усе це разом узятє здійснюється, працює» [8, с. 612]. З цієї тези ми розуміємо, що мова – це відображення способу людського життя, а гра – це не та гра, яку ми звикли собі уявляти. Гра – це спосіб побудови наших думок і дій та їх відтворення в житті в поєднанні з мовою.

Як засвідчив аналіз, одними з найбільш поширених прийомів створення комічного ефекту в досліджуваних творах є **мовна гра** і її різновид – **каламбур**.

Ми розглядаємо поняття мовна гра і каламбур як нетотожні терміни, спираючись на погляди О. П. Сковородникова, представлені в енциклопедичному словнику «Культура русской речи»: «**Мовна гра** – творче, нестандартне (неканонічне, що відхиляється від мовної / стилістичної / мовленнєвоповедінкової / логічної норми) використання будь-яких мовних одиниць і / або категорій для створення дотепних висловлювань, у тому числі – комічного характеру. **Каламбур** – різновид гри слів, в якому ефект дотепності (переважно – комічної) досягається неканонічним використанням полісемантів, омонімів, псевдосинонімів і псевдоантонімів» [28, с. 802].

Автори, як правило, вдало вдаються до навмисного обігрування мовних явищ на лексико-семантичному, синтаксичному, словотвірному та прагматичному рівнях з метою викликати у читача емоційну реакцію на різні прояви комічного, яскравим прикладом чого слугує наведений нижче фрагмент: 1) *One day in my young youth at high summer, lolling with my lovely companions upon a haystack I found a needle. «George took this (photo) the day that Needle found the needle.»; 'Needle' is found: in haystack!* убита [35, с. 200], де опис моменту історичної знахідки голки дівчиною у снопі на початку твору (*Голка знайшла голку*) переходить у зображення власного вбивства і знаходження тіла в тому самому снопі (*Голку (її мертве тіло) знаходять у снопі*) наприкінці твору.

Як бачимо, регулярною є полісемія типу „прізвисько героїні (Голка) – предмет (голка)”. Зауважимо, що усмішка, використана під час опису моменту історичної знахідки голки дівчиною у снопі у першому випадку (*Голка знайшла голку в снопі*), переходить у чорний гумор під час зображення власного вбивства і знаходження тіла в тому самому снопі (*Голку (її мертве тіло) знаходять у снопі*) у другому).

2.2. Каламбур та його класифікації

За нашими спостереженнями, каламбур є одним із основних засобів вираження комічного. Перші спроби класифікувати вияви гумору належать до

часів Цицерона та Квінтіліана. Цицерон надав першу формальну класифікацію і розділив гумор на два основних типа:

1. Смішне, що витікає із самого складу предмета;
2. Словесна форма гумору [14, с. 296].

Пізніше дослідники комічного більш детально вивчали різні словесні форми гумору, зазначені Цицероном, і віднесли до них:

- двозначність;
- несподівані висновки;
- каламбури;
- незвичайні тлумачення власних імен;
- прислів'я;
- алегорію;
- метафори;
- іронію [4, с. 337–347].

Походження слова «каламбур» не з'ясоване до кінця. Це пов'язано, зокрема, з тим фактом, що історично існували різні варіанти написання цього слова (calambour, calembourg). Наразі існує лише ряд припущень щодо походження цього слова. Наприклад, деякі дослідники пов'язують це слово з назвою міста Калемберга, в якому нібито жив у часи Лютера німецький пастор Вейганд фон Тебен, який славився жартами.

Інші вчені висловлюють думку, що словом каламбур люди зобов'язані вестфальському барону Каленбергу, який прославився при дворі Людовика XIV у Парі або при дворі Станіслава Лещинського в Лешевіллі постійними двозначними, мимовільними дотепами: не володіючи в достатній мірі мовою, він безбожно перекручував французьку мову. Третя група вчених стверджує, що честь відкриття справжнього походження цього слова належить відомому французькому драматургу Сарду, який відкрив корінь цього слова в одному рукописному збірнику, складеному драматургом Фюзельє, який жив у XVIII столітті.

Існує також припущення, що слово каламбур походить від італійського виразу «*Calato burlare*» – жартувати пером, або з грецького «*kale*» – прекрасна і французького «*bourde*» – нісенітниця, брехня. Так чи інакше, але більшість вчених сходиться на думці, що походження слова «каламбур» носить випадковий характер. Проте, з плином часу із значення слова «каламбур» зник елемент випадковості. Воно стало одним із засобів комізму і осміяння, побудованого на грі слів, ігровому принципу організації тексту і стало предметом численних досліджень.

Відомо, що гра слів та її різновид – каламбур створюються завдяки вмілому використанню в цілях досягнення комічного ефекту різних співзвучних слів: повних і часткових омонімів, паронімів і таких мовних феноменів, як полісемія і видозміна стійких лексичних оборотів.

Як показав аналіз, типовим прийомом створення письменниками каламбурів є обігравання на лексико-семантичному рівні смислів, що виникають у випадку полісемії та омонімії, зокрема регулярною є полісемія типу «пряме і переносне значення слів», «вільне і фразеологічно зв'язане значення», «власне і загальне значення», що спостерігаємо в наведених нижче прикладах:

Mind your bloody thumb on my shirt [35, с. 179], де обігравання відбувається за рахунок двох значень прикметника **bloody**: 1) що кровоточить, скривавлений; 2) (груб.) проклятий;

Dark glasses hide dark thoughts [35, с. 229], де обігравання стосується таких значень прикметника **dark**: 1) темний; 2) таємничий, таємний [34];

... *since she had become the English Lady-Tiger of the films, and, as he always put it, fallen on her feet* [35, с. 22], де обіграванню підлягає ідіоматичний вислів **to fall on one's feet** – вдало вийти з незручного становища (подібно до кішки, яка, як кажуть, завжди падає на ноги).

Як бачимо, стилістична мета каламбуру – створення комічного ефекту, зосередження уваги читача на певному пункті тексту. Зазвичай каламбур буває навмисним, цілеспрямованим.

«Випадковими», можна вважати каламбури, наприклад, у мовній характеристиці, але автор навмисно робить їх випадковими, відтворюючи кепську, самоцілісну гру слів, що розкриває образ мислення, звичну мову, ту чи іншу рису персонажа [2, с. 295].

Елементом, що забезпечує успіх каламбуру, є непередбачуваність тієї чи іншої ланки в ланцюзі мовлення, так званий ефект несподіванки. «Поява кожного елемента мовного ланцюга ніби зумовлюється усіма попередніми елементами і визначає всі наступні елементи», – пише С.А. Колесніченко, пояснюючи цей ефект: одночасно або послідовно читач сприймає два значення, одного з яких не очікував.

До речі, сказане вище пояснює особливо чітко той факт, чому автори так охоче кладуть в основу каламбурів фразеологізми, тобто такі поєднання слів, які не створюються в момент говоріння або писання, а відтворюються в готовому вигляді: фразеологізми склалися століттями, читач знає напевно, який компонент за яким треба очікувати, а це робить особливо гострим ефект обману його очікувань [13, с. 22].

Як ми зазначали раніше, природа каламбуру залишається до кінця не вивченою, тому існує і безліч класифікацій, в основу яких можуть бути покладені такі критерії:

1. структура каламбуру;
2. функціонування в тексті;
3. інформативність.

В. С. Виноградов зробив спробу створити загальну схему побудови каламбуру. На його думку, каламбури складаються з двох компонентів, кожен з яких може бути словом або словосполученням.

Перший компонент є своєрідною лексичною основою каламбуру, опорним елементом, стимулятором початку гри слів, що веде іноді до індивідуального словотвору. Опорний компонент (основу) можна також розглядати як лексичний еталон, який завжди відповідає існуючим орфографічним, орфоепічним нормам мови.

Другий член конструкції – слово (або словосполучення) – результуючий компонент, що являє собою ніби вершину каламбуру. Лише після реалізації в мові другого компонента і уявного співвіднесення його зі словом-еталоном виникає комічний ефект, гра слів.

Слід зазначити, що опорний компонент каламбуру не обов'язково знаходиться в безпосередній близькості від результуючого компонента. Він може з'являтися в більш широкому контексті, займати постпозицію стосовно результанта. Багатьох лінгвістів трохи бентежить і термін «стимулятор», так як опорний компонент грає пасивну роль, будучи лише посилкою в своєрідній «передкаламбурній ситуації», де роль стимулятора належить швидше другому компоненту, який активізує опорний компонент, виводячи його зі стану нейтральності. Також відзначається і ще один момент, дуже важливий: роль другого компонента нерідко грає не одна точно окреслена мовна одиниця, а контекст, і навіть більше того – його припускаються елементи [2, с. 295].

У багатьох теоретичних роботах зустрічаються різні класифікації каламбурів, але найчастіше його прийнято розглядати в загальних рисах на трьох рівнях: фонетичному, лексичному і фразеологічному.

Для фонетичного рівня характерно переважання звукової сторони над смисловою, і іноді настільки, що стає сумнівним віднесення обороту до категорії каламбуру. У зв'язку з цим С. Влахов і С. Флорін вважають за краще говорити про переведення каламбурів тільки двох типів: лексичних і фразеологічних.

На багатозначності слова будуються найбільш типові й численні з лексичних каламбурів. Основою для подібної гри нерідко бувають не багатозначні слова в прямому сенсі, а одиниці, що містять один і той же корінь.

На основі антонімії, зазвичай у поєднанні з омонімічними елементами і семантичними зрушеннями, багато авторів будують вельми вдалі каламбури. Для перекладача цей вид гри слів представляє особливий інтерес: вона відтворюється відносно легко, і є зручною в якості заміни інших; важче піддаються перекладу одиниці, де не придумується нічого іншого, можна ввести антонімічний каламбур, у міру можливості з додаванням фонетичних засобів (рими і т.п.).

До лексичних відносяться і каламбури, побудовані на особливих лексичних одиницях, таких як терміни, власні імена й аббревіатури.

В. С. Виноградов вважає, що коли підставою каламбуру є ім'я власне, яке називає одну з дійових осіб перекладеного твору, історичну особистість, міфологічний чи літературний персонаж, географічну назву тощо, у дослідника, який розглядає такий каламбур, виникає залежність не тільки від функціонально-сміслового змісту гри слів, але й від форми, від співзвучності опорного компонента, який вже заданий, і який у більшості випадків змінити не можна.

Виділимо, що будь-який фразеологічний каламбур будується на основі трансформацій, що полягають у руйнуванні форми та / або змісту вихідної фразеологічної одиниці, причому досягається паралельне сприйняття як значення фразеологічних одиниць, так і прямого значення компонентів або подвійна актуалізація. Показниками фразеологічного каламбуру можна вважати двоаспектне його сприйняття і виникнення гумористичного ефекту, зазвичай з ефектом несподіванки [1, с. 3–23].

Каламбур, як і будь-який стилістичний прийом, є носієм певної інформації. Його інформативна структура являє собою складне утворення. До складу каламбуру входять, принаймні, дві мовні одиниці, що мають у свою чергу складну семантичну структуру, елементи якої певною мірою впливають на формування змісту всього прийому.

У семантичній структурі каламбуру виділяється чотири постійних і два змінних компоненти:

- а) предметно-логічний;
- б) експресивно-стилістичний;
- в) асоціативно-образний;
- г) функціональний;
- д) фоновий;
- е) соціально-локальний.

В основі створення будь-якого каламбуру лежить предметно-логічна інформація, в якості якої можуть служити:

- а) екстралінгвістична дійсність;
- б) мовний матеріал [20, с. 68–69].

Використання каламбуру, як і будь-якого стилістичного прийому, має конкретне призначення і підпорядковане певної мети. Відомості про призначення цього прийому і складають основу його функціональної інформації.

Крім цього, функція каламбуру – залучити читача до описуваних подій і змусити його не тільки посміятися над ними, але і змінити їх хід. Соціо-локальна інформація, що міститься в каламбурі, може вказувати на соціальну, територіальну, професійну, вікову та інші комунікації. Носієм цього виду інформації є елементи ядра каламбуру. Вони можуть включати одиниці різних словникових пластів: американізми, діалектизми, терміни, просторіччя, професіоналізми і т.д. Каламбур може нести також соціо-локальну інформацію про відправника та одержувача мови (тобто про автора і потенційних читачів) [23, с. 143–150].

Отже, можна стверджувати, що при створенні каламбуру в нього заздалегідь закладається інформація, обумовлена багатьма історичними і соціальними чинниками.

Для того, щоб більш глибоко розглянути досліджувану проблематику, ми обрали твір Мюріел Спарк «Портобелло-Роуд» (The Portobello Road). Творчість англійської письменниці характеризується тим, що вона переважно іронічна і має на меті висміювання загальнолюдських вад та проблем.

Звертаючись до твору «The Portobello Road» можемо зазначити, що каламбур є одним з основних засобів вираження комічного, вияв якого спостерігаємо на рівні всього твору.

У складі групи лексичних каламбурів розглядаються одиниці, побудовані на основних лексичних категоріях: обіграванні багатозначних слів, омонімів, антонімів, каламбури побудовані на частинах слів, а також деякі особливі випадки, такі як терміни, власні імена й аббревіатури.

Лексичний каламбур може бути ускладнений введенням авторського неологізму – дійсно нового слова, okazіоналізма, відповідного і вжитого тільки в

даному випадку, – або ж додаванням нового значення вже існуючому слову на основі лише близькості звучання.

Про омонімічний каламбур (на відміну від гри на багатозначності слів) говорять в тих випадках, коли не існує (або обірваний) семантичний зв'язок між значеннями, зв'язок, який автор тими чи іншими засобами навмисно створює (або відновлює) для даного тексту.

Розглядаючи твір Мюріел Спарк, потрібно зазначити, що письменниця не тільки використала каламбур як додатковий художній та стилістичний прийом, але й поклала його у основу всього твору. Так, вже на початку ми зустрічаємо речення: «*One day in my youth at high summer, lolling with my lovely companions upon a haystack, I found a needle*» [35, с. 222]. У даному випадку М. Спарк створює двокомпонентний каламбур за допомогою алюзії на популярний фразеологізм «*like looking for a needle in a haystack*». Оскільки значенням фразеологізму є надзвичайно складні обставини, неможливість, що порівнюється з голкою, що загубилась у стозі сіна, то така раптова знахідка героїні вказує на каламбурність обставин її знахідки.

Таким чином, авторка звертає увагу на те, що інколи щось може бути значно простішим, ніж це уявляє оточуюче суспільство. М. Спарк демонструє кілька тлумачень цього каламбуру за допомогою інших компонентів, що безпосередньо до нього відносяться. Так, у реченнях: «*It couldn't have been done by brains. You haven't much brains but you're a lucky wee thing*» та «*From that day I was known as Needle*» [35, с. 222–230], – автор вказує на особливу вдачу персонажа. Але сюжетна лінія – вбивство дівчини – спростовує це твердження.

Отже, за допомогою каламбурних обставин, у творі розкривається образ героїні як «щасливиці», що отримує прізвисько, омонімічне до основного компоненту фразеологізму та використаного каламбуру.

На нашу думку, однією з найбільш продуктивних одиниць щодо створення каламбурів є саме фразеологізми та аналогічні до них стійкі вирази. Наприклад: «*He looks as if he had a mouthful of hay*» [35, с. 228]. Дане речення може бути розглянуте лише у контексті всього твору, оскільки «*mouthful of hay*» використане

через те, що кульмінацією твору стала смерть героїні саме через такі обставини. Наведене речення подане у тексті як думки головної героїні, яка бачить зніяковілість свого вбивці перед її обличчям. Однак, комізм створено не тільки завдяки метафоричному перенесенню подій, а й за допомогою слова «mouthful», яке є частиною двох англійських прислів'їв. Перше звучить, як «say a mouthful» у значенні «сказати щось неперевершене, геніальне». Друге – «*Don't talk with your mouth full*», що є аналогом до знайомого російського та українського прислів'я: «Коли я їм, я глухий і німий». Оскільки за контекстом герой-вбивця має щось відповісти на привітання Голки, то її зауваження можна трактувати як насмішку щодо того, що він міг би сказати щось геніальне, але не може, оскільки почувається «наче сіна об'ївся».

Яскравим прикладом використання популярного англійського виразу є речення: «*She put in her thumb and pulled out a plum*» [35, с. 222]. Цей вислів був озвучений Джорджем у момент, коли «Голка знайшла голку». Тут ми бачимо одночасно дві форми вияву каламбуру. По-перше, у виразі є паронوماзія у словах «thumb» та «a plum», але таке співзвуччя не створює комізму без іншого компоненту. Другим компонентом є відома англійська дитяча пісня:

«Little Jack Horner
 Sat in the corner,
 Eating a Christmas pie;
 He put in his thumb,
 And pulled out a plum,
 And said, What a good boy am I!»

У даному випадку підкреслюються риси головної героїні, якими її наділяли оточуючі, вважаючи щасливицею, якій все легко дається.

Отже, досліджуючи наведені приклади, можемо зробити висновок, що у сучасній комічній прозі каламбур є провідним засобом, що характеризує мовну особистість автора як елітарну і творчу. Каламбур являє собою багатокomпонентну одиницю, що має вияв у різних частинах твору, і є уособленням різних художніх засобів.

2.3. Аллегорія.

Серед інших значущих різновидів категорії комічного виділяють також і аллегорію. Аллегорія (дав.-гр. *ἀλληγορία* – іносказання) – спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями, з характерними ознаками приховуваного. Аллегоричні образи переважно є втіленням абстрактних понять, які завжди можна розкрити аналітично. Значення аллегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначне і відділене від образу; зв'язок між значенням і образом встановлюється за подібністю [39].

Наприклад, лисиця завжди асоціюється у нашому представленні як хитра, брехлива тварина. У словнику загального мовознавства, аллегорія трактується як «зображення абстрактної ідеї (поняття) за допомогою образу. Сенс аллегорії, на відміну від багатозначного символу, однозначний і відділений від образу; зв'язок між значенням і образом встановлюється за подібністю (лев сила, влада чи царственість). Як стежок аллегорія використовується в байках, притчах, мораліте; в образотворчих мистецтвах виражається певними атрибутами (правосуддя жінка з вагами). Найбільш характерна для середньовічного мистецтва, Відродження, маньєризму, бароко, класицизму» [40]. Зазначимо, що аллегорія бере свій початок ще у стародавній Греції.

У розвиток символічного мислення про аллегорію внесла Античність. Її стали розглядати у трьох напрямках. По-перше, з боку міфологічної свідомості. За спостереженнями дослідників, це надавало абстрактним поняттям вигляд подібно людині, у результаті чого це давало можливість перетворюватися у Богів, тим самим демонструючи, що духовне і матеріальне можна ототожнювати. По-друге, вже в античній граматиці склалося певне уявлення про аллегорію, яка виступає у ролі тропа і відноситься до різновиду метафори. А, по-третє, в античній літературі вже існувала традиція в тлумаченні аллегоричних текстів. Це було викликано тим, що гомерівські поеми потребували аллегоричного підходу до їх читання і цілковитого розуміння.

Наголосимо, що у структурному значенні, алегорія будується на основі одного конкретного образу-символу, але згодом набуває більш абстрактного значення. У результаті чого цей образ узагальнюється.

Слід відмітити, що до провідної характеристики алегорії належить її подвійна природа. У зв'язку з цим алегорія поєднує у собі образ конкретного поняття і також співвідноситься з поетичним образом. Таким чином, алегоричний образ може бути як поетичним, так і художнім. У цьому випадку прояв алегорії буде залежати лише від того, яка є відповідність між ідеєю і планом її вираження. Чим більш забарвлений абстрактний образ, тим менша його художня самостійність і навпаки [29].

До яскравого проявлення алегорії у чистому вигляді відносяться байки та притчі. Ці твори цілком і повністю пронизані алегорією, тим самим пояснюючи щось особливо абстрактне через конкретне.

Для того, щоб проілюструвати алегоричний прийом як троп, завдяки якому можна викрити подвійну природу того чи іншого явища, дійства, характеристики предмета, тощо, ми зупинилися на новелі англійського письменника ХХ ст., яскравого представника антиутопічної літератури – Джорджа Орвелла.

Досліджуючи англійський твір Джорджа Орвелла «Колгосп тварин», зазначимо, що світову славу він отримав завдяки політичній алегорії, в якій зобразив тоталітарне суспільство. Слід зауважити, що алегорія виступає провідним засобом категорії комічного в цьому творі. Автор поклав в основу саме алегорію, бо її провідною метою є спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями, з характерними ознаками приховуваного. Алегоричні образи можуть бути зрозумілими лише за умови аналітичного підходу [29].

Аналізуючи твір Дж. Орвелла, виділимо, що «Колгосп тварин» – це повість-антиутопія, яка відображає переродження революційних принципів і програм, тобто поступовий перехід з ідей загальної рівності до диктатури і тоталітаризму [29]. Під антиутопією слід розуміти також і те, що це вигадане суспільство, для

якого характерний гнітючий суспільний контроль, що здійснюється авторитарним або тоталітарним урядом [42].

Звертаючись до твору «Колгосп тварин», наведемо приклади для того, щоб розкрити ідею твору через алегорію як засобу реалізації комічного в сучасній англомовній прозі.

Як вже зазначалося, твір побудований на суцільній алегорії. Герої твору – це тварини ферми, де господарює людина: «*Man is the only creature that consumes without producing. He does not give milk, he does not lay eggs, he is too weak to pull the plough, he cannot run fast enough to catch rabbits. Yet he is lord of all the animals*» [37]. Тварини погоджуються з тим, що людина – це істота, яка нічим не може бути корисною для суспільства. Вона лише має на меті користуватися природними дарами і вважати себе господарем світу. Звісно, це обурює жителів ферми, що вони вдаються до стрімких змін. Старий Майер, так звали кабана, який нашттовхує усіх проти володарювання людини і тим самим зазиває їх до революції: «*Beasts of England, beasts of Ireland, Beasts of every land and clime, Harken to my joyful tidings Of the golden future time*» [37].

Таким чином, Дж. Орвелл вказує на те, що непритаманні для тварини дії, змушують читача замислитись над тим, що тварини – це самі люди, які доведені до критичного стану в їх житті, і вони змушені вдаватись до крайнощів: до суспільного перевороту, революції. В якості доказу під час промови лідера автор виділяє саме звернення до тварин: «*Comrades*» [37]. Під цим словом розуміється, що під час революції в Російській державі на зміну старому до влади проривається новий «господар», прибічник соціалізму й комунізму В.І. Ленін, котрий завжди використовував таке звернення до громади [31].

Далі, після Майера, до влади приходять Наполеон. Звертаючись до історії, Наполеон – це імператор Франції. Але за контекстом читачам стає зрозумілим, що прототипом Наполеона є І.В. Сталін, бо він був наступним, хто зайняв владу: «*Napoleon was a large, rather fierce-looking Berkshire boar, the only Berkshire on the farm, not much of a talker, but with a reputation for getting his own way*» [37].

Отже, для того, щоб повністю зрозуміти світ алегорії у творі, необхідно володіти достатніми знаннями з історії. Дж. Орвелл не дарма підібрав таких тварин, які в більшій мірі схожі зовні і внутрішньо на тих, про кого йде мова насправді. Досягається це тим, що люди поводять себе як обділені розумом тварини. Письменник не дарма застосовує саме алегорію. На нашу думку, це індивідуальний підхід автора, який дає змогу зануритись до глобальних проблем суспільства, тоталітаризму через осміювання у вигляді тваринного світу. Це надає неповторну атмосферу твору, де читач може самостійно вдатися до своєї уяви, викрити і домислити головну думку прозаїчного твору [31].

2.4. Антономазія.

Наступним найуживанішим прийомом, який відноситься до категорії комічного, а також надає твору певного змісту, як в окремих ситуаціях, так і в цілому творі є **антономазія** (гр. *antonomasia* – перейменування). Антономазія формується в результаті переносу імені – перейменування.

Антономазія поряд з алегорією, алюзією та ремінісценцією вимагає попередніх фонових знань, тобто таких знань про ознаки і властивості певного предмета, ім'я або назва якого використовується у творі. Зазвичай, виокремлюються два види антономазії: по-перше, це використання широко відомих власних імен персонажів у ролі загальних (наприклад, коли закоханих навмисно називають Ромео і Джульєтта, або ревнивого чоловіка – Отелло); по-друге, це вживання загальних назв у ролі прізвищ або імен літературних персонажів (наприклад, такі відомі прізвиська з української літератури: Галушка, Безсмертний, Тарас Трясило та багато інших).

Наскрізно у творах автори акцентують увагу на іменах: саме вони передбачають активізацію читацької уяви щодо зовнішності і характеру персонажів. Антономазія ґрунтується на тому, що власне ім'я, найчастіше ім'я особи, яка вирізняється якоюсь характерною ознакою або сталою належністю до певного явища, стає прикметою цієї ознаки або цього явища. Це перейменування

означає, що замість назви певної особи вживається назва такої її ознаки, риси, властивості, дії, речі, завдяки якій цю особу не можна сплутати з іншими.

Отже, ці обидва види антономазії характеризуються експресивною виразністю, широко вживаються як у публіцистичному, науково-популярному мовленні, так і знаходять своє блискавичне втілення у художніх творах.

Для ілюстрації антономазії ми обрали збірку оповідань Мюріел Спарк «Короткі оповідання». У першу чергу в оповіданні “The Portobello-Road” [35] ми звернули увагу на прізвисько головної героїні – Голка. У перекладі з англійської іменник “*Needle*” означає предмет «голка». Це пов’язано з тим, що дівчина з оповідання насправді знайшла голку в копиці сіна. Окрім того, ми виявили, що у її друга теж незвичайне та дивне ім’я – *Skinny*. Англійський прикметник “*Skinny*” має значення «худорлявий, шкіра й кістки».

Більшу частину твору авторка не акцентує увагу на прізвиськах, хоча саме вони передбачають активізацію читацької уяви щодо зовнішності і характеру персонажа. Дійсно, протягом всього твору «*Skinny*» є найслабкішим, безвольним та хворобливим. Але і його образ є завершеним за допомогою каламбуру: «*John Skinner, whom we called Skinny, went to study more archeology*» [35, с. 223]. Оскільки така форма не є прямою, то автор подає у одному реченні три пов’язаних компоненти: «*Skinner*», «*Skinny*» і «*archeology*». Це дозволяє читачеві провести паралель щодо прізвища – прізвиська – роду занять, і це створює ефект комізму, що і було на меті у автора. Утворення такого прізвиська можна віднести і до прийому парономазії, яка часто використовується в англійському комічному тексті.

Інший герой оповідання М. Спарк «Годинник з позолоченої бронзи» пан Стрех Люблонич має прізвисько *old dirty Peeping Tom* [35]. Він отримав його тому, що полюбляв підглядати за мешканцями готелю, що належав його дружині. Легенда свідчить, що леді Годіва – англо-саксонська графиня, дружина Леофріка, графа Мерсії, проїхала оголеною вулицями міста Ковентрі у Великобританії заради того, щоб її чоловік граф знизив податки для своїх підданих. Вона завчасно попередила мешканців про те, щоб всі позачиняли вікна, і ніхто не

виходив на вулицю. Згідно з деякими версіями легенди, тільки один мешканець міста, на ім'я Том, вирішив визирнути, але одразу осліп. Так народився англійський фразеологізм про «Тома, що підглядає» [44].

2.5. Алюзія.

Крім того, специфічний прояв має механізм реалізації іронії та сатири у використанні номінативних лексем, що є власними назвами – прізвищами, прізвиськами персонажів, іменами історичних осіб і міфічних персонажів, відомих як алюзії.

Алюзія (лат. *allusio* – натяк, жарт) – стилістична фігура, що містить уживану в художньому творі як риторичний прийом указівку, аналогію чи натяк на певний історичний, міфологічний, літературний, політичний або ж побутовий факт, закріплений у текстовій культурі або в розмовному мовленні [41].

Зазначимо, що алюзія як стилістичний прийом з'явилася ще у XVI столітті. Але стрімке виявлення і вивчення у межах літератури і в мовознавства припадає лише на кінець XX ст. Алюзія визначається тим, що у творі можуть бути наявні певні історичні факти, досить часто імпліцитні, які «примушують» читача звернутися до особистих фонових знань або зазирнути до певних джерел, оскільки зав'язка змісту твору приховується завдяки алюзії. На нашу думку, автор дає певний рушійний поштовх для читача для того, щоб звичайне читання твору перетворювалося у щось подібне до подорожі. Це нібито гра, яка диктує свої правила через алюзію.

Щодо структури алюзії вона може бути виражена як словом, словосполученням, а також і великими словесними утвореннями. Дослідниками виділяються наступні види: алюзії-понадфразові єдності, алюзії-абзаци, алюзії-прозові строфи, алюзії-строфи, алюзії-художні твори, алюзії-глави.

Разом з цим, навмисне повторення чужих висловів (словесний образ) у новому контексті має додаткове семантико-стилістичне та ідейне навантаження. Так, у творі американського письменника-сатирика Курта Воннегута «Споруди пишні чертоги» (“More Statelty Mansions”) [36] за допомогою алюзії передається

власне бачення ситуації: *“I accepted and hung up. “Well, the time has come,” I said. “Marie Antoinette has finally invited us to have a look at Versailles”* [36, с. 71]. У наведеному фрагменті обігранню підлягає момент запрошення сусідів (Енн та її чоловіка) до святої-святих – дивного будинку Грейс, що порівнюється з королівською резиденцією Марії-Антуанетти. Виділимо, що Марія Антуанетта була дружиною короля Франції Людовика XVI і вважалася натхненницею контрреволюційних заговорів. Більше того, її резиденція виглядала дуже пишно, як подобає королеві.

Далі наведемо приклад з роману «Щиголь» (“The Goldfinch”) [38], американської письменниці XXI сторіччя Донні Тартт. Зазначимо, що цей твір сміливо можна віднести до «золотого» фонду сучасної літератури, бо авторський підхід до написання роману нібито дає змогу доторкнутися до серця кожного читача, у першу чергу, завдяки сюжету, а в кінцевому результаті, через його психологічну глибинність.

При іронічному зображенні певних рис характеру, поведінки авторка роману звертається також до алюзії. Наприклад, коли головний герой згадує про свою померлу матусю, він помічає, що *“...she worked part-time as a model though she was too uneasy in front of the camera to be very good at it; whatever she had, it didn't translate to film”* [38]. Складається враження, що авторка намагається підбадьорити свого героя і потенційного читача, розповідаючи сумну історію, застосовуючи іронічну «колкість» при зображенні матері хлопця.

Наведемо приклад, в якому наявні спогади матері головного героя Тео про ті часи, коли їй довелося жити на Манхеттені: *“On the Lower East Side – well, you know what it's like down there, always something new, but for me it's more this Rip van Winkle feeling, always further and further away”* [38]. Відомо, що «Ріп ван Вінкль» – це герой новели американського письменника Вашингтона Ірвінга, де протагоністом є Ріп ван Вінкль, мешканець села поблизу Нью-Йорка, який спав протягом 20 років в горах і, повернувшись до рідних місць, зрозумів, що дарма прожив своє життя, повністю відставши від сучасності. Цей герой став символом людини без жаги до життя.

2.6. Ремінісценція.

Звернемо увагу на ігрову природу власне феномена інтертекстуальності, що є провідним явищем художніх систем модернізму та постмодернізму, де функціонування інтертексту зумовлене комплексом характерних для ігрової поетики прийомів, серед яких поряд з алюзіями широко вживаними є ремінісценції.

Ремінісценція – це неявна цитата, цитування без лапок; елемент художньої системи, що відсилає до раніше прочитаного, почутого або побаченого твору мистецтва; відгомін у художньому творі якихось мотивів, образів, деталей тощо з широковідомого твору іншого автора, що спостерігаємо при аналізі вказаних творів) [49].

Вперше про ремінісценцію заговорили ще у Стародавній Греції, а Платона – стали вважати родоначальником. Він схилився до думку, що знання повинні будуватись на постійному згадуванні, бо певні таїнства наближають людину до духовної досконалості.

Слід зазначити, що ремінісценцію легко сплутати як з алюзією, так і з літературним запозиченням. Для того, щоб ця стилістична фігура повністю розкрилася перед читачем, необхідно, щоб реципієнт був дуже уважним, проникливим, а також добре підготовленим. Автори, які застосовують ремінісценцію у своєму поетичному або прозовому творі, вдаються навіть до того, щоб у читача виникали складні асоціації, у результаті чого сприйняття твору збагачувалося. Завдяки цьому прийому твір сприймається динамічніше і насиченіше, бо ефект ремінісценції направлений на пам'ять людини, більше того, базується на асоціаціях і спогадах.

Щодо сприймання ремінісценції читачем, відбувається у наступній послідовності:

- 1) знаходження у тексті відомої цитати, яка взята за основу, але має певні відхилення від оригіналу;

- 2) виявлення цієї цитати задля з'ясування та віднесення до відомого класичного художнього твору або історичного факту, або біографії відомих людей, або навіть творів інших мистецтв.

Таким чином ми розуміємо, що сама по собі ремінісценція дорівнює гарним та стійким знанням читача або слухача, тому що без них не можливо буде зрозуміти авторський натяк, приховане посилання для читача.

Для прикладу ми обрали фрагмент з твору «Споруди пишні чертоги» (“*More Stately Mansions*”) Курта Воннегута: “*I dunno,*” *said Hinkley. “There’s a fine old tradition in the theater: The show must go on. You know, even if you got pneumonia or your baby’s dying, you still put on the show”* [36, с. 70]. Тут ми відмічаємо те, що крилата фраза “*The show must go on*” відома нам з пісні “*Show must go on*” гурту “*Queen*”. Але цей вислів прийшов до театру і шоу-бізнесу не з цієї пісні, а з цирку.

Назва твору “*More Stately Mansions*” («Споруди пишні чертоги») Курта Воннегута є цитатою з вірша Олівера Уенделла Холмса (1809 – 1894) “*Chambered Nautilus*” («Мушля наутилуса»).

У відомому сучасному романі Донні Тартт також зустрічається приклад ремінісценції, більше того у відкритій формі. Її роман «Щиголь» (“*The Goldfinch*”) отримав свою назву в честь шедевра голландського живописця Фабріціуса «Щиголь». Виділимо, що саме назва твору говорить сама за себе. Письменниця не дарма у самому творі розповідає саме про цю картину і її автора для того, щоб читач, навіть неуважний, зміг виділити та звернутися до цього витвору мистецтва. Ця назва зумовлює також її основну ідею: щемлива туга за досконалістю.

2.7. Власне створені фразеологізми.

До поширених засобів реалізації категорії комічного у художніх творах відносяться також власне створені фразеологізми. У загальному значенні відомо, що фразеологізм – це стійке словосполучення двох слів і більше, яке об’єднане одним змістом. Окреме слово може мати зовсім інше значення, але у складі однієї фрази воно набуває семантичної цілісності.

Існує певна класифікація фразеологізмів за В.В. Виноградовим:

- 1) Фразеологічні зрощення (це неподільні фразеологізми, ідіоми);
- 2) Фразеологічні єдності (ширші і більш експресивні і змістовніші на відміну від зрощень);
- 3) Фразеологічні сполучення (стійкі мовні звороти, де одне з ключових слів може поєднуватися з іншим).

М.М. Шанський виділив ще четвертий вид, до якого відносить прислів'я, приказки, крилаті вислови, афоризми відомих письменників, політиків, парадокси, літературні цитати та інші.

Отже, у нашому розумінні, фразеологізми – це такі словосполучення, які мають тісно пов'язані за семантикою компоненти, що використовуються в мові вже у «комплектованому» вигляді. Такі сполучення слів не потребують постійного оновлення.

Якщо брати до уваги фразеологізми, які створюються письменниками під час написання того чи іншого твору, то вони будуть вважатися як оказіональними. Власне створені фразеологізми користуються популярністю серед авторів, які вбачають за необхідне виокремитися та привнести щось нове в літературний світ та в мовознавство загалом.

Під час аналізу творів М. Спарк «Короткі оповідання» (“Short Stories”) ми знайшли певні приклади оказіональних фразеологізмів, які за своєю природою підпорядковуються обіграванню як в межах ідіоматичного вислову, словосполученню, так і на рівні усього речення:

Luigi was already talking defensively (“ten to the dozen,” as she said later) [35, с. 47], де обіграється ідіоматичне словосполучення “to talk (go) nineteen to the dozen” – говорити без угаву, багатослівно; “ten to the dozen” має протилежне значення: небагатослівно, розсудливо;

... since she had become the English Lady-Tiger of the films, and, as he always put it, fallen on her feet [35, с. 22], де обіграванню підлягає ідіоматичний вислів to fall on one’s feet – вдало вийти з незручного становища (подібно до кішки, яка, як кажуть, завжди падає на ноги);

There is a limit to what one can *listen to with the naked eye* [35, с. 216], де каламбур заснований, по-перше, на прямому і переносному (фразеологічно зв'язаному) значенні прикметника **naked**: 1) незахищений, непокритий (наприклад, *naked head*); 2) (про очі) неозброєний [34] і, по-друге, на тому, що автор порушує звичне словосполучення фразеологізму **to see with the naked eye**, замінюючи дієслово **to see** несумісним за значенням з іменником **eye** дієсловом **to listen**.

У романі Д. Тартт ми виокремили наступний власне створений фразеологізм: “...*I knew what she meant, or thought I did – that shiver of disconnection, the missing seconds on the sidewalk like a hiccup of lost time, or a few frames snipped out of a film*” [38]. Тобто “*a hiccup of lost time*” означає «гикавка втраченого часу», і письменниця натякає на «смутні» часи для Америки. На нашу думку, це фразеологічне сполучення несе у собі зміст цілого і повного речення.

У творі К. Воннегута знаходимо наступний приклад: “*I’m afraid,*” *Anne said. “It’s going to make our home look so sad.” “There’s more to life than decorating.”* [36, с. 71], де обіграється фразеологізм «Не хлібом єдиним живе людина» (*There’s more to life than money*).

Первісне значення фразеологізму, що для людини бути ситою не головне, трансформується в тотожне: для людини мати матеріальні цінності, жити в достатку не головне, є в житті важливіші цінності – духовні.

Зауважимо, що вказаний фразеологізм походить з Біблії. Сорок днів і ночей постився Ісус і нарешті зголоднів. Тоді підійшов до нього диявол і сказав: «Коли ти Син Божий, звели, щоб це каміння стало хлібом». Той відповів: Людина житиме не самим хлібом, а кожним словом, що виходить з уст Божих» (Матвій, 4:4).

Висновки до розділу 2

Другий розділ присвячений аналізу стилістичних можливостей категорії комічного в сучасній англomовній прозі. Нами були виокремлені такі засоби: мовна гра і її провідний засіб каламбур, алегорія, антономазія, алюзія, ремінісценція та власне створені фразеологізми.

Як показав аналіз, кожен з цих засобів дуже поширений при створенні письменниками сучасних прозових творів. У діапазоні нашого дослідження ми сконцентрували нашу увагу на тому, щоб прослідкувати як створюється і трактується двоплановість кожного із прийомів.

Типовим прийомом створення письменниками комічного ефекту є обігравання на лексико-семантичному рівні смислів. Вони, у свою чергу, виникають у випадку полісемії та омонімії, зокрема регулярною є полісемія типу «пряме і переносне значення слів», «вільне і фразеологічно зв'язане значення», «власне і загальне значення».

Наголосимо, що каламбур як стилістичний прийом дійсно є багатокомпонентною одиницею, до складу якої можуть одночасно входити омоніми, пароніми, метафори чи фразеологізми. Компоненти такого художнього засобу не завжди розташовані поряд у тексті, а можуть знаходитися в різних частинах твору, тим самим розкривають загальний сенс твору.

Щодо алегорії її вважають одним із незвичайних прийомів осміювання у творах, що привертає численну увагу серед читачів. Головною метою цього комічного прийому є навмисна імпліцитність, яка у свою чергу, має двоплановий характер побудови думки: з одного боку, це сприймання твору в буквальному розумінні, а, з іншого, спираючись на приховані факти, розширення замислу завдяки зіставленню вигаданого й реального.

Антономазія, за нашими висновками, має на меті зображувати специфічну особу, яка вирізняється своєрідністю та ексклюзивністю. Антономазія характеризується тим, що окремі риси характеру або дії становляться у нагоді під час обиравання автором імен своїм персонажам. Більше того, такий творчий підхід

не лише дає змогу виокремити того чи іншого героя серед вже існуючих, але й допомагає надати певних характерних рис ідіостилю автору.

Наступний засобом виступає алюзія, яка у творі привертає око читача, а також спонукає його до пошуку чогось нового не тільки для розкриття авторського замислу. Алюзія виступає провідником, певним натяком на той чи інший предмет, факт або подію, яка слугує для того, щоб читач міг більш серйозно зосередитись на конкретному явищі.

Ремінісценція також яскраво вживається у художній літературі. Сучасні письменники все частіше звертаються до такої стилістичної фігури як ремінісценція. На нашу думку, вона дає можливість торкатися ментальної розвинутості людини, оскільки завдяки вже набутим раніше знанням, ремінісценція перевіряє їх та примушує читача копирсатися у пам'яті для того, щоб твір був цілком зрозумілим і залишився у спогадах на довгий час.

Щодо останнього розглянутого нами мовного явища, власне створених фразеологізмів, ми зазначаємо, що вони вважаються okazіональними. Власне створені фразеологізми користуються популярністю серед авторів, які вбачають за необхідне виокремитися та привнести щось нове в літературний світ та в мовознавство загалом.

Таким чином, ми доходимо до висновку, що категорія комічного має на меті залучати увагу авторів, які вдаються до створення сучасних прозових творів. За нашими спостереженнями, найуживанішим стилістичним засобом створення комічної атмосфери у творі є мовна гра. Її значимість саме у прозовому дискурсі набагато вища, бо обігрування відбувається за рахунок використання інших стилістичних прийомів, як-от: антономазії, ремінісценції, власне створених фразеологізмів тощо.

Як показало дослідження наявне таке співвідношення засобів комічного в аналізованих творах: каламбур – 60%, алюзія – 10%, антономазія – 10%, ремінісценція – 10%, алегорія – 5%, власне створені фразеологізми – 5% (що представлено в Додатку А).

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Отже, звертаючись до літератури другої половини ХХ – початку ХХІ ст., можна зауважити, що автори творів примушують читача замислитись, у першу чергу, над їхнім змістом. Література модернізму і постмодернізму несе в собі глибинне світосприйняття, наповнене філософськими й психологічними міркуваннями. Окрім цього, письменники вдаються до радикальних перевтілень своїх героїв, змушуючи читача не тільки бачити зовнішні фактори, але й побути у ролі героя, пережити разом усе, що з ним відбувається у творі.

Міркуючи про обсяг категорії комічного, переважна більшість дослідників відзначає її відмежованість від таких суміжних категорій і явищ, як смішне, веселе, сміх, дотепність. Зміст категорії комічного становить сукупність її варіантів. У нашому випадку ми виходимо з того, що категорія комічного включає чотири змістовні різновиди: гумор, іронію, сатиру і сарказм. Як доводять наші спостереження, сатира та іронія як різновиди комічного є специфічною рисою творчої манери аналізованих письменників. Письменники, щоб виокремитись серед інших представників літератури, дедалі частіше стали звертатися саме до цієї категорії, тому що сучасного читача важко здивувати звичайним підбором стилістичних засобів для зображення того чи іншого явища.

Як засвідчив аналіз, комічний ефект передається через широкий діапазон стилістичних прийомів: мовної гри, каламбура, алюзії, ремінісценції, алегорії, власне створених фразеологізмів. Багата палітра образних засобів, що використовуються авторами художніх творів, дозволяє не тільки глибше проникнути в задум автора, розгледіти його насмішку і виявити її об'єкт, але сприяє більш повному розкриттю характерів, явищ, ідей.

У сучасній лінгвістиці помітно посилюється інтерес до проявів творчої функції мови, провідним з яких виступає мовна гра. У цьому зв'язку особливо актуальним видається дослідження художнього дискурсу з високим ступенем мовної зумовленості, відмінною рисою якого є зорієнтованість автора на навмисне обігрування фонетичних, морфологічних, семантичних, лексичних, синтаксичних, словотвірних та прагматичних явищ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамец И. В. Семантические основы фразеологического каламбура / И. В. Абрамец // Сб. науч. тр. – Самарк. ун-т, 1971. – Вып. 205. – С. 3–23.
2. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка / И. В. Арнольд. – Л. : Просвещение, 1981. – 295 с.
3. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. – СПб. : Паритет, 2006. – 320 с.
4. Бобылева Л. К. Обыгрывание слов как стилистический прием. / Л. К. Бобылева // Английская филология. – Владивосток, 1973. – Вып. 4. – С. 337–347.
5. Борев Ю. О. Эстетика / Ю. О. Борев. – М. : Политиздат, 1969. – 576 с.
6. Борев Ю. Б. О комическом / Ю. Б. Борев. – М. : Искусство, 1997. – 241 с.
7. Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Рус. яз., 1980. – 320 с.
8. Витгенштейн Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн // Философские работы. – Ч. I. – М. : Гнозис, 1994. – 612 с.
9. Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.
10. Дырин А. И. Ирония и сарказм как речезыковые средства отражения морально-этических ценностей британского социума : автореферат дисс. ... канд. филол. наук : специальность 10.02.19 «Теория языка» / А. И. Дырин. – Москва, 2012. – 19 с.
11. Калита О. М. Засоби іронії в малій прозі (кінець ХХ – початок ХХІ століття) / О. М. Калита : монографія. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2013. – 238 с.
12. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / И. В. Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 187 с.
13. Колесниченко С. А. Условия реализации стилистического приема игры слов в английском языке : автореф. дис. канд. филол. наук / С. А. Колесниченко. – Л., 1979. – 22 с.

14. Копанев П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода / П. И. Копанев. – Минск : Изд-во Белорус. ун-та, 1972. – 296 с.
15. Коржева П. Б. Язык юмора и сатиры / П. Б. Коржева. – Алма-Ата : Мектеп, 1979. – 120 с.
16. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [ред. А. Волков, О. Бойченко та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
17. Літературознавчий словник-довідник / [ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
18. Лук А. Н. Про почуття гумору і дотепності / А. Н. Лук. – М. : Мистецтво, 1968. – 192 с.
19. Любимова Т. Б. Комическое, его виды и жанры / Т. Б. Любимова. – М. : Знание, 1990. – 194 с.
20. Максименко Е. В. Полисемантический каламбур как один из приемов создания неоднозначности в комическом тексте / Е. В. Максименко // Вестн. Киев. ун-та, 1981. – Вып. 15. Романо-германская филология. – С. 68–69.
21. Мовчан В. С. Етика : навч. посіб. / В. С. Мовчан. – К. : Знання, 2007. – 438 с.
22. Морозов А. А. Пародия как литературный жанр / А. А. Морозов // Русская литература, 2000. – №1. – С. 48–78.
23. Мурзаева Ю. В. Парономазия как компонент оригинала и перевода на материале сонетов Шекспира и их перевода Маршаком / Ю. В. Мурзаева // Поэтика и стилистика. – Саратов, 1980. – С. 143–150.
24. Паскаль Б. Письма к провинциалу / Б. Паскаль. – К. : Port-Royal, 1997. – 592 с.
25. Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии / С. И. Походня. – Киев : Наукова Думка, 1989. – 128 с.
26. Почепцов О. Г. Коммуникативные аспекты семантики / О. Г. Почепцов. – К. : Вища школа, 1978. – 131 с.
27. Пропп В. Я. Проблемы комизму і сміху. Ритуальний сміх у фольклорі / В. Я. Пропп. – М. : Лабіринт, 1999. – 241 с.

28. Сковородников А. П. Языковая игра / А. П. Сковородников // Культура русской речи. Энциклопедический словарь-справочник / [под ред. Л. Ю. Иванова, А. П. Сковородникова, Е. Н. Ширяева]. – М. : Флинта : Наука, 2003. – С. 796–803.
29. Шпак К. А. Аллегория как провідний прийом комічного у творах Дж. Орвелла / К. А. Шпак // Мови та літератури у полікультурному суспільстві : Матеріали Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції (17 листопада 2016 р.) / [за заг. ред. к.філол.н., доц. Назаренко Н. І.]. – Маріуполь : МДУ, 2016. – С. 118–121.
30. Шпак К. А. Імплицитність іронії в сучасному англomовному романі / К. А. Шпак // Вісник студентського наукового товариства Горлівського інституту іноземних мов : матеріали ІІ Всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених «Мовна комунікація і сучасні технології у форматі різнорівневих систем». – Бахмут : Вид-во ГІІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2017. – Вип. 3. – С. 47–49.
31. Шпак К. А. Провідні засоби репрезентації сатири (на матеріалі англomовних оповідань) / К. А. Шпак // Нариси досліджень молодих науковців у галузі гуманітарних наук: Збірник наукових праць: У 2 т. – Бахмут : ГІІМ, 2017. – Т. 1. Мовознавство. – С. 130–132.
32. Шпак К. А. Стилiстичні можливості каламбуру в англomовному художньому дискурсі / К. А. Шпак // Вісник студентського наукового товариства Горлівського інституту іноземних мов : матеріали І Всеукр. наук.-практ. конф. молодих учених «Мовна комунікація і сучасні технології у форматі різнорівневих систем». – Бахмут : Вид-во ГІІМ ДВНЗ «ДДПУ», 2016. – Вип. 2. – С. 72–75.
33. Barnet S. A Dictionary of Literary Terms / Barnet S., Berman M., Burto W. – L. : Constable, 1964. – 159 p.
34. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / [edited by A. S. Hornby, Sally Wehmeier, Michael Ashby]. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 1422 p.
35. Spark M. The Public Image. Stories / M. Spark. – M. : Progress Publishers, 1976. – 290 p.

36. Vonnegut C. Palm Sunday. Welcome to the Monkey House / C. Vonnegut. – Random House UK, 1994. – 281 p.
37. Orwell G. Animal Farm [Електронний ресурс]. – режим доступу до книги : http://www.george-orwell.org/Animal_Farm
38. Tartt D. The Goldfinch [Електронний ресурс]. – режим доступу до книги : <https://www.readanybook.com/ebook/the-goldfinch-565108>
39. Алгоритм. Електронна енциклопедія. Режим доступу – <https://uk.wikipedia.org/wiki/Алгоритм>
40. Алгоритм. Електронний словник. Режим доступу – <http://uadoc.zavantag.com/text/40169/index-1.html>
41. Аллюзія. Електронна енциклопедія. Режим доступу – <https://uk.wikipedia.org/wiki/Аллюзія>
42. Антиутопія. Електронна енциклопедія. Режим доступу – <https://uk.wikipedia.org/wiki/Антиутопія>
43. Іронія. Електронна енциклопедія. Режим доступу – <https://ru.wikipedia.org/wiki/Ирония>
44. Леді Годіва. Електронна енциклопедія. Режим доступу – https://uk.wikipedia.org/wiki/Леді_Годіва
45. Література постмодернізму. Електронна енциклопедія. Режим доступу – [https://ru.wikipedia.org/wiki/Литература_постмодернізму](https://ru.wikipedia.org/wiki/Литература_постмодернизма)
46. Модернізм в літературі. Електронна енциклопедія. Режим доступу – [https://ru.wikipedia.org/wiki/Модернізм_в_літературі](https://ru.wikipedia.org/wiki/Модернизм_в_литературе)
47. Модернізм. Електронний словник. Режим доступу – <http://litem.ru/podgotovka-k-ege/slovar-literaturovedcheskich-terminov>
48. Постмодернізм. Електронна бібліотека. Режим доступу – <http://www.info-library.com.ua/books-text-9421.html>
49. Ремінісценція. Електронна енциклопедія. Режим доступу – <https://uk.wikipedia.org/wiki/Ремінісценція>
50. Сарказм. Електронна енциклопедія. Режим доступу – <https://uk.wikipedia.org/wiki/Сарказм>

- 63
51. Сатира. Електронна енциклопедія. Режим доступу —
<https://ru.wikipedia.org/wiki/Сатира>
52. Сатира. Електронний словник. Режим доступу —
<http://tolkslovar.ru/s1598.html>
53. Satire. Електронний словник. Режим доступу —
<https://en.oxforddictionaries.com/definition/satire>

ДОДАТОК А

Рис. 1. Співвідношення різновидів комічного в аналізованих творах.

