

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**Факультет іноземної філології**

**Кафедра англійської мови та методики її викладання**

**ДИСКУРСИВНА ОСОБИСТІТЬ ТРИКСТЕРА  
В ЛІНГВОКУЛЬТУРІ США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ**

**Кваліфікаційна робота  
на здобуття ступеня вищої освіти бакалавр**

Виконала: студентка 09-441 групи  
Напряму підготовки:  
014.02 Середня освіта (мова і література  
англійська, російська)  
Степанян Каріна Ернестівна

Керівник: доктор філ.наук, професор Белехова Л. І.  
Рецензент: к. філол. н., доцент Акішина М.О.

**Херсон – 2020**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ВИВЧЕННЯ ДИСКУРСИВНОЇ ОСОБИСТОСТІ ТРИКСТЕРА.....</b>	<b>6</b>
1.1. Карнавал і карнавалізація як діалогічний процес.....	6
1.2. Карнавальна постать трикстера у сучасній лінгвокультурі США та Великої Британії.....	13
<b>РОЗДІЛ 2. ДИСКУРСИВНА ОСОБИСТІТЬ ТРИКСТЕРА У КАРНАВАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ.....</b>	<b>21</b>
2.1. Трикстер у діалектичному карнавалізованому процесі.....	21
2.2. Лінгвокреативність трикстерської поведінки.....	33
2.3. Творчий мовленнєвий потенціал сучасного трикстера.....	37
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>53</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....</b>	<b>55</b>

## ВСТУП

Дискурсивна особистість трикстера розглядається у різних типах інституційних дискурсів: медичному (Б. Ворен [91], Б. Петерсон [77]); політичному (С. О. Шомова [32], Дж. Колман [49], Ю. В. Кузина [13], І. Д. Осипов [23]); театральному (Д. Роб [81], Я. Л. Ястребицька [36]); діловому (Д. Келсі [73], О. О. Кузьмін [14], С. О. Троїцький [28]). Окремого наголосу при дослідженні постаті трикстера набуває атмосфера гри та гумору у гумористичному дискурсі (К. Белтран [42], Л. Гайд [67], В. І. Карасік [8], К. Делл [54], К. Дорманн [57], М. Поюкко [25]). У даній роботі вивчається постать трикстера як дискурсивна особистість, що перебуває у комунікативному просторі США та Великої Британії.

**Актуальність** дослідження полягає у його належності до функціонально-комунікативної парадигми лінгвістичного знання, що бере до уваги мультимодальні характеристики мовлення суб'єкта. Актуальність роботи також обумовлюється залученням ідей діалогізму та філософських принципів діалектики до розкриття мовленнєвої специфіки особистості трикстера.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами:** випускна робота виконана відповідно до науково-дослідної теми кафедри англійської мови та методики її викладання «Лінгвокогнітивні та комунікативні аспекти дослідження тексту» (державний реєстраційний номер 0117U006792).

**Мета** дослідження полягає в комплексному аналізі дискурсивної особистості англійського трикстера та виявленні специфіки його дискурсивної постаті в комунікативному просторі США та Великої Британії.

**Об'єктом** дослідження є дискурсивна особистість трикстера як суб'єкта лінгвокультури США та Великої Британії.

**Предметом** є лінгвостилістичні засоби створення образу

трикстера як дискурсивної особистості в лінгвокультурному контексті США та Великої Британії.

Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких конкретних завдань:

1) визначити дискурсивну особистість англомовного трикстера як головного суб'єкта карнавальної лінгвокультури;

2) систематизувати типи дискурсивної особистості трикстера в карнавальному просторі;

3) виявити вербальні та невербальні засоби, що залучаються дискурсивною особистістю трикстера для створення комічного ефекту як прояву його креативності.

**Матеріалом дослідження** сформовано шляхом суцільної вибірки з художніх і публіцистичних текстів сучасних англомовних, у яких репрезентується постать трикстера, скрипти та субтитри відеозаписів діяльності трикстера з англомовних телевізійних шоу, художніх фільмів та мультфільмів, що перебувають у вільному доступі на відеохостингу YouTube.

Для характеристики дискурсивної особистості трикстера у роботі використовується синтез традиційних та новітніх **методів** лінгвістичного аналізу. Традиційні загальнонаукові методи представлені описом, аналізом та синтезом, що застосовуються для виявлення комічної постаті трикстера; методом суцільної вибірки – для систематизації та класифікації типів англомовного трикстера. *Метод дискурсивного аналізу* застосовуються для розкриття діалектичних принципів у розгляді особистості трикстера в медичному, політичному, театральному та бізнес дискурсах. *Метод інтерпретаційного аналізу тексту* – для пояснення логіки комічної інконгруентності в жартах трикстера. Елементи *порівняльного та кількісного аналізу* використовуються для підрахунку частотності залучення засобів комічного трикстером у створенні лінгвоситуативного гумору.

**Практична цінність** кваліфікаційної роботи полягає в можливості використання її результатів у лекціях, спецкурсах і посібниках з лінгвостилістики, лексикології, лінгвістики тексту, а також у науково-дослідній роботі студентів.

**Апробація:** головні положення та результати дослідження виголошувалися на засіданнях кафедри англійської мови та методики її викладання (грудень 2019 року та квітень 2020 року).

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНЕ ПІДГРУНТЯ ВИВЧЕННЯ ДИСКУРСИВНОЇ ОСОБИСТОСТІ ТРИКСТЕРА

#### 1.1. Карнавал і карнавалізація як діалогічний процес

Сучасне життя є немислимим без гумору, у межах розваг та видовищ його неможливо уявити без сміху. Сміх за своєю природою має позитивну енергетику і спрямований на емоційний вплив на людей. Спілкування з використанням сміху виступає специфічною людською основою життя суспільства і являє собою найважливішу частину духовної культури. Сміх як емоційна реакція людини має такі компоненти: зміну поведінки, міміки, вживаної лексики на прояв безглуздя, супереч життєвих обставин або їх розкриття, інший ракурс на речі [27, с. 165]. Через сміх людина позбавляється внутрішніх і зовнішніх кордонів, заборон, норм, гра відмінностей «*своє-чуже*», що призводить до прийняття світу з позитивного боку: людина більше не має поганих намірів. Оскільки пізнання та почуття є поняттями нероздільними, то людина осмислює світ через сфери (*ratio* та *cognitio*) [29, с. 14]. Емоційний фон має психосоматичну природу, яка виражається у руйнуванні старих стереотипів та створення нового позитивного світу [24, с. 261].

Поле розгортання подій із компонентом "сміх" є карнавал, де сміхове світовідчуття є однією з домінантних особливостей мислення та уявлень людини. При цьому карнавал виступає простором, де у конкретний час та місці поєднуються погляди представників різних соціальних прошарків. Домінуючим компонентом мотиву поведінки людей є гра під час карнавалу, чи іншими словами «інверсія двоїчних протиставлень» [24, с. 262]. Звідси розумілим стає те, що гра, яка функціонує в цій площині набуває характеристик карнавальності.

У центрі карнавалу – карнавальна особистість, яка є учасником карнавалу і головним засобом розваги для інших. На цю роль підходять історично обумовлені типи людей: дурні, міми, блазні, артисти, арлекіни, клоуни, для яких головним результатом є – створення комічного. Через дурниці та безглузді балачки вони з давніх давен могли розкривати власний погляд щодо усталеності світу, монархії або влади, ховаючись при цьому за жарти та свою зовнішність [43, с. 49]. За допомогою простих розваг (веселощів, жартів та забавок) реалізувалася домінантна функція – розкрити очі на щось.

Діалог стає засобом спілкування між блазнями та публікою, звідси ми можемо стверджувати, що карнавал виступає полем функціонування діалогічного комунікативного акту. Діалог характеризується особливою формою спілкування з прагматичним впливом на свідомість людини (кординація дій та думок через тактики переконання, порад, висміювання) для досягнення змін у соціумі [48, с. 205].

Карнавал виступає діалогом свідомостей, буттєвим типом спілкування, де потреба пізнати щось "інше" є одною із домінуючих [136, с. 103]. Слідом за М.М. Бахтіним, який розробив ідею діалогу в карнавалі між людиною і світом; людиною і людиною; людиною й Абсолютом як рівноправними партнерами, вважаємо процес карнавалізації – обміном інформацією зі світом, представленим в сміховому порядку, що приводить до карнавального світовідчуття [1]. За допомогою сміху, як зазначає М. М. Бахтін, людина на карнавалі інтерпретувала світ та спілкувалася з ним на експресивному та емоційному рівнях, що проявлялося в її креативній поведінці [1, с. 61].

Людина перебуває в центрі карнавалізації, в площині комічного, сміхового, що безумовно є характеристикою сучасного комунікативного простору [29, с. 121]. Це означає, що карнавал виступає статичним часово та просторово визначеним культурним актом. Карнавалізація як процес визначається у межах нашого дослідження як культурна та

масова поведінкова дійсність [26, с. 98], що існує поза межами свята (карнавалу), яке було її першоджерелом. Світ набуває видовищності та театральності у різноманітті своїх проявів людьми.

Як зазначав У. Еко: «Одна з нових характеристик суспільства, в якому ми живемо, – стовідсоткова карнавалізація життя, ми тонемо в тотальній карнавалізації» [34, с. 141]. Тотальна карнавалізація – це прояв широти поширення та розповсюдження карнавалізованої рецепції галузей життя людиною. Людина оточує людину повсякденно: в театрі та цирку, ток-шоу, в мас-медіа, на естраді та телебаченні, на робочому місці, вдома, в Інтернет-просторі тощо. У такий спосіб, характерними особливостями поведінки людини є: хаотична інтеграція, включення та взаємопроникнення елементів карнавалу (свята) в різні сфери буденного життя, що несе в собі потенціал змін, необхідний для сучасної культури, яка знаходиться в стані кризи: людина, що вміє жартувати та смішити оточуючих, виступає певним «рятівником» навколишнього світу.

Ми поділяємо думки науковців щодо існування поняття «тривалого карнавалу» (А. В. Волконогова [3, с. 636-637], С. Г. Воркачов [4, с. 174-178], М. А. Загібалова [7], О. Г. Козинцев [11], Ю. М. Лотман [17]). Вони вважають, що карнавалізація – це необхідна умова «для самоорганізації будь-якої складної системи, в тому числі і культури» [3, с. 636], коли центром останньої є людина. М. Я. Кукулінська розглядає феномен карнавалізації як тип та спосіб мислення людини [15, с. 187-189], що звужує розуміння карнавальності лише до професійної культури; коли карнавалізація – це процес, що залучає як професійну, так і непрофесійну сфери життя людей. Таким чином, процес карнавалізації "ховається" лише в певних сферах життя та розглядається як поле для існування культури, коли вона є не тільки умовою, але й її невід'ємною ознакою. Діалектичне сміхове сприйняття людиною сучасності знаходиться в основі карнавалізації і виникає у зв'язку з безперервною інтенцією протиставлення з офіційною культурою.



Соціокультурна ситуація сьогодення, як заважив К. Делл, – це суспільство спектаклю [54, с. 112]. Звідси стає очевидним, що карнавалізація – це постійний процес, та будь-яка здравомисляча людина може включитися в карнавальний процес, залучаючи комічні жанри. «Гумор може мати місце буквально в будь-якій ситуації спілкування. Соціальний контекст гумору – це контекст гри» [54, с. 113]. Поділяючи думку В. О. Самохіної, ми вважаємо, що карнавалізація – це карнавальне світовідчуття, що є постійним процесом розповсюдження карнавальної енергії, в якій формується карнавально-маскарадне середовище самореалізації особистості, її мовленнєвих навичок, вирішування стресових проблем, очищення від перевтілення в дурня, трикстера, жартівника, блазня, яким «жартувати дозволено» [26, с. 119-120].

Основа карнавалізації – діалогізм. Це зіткнення радикально різних логік мислення, обмін інформацією не тільки між реальними учасниками діалогу, але і внутрішній діалог у формі взаємодії різних поглядів, що розвиваються одним і тим самим суб'єктом [22, с. 27]. Поняття діалогізму, насамперед, підкреслює безпосередній взаємний зв'язок людини зі світом, адже є основним та базовим законом існування людини, культури та методологією реценції та світосприйняття. В карнавальному просторі відбувається 1) безпосередній діалог між людьми, що розважають інших; 2) людиною, що розважає інших, та публікою; 3) людиною, що розважає інших, та віртуальною площиною (у випадку, коли адресант та адресат не знаходяться у проксемічній близькості один до одного). Реалізуючи ідеї діалогізму, жартівник перебуває у певному діалозі з культурою та її особливостями, що є безпосереднім проявом діалогічного типу мислення людини: діалог як репрезентатор суб'єктно-суб'єктних відносин [22, с. 61-63].

Серед основних задач карнавалізації головними є: висвітлення реальності з комічного боку, розкриття серйозного через

несерйозне. Ігровий модус при цьому стає доміантною особливістю карнавального діалогізму. Учасники карнавальної діалогічної співтворчості отримують емоційні співчуття та естетичне задоволення від розуміння інтерпретованої ними комічної вербальної або невербальної дії. Декодування комічного є когнітивним процесом, який спрямовано на структурування смислів, а також результатів, що досягаються завдяки цьому процесу [33, с. 12]. За допомогою вилучення комічного змісту реконструюється ментальний бік мовлення коміка, наміром якого є отримання результату – сміху. Цей сміх має свій підтекст: він не безглуздий, має багато символічних та метафоричних переносів, образів та структур. Через цей факт ми можемо спростувати значення прислів'я – «Сміх без причини – ознака дурачини», адже завжди є причина / поштовх і є результат, окрім випадків інтелектуальних вад людини (дурна людина, безумець, психічні розлади). Дурачина не є безумцем; ця номінація пов'язується з процесом дуріння; пустування; дурникування (розважатися, бавитися жартами, вести себе несерйозно, по-пустотливому), що є значимими елементами карнавалізації. Іпостась такого жартівника схематично демонструються на малюнку (рис.1.1.):



**Рис.1.1. Іпостась людини-жартівника**

Взаємодії блазня у ролі жартівника та сміхача із іншими людьми має велику комічну силу, адже є показником діалогічності слова в карнавальному процесі. «Концепція діалогізму в карнавалізації проявляється у мовному, культурно-історичному та комунікативному аспектах» [22, с. 27].

Мовна сторона процесу карнавалізації тісно зв'язана з діалогізмом карнавального світу: інтенсифікація висловлення, емоційне та художнє забарвлення– «мовне гурманство» [23, с. 173], які реалізуються через експресивність ідей, образів, жартів, стилю і слова. Блазню характерна карнавальна манера виконання під час обміну жартами, в основі яких перебуває творче розуміння одиниць мови.

Творець гумору має використовувати високий рівень мисленнєвої активності та креативності при такому творчому підході. Слідом за М. Мусійчуком вважаємо, що гумор виступає формою інтелектуальної активності [21], яка ґрунтується на паралаксі (від грец. – відхилення), тобто відхиленні від норми. Арсеналом блазня при інтеракції з публікою є цілий спектр тактик сідомого та підсвідомого впливу на розум реципієнтів: порушення норм за допомогою різноманітних перекручень, свідомого спотворення, надання чомусь/комусь протилежних ціннісних чи характеристичних ознак з іронічною метою для розваги інших. «Курйозність перевернутої ситуації створює комічний ефект і реципієнт вибухає сміхом» [21, с. 26].

*Культурне та історичне підґрунтя* виступають невідомною частиною мовного аспекту діалогізму карнавалізації. Культурно-історичний аспект карнавалізації означає діалогічне вилучення смішного в процесі пізнання карнавальним блазнем навколишньої дійсності. Результатом стає народження ситуацій, що викликають сміх і є частиною карнавальної культури. Мова жартівникаструктурується залежності з історичним та культурним досвідом, таким чином, узгоджуючись з ним, вона його рефлектує. У сучасному

карнавалізованому проторіблазень за допомогою своїх жартів виражає актуальні ідеї та оцінки. За своєю природою його мова є діалектичною. Для нього немає заборонених тем, він може критикувати або коментувати будь-кого або будь-що, "за умови доступності жарту всім комунікантам та його легкому декодуванні" [14, с. 13]. Наявність спільних фонових знань з адресатом дозволяє блазню використовувати широку тематику жартів.

Діалог з культурою та світом (специфіка бачення світу) реалізується як діалогічна модель у комунікативному аспекті карнавалізації і обумовлює існування дурня як сміхача. Завдяки когнітивній інтерпретації сприйнятої комічної інформації від блазня, адресати отримують знання щодо навколишнього середовища, культури, менталітету, психології, традицій; потім іде процес переробки та усвідомлення, що приводить до рефлексії та продукування своїх власних думок. Свідома гра відбувається між блазнем та адресатом: жарти сміхача є оманливими – прихована брехня, яка здається схожою на правду; адресат усвідомлює, що він є жертвою обману, але грає за правилами комунікативної ситуації, що створюються та контролюються адресантом. Будь-який рух у світі це – гра [27, с.165], що є втіленням діалогічних відносин, які виникають між адресатом та адресантом в карнавальному просторі. Розв'язкою стає ефект ошукуваного очікування; він може виражатися низкою мовленнєвих та стилістичних прийомів, а його результатом є сміх.

На мовленнєвій грі будується комічна комунікація, що виникає між жартівником та адресатами. І. В. Чекулай зазначає: «Смішне є реверсом основних, так званих серйозних, відносин у суспільстві» [30, с. 249]. Використання гумору в арсеналі жартівника є необхідним у межах карнавального простору, адже саме гумор є одним із способів діалогічної рецепції навколишнього середовища. Гумор виступає його ігровою формою комунікації зі світом. Декодування гумору є

когнітивним та психологічним аналізом перцептивного (почутого або побаченого); що дає реципієнту певну інформацію, досвід, а найголовніше – задоволення. Психологічний процес, пов'язаний з гумором, має включати в себе соціальний контекст, процес когнітивної оцінки, що складається зі сприйняття адресатом «кумедної несумісності, емоційної реакції радості та вокально-поведінкового виразу сміху» [19, с. 30]. Здатність жартівника подати матеріал у дотепній формі; емоційно вплинути на учасника діалогу; домогтися рефлексії – гумористичної відповіді від адресата виступають компонентами діалогізму гумору та його інтерпретації.

Жартівник залучає інших до «своєї» гумористичної гри, змушує грати за законами карнавального дійства, а саме за його сценарієм, сповненим карнавальності. Вихід із повсякденності, відкриття нової системи координат (сакральної, карнавальної, соціальної) відбувається за допомогою використання гри у процесі комунікації блазня з публікою [20, с. 5].

Таким чином, карнавалізація сучасності у межах нашого дослідження виступає яскраво вираженим соціокультурним явищем. Воно є втіленням прямого зв'язку з реальним життям, що дозволяє встановити сутність явища «постійного діалогічного карнавалу» та визначити кордони в розкритті його природи. Така позиція зумовлює вибір комплексного лінгвістичного дослідження її творця – блазня як жартівника та сміхача, що розважає, веселить та забавляє інших.

## **1.2. Карнавальна постать трикстера у сучасній лінгвокультурі США та Великої Британії**

Визначну роль у лінгвокультурі США та Великої Британії віддавали жартівникам, яких називали буфонами та тріктсерами. Буфони завжди виявлялись непрофесіональними, у той час як трикстери відрізнялись і своєю професійністю у сфері розваг (вони не є

професійними комедіантами, але використання гумору обумовлює їх професійна зайнятість). Ознак буфона або трикстера може набути будь-яка людина своєю комунікативною поведінкою: надання реальності рис несерйозності, жартівливості, двозначності, інтерпретації повсякденного життя у незвичайному ракурсі за законами комічної тональності.

Основним завданням трикстера в англомовній лінгвокультурі є розвага оточуючих та налагодження відносин з аудиторією через використання у своєму арсеналі комічного. Іронія, саркастичність та глузування стають засобами переосмислення реальності цим різновидом блазня-сміхакаї. Серед характерних ознак сучасного трикстера є:

- переосмислення реальності через усну народну творчість

Під час продукування гумору сучасний трикстер використовує цю техніку, адже гумор використовується трикстером як суб'єктивна інтерпретація та зазвичай гіперболізована проекція життєвих та історичних умов, які лежать в їх основі.

Теми жартів різняться своєю різноманітністю та розкривають одвічнілюдські проблеми [27, с. 83]. Референтами цих жартів англомовний трикстер обирає реальні постаті в якості фольклорних персонажів. Найбільш висвітленими є *John Barleycorn*, *Lady Godiva of Coventry*, *Hereward*, *Herne the Hunter*, *Punch* [49]. До прикладу, люди одягають на себе костюми тварин або додають зооморфну атрибутику до своїх образів під час свята Дня всіх Святих: роги оленів, крила кажанів, вуса кішок.

Трикстери використовують принцип зооморфності у гуморі не лише під час свят, а й у політиці. Трикстерську презентацію політичних діячів США та Великої Британії наведено на нижченаведених малюнках (рис. 1.2.):



**Рис. 1.2. Зооморфна репрезентація англомовних політичних діячів трикстерами:**

- 1 – Дж. Буш у порівненні із мавпою;
- 2 – Д. Трамп в образі свині.

Стилізоване відео відносин Д. Трампа та Х. Клінтон в образах *TheMuppetShowMashup* на пісню *MahnaMahnasong* також ширилося у полі сучасного Інтернету.

Також в Інтернеті набуло поширення (рис.1.3.):



**Рис.1.3. Д. Трамп в образі *TheMuppetShowMashup* на пісню *MahnaMahnasong***

- Образність трикстера та поведінка жінок

Якщо детально брати до уваги гендерний аспект, то традиційно представниками англійських трикстерів були чоловіки. Навіть коли жінки обирали таке амплуа, то кінцевим результатом все одно був чоловік. У межах сучасного карнавалу особистість жінок трикстерів

тяжкіє до руйнування стереотипних уявлень щодо трикстерського гендеру (переодягання у чоловіка). Маскулінні особливості у жінок проявляють себе в першу чергу в елементах зовнішності (коротке волосся, перевага штанів юбці, куріння сигарет та грозний погляд), на лексичному рівні це можна було вистежити у вживанні ненормативної лексики та зміни долі гумору (тяжіння до чорного гумору, сарказму). Жінки зараз активно виборюють власну позицію у суспільстві, і разом з цим це обумовлюється їх чоловічим образом та демократизацією прав людини у сучасному просторі. Вдягаючи маски трикстерів, вони позиціонують себе більш незалежними та вольовими особистостями, не такими, якими є насправді (рис. 1.4.):



**Рис.1.4. Жінки-трикстери**

У чоловічих образах сучасні трикстери-жінки копіюють не тільки зовнішні характеристики, а й поведінку. З фольклорних часів зброєю жінки-трикстера є використання хитрості (до прикладу, лисиця у дитячих казках різних народів). Для сучасної жінки хитрість – це зброя, за допомогою якої вона досягає своєї мети – уваги публіки та оточуючих. При цьому жінці тільки і треба, що вдавати та грати трикстера, використовуючи основний прийом – трюк. Такі особливості мають сучасні селебріті, як от політична особа Х. Клінтон, журналіст та політолог С. Пауер, радник Президента С. Райс, мистецтвознавець і художниця М. Браун. Х. Клінтон вирізняє з поміж інших її неповторний



стиль (домінування брючних костюмів), паління та лайливі слова під час "політичної перепалки", розкутий сміх (нетиповий для леді), що у сукупності наведених прикладів навіть зовні формує образ жінки-трикстера. Вона вдягає лише маску, хоча в особистому житті може себе так і не вести. Через усмішку та висміювання створюється піар та образ для завоювання аудиторії, яка її підтримає у майбутньому. Зовнішність при цьому є хибною та оманливою, це лише засіб досягнення результату та позиціонування себе вище, а ніж є її аудиторія.

- Історичний аспект трикстерського позиціонування

Удаватися до привласнення характеристик минулих епох є одною із особливостей сучасного трикстера США та Великої Британії у своїх комунікативних практиках та текстових експериментах. Це відбувається через створення образу трикстера-інтригана. Наглядним прикладом пририсовування рис трикстера в історичній діахронічній площині є письменник Л. Керролл, відомий своїм твором «*Alice in Wonderland*». Цей художній витвір рясніє персонажами-трикстерами, як от Кролик, Чеширський Кіт (рис. 1.5.):



**Рис.1.5. Образи трикстерів Л. Керролл**

Ці головні герої позиціонують себе ненормальними, спираючись на те, що живуть у межах дивакуватого світу (Кролик нервує через плинність часу: абсурдність виражена у годинникові, який він постійно

тримає та боїться кудись запізнитись). Їх функціонування у творі є обумовленим і дуже логічним, вони просто змушені бути такими.

Кролик та Чеширський Кіт супроводжують Алісу більший час її подорожі у дивній країні (і читача безумовно). Вони є гарантом балансу в Країні Чудес, де панує хаос і плутанина. Усі дії головних персонажів у творі не є даремними, вони усвідомлюють, що роблять і для чого; вони допомагають Алісі, заплутуючи її дурними запитаннями та підштовхуючи до правильних дій. Чеширський кіт та кролик є жартівниками, трикстерами; і автор твору так само постає трикстером, адже він зміг представити власні думки і передоручити їх головним героям художнього твору.

Образ трикстера у США та Великій Британії є нестандартним проявом блазня-трикстера, який руйнує усі стереотипні погляди та спростовує їх, використовуючи при цьому у мовленні стилістичні засоби, які вирізняються своєю гумористичністю. Результатом цього є поштовх поторювати все за жартівником, адже це весело і приносить радість.

За своєю онтологічною природою трикстери є найдавнішими з дурнів-сміхачів. Перші згадки про них з'являються у працях К. Юнга у ролі архетипних образів (усталенні форми свідомості або психічні образи, що на рівні несвідомого має кожна людина); проявляючи себе у майбутньому себе у різних культурних формах протягом еволюційного розвитку культури. Міфологічний та фольклорний базис стають основними їх витоками [49, с. 404]. Характерними особливостями такого трикстера, як зауважують В. Хайнс та В. Доті, є: а) принципова аномальність та неоднозначність; б) омана та хитрощі; в) здатність змінювати форму; г) показник дії; д) посланник і наслідувач богів; є) священний та бродячий бриколер (той, який є фігурою бриколажу) [52, с. 219]. Він знаходиться у народному епосі та фольклорі у зооморфному вигляді; відрізняється мужністю, строптивістю, гордістю,

невблаганістю, переоцінкою цінностей та своїх сил. Античне повісткування мало на меті вираження сатиричного висміювання суспільних вад, вдебільшому, через діалог між тваринами. Не важливо було, яка тварина грає яку роль: всі розуміли всіх [46, с. 19].

Перші вказівки існування трикстерів в англомовній американській лінгвокультурі відносяться до гумористичного лексикону афроамериканців. Дж. Ч. Харріс у 80-х роках XIX ст. зробив вибірку з негритянського фольклорута поєднавши весь матеріал у збірку коротких розповідей дядечки Рімуса, яка за своєю формою нагадувала серію практичних жартів про пригоди братика Кролика [62]. Трикстерами-персонажами тієї збірки були: Лисиця, Ворон та Койот (усна народна творчість народів північної Америки) та ін.

Розглянемо детальніше символічну структуру зазначених образів: кролик – символ недоречної квапливості, койот – символ відважності, лисиця – символ хитрості та омани, ворон – символ знань та мудрості – що безумовно є складовими компонентами ігрової природи трикстера. Образ трикстера у міфології та фольклорі будуєтьсяодразу як творець та руйнівник; дарувальник та поглинач; ошукувач та ошуканий.

Характерною особливістю дії фольклорних та міфологічних трикстерів є їх імпульсивність – вони ризикові, завжди знаходяться на межі та полюбляють порушувати правила, обдурюючи інших. Трикстер використовує іронію, щоб отримати своє – «спотворення правильного на неправильне» [87, с. 115]. Для трикстера немає табу; основним компонентом є поведінка людей – осміяння пороків та моральності, культурної та сімейної спадщини; критика усіх інституцій. Іронія як повчальна інтенція виступає інструментом створення комічного–спонукання аудиторії до правильної поведінки.

Трикстери міфологічної культури це посередники між легким гумором та нещадною сатирою вад суспільства. З культурного аспекту вони є рефлексією(відображають психологію та мислення тієї доби).

Трикстери, з іншої сторони, є провокаторами, адже критикують для створення нового, неповторного, та сповнюють життя новими смислами. Серед арсеналу засобів найулюбленішими та найбільш вживаними є метафора та алегорія, спрямовані на активізацію когнітивних процесів у психіці реципієнта [29, с. 313]. Мови трикстера вирізняється своєю стилістичною оформленістю; жарти рясніють іронією та звуконаслідуванням (*huckychoo, lippity-clippity, clip-pity-lippity, kerblinkity-blink, ldoom-er-ker-kum-mer-ker, blim! blim!, blam! Blam!* тощо) [27]. До прикладу розглянемо функціонування іронію жарти «*Mr. Rabbit and Mr. Bear*», в якому Братик Кролик виступає трикстером:

*(1) Brer Bear looked around ... he saw Brer Rabbit swinging from the sapling, and hollered out, "Heyo, Brer Rabbit! How are you this morning?*

*Much obliged! I am middling, Brer Bear.*

*Then Brer Bear asked Brer Rabbit what was he doing up there in the air, and Brer Rabbit said, he was making the dollar a minute. Brer Bear asked how. Brer Rabbit said he was keeping the crows out of Brer Fox's peanut patch, and then he asked Brer Bear if he didn't want to make a dollar a minute, too, because he got a big family of children to take care of and he'd make such a nice scarecrow. Brer Bear allowed that he'd take the job [62, с. 78].*

Фразова єдність «*he'd make such a nice scarecrow*» містить у собі іронію, яку вимовляє Братик Кролик у формі звинувачення та похвали водночас (*blame – by – praise*).

Таким чином, у межах карнавалізації трикстери зберігають свої вийняткові характеристики, виступаючи провокаторами, які за допомогою розуму та гумору руйнують стереотипність поглядів. Їм характерна нетопова поведінка, за якою ховається проголошення нової істини та критика існуючої культури.

## РОЗДІЛ 2

### ДИСКУРСИВНА ОСОБИСТІТЬ ТРИКСТЕРА У КАРНАВАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ США ТА ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ

#### 2.1. Трикстер у діалектичному карнавалізованому процесі

Серед головних функцій трикстера (*trickster*) у ціннісно смисловій площини можна виділити його руйнівну силу, яка розмежовує протиріччя і новаторство, і є досить типовим явищем для такого різновиду блазня-жартівника. Ця боротьба виявляє себе у пошуку істини та відновленні справедливості через використання тактик незгоди та сарказму. Через свій негативний вплив на реципієнта ми відносимо трикстера до категорії провокаторів, адже саме він своєю поведінкою залучає до аналізу, спотворює та впливає на свідомість людей за допомогою критики інших, суспільства, життя та себе самого. У такий спосіб людина під впливом та несвідомо може приймати суперечні рішення, критикувати та не сприймати сучасний світ або деякі закони. Трикстер дуже вдало вказує на недоліки суспільства через призму легкого гумору, який іноді переходить у сарказм. Головним завданням при цьому є сформувати у публіки позитивне враження від сказанного, навіть коли інформація несе за собою негативне значення. В ігровій формі та через гумор трикстер, з одного боку, приймає позицію адресата, але з іншого – просто уявляє це. Справжньою метою є не співпраця, а підкорення за допомогою висміювання та залучення до активних дій [45, с. 182].

Серед домінантних складових образу трикстера є його неупередженість, вільне вираження думок так незалежність від стереотипного мислення, соціальна гнучкість, уміння пристосовуватись до потреб реципієнта, змінювати себе відповідно умовам середовища (у культурному та ментальному плані), спрощуючи та критикуючи неважливе і щось мале та нав'язуючи власну думку [45, с. 185].

Для вираження особистої незгоди, бунту та критики, трикстер використовує певну палітру мовленнєвих засобів впливу на адресата, що водночас виступає для нього творчим актом мислення, в основі якого – мовна гра в усіх її проявах. Вона робить зміст жарту трикстера імпліцитним, і роз'яснення такого жарту не завжди є легким – людини подекуди важко прийняти бік трикстера і декодувати підтекст жарту. Таке протиріччя призводить до парадоксу, яке виражається у формі комічного ефекту. Дуалістична природа трикстера у соціокультурній практиці в лінгвокультур США та Великої Британії формується на основі динамізму, який проявляє себе у таких принципах:

I. Історизму, який проявляє себе у безпосередньому узверненні до свого коріння. У карнавальному просторі світової культури трикстер виступає однією з найдавніших фігур. Його образ бере початок з прадавніх часів ще в усній народній творчості. Через свою фольклорну складову трикстер – це фігура прецедентна [43, с. 74], тому і тяжіє до категоризації та умовивіду, що не є типовим для звичайної людини. В сучасному мовленнєвому плані трикстер використовує прецедентні феномени (які є історичними за своєю суттю) для демонстрації національно-культурної специфіки. Звідси стає зрозумілим той факт, що для розуміння змісту повідомлення трикстера необхідно мати первинні знання, за допомогою яких ми звертаємось до минулих практик як до основи прецедентності (першоджерела) [43, с. 98]:

а) Прецедентний текст як різновид перцепції спотвореного змісту першотексту. Яскравим прикладом мовної гри прецедентного тексту є промова американського діяча та політика Джеба Буша:

*Jeb Bush: They call me **Veto Corleone** because I vetoed 2500 separate line items in the budget [59].*

Мовна гра у вищенаведеному дискурсному фрагменті виражається у формі гумору через використання номінативної одиниці *veto* у значенні "накладання заборони" та створеної Джебом Бушем неологічної лексеми,

*Veto Corleone*, що є алюзивним посиланням до головного героя роману «Хрещений батько» промафіозний клан італійських американців Корлеоне.

б) Прецедентна ситуація у вигляді стандартної ситуації, яка має стереотипний асоціативний характер, закладений у національній підсвідомій когнітивній базі:

*It is summer and Fran comes to work very tired, because she thinks her flat is getting smaller and she cannot sleep because she feels as if she was suffocating. The story, however absurd it sounds, is nevertheless true. Her landlord built another apartment next door of which Fran does not yet know. Meanwhile, Manny is also getting upset from the summer heat and checking the thermometer very often whether the temperature has not dropped.*

*Fran: Okay, if I told you that the walls of my flat were actually moving in, would you think I was strange?*

*Bernard: No, I'd ask you to come round and look after my small children.*

*Fran: If you don't believe me, you can come round and we'll watch the wall.*

*Manny: Don't be ridiculous. We'll be staying in watching the thermometer, won't we Bernard?*

*Bernard: I don't know it is an impossible choice. Walls, thermometers...I'll just hope when **I flip the coin it somehow explodes and kills me** [44].*

У наведеному дискурсному фрагменті через використання фразової єдності *flip the coin* стереотипна ситуація реалізується у процесі підкидування монетки, що підсвідомо робить посилання до вибору. Головним трикстером у цьому прикладі є Бернард, який через хитрість та лукавство виказує власне роздратування друзями в іронічній манері.

За допомогою використання понадфразової єдності *it somehow explode sand kills me* комізм вирізняється своєю гротескністю прецедентної ситуації, а саме доведенням до абсурду.

в) Прецедентний вираз як репродукована самостійна закінчена одиниця. В своєму арсеналі трикстери мають широкий спектр засобів, які вони використовують для реалізації тактики переконання через аргументацію, цитати (оригінальні чи перероблені під себе), згадування назв творів або частин тексту. Уявимо таку ситуацію – трикстер розмовляє із рецептієнтом про погоду і використовує жарти із серії *Tornadoes, Hurricanes and Weather Jokes* для того, щоб поглузувати із товариша, бо для нього і для Лондону – це суцільна біда:

*A: I cannot stand this weather anymore! It's not a city! It's dump! It's always raining! You see ALWAYS!*

*B: Hey, you are making too much mess around London.*

*A: Really? Do you think so? Prove it!*

*B: See there is one more city Seattle. Have you heard of it? See? One story happened there, listen! A newcomer to Seattle arrives on a rainy day. He gets up the next day and it's raining. It also rains the day after that, and the day after that. He goes out to lunch and sees a young kid and asks in despair, «Hey kid, does it ever stop raining around here?» The kid says, «How do I know? I'm only 6» [89].*

У вищенаведеному дискурсному фрагменті завдяки використанню понадфразової єдності («*How do I know? I'm only 6*»), що виражає вік трикстера, комізм розкривається через антитезу: маленький житель Сіетлу глузливо ставиться до незнання звичайних фактів: його вік не можна зіставити із частотою опадів у Сіетлі, де дощі це звичайна справа.

г) Ситуативне створення образу чи символу за допомогою прецедентної назви у формі власного імені. При цьому прецедентне ім'я виступає у ролі посилення або алюзії: через свою лаконічну мовленнєву та нестандартну графічну чи фонемну форму набуває особливостей



вербальних структур складнішої форми [64, с. 91]. До прикладу проаналізуємо уривок промови політичного діяча Джона Мак Кейна, який адресовано минулому президенту США:

*Mac Cain: A major announcement. Events are moving fast in my campaign, and yes, it's true that this morning I've dismissed my entire team of senior advisers. All of their positions will now be held by a man named «Joe the Plumber» [80].*

У наведеному вище дискурсному фрагменті ідіоматичний вираз «*Joe the Plumber*» є прямою алюзією «водопровідника Джо» – Семюеля Джо Вюрцельбахера з Університету штату Огайо. Американському суспільству ця постать відома завдяки Бараку Обамі, який особисто зустрічався із водопровідником, щоб поспілкуватись та проаналізувати економічну реформу сенатору Ілінойса. Оскільки його щорічний прибуток водопровідника не перевищує 250 тисяч доларів США, то Обама запевнив стурбованому Джо, що не треба хвилюватися і це ніяк не зашкодить добробуту пересічної людини. У ролі трикстера виступає минулий президент, який при цьому використовує тактику переконання через залучення реципієнта до співпраці. У дискурсному фрагменті, Мак Кейн звертається до електорату, щоб хитрістю переманити його на свій бік при цьому виражає незгоду з діями Барака Обами за негативні відгуки про історію із «водопровідником Джо». Комізм у такий спосіб має дві структури: 1) порівняння відповідальних осіб держави з неосвідченою людиною; 2) зіставлення та прирівнювання радників-професіоналів до однієї пересічної людини.

II. Реалізація взаємозв'язку, яка відображає сутність самого трикстера. Через становлення контакту у формі гри або метафоричного переносу для створення конфлікту або відсторонення від інших.

У площині конфлікту карнавальна мовленнєва особистість трикстера розкривається у трьох іпостасях розвитку мовленнєвої взаємодії:

а) Співпраця у формі діалогу, яка на меті ставить збереження дружніх та позитивних відносин та при цьому постійно нагадуючи про це, однак все одно є проявом взаємодії в маргінальній площині контакту, коли його учасники мають за мету вирішення протиріч, що виникли між ними. До прикладу розглянемо уривок із відстороненням публіки від промови опонента, де на виступ члена сенату США Білла Мак Кея немає належної реакції (аплодисментів, вигуків, свисту). Для того, щоб вийти з провальної ситуації та врятувати зв'язок із рецепієнтами, трикстер починає взаємодіяти із публікою та навмисно глузує над відсутністю будь-якого прояву емоцій на його промову:

*McKay: Are there **any questions**? I'll be happy to answer all the questions. **Any comment**? **Suggestions**? **Dirty jokes**?*

***Silence*** [80].

У наведеному вище дискурсному фрагменті через використання номінативних одиниць та лексем *any questions, any comment, suggestions, dirty jokes* розкривається карнавальність ситуації із перерахуванням очікуваних варіантів та глузуванням над тим, що кожен крок можна передбачити.

Розглянемо інше поле функціонування моделі співпраці, як от освітній процес, де викладач постійно мусить переконувати студентів у необхідності вивчення матеріалу та їх небажанням робити це. Матеріал при цьому зазвичай дуже складний, тому викладачеві за допомогою хитрощів та елементів коміного треба переконати у протилежному:

*Student: We still do not understand....What **does «right to privacy» mean**?*

*Teacher:* [60].

У поданому текстовому фрагменті за допомогою використання ігрової манери через понадфразову єдність *It's the right to be alone in the bathroom* та паралельного зіставлення *privacy – bathroom* у трикстерській манері спрощується важкий термін.

Або для полегшення процесу навчання вчитель-трикстер вигадує нове значення відомої номінації, згадуючи як приклад власну життєву ситуацію, використовуючи паралельну конструкцію *inflation – process*:

*Inflation – a process that allows you to live in a more expensive neighborhood without having had to go through the trouble of moving [60, с. 149].*

У наведеному дискурсному фрагменті вчитель трикстер порівнює та глузує над непропорційністю зростання ціни за житло та стану власне житла.

б) у формі взаємодії або кооперації (паритету), де всі учасники роблять спроби вирішити конфліктні ситуації шляхом звернення до порядку та норм (формальне вирішення протиріччя). Трикстерові доводиться обходитися без неформальної поведінки та робити спроби зрозуміти позицію опонента в умовах взаємодії. Таку тактику обирає кандидат в президенти США Берні Сандерс під час опитування на телебаченні. Для того, щоб уникнути небажаного запитання щодо його політичної програми дій, та спробу показати рішучість вибору йти до кінця кандидат в президенти використовує мовні засоби та поведінку трикстера у своєму інтерв'ю:

*Int: Do you focus on **beating** Donald Trump or Hilary Clinton?*

*B.S.: I am looking forward to **beating** Donald Trump. **I will enjoy this race. And with secretary Clinton ... I think we will do it as well [56].***

Реалізація гумору відбувається завдяки іронічній відповіді трикстера на запитання про його опонентів на майбутніх виборах. Такий ефект досягається через перифраз: *to beat* – 1) «перемагати» та 2) «побити». У такий спосіб і фразову єдність у вищезазначеному дискурсному фрагменті можна інтерпретувати у два підходи: 1) «Я чекаю з нетерпінням перемоги над Трампом»; 2) «Я чекаю з нетерпінням побиття Трампа». Таким чином, на перший план виходить гендерний аспект, адже Д. Трампа як чоловіка можна і перемогти, і побити, а ось

Х. Клінтон – жінка, і натяк Б.Сандерса має тільки одне трактування – перемоги над опоненткою для досягнення єдиної мети – усунення конкурентів.

в) Тип взаємодії учасників у конфліктній площині у формі конкуренції (боротьби). На першому плані вже немає спокійного вирішення виниклих між ними недорозумінь. Головною метою є тотальна перемога над опонентом та його знищення. До прикладу, у текстовому фрагменті поданому нижче мова йде про вчителя та студента, який не виконав домашнього завдання. Вчитель виступає у ролі трикстера, щоб у формі жарту висміяти опонента:

*Teacher: Jimmy, where is your home work?*

*Jimmy: I do not know... maybe*

*Teacher: **Maybe it is still in your pencil?**[60]*

У наведеному текстовому фрагменті фразова єдність «*still in your pencil*» виступає паралелізмом до домашнього завдання. Так, у саркастичній манері у формі ремарки вчителя реалізується механізм створення гумору та тотального знищення опонента. Хоча таку ситуацію не можна вважати справедливою, адже ми маємо враховувати екстралінгвальні фактори (вік вчителя, статус). Проте трикстерові всеодно, він досягає своєї мети хитрістю та будь-якими методами.

III. Бунтівна діяльність трикстера, яка виражається у формі протиріччя. Основним прийомом виступає критика існуючих законів та норм, незгода з усіма доводами та фактами, жорстке протиставлення істині та її деідеалізація, глузливе відношення над сучасними традиціями, що в єності своїх компонентів і формує поле функціонування карнавального світу. Через порушення онотолігчних та поняттєвих норм на лінгвальному та лінгвістичному планах реалізується принцип протиріччя.

а) Руїнування логіко-поняттєвих форм. Блазень зіставляє імпліцитні та експліцитні засоби мовленнєвого вираження. Вплив на

реципієнта при цьому представлено у формі ефективного механізму у формі семантичної невідповідності, що є характерним засобом аргументації трикстера. Гармонійне ціле втрачає свою цілісність через саркастичне спотворення змісту тексту проблемної ситуації [45, с. 9].

Наведемо приклад використання трикстером тактики руйнування логіко-поняттєвих форм через критику політичного діяча Дональда Трампа щодо дій іншого політика колишнього кандидата в президенти США, республіканця Теда Круза. Така тактика спрямована на підвищення авторитету трикстера:

*D. Trump: You look at the way that he's dealt with the Senate, where he goes in there, frankly like a little bit of a **maniac**. But I do think he's got the right **wonderful** temperament. You're never going to get things done that way [56].*

Через використання номінативних одиниць *maniac*, *wonderful*, які позначають риси характеру у зазначеному вище текстовому фрагменті, формується логіко-поняттєве протиріччя. Д. Трамп відносить такі характеристики в свій бік, як то порядність, відкритість, гуманність. У той час як опонентові приписує негативну конотацію через вживання лексеми *maniac*, що спричиняє гумористичний ефект. Результатом стає оксюморон: *maniac – wonderful temperament*.

Наступний приклад базується на ситуативному протиріччі директора та викладача. Проблема полягає в тому, що студенти не воліють вивчати твори В. Моцарта:

*Mrs. Willis: Even imagine! Mozart! It's classics...How even they dare not to want to hear about him?*

*Principal: Mrs. Willis, maybe, they want to sing music from their generation, not yours [60].*

У наведеному вище текстовому фрагменті саме директор функціонує у ролі трикстера, адже він через натяк на вік опонента (*sing music from their generation, not yours*) передає ретроградність поглядів

вчителя. Триктстер при цьому краще знає методику викладання предмету, ніж вчитель. У такий спосіб директор навмисно знижує рівень відповідальності та кваліфікованості свого співробітника.

Наведемо приклад руйнування логіко-поняттєвих норм між друзями при зустрічі, де один грає роль трикстера. У жартівливій формі товариш виказує негативне ставлення щодо талановитості товариша. Використовуючи хитрість (що є характерною характеристикою трикстера з фольклорних та міфологічних часів), блазень не ображає, а навпаки – спонукає до дії:

*Your talent is like the Loch Ness monster. Nobody has seen it yet* [61, с. 128].

У наведеному вище дисурсному фрагменті через використання прийому іронії реалізується комічний ефект. Високий рівень сарказму виражено у формі приниження через гіпербалізованого вживання по відношенню до таланту товариша (*Nobody has seen it yet*).

б) Порушення норм валоративності. Орієнтація на досягнення успіху та благополуччя – прагнення до Американської мрії (США) та Золотої вершини (Велика Британія) є дуже типовими для жителів США та Великої Британії. Американці та британці покладаються на дії влади, адже вірять що вона допоможе їм отримати бажане. Таке моральне право (обирати долю своєї країни) віддано саркастичному глузуванню трикстером Джоном Стюартом у наступному прикладі, де обігрується моральне право кожної людини обирати соціальний та політичний курс своєї нації:

*President Bush: Americans do not have to choose between a strong economy and a clean environment.*

*Jon Stewart: You'll get neither and like it![80]*

У текстовому фрагменті трикстер Дж. Стюарт спростовує ідею Дж. Буш щодо сильної економіки американців та чисте навколишнє середовище. Створення комічності відбувається шляхом використання

антитези: американцям не потрібно нічого обирати, в них немає ні першого, ні другого. І саме це ставить під сумнів ствердження минулого президента Дж. Буша.

Однім з культурних та ціннісних параметрів американців та британців є формування комунікативного простору із використанням широкого спектру деталей та подробиць. Бернард у ролі трикстера глузує над необхідністю такої деталізації при описі, саркастично критикуючи її:

*Manny's parents come to London to visit their son. His father is very talkative and likes to tell stories about himself. One evening while the men drink a bottle of brandy, he starts to tell a story, but it is important for him to tell it with all the exact details. This becomes very annoying for Bernard after some time.*

*Father: Of course, I spent most of my time working for the big companies. But I did dabble at being an entrepreneur, like you two. Remember Manny, **1972 it was**. I got back from that conference and...No, **1973 it must have been**. Er, we weren't in the **bungalow** any more...Yeah, that's right we moved into the **semi**. Or was it a **gather house**? No, no, I think it was **the semi**.*

*Bernard: **More details please! What time of year was it? What jumper were you wearing?**[80]*

У наведеному прикладі через імплікацію їдкого сарказму трикстер Бернард глузує щодо лаконічності, використовуючи паралельні конструкції у формі додаткових запитань (*More details please! What time of year was it?*) та невірної побудови наступного квеситиву, який не відноситься до контексту за своєю тематикою (*What jumper were you wearing?*). Трикстер вводить прийом мовленнєвої гри у формі перенасиченості фактажу в розповіді батька Мені.

в ) Онтологічні порушення.

Наступним полем для висміювання громадян США та Великої Британії є їх релігійність. Неодноразово політики використовують у своїх промовах релігійну тематику або звернення до Бога, щоб посилити інтерес електорату та підсвідомо впливати на їх вибір:

*Barack Obama: Finally, I believe that **my next hundred days** will be so successful I will be able **to complete them in 72 days**.*

*(Laughter.) And on the 73rd day, I will rest.*

*LAUGHTER [75].*

У наведеному прикладі американський президент Барак Обама у ролі трикстера проводить паралелі із біблійною темою створення світу, де Бог на останній день відпочивав, алюзивно формуючи свій виступ за структурою Біблії, та вживає такіж самі речення, дещо змінивши їх семантику (*my next hundred days; to complete the min 72 days; and on the 73rd day, I will rest*). Зіставляючи себе з Богом Барак Обама досягає ефекту комізму, результатом якого є сприйняття або осуд електорату.

Іншим проявом вираження іронічності є використання трикстером тактики зауваження, яке сприймається реципієнтом як критика:

*I welcomed my first-grade students into the classroom, my sub-teacher noticed my **polka-dot blouse** and paid me the ultimate first-grade compliment: **Oh, you look so beautiful – just like a clown** [70].*

У поданому текстовому фрагменті завдяки використанню паралельної конструкції (*you look so beautiful – just like a clown*) трикстер робить образливий комплімент своєму товаришеві, алюзивно посиляючись на костюм клоуна за допомогою лексичних одиниць *polka-dotblouse*. Наведені фактори є прямими порушеннями дотримання норм офіційного стилю. Парадокс тільки підсилює комізм: номінативна одиниця *beautiful* не свідноситься з нарядом клоуна (*Oh, you look so beautiful – just like a clown*).

Отже, підсумовуючи вищесказане можна стверджувати, що у межах функціонування трикстера у карнавальному просторі



використовується багато мовних та мовленнєвих технік, які спрямовані на критику або осуд адресата. Позиція трикстера виражається у спрямованій тактиці образи через використання гумору або сарказму. Механізм взаємодії єочевидним: трикстер у формі зауважень та висміювання над певними вадами опонента намагається вплинути на свідомість слухача та зміни його погляди, стверджуючи правильність власних.

## 2.2. Лінгвокреативність трикстерської поведінки

Як зазначалось раніше, постать та образ трикстера було сформовано ще за міфологічних часів (індіанці племені Віннебаго), тому з онтологічного боку фігура англомовного трикстера відрізняється складністю своєї структури та глибиною. Поширеною формою репрезентації було зооморфне втілення у тварину у межах казок та байок, які пізніше називались практичними жартами (*practicaljokes*). За своєю структурою ці жарти були простими, головні герої були представлені тваринним світом. В контексті коротких гумористичних оповідей формувалась дисгармонійність та проіріччя того часу, критичний погляд на буття [51, с. 44], через показ «помилки світоустрою та символічної необхідності дозмін» [51, с. 42].

Представниками трикстерства в англомовному просторі були незвичайні тварини, які могли не тільки говорити, а впливати на думки інших, обдурювати та критикувати інших: братик Кролик (*BrerRabbit*) в американському фольклорі, Ворон (*Crow*), Койот (*Coyote*) у фольклорі народів північної Америки, матінка Гусиня в англо-американському літературному проторі та Лис (*Reynard*) в англомовній усній народній творчості.

Серед доміантних характеристик таких персонажів у героїчному епосі були: сміливість, спротивіють, невблаганність, гордість, надмірна пиха, шанування себе, переоцінка власних сил [42, с. 27]. Складними

образи трикстерів були через те, що поєнували у собі декілька іпостасей: новатора, деструктора, адвоката. Віднести таких героїв до суто негативних неможливо, хоча за просторовою структурою свої дії вони до і тяжіють до злодіїв і протиставляються головним позитивним персонажам в англо-американській лінгвокультурі. Її сарказм – лише зброя, щит за який вони ховаються. Діяльність трикстера таким чином – це відхилення від норми (руйнація та порушення моральних та етичних норм), адже добрі вчинки на рахунку ідеальних персонажів, уособлень суспільної поведінки [42, с. 28]. У такий спосіб порушення норм відбувається в першу чергу на мовному рівні: спрощення логіко-поняттєвих, онтологічних та валоративних норм у фольклорі як хитромудрому механізму створення гумору та повчання інших за допомогою глузування. У давній американській приказці яскраво виражено сутність поведінки трикстера: *«It's trouble that makes the monkey chewon hot peppers»* [66]. Через вживання лексем *hot, peppers* розкривається додаткове значення трикстерського гумору – гострість, гротескність, гіперболізованість. Прояв нестандартної поведінки трикстерів та порушення норм проявляться насамперед у лінгвальній сфері:

а) Використання трюку для порушення логіко-поняттєвих норм, до якого звертається трикстер в образі братика Кролика проти Старого Лиса. Щоб впіймати Лиса у пастку, яку зробив Кролик, останній домовляється з Вовком:

*Brer Fox he stay still. Den Brer Rabbit he talk little louder:*

*«Mighty funny. Brer Fox look like he dead, yit he don't do like he dead.*

*Dead fokes hists der behime leg en hollers wahoo! w'en a man come ter see urn,» sez Brer Rabbit, sezee.*

*«Sho' nuff, Brer Fox lif' up his foot en holler wahoo! en Brer Rabbit he tear out de house like de dogs wuz atter 'im. Brer Wolf mighty smart, but nex'*

*time you hear fum 'im, honey, he'll be in trouble. You des hole yo' breff'n wait»* [62, с. 244].

Через хитрощі (прикидання мертвим) Старий Лис намагався переконати братця Кролика в тому, що він помер. У текстовому фрагменті це реалізується через використання речення з окликом та емотивним забарвленням (*Dead fokes his tsderbe him elegendhollers wahoo! w'enamancometerseern*), де братець Кролик розкриває хитрий план Старого Лиса. Через контекстуальне вираження іронії та сарказму трикстер підсвідомо грає із свідомістю реципієнта (невідповідність реальності та абсурдність).

б) Порухення онтологічних норм, яке розкривається у короткому гумористичному оповіданні у пролозі «*Mr. Terrapin Appears on the Scene*»:

*One day, after Sis Cow ran past her own shadow trying to catch Brer Rabbit ...* [62, с. 418].

У наведеному текстовому фрагменті за допомогою гіперболи (*ran past her own shadow*) розкривається комічний бік ситуації у формі насмішки над Коровою, яка стала жертвою трюків братця Кролика. Абсурдність ситуації полягає в неможливій умові завдання: неможна пробігти крізь власну тінь, що у межах англо-американської культури є яскравим прикладом стереотипного анекдоту із оповіді трикстера.

Наступний приклад також яскраво демонструє оману Короби братцем Кроликом, щоб дістати молока він знову використовує іронію як свій трикстерський трюк, розіграш:

*«Heyo, Sis Cow! whar you gwine?» sez Brer Rabbit, sezee*

*«Howdy, Brer Big-Eyes», sez Miss Cow, sez she. «Is you seed Brer Rabbit go by?»*

*«He des dis minit pass,» sez Brer Rabbit, sezee, «en he look mighty sick», sezee.*

*En wid dat, Miss Cow tuck down de road like de dogs wuz atter er, en Brer Rabbit, he des lay down dar in de brier-patch en roll en laugh twel his sides hurtid 'im. He bleedzd ter laff. Fox atter 'im, Buzzard atter 'im, en Cow atter 'im, en dey ain't kotch 'im yet* [62, с. 54].

Кумедність у наведених текстових фрагментах виражається у ваді самого кролика правильно вимовляти слова (фізично чи ментально), що актуалізується у мовленні трикстера через руйнування правил орфографії та орфоепії за допомогою номінативних одиниць та лексем *en wid dat, de road, wuz atter er, he des lay, twel, atter 'im, ain't kotch 'im*.

Поведінка трикстера характеризується дотепністю, екстравагантністю, що розкривається завдяки ситуативному комізму – абсурдності та алогічному парадоксі. Братець Кролик веде себе, наче дитина, що знімає з нього будь-яку відповідальність за сказане.

в) Порухення волоративних норм проявляється в іншому американському міфологічному типажі-трикстері – Койоті, який страждає через те, що дуже багато хоче і не може зупинитися вчасно. Образ трикстера корелює з літературним героєм-похвальком, егоїстом. Коли Ворон сперечається з ним щодо критеріїв краси, хитрий Койот вирішає пійти на злочин (він бреше усім тваринам):

*«I don't know what all the fuss was about», said Coyote. «None of those suits is as wonderful as mine»* [62, с. 103].

Для досягнення комічного ефекту Койот використовує техніку ошукуваного очікування: через здогадку він дивується, як інші тварини могли подумати інакше. Він є причиною дисбалансу ситуації і водночас тріумфатором, адже жарт вдався – він поцупив усі костюми і його наряд залишився найкращим.

Таким чином, постать трикстера у лінгвокультурі США та Великої Британії – це складний і різноплановий комічний образ, який використовує велику кулькусть прийомів та трюків, щоб зацікавити публіку, ошукати її і нав'язати власний вибір. Вербальна сторона

актуалізується через використання спеціальної малої форми – жарту, що за своєю природою має подвійні імпліцитні смисли та саркастичні обвинувачення. Звідси стає очевидним, що трикстер – порушник балансу та гармонії, причина виникнення абсурду та конфлікту у межах фольклорного простору.

### **2.3. Творчий мовленнєвий потенціал сучасного трикстера**

Головною відмінністю між різними видами трикстера (сучасним і міфологічним) є втрата зооморфних параметрів, хоча характер при цьому не сильно і змінюється, а навіть доповнюється до основного ряду англо-американських особливостей трикстерів. Під лисом метонімічно розкривалась хитрість, кролик – втілення швидкості та виверткості, койот – пихи та кмітливості. Схожих характеристик набуває і сучасний трикстер, який функціонує в сухі просторах: у професійному (школа, політика, суд, лікарня), і у непрофесійному (побутова атмосфера сім'ї, друзів). Зумовленість властивих трикстерові характеристик визначається особливістю природи блазня: геній та балагур, шкідник та захисник, дурень та мудрець. Головним завданням при цьому виступає показ власної нерепетитивності (трикстер-похвалько) та глузування над нормами суспільства, або ж його критичний осуд (трикстер-підтрунувач). Для реалізації такого завдання трикстер використовує сарказм та гумор, що у свою чергу формує творчий акт комунікації. Трикстер обманює та обдурює звичайних людей за допомогою своїх розуму та хитрощів, красномовства та креативності до вирішення проблем.

Превілювання мовних засобів над невербальними у сарказмі трикстера зумовлюється здатністю трикстера створювати короткі повідомлення у формі жартів. Слід також зазначити великий спектр гумористичних форм поведінки та високий рівень інтелектуального продукування жартів є характерним для арсеналу сучасного трикстера.

В усіх межах свого функціонування (формальному чи неформальному) трикстер виказує власне суб'єктивне ставлення до оточуючого середовища, зокрема людей та їх вад. Трикстер не лише описує побачен, він залучає до створення спільної гри у межах карнавального простору. Трикстер має унікальну особливість – впливати на поведінку суспільства та деморалізувати порядок у ньому. За допомогою простої усмішки трикстер змінює атмосферу, іноді покращуючи її – таким чином, ми не позиціонуємо його вплив на суспільство як суто негативний. Слідом за класифікацією різних типів гумору (за таксономією О. Клепа [73, с. 157]), які використовує трикстер у процесі спілкування, у межах нашого дослідження ми виділяємо:

а) Гумор як захисна реакція або вплив на психіку людини. Для регулювання комунікативного процесу за допомогою гумору трикстер створює певні правила гри. Його метою при спілкуванні є дисбаланси вати емоційний стан суперника через його глузування, ступінь драгування обирає сам трикстер у зв'язку з відношенням до опоненту. У поданому нижче дискурсному фрагменті трикстер обирає суперником жінку через приписування собі різноманітних синдромів хвороб:

*Female: You manifest the **Peter Pan syndrome**.*

*Male: And you have the **Captain Hook syndrome** (teasing).*

*Female: There's no such syndrome.*

*Male: **Obviously there is. You have it!** (teasing) [74, с. 1288].*

У наведеному прикладі ступінь впливу трикстера будується за двома шарами. Перший шар – це використання паралельних конструкцій та порівняння синдромів: *Peter Pansyndrome* – *Captain Hooksyndrome*, де перший є реальним у мединському просторі, а другий – вигаданий самим трикстером. Фразові єдності *Peter Pansyndrome* та *Captain Hooke* не тільки схожими за структурою, а й за семантичним значенням, адже в оригінальному творі Дж. Барі «Пітер Пен» – це дві сторони однієї медалі. Другий шар створення комічного полягає у парадоксі:

приписування людині вигаданого терміну через вживання понадфразових єдностей *Obvious lythereis. You have it!* Трикстер смішить жінку її же зброєю – приписує їй хвороби, що у результаті впливає у неагресивний, легкий сміх. Жінка сама тепер знаходиться в центрі мовної пастки трикстера.

Градація гумору може змінюватись. Так гумор як захисна реакція може отримувати форму саркастичного докору. Яскравим прикладом є комунікативна ситуація, де конфлікт відбувається між членами родини та друзями:

*Family evening*

*Sam: You must be an experiment in Artificial Stupidity* [61, с. 713].

У наведеному текстовому фрагменті саркастичне порівняння трикстера Сема реалізується завдяки оксюморону *Artificial Stupidity* (штучна дурість) за аналогією з номінацією *Artificial Intelligence* (штучний інтелект). Семи словосполучень є різними за своєю етимологією: одне позначає прогрес, сенсацію, гордість; друге містить образу, осуд, образу. Трикстер навмисно принижує свого опонента, щоб вплинути на нього і змісити діяти, залучаючи при цьому образливе глузування.

б) Гумор влади. При використанні цього типу гумору трикстер намагається нав'язати опонентові думку про власну неосязність та перевагу, а це призводить до конфлікту інтересів у формі конфронтації. До прикладу,

*Barack Obama: After the midterm elections, my advisors asked me «Mr. President, do you have a bucket list?» And I said, «Well, I have something that rhymes»* [75].

У вищенаведеному дискурсному фрагменті у ролі трикстера виступає американський президент Барак Обама, який висміює інших політиків для того, щоб підняти інтерес людей до себе, а із цим і свій рейтинг і силу влади. Його експресія у доборі рими до номінативної

одиниці *bucketlist* наближає його до народу, бо за своєю структурою є простою, зрозумілою для суспільства. При цьому лексема трактується двопланово *bucketlist*: 1) за прямою номінацією означає останні бажання перед смертю у формі списку на аркуші паперу (алюзивне посилання на фільм “*Kickthebucket*”, де смертельно хворі люди складають список невиконаних речей, які обов’язково треба завершити до кінця свого життя); 2) переносне значення через припущення у римуванні, що отримує негативну конотацію – чорний список людей, в якому провинені люди. Абсурд виникає через те, що фраза, яка мала викликати обурення замінюється оплесками аудиторії та сміхом через вдалу тактику трикстера (залучення схожості лексико-семантичного значення)

в) Контекстуальний гумор. Використання гумористичних історій, жартів, комічних цитувань трикстером, що стосуються теми спілкування. Як правильно, історія не стосується життя трикстера, адже є почутою чи побаченою, однак блазень все одно перероблює її під себе. Так реалізується тактика наближення до аудиторії, де усім відома історія розповідається з вус очевидця. Жвавість історії доповнюється невербальними компонентами: трикстер застосовує міміку, жести, власний голос. Усі наведені засоби лише підсилюють гумористичний ефект:

*Man (speaking to comrades): My flight back home was full of surprises. At the airport in Paris, customs officers wouldn't let me keep the wine I had bought at the Portuguese airport. It goes to your head ... and knees very easily. For over 20 minutes we conducted a rhetorically rich dialogue «You can't carry any liquid onto the plane». «I think I can. I was informed I would be allowed to». «No, you can't'». I was just about to empty the two bottles, but I asked for the reasons. What I heard was, «You can only have liquids bought at European airports in your hand baggage». The French are so lovely and knowledgeable, aren't they? I felt like a primary-school teacher, explaining to them the difference between **Lisbon and Lebanon** [69].*



Обурення трикстера полягає у тому, що трикстер використовує моделі стерео типізації у власному вимовлюванні і за допомогою номінативних одиниць *Lisbon and Lebanon* використовує прийом порівняння для більш яскравого прикладу історії, яку він згадав про французький аеропорт. Діалог побудовано у вигляді паралельної алюзії (Франція – це Європа, Європа – це Франція) та зіставленні (Лісабон і Ліван), при цьому гумор формується з порішенням логіко-поняттєвих норм.

г) коротке жартівливе повідомлення у формі гумористичного коментарю. У прикладі, наведеному нижче, у суперечливому діалозі беруть участь політичні діячі Б. Обама і С. Пейлін, де останній вдягає маску трикстера на себе та висміює опонента після його перемоги в президентській кампанії у лютому 2010 року:

*S. Peysin: How's that **hopey-changey** stuff **workin'** out for ya?*

*LAUGHTER* [88]

У наведеному текстовому фрагменті через вживання номінативних одиниць *hopeand change* розкривається аргументація С. Пейліна щодо детального вивчення свого опонента, і вживає власне слова, які вже використовував у своїх промовах Б. Обама. Форма фразової єдності будується на руйнуванні та спрощенні граматичної форми: номінативна одиниця *hopey-changey* із пустослівним закінченням *-ey*, заміна особового займенника *you* на розмовний варіант *ya*, вилучення закінчення *-g* у *workin'* є тактиками наближення до аудиторії, і водночас нетиповою поведінкою для президента, але типовою поведінкою для трикстера. Усі наведені приклади із використанням скорочень характерних для розмовного стилю американців додають комунікативному акту комічний ефект.

Трикстери визначаються високим ступенем інтелектуального розвитку, адже їх саркастичні коментарі відрізняються своєю влучністю та дотепністю. Реалізація трикстерської мети залежить від швидкості

мовної реакції, хоча частіш за все такі коментарі готуються за здалегідь у сфері непрофесійного спілкування. Серед такти та механізмів, що обирають трикстери у комунікативних актах є:

- Поєднання стилів

*Sir, yessir!* (said to a co-worker) [61].

У наведеному фрагменті тексту через вживання звертання у формі *Sir, yessir!*, що належить до армейського дискурсу, використовується зіставлення трикстером свого опонента з воякою. Такий механізм спрямовано на деморалізацію атмосфери надлишкової скрупульозності серед колег по роботі, що визиває позитивний успіх у публіки.

- Риторичні питання

A: *Do you mind if I smoke?*

B: *Do you mind if I throw up on your trousers?* [76, с. 227]

У наведеному текстовому фрагменті комізмстворюється за допомогою використання паралельної конструкції у формі порівняння (*Do you mind if I throw up on your trousers?*), що розкриває хитрі наміри трикстера. У такий спосіб він робить аналогію із палінням, і водночас виказує своє невдоволення щодо цього процесу.

- Нелогічні висновки

A: *Fashion today goes toward tiny...*

B: *So you've got the most fashionable brain* [61].

У наведеному фрагменті тексту трикстер навмисно приходиться до невірної висновку щодо ментальних здібностей людини через використання понадфразової єдності (*So you've got the most fashionable brain*), що стосується власної думки трикстера про сучасну моду. Мініатюрність у моді порівнюється трикстером-мовцем з мініатюрністю у розумовому розвитку людини, що створює комічний ефект у межах карнавалізації.

д) Заохочення через гумор. Результатом такого різновиду комічного виступає дотепна відповідь, до якої сам трикстер і заохочує. У

наступному текстовому фрагменті у межах політичних дебатів взаємодіють два трикстери: Леді Астор та В. Черчіль, які є власне опонентами тільки у політичному житті, а у звичайній обстановці намагаються бути друзями. Створення дружньої атмосфери має на меті послаблення уваги опонента з наміром більше дізнатися про нього чи неї на політичних дебатах:

*Lady Astor to Winston Churchill: Winston, if you were my husband I would **flavor your coffee with poison.***

*Churchill: Madam, if I were your husband, I should drink it with **pleasure**[64].*

Обидва трикстери використовують іронію у вигляді схованої насмішки: Леді Астор використовує оксюморон через вживання понадфразової єдності «*flavor your coffee with poison*», де дієслово «*flavor*» з позитивною конотацією протиставляється семантичному значенню лексеми «*poison*» із негативним значенням, що і утіює комічний ефект. В. Черчіль вдається до каламбуру через використання речення умовного стану «*if I were your husband*», що реалізується у тактиці ввічливості із фразовою єдністю з позитивною семантикою «*with pleasure*» по відношенню до отрути. Дія одного трикстера, таким чином, сама спонукає до їдкового вирішення комунікативної задачі – спростування жарту свого опонента.

є) Гумор, направлений проти себе.

Трикстер не рідко робить себе об'єктом гумору та не боїться глузувати над собою, що сприяє пожвавленню аудиторії, застосовуючи цей тип гумору. Метою при цьому виступає спроба змісити інших критично поглянути на себе з іншого ракурсу. Це зумовлено англо-американською лінгвокультурою жартувати над собою:

*«Self-mockery is at the heart of English humour» [93, с. 19].*

У нижченаведеному текстовому фрагменті трикстер порівнює себе з горилою у зв'язку зі схожістю за зовнішніми показниками (великі та

масивні руки, пишність форм тіла, хода) та обізнаність свого прізвиська серед учнів (*gorilla*):

*Teacher: Now, this afternoon I'm going to tell you all about a gorilla. So pay attention, all of you: If, you don't look at me you'll never know what a gorilla is* [60].

Порушення онотологічних норм створює комічний ефект у дискурсному фрагменті – вчитель не може бути твариною. Щоб привернути увагу своїх учнів, трикстер використовує тактику висміяти себе як до предмета жарту, щоб виявити опосередковану критику їхнезацікавленості.

ж) Спонтанний, непередбачуваний гумор. Наступний фрагмент зустрічі політичного діяча Джека Кемпа зі своїм електоратом під час відкритого спілкування є яскравим прикладом використання трикстером критики на макрорівні, а саме приниження розумових здібностей певної людини:

*Jack Kemp: In a recent fire Bob Dole's library burned down. Both books were lost. And he hadn't even finished coloring one of them* [70].

У наведеному текстовому фрагменті Джек Кемп у ролі трикстера висміює розумові здібності свого опонента Боба Дола через застосування тактики ошукуваного очікування – ціла бібліотека заміщується двома розмальовками через використання понадфразової єдності *Both books... coloring one of them*. Трикстер використовує сарказм, щоб підкреслити освідченість іншої людини і висміяти її публічно.

з) Каламбуру формі фонетичної або лексичної мовної гри. Джон Кеннеді виступає у ролі трикстера в розмові зі своїм товаришем, щоб виразити власну незгоду та розкритикувати його позицію. Товариш пророкував Дж. Кеннеді пророкували стати віце президентом у 1960 році, а не президентом. Це пророкування спрощується через тактику

глузування низького порогу очікувань щодо результатів виобрів, і з хитрістю змінює тему розмови:

*President John Kennedy: Let's not talk so much about vice. I'm against vice in any form.*

*LAUGHTER* [80].

У наведеному дискурсному фрагменті комічний ефект реалізується через вживання номінативної одиниці *vice*, яка вирізняється своєю полісемантичністю (заступник – у першому випадку, та зло – у другому), що безумовно створює ефект неоднозначності.

і) Абсурд. Абсурдність суперечить здоровому глузду і виокристовується трикстером для виклику подиву у комуні кантів. Абсурд при цьому суперечить сталим нормам, що приводить до комічності. У поданому нижче дискурсному фрагменті викладач у ролі трикстера заплутує учнів щодо вибору дня для навчання, що пояснюється суперечливістю думок самого трикстера через підсилювальну лексему *only*:

*My teacher's a real joker. She came in to class today and said, «We'll only have half a day of school this morning».*

*When we all cheered, she said, «We'll have the other half this afternoon»* [60].

У поданому текстовому фрагменті комічність розкривається за допомогою понадфразової єдності *We'll have the other half this afternoon*, що є протиріччям до попереднього наміру викладача у формі іншої понадфразової єдності *We'll only have half a day of school this morning*. Такий тип гумору, що використовує вчитель у ролі трикстера, пом'якшує ефект ошукуваного очікування: в жартівливій формі учні легше сприймають нерадісні новини.

к) Гумор з використанням іронії. Розбіжність між наміром та результатом формує такий тип гумору. У наступному текстовому

фрагменті учитель у ролі трикстера робить наголос на проблемі, яку має студент із правильним написанням слів:

*Teacher: Fred, I'm glad to see your **writing** has improved.*

*Student: Thank you.*

*Teacher: Now I can see how bad your **spelling** is though! [60]*

У наведеному дискурсному фрагменті учитель у ролі трикстера висміює здібності студента, який вдосконалив каліграфічність написання слів (*writing*), але при цьому, втратив зв'язок з орфографією (*spelling*). Комізм реалізується в імпліцитному запитанні, яке ховається між строк: «Що будемо далі покращувати?...».

У випадку домінування вербальних засобів створення комічного над невербальними, трикстер у більшості комунікативних ситуацій звертається до інконгруентності на лексичному рівні за допомогою використання каламбурів у своїх виступах. Так реалізується основний прийом оригінальності мовлення цього трикстера через використання іронії, сарказму, абсурду, гротеску та парадоксу. В основі каламбурів лежить полісемантичність та граматичне відхилення від норми, що приводить до подвійної інтерпретації вимовленого. Наступним прикладом є комунікативна ситуація, яка відбувається під час американського гумористичного шоу «*Jose Jalapeno OnaStick*», де головною із проблем було здоров'я людини, а саме захворювання серця.

*Jose Jalapeno: What's a **heart's** favorite instrument and why? For me It is .... It is... .The **organ**. It keeps the **beat**.*

*LAUGHTER [60].*

У наведеному текстовому фрагменті трикстер Жозе Галапеньо створює комічний ефект за допомогою змішання полісемантичних номінативних одиниць *organ* та лексеми *beat*. Лексема *organ* має таку семантику: 1) орган тіла; 2) музичний духовий інструмент, а лексема *beat*: 1) битися, стукати; 2) відбивати ритм. Поєднання конотативного та

денотативного значень цих номінативних одиниць створює комічний ефект.

Двозначність номінативних одиниць, які використовує трюкстер у комунікативному просторі для створення каламбу, відбувається найчастіше. Неспівпадання плану змісту та плану вираження зумовлюється грою слів, що виникає в результаті. Для публіки зрозумілими є обидва значення, а тому виникає ще і новий, третій смисл:

*Carlos Mencia: It is never okay to use the toilet with the door open...I never want to know what **comes out** of there because sometimes I eat at that restaurant [71].*

У поданому текстовому фрагменті комедіант Карлос Менсія у ролі трюкстера, відомий своїми неоднозначними жартами на теми політики, соціально-класового розмежування, використовує словосполучення *come out* у прямому на переносному значенні одночасно: 1) виходити та 2) ставатися – ця іронічність стає основою для абсурдності ситуації.

*Або: Bob Hope: Out here in the Pacific, they have typhoons and hurricanes that blow over 200 miles an hour. We have tornadoes and hurricanes back home, but I don't worry about them. **The mortgage** on my house is so **heavy** that nothing could **budge** it [80].*

У наведеному дискурсному фрагменті американський комік Боб Хоуп у ролі трюкстера іронічно описує високі проценти за нерухомість по іпотечі. Через використання полісемантичної структури номінативної одиниці *heavy*, що є полісемантом: 1) тяжкий, 2) великий та 3) тучний, місткий, створюється ефект комічного. Трюкстер закладає своє значення, поєднуючи прикметник *heavy* та лексему *mortgage*: кредит на будинок настільки великий, що робить нерухомість нерухомою (*budge* – поворухнути) навіть перед стихійним лихом.

Особливістю мови трюкстера в лінгвокультурі США та Великої Британії є чисельне використання вручених виразів (фразеологізмів) як

механізму мовної гри для досягнення комічного ефекту у межах процесу карнавалізації: він може наслідувати та видозмінювати сталі фразеологізми. Трикстер використовує жарт із описом фізіологічних характеристик суб'єкта через номінативні одиниці *deaf boy* та залучення до комунікативного акту фразеологічної одиниці «*a dirty joke*» (вульгарний, неприйнятний жарт) для створення ефекту комічного:

*Heard about the young deaf boy who used sign language? One day he told his mother a dirty joke and she washed his hands out with soap* [58, с. 73].

У наведеному текстовому фрагменті фразеологічна одиниця *adirtyjoke* має значення брудного жарту. Приводом для комічної ситуативності стає накладання прямого та непрямого значень: глуха дитина розповіла вульгарний жарт мовою жестів, і мати вимила йому руки. Гумор підсилюється трансформуванням фразеологічної єдності *to wash one's mouth out with soap* (вимити комусь рот з милом, насварити за неприйнятну лексику) до *to wash one's hands out with soap*.

Парадокс виступає ще одним розповсюдженим каламбурним механізмом в арсеналі трикстера. Ведучим телевізійного шоу «*Daily Show*» є американський сатирик Джон Стюарт, який під час виступу акцентував увагу публіки на парадоксальності життєвої ситуації:

*Jon Stewart: I've been to Canada, and I've always gotten the impression that I could take the country over in about two days* [80].

У наведеному текстовому фрагменті через порушення логіко-поннятевих норм, в основі чого лежить стилістична фігура парадоксу: *take the country over in about two days* Джоном Стюарту ролі трикстера створюється гумор у комунікативній ситуації. Трикстер зіставляє процес завоювання країни (одне із значень понадфразової єдності *take the country over*) з подорожжю країною. Інконгруентність ситуації в пуанті промови приводить до створення неоднозначності.



Створення трикстером комічного відбувається не тільки у вербальній формі, але й у використанні невербальних компонентів як жестів, інтонації, міміки тощо.

Трикстер відрізняється від інших персонажів високим ступенем володіння акторською грою. Його основне завдання – розвеселити аудиторію через жарт та сміх. Як зазначає у своїх роботах М. Апте, що словесне виконання є основою для гумору коміків, але також він підкреслює важливість паралінгвістичних компонентів гумору [38, с. 219]. Гумор трикстера базується на поєднанні процесу розповідання жарту та невербальних компонентів (мова тіла), ця суміш підсилює невідповідність та є показником наміру несерйозності комуніканта. Жести є невербальними фактичними словами, що сприяють успішному виконанню номера, адже дозволяють аудиторії візуалізувати певні аспекти жартів трикстера та роблять його виконання більш динамічним. До прикладу, комік С. Райт у ролі трикстера розповідає про свій досвід спілкування з поліцією під час виконання номеру під назвою «*Hitchhiking*»:

*S.W.: I had the photograph on my license taken out of focus on purpose, so when the police do stop me, they go (imitates a policeman squinting uncertainly at the license, then handing it back to the driver)*

*Audience: (laughter)*

*S.W.: here, you can go*

*Audience: (laughter) {applause}[57, с. 85].*

У наведеному вище текстовому фрагменті трикстер провокує сміх публіки, по-перше, своєю мімікою, коли зображує поліцейського, що мружить, бо фото неякісно зроблене; по-друге, реакцією полісмена, що віддає йому права та дозволяє їхати – це є натяком, що комедіант був схожим на людину на фото з розмитою зовнішністю.

Трикстеру своєму іншому виступі з циклу «*My Grandfather (ISHAP)*» розповідає вигадану ситуацію з життя проте, як він встав з

літака, але забув зняти ремінець безпеки. Гіперболізація лежить в основі гумористичного підтексту, що на початку історії викикає страх аудиторії. Використовуючи прийом гротеску через понадфразові єдності (*dragging the plane throught heterminal... The wing sare knocking people over...oh, I'm sorry, I didn't notice*), Стівен Райт у ролі трикстера підкреслює абсурдність своєї поведінки у формі пантоніми: він бігає з літаком за спиною та тягає його. Утрирування – головний прийом пантоніми – тяжкий літак, трикстер тягає за собою, неначе він легкий, без жодних зусиль. Комізм будується на неправдоподібності виконання, що відповідає змісту номера:

*S.W.: So I got off the plane and I forget to take off my seat-belt and I'm dragging the plane through the terminal... The wings are knocking people over... then I said: «Oh, I'm sorry, I didn't notice» [74].*

Для підсилення вербальної складової комізму своїх виступів, Окрім жестів, під час своїх виступів трикстери також активно залучають тембральні характеристики (підвищення / зниження голосу, імітація голосів / регіональних діалектів, цитування). Заміна однієї суб'єктивної точки зору на іншу без порушень формальної багатоплановості спонукає до зміни темпу, ритму на рації, сприяє швидкоплинній динаміці сюжету [27, с. 142]. Звернення уваги, фокусування на проблемі, виділення необхідних лексем з метою карикатури через зміну висоти тональності виступає прийомом маніпуляції аудиторії трикстером. Карикатура може зображувати як гіперболізовані та утрировані якості людини, що показують, так і наслідувати тон та мову зображуваної людини. Трикстер змінює швидкість мовлення в сторону збільшення – від повільної/середньої до швидкої. За допомогою цих технік трикстер виражає свій пріоритет і задає комічну тональність комунікативній ситуації.

Комедіант Дж. Сейнфелд у ролі трикстера використовує зміни інтонації в голосі для продукування гумору у нижченаведеному прикладі під час номеру «Phones»:

*J. S.: I'm surprised it doesn't happen more often though, because it's hard to ((whispering)) «Oh wait, put it on the vibrate only». Oh the phones, what we have got nuts with the phones, haven't we? We're crazy with the phones. This guy thinks he needs that phone.*

*Audience: (laughter)*

*J.S.: the thing that amuses me the most about the phone machine is how often we call people now, trying to get the machine.*

*Audience: (laughter) [{beginning applause}] [74].*

Під час свого виступу трикстер Дж. Сейнфелд вдається до інтонаційних зрушень: спочатку його мова чітка та спокійна, але потім він її різко змінює на шепіт (*oh wait, put it on the vibrate only*), чим змушує публіку зосередити увагу на його виконанні; а потім його мова стає настільки швидкою (*Oh the phones, what we have got nuts with the phones, haven't we? We're crazy with the phones. This guy thinks he needs that phone*) при поясненні проблеми надлишкового використання телефонів, що публіці стає важко зрозуміти, що говорить комедіант. Ця стратегія зміни ритму мовлення відповідального до швидкого Дж. Сейнфелда забезпечує розвагу аудиторії. Зміст жарту полягає у наступному: часті розмови телефоном призводять до того, що людина вже не може чітко виказувати свою думку та розмовляти членороздільно, і це слугує соціальною критикою частого використання телефонів. Опис абсурдності людських вад, а також інтонаційна техніка, до якої вдається стенд-ап комік формує гумор у наведеному комунікативному просторі.

Техніка пристосування голосу або його імітація є наступною фонетичною технікою комізму в поєднанні з вербальними

характеристиками. Трикстер залучає прийом пародії, щоб зробити певну карикатуру. Техніка має дві варіації використання:

- Зміна голосу на періодуського номеру – голос-образ; трикстер обирає цей варіант, коли презентує в своєму виступі лише одного персонажа, тому наділяє себе його характером, що демонструється паралінгвально (*Emo Philips, Rowan Atkinson*). Наприклад, Емо Філіп застосовує промовистий фальцет, що нагадує дитячу інтонацію. Унікальність його образу – інтелігентна особа з фірмовою зачіскою 70-х років та прямим чубчиком. У своєму виступі він зображує розумного екстрасенса, ставлячи запитання до аудиторії:

*Emo Philips: How many people here have telekinetic powers? Raise my hand* [59].

Невідповідність образу Емо як обізнаного екстрасенса з його подитячому писклявим голосом створює комічна тональність. З іншого боку, вербальна складова виступу – замість фрази *Raise your hand*, що була б показником вибору та згоди, стенд-ап комік використовує фразу *Raise my hand*, роблячи натяк на телекінічні властивості за допомогою заміни займенника в оригінальній фразі.

Таким чином, у карнавальному просторі США та Великої Британії дискурсивна особистість трикстера використовує креативний мовний потенціал у своєму авторському стилі, що виражається у відмові від шаблонності, маскуванні істини, наданні яскравості комічному мовленню. Визначені особливості творчого підходу трикстера до мовлення відображають залучення ним усіх рівнів мови для вираження гумору, до якого були перенесені зооморфні характеристики архетипу трикстера: хитрість, глибокий символізм, ілюзорність конфлікту, суб'єктивність та критичність.

## ВИСНОВКИ

У ході нашого дослідження та вирішення поставлених завдань ми дійшли наступних висновків:

Трикстер як різновид блазня-сміхача – дискурсивна особистість, що є ведучою карнавального процесу та носить маску коміка. Його мета – контакт з публікою у формі комічної гри, для цього дурень-сміхач використовує кмітливі вербальні, невербальні та надвербальні засоби.

На основі лексичного аналізу встановлено, що карнавальна дискурсивна особистість дурня-сміхача співвідноситься з чотирма лексичними значеннями полісеманта *fool* «дурень». Це: людина, що здійснює вчинки заради забави та повинна здаватися смішною для соціуму, що обумовлено його соціально-професійною позицією; професійний блазень, який живе при королівському або знатному домашньому господарстві; людина, яка часто веселить інших та з якої кепкують; критик.

Трикстер проявляє себе як у соціально-професійній, так і в непрофесійній сферах. Фольклорні трикстери вирізнялися своєю зооморфністю, що використовувалася як маска для прикриття гострого, гіперболізованого та гротескного гумору. Їхні зооморфні риси були втрачені лише зовнішньо. Характеристики тварин, такі як хитрість, спритність, розум, вивертність та спритність проявляються вербальними засобами для осміяння сакрального та недоторканого.

Принцип діалектичного протиріччя реалізується двоаспектно в дискурсивній особистості трикстера. По-перше, у зв'язку з двоїстістю сприйняття досліджуваної карнавальної особистості: у своєму образі він поєднує риси простака, наївної людини та інтелектуала (бачить світ навиворіт, носить маску, сміється сам та висміює інших). По-друге, у порушенні мовних, мовленнєвих, онтологічних, логіко-поняттєвих та валоративних норм. Утворена суперечність приводить до метафоричності та подвійності значення.

Принцип діалектичної творчої активності актуалізує карнавальність рикстера вербально та невербально. Трикстер у комунікативному просторі виступає самостійною та креативною дискурсивною особистістю. Це підкріплюється його природнім талантом, глибокими знаннями, підготовкою заздалегідь та майстерністю використання природних даних. Результатом стає творчооформлене мовлення. Його особливими рисами є: оригінальність тем та виконання; актуальність та новизна тематики; імпровізація; креативність мовлення та специфічність самого трикстера.

Аналіз емпіричного матеріалу (скрипти та субтитри з англомовних новин, художніх фільмів, мультфільмів, серіалів, реаліті шоу, що перебувають у вільному доступі на відеохостингу *YouTube*, а також художніх текстів та емпіричних добірок) встановив, що для трикстера у лінгвокультурі США та Великої Британії для створення комічного превалюючим є використання вербальних засобів: порівняння, метафора, гіпербола, гротеск, оксюморон. Гумор трикстера вирізняється гармонійним поєднанням невербаліки та надвербаліки, особливо колоритної міміки та жестикуляції, зооморфними атрибутивними надвербальними характеристиками, що відповідає його природі.

Жарт є універсальним мовленнєвим жанром, який використовує дискурсивна особистість трикстера у лінгвокультурі США та Великої Британії. Для створення комічного кожен трикстер як дурень-сміхач використовує стилізацію себе під фольклорного трикстера (іронія та сарказм у мовленні).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Худ. лит. 1965. 527 с.
2. Бехта І. А. Оповідний дискурс текстової епохи англійськомовного модернізму. К. 2017. С.140-143.
3. Волкогонова А. В. Карнавализация в ряду смежных понятий. Ставрополь. 2014. С. 636-637.
4. Воркачев С. Г. «Антипафос»: карнавализация в лингвокультуре // Вестник Северо-Осетинского государственного университета им. К. Л. Хетагурова. 2014. № 1. С. 174-178.
5. Гудима Н. В. Карнавалізація художнього мовлення постмодерністської прози // Філологічні науки. 2015. Вип. 38. С. 123-128.
6. Гусева Г. Г. Комічний дискурс мовної особистості дитини в сучасному лінгвокультурному просторі Великої Британії і США: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2013. 23 с.
7. Загибалова М. А. Феномен карнавализации современной культуры: дисс. ... кандидата философ. наук: 09. 00. 13. Тула, 2008. 154 с.
8. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. Москва: Гнозис, 2004. 390 с.
9. Карпчук Н. П. Адресованість в офіційному та неофіційному дискурсі: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2005. 218 с.
10. Кобякова І. К. Про природу мовотворчої функції // Studia Germanica et Romanica. Іноземні мови. Зарубіжна література. Методика викладання. 2013. С. 53-63. URL: <http://essuir.sumdu.edu.ua/handle/123456789/> (дата звернення: 13.01.2017).
11. Козинцев А. Г. Человек и смех. Санкт-Петербург: Алетейя, 2007. 236 с.

12. Колегаєва І. М. Полімодальність відчуттів у дзеркалі полікодовості тексту, або ще раз про антропоцентризм у лінгвістиці // Записки з романогерманської філології. 2015. Вип. 2. С. 105-112.

13. Кузина Ю. В. Orangutrump-образ Д. Трампа в графических материалах сети Интернет // Политическая лингвистика: проблематика, методология, аспекты исследования и перспективы развития научного направления: материалы междунар. науч. конф. 2016. С. 125-129.

14. Кузьмин А. А. Семантические особенности тематической группы professionofintellectualactivityandarts (профессии, связанные с умственной деятельностью и искусствами) в древнеанглийском языке // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2015. № 5. Вып. 2. С. 85-88.

15. Кукулинская М. Я. Карнавал в открытии творческой индивидуальности (карнавальность и философия романтизма) // Мир психологии: Научнометодический журнал. 2001. № 4. С. 187-194.

16. Кутоян А. К. Композиційно-мовленнєві засоби створення комічного в тексті англійської комедії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Харків, 2007. 19 с.

17. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2000. 704 с.

18. Малікова О. В. Сучасні методи дослідження мовленнєвих жанрів // Мовні і концептуальні картини світу. 2010. Вип. 29. С. 71-76.

19. Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 196 с.

20. Морозова О. І. Лінгвальні аспекти неправди як когнітивно комунікативного утворення (на матеріалі сучасної англійської мови): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук. Київ, 2008. 32 с.



21. Мусийчук М. В. Юмор как форма интеллектуальной активности. Философско-психологический анализ. Москва, 2012. 324 с.
22. Озадовська Л. В. Парадигма діалогічності в сучасному мисленні. Київ: ПАРАПАН, 2007. 164 с.
23. Осипов И. Д. Юмор в политической культуре // *Studia Culturae*. 2015. Вип. 12. С. 172-175.
24. Пастушук Г. О. Блазень як інтерпретатор: Шекспір і сучасність // *Питання літературознавства*. 2006. №. 72. С. 260-273.
25. Поюкко М. Дурак. URL: <https://www.stihi.ru/2015/05/30-60> (дата звернення: 18.04.2017).
26. Самохіна В. О. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії і США: текстуальний та дискурсивний аспекти: дис. ... док-рафілол. наук: 10.02.04 «Германські мови». Харків, 2010. 518 с.
27. Тарасова С. О. Комічні особистості блазня та клоуна в діалогічних відносинах. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2015. Вип. 81. С. 163-170.
28. Троицкий С. А. и др. Смех: лекарство, оружие, бизнес-стратегия // *Новое Литературное Обозрение*. 2017. № 6. Вып. 148. С. 396-403.
29. Харченко О. В. Американський дискурс комічного та його лінгвокогнітивні особливості Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна. 2010. № 897. С. 120-125.
30. Чекулай И. В. Ценность и оценка в категориальной структуре современного английского языка: дис... д-ра филол. наук: 10.02.04. Белгород, 2006. 473 с.
31. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Москва: ЛИБРОКОМ, 2009. 208 с.
32. Шомова С. А. Шут, Петрушка, дурак... (ипостаси трикстера в российской политической коммуникации) // *Этнографическое обозрение*. 2015. № 4. С. 64-74.

33. Шпак О. В. Реалізація комунікативної категорії КОНТАКТ у сучасному англomовному дискурсі: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Харків, 2015. 238 с.
34. Эко У. Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ: пер. с итал. Москва: Эксмо, 2007. 592 с.
35. Юнг К. Архетип и символ. Москва. Наука. 1991. 361 с.
36. Ястребицкая А. Л. Праздники и торжества в средневековой Европе в свете современных исследований. Москва. Наука. 1995. № 2. С. 101-190.
37. 100 funny jokes by 100 comedians. The Telegraph. Culture. Comedy. 30 December. 2017. URL: <https://www.telegraph.co.uk/comedy/comedians/funnyjokes/lucy-porter/> (дата звернення: 04.01.2020).
38. Apte M. L. Humor and laughter: An anthropological approach. Cornell University Press, 1985. 320 p.
39. Balcerzak S. Buffoon Men: Classic Hollywood Comedians and Queered Masculinity. Detroit: Wayne State University Press, 2013. 258 p.
40. Baskets. URL: <http://www.fxnetworks.com/region-fx> (дата звернення: 06.10.2019).
41. Battenhouse R. Falstaff as Parodist and Perhaps Holy Fool // Publications of the Modern Language Association of America. 1975. P. 32-52. 262. Bell R. Shakespeare's great stage of fools. Springer, 2011. 186 p.
42. Beltran C. The Merits of Being a Fool: Politically-Charged Characters Influencing Shakespeare's Audience. Cambridge University Press, 2016. P. 25-28.
43. Billington S. A. Social History of the Fool. The Harvester Press, 1984. 155 p.
44. BirdJokes. URL: <http://www.jokes4us.com/animaljokes/birdjokes.html> (дата звернення: 29.09.2019).

45. Boskin J. *Sambo: The rise and demise of an American jester*. Oxford University Press, 1988. 264 p.
46. Bradley A. C. *Feste the Jester // A. C. Bradley Twelfth Night*. Routledge, 2015. P. 17-24.
47. Christopher J. *Fool // J. Christopher. Templar Poetry*, 2014. 214 p.
48. Cohl H. A. *The Friars Club Encyclopedia of Jokes*. Black Dog & Leventhal Pub, 1997. 502 p.
49. Coleman G. *The anthropological trickster // HAU: Journal of Ethnographic Theory*. 2015, № 2 (5). P. 399-407.
50. Congreve W. *The Way of the World // Four English Comedies*. London: Penguin Books, 1986. P. 131-232.
51. Davidson Hilda R. Ellis. *The Hero as a Fool: The Northern Hamlet. The Hero in Tradition and Folklore*. Folklore Society. London, 1984. 183 p.
52. Davis J. M. *The Fool and the Path to Spiritual Insight // Humour and Religion: Challenges and Ambiguities. Continuum Studies*, 2011. P. 218-247.
53. Deiter R. *The use of humor as a teaching tool in the college classroom // NACTA journal*. 2000. P. 20-28.
54. Dell K. *The Laughter of Fools: The Relevance of Wisdom in Today's World // Religions*. 2016, № 9 (7). P. 110-125.
55. Dijk T. A. van. *Discourse and Context: A Sociocognitive Approach*. New York: Cambridge University Press, 2008. 267 p.
56. Donald Trump: Maniac? Ted Cruz Doesn't Have The Right Temperament. Huff Post. Politics. 13 December. 2015. URL: [http://www.huffingtonpost.com/entry/donaldtrumpedcruz\\_us\\_566d8918e4b011b83a6b9361](http://www.huffingtonpost.com/entry/donaldtrumpedcruz_us_566d8918e4b011b83a6b9361) (датазвернення: 23.11.2019).
57. Dormann C. *Fools, tricksters and jokers: categorization of humor in gameplay // International Conference on Intelligent Technologies for Interactive Entertainment*. Springer: Cham, 2014. P. 81-90.
58. Double O. *Getting the joke: The inner workings of stand-up comedy*. A&C Black, 2013. 536 p.

59. Emo Phillips. URL: <http://www.imdb.com/title/tt0333395/> (дата звернення: 01.11.2019).
60. Funny Teacher's Stories. URL: <http://www.readersdigest.co.in/story/funnyteacher-stories/1/123920.html> (дата звернення: 01.02.2020).
61. George Carlin. Everyday expressions (that don't make sense). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wUG0IMjfxCE> (дата звернення: 18.10.2019).
62. Harris J. C., Hessey A. Giant Treasury of Brer Rabbit. Derrydale, 1991. 88 p.
63. Hay J. Gender and humour: Beyond a joke // Unpublished Master's thesis. Victoria University of Wellington, Wellington: New Zealand. 1995. 220 p.
64. Heath R. L., Blonder L. X. Conversational humor among stroke survivors // Humor. 2003, № 16 (1). P. 91-106.
65. Holmes J. Power and politeness in the workplace: A sociolinguistic analysis of talk at work. Routledge, 2015. 216 p.
66. Horowitz S. Queens of comedy: Lucille Ball, Phyllis Diller, Carol Burnett, Joan Rivers, and the new generation of funny women. Routledge, 2012. 185 p.
67. Hyde L. Trickster Makes This World: How Disruptive Imagination Creates Culture. Canongate Books, 2017. 432 p.
68. Hynes W. J., William G. D. Mythical Trickster Figures. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1993. P. 34-42.
69. JerrySeinfeld. URL: <https://www.elyrics.net/read/j/jerry-seinfeldlyrics/intro-,-phones-lyrics.html> (дата звернення: 02.12.2019).
70. Joan Rivers Quotes. Brainy Quotes. URL: [https://www.brainyquote.com/authors/joan\\_rivers](https://www.brainyquote.com/authors/joan_rivers) (дата звернення: 14.11.2019).
71. JonStewart. URL: <http://www.cc.com/video-clips/37bjq2/the-daily-show-with-jon-stewart-cracked> (дата звернення: 13.11.2019).

72. JoseJalapeno. URL: <https://www.youtube.com/channel/UC0NaWwWghJD37rMK2AYDidg> (дата звернення: 07.12.2019).

73. Kelsey D. *The City Trickster: Bankers, Moral Tales, and Contemporary Capitalism // Media and Affective Mythologies*. Palgrave Macmillan, Cham, 2017. P. 81-105.

73. Klapp O. E. The fool as a social type // *American Journal of Sociology*. 1949, № 55 (2). P. 157-162.

74. Lewis Black's 5 best jokes. URL: [https://www.brainyquote.com/authors/joan\\_rivers](https://www.brainyquote.com/authors/joan_rivers) (дата звернення: 02.02.2020).

75. Obama 2015 White House Correspondents Dinner. URL: <http://www.businessinsider.com/white-house-correspondents-association-dinner2015-2015-4?IR=T> (дата звернення: 02.03.2020).

76. Petcelay J. *Snaps: The original yo'mama joke book*. Harper Collins, 1994. 295 p.

77. Peterson B. B. Fools are everywhere: The court jester around the world // *Journal of World History*. 2003, № 14 (4). P. 555-559.

78. Ponzio A. Otherness, Intercorporeity and Dialogism in Bakhtin's Vision of the Text // *Language*. 2016. №. 3. P.10-12

79. Reed T. *Book of Fools An Intelligent Person's Guide to Fops, Jackasses, Morons, Dolts, Dunces, Halfwits and Blockheads*. Algora Publishing, 2013. 218 p.

80. *Republican Debate: Analysis and Highlights*. The New York Times. Politics. URL: <https://www.nytimes.com/live/republican-debate-election-2016-cleveland/veto-corleone/> (дата звернення: 04.02.2020).

81. Robb D. *Clowns, fools and picaros: Popular forms in theatre, fiction and film*. Rodopi, 2007. 240 p.

82. Rodway A. Terms for comedy // *Culture, Theory and Critique*. 1962, № 6 (1). P. 102-124.

83. Rutledge G. E. *The Epic Trickster in American Literature*. Routledge, 2013. 306 p.

84. Shipler D. K. A country of strangers: Blacks and whites in America. Vintage, 1998. 607 p.
85. Southworth J. Fools and Jesters at the English Court Stroud: Sutton Publishing Limited, 2003. 278 p.
86. Stand-Up Comedians' Quotes and Jokes about Politics. URL: <http://scomedy.com/quotes/tags/374> (дата звернення: 21.02.2020).
87. Swain B. Fools and Folly during the Middle Ages and the Renaissance. New York: Columbia University Press, 1932. 234 p.
88. The Rachel Maddow Show for October 16, 2007. URL: <http://www.nbcnews.com/id/27239113/>(дата звернення: 05.11.2019).
89. Tornadoes, Hurricanes and Weather Jokes. URL: <http://www.juliantrubin.com/tornadojokes.html> (дата звернення: 10.10.2019)
90. Walsh Wins Edinburgh Festival's Top Joke Award. 2015. 25 серпня. URL: <https://news.sky.com/story/walsh-wins-edinburgh-festivals-top-joke-award10348389> (дата звернення: 12.09.2019).
91. Warren B. Foolish Medicine: Reflections on the practices of modern clowndoctors and medieval fools. Springer, 2011. 224 p.
92. Weather Jokes. URL: [http://www.jokes4us.com/miscellaneousjokes/weather\\_jokes/index.html](http://www.jokes4us.com/miscellaneousjokes/weather_jokes/index.html) (дата звернення: 24.06.2017).
104. Westwood R. Humour, work and organization. Routledge, 2013. 320 p.
93. Welborn L. L. Paul, the fool of Christ: a study of 1 Corinthians 1-4 in the comic-philosophic tradition. A&C Black, 2005. 293 p.