

Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського

факультет іноземних мов

кафедра англійської філології

ДИПЛОМНА РОБОТА

на тему: **САТИРИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ АМЕРИКАНСЬКОГО  
ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО РОМАНУ ТА МОВНІ ЗАСОБИ ЇХ  
РЕАЛІЗАЦІЇ**

здобувача ступеня вищої освіти  
галузі знань 03 Гуманітарні науки  
спеціальності 035 Філологія. Германські мови і  
літератури (переклад включно) (англійська, німецька)

Романової Оксани Вікторівни

науковий керівник:

Прадівлянна Людмила Миколаївна

кандидат філологічних наук, старший викладач

Вінниця – 2018

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ САТИРИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ РОМАНАХ.....	7
1. 1. Поняття «постмодернізму» .....	7
1. 2. Постмодерністський роман та його характерні риси.....	12
1. 3. Сатира як ключова риса романів постмодернізму.....	19
1. 3. 1 Загальна характеристика сатири, її особливості, засоби вираження та класифікація.....	19
1. 3. 2. Сатиричні тенденції в сучасному постмодерністському романі.....	29
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	36
РОЗДІЛ 2. САТИРА ТА ІРОНІЯ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ РОМАНАХ ТА МОВНІ ЗАСОБИ ЇХ РЕАЛІЗАЦІЇ.....	38
2. 1. Сатирична проблематика в романі Курта Воннегута «Бойня №5, або Хрестовий похід дітей» та мовні засоби її реалізації.....	38
2. 1. 1. Сатирична критика проблем воєнного періоду.....	39
2. 1. 1. 1. Зображення війни в антивоєнному романі.....	39
2. 1. 1. 2. Образ американського солдата на війні.....	45
2. 1. 2. Сатирична критика проблем післявоєнного періоду.....	50
2. 1. 2. 1 Америка та «американська мрія».....	50
2. 1. 2. 2. Матеріалістичне суспільство Америки.....	53
2. 1. 2. 3. Сім'я, відносини в сім'ї.....	57
2. 1. 2. 4. Література.....	60
2. 2. Сатирична проблематика в романі Томаса Пінчона «Виголошення лоту 49» та мовні засоби її реалізації.....	63
2. 2. 1. Образ Америки в романі.....	64
2. 2. 2. Американське суспільство.....	68
2. 2. 3. Стосунки, відносини в сім'ї.....	75

2. 2. 4. Культура Америки 60-тих років.....	81
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	86
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	88
РЕЗЮМЕ.....	91
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	93
СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ.....	101
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	101

## ВСТУП

Проблема особливостей розвитку романної форми в добу постмодернізму стає чи не найбільш актуальним питанням в сучасному літературознавстві. На базі американських романів епохи постмодернізму можна виокремити якісно новий літературний жанр – «постмодерністський роман» та завдяки мовно-стилістичному аналізу визначити світоглядну і художню доміную сучасної епохи. Значним інтересом в рамках даного дослідження користується ряд проблем, які постають перед людиною в дану епоху, та які, відповідно, художньо переосмислюються і зображуються в романах за допомогою гострої сатири. На основі цього можемо стверджувати про необхідність ґрунтовного дослідження саме сатиричних тенденцій постмодерністських романів.

Різні аспекти зазначеної проблеми досліджувались науковцями. Так, поняття постмодернізму, його світобачення та виникнення постмодерністського роману досліджувались Ж.-Ф. Ліотаром, І. Хассаном, Б. Крусом, М. Сарупом, Б. Бігуном, Т. Бовсунівською, Н. Головченко та іншими. Проблема сатири та її засобів вираження висвітлювалась в працях Д. Гріфіна, Л. Портер, Р. Квінтеро, М. Бахтина, А. Леськів та інших.

Однак, попри значний інтерес до питань, присвячених дослідженню епохи постмодернізму та його світогляду, особливостей романної прози постмодернізму та ролі сатири в ній, систематизоване визначення поняття «постмодерністський роман» ще досі відсутнє, сатиричні тенденції в американських постмодерністських романах не достатньо дослідженні. Цим зумовлена **актуальність** теми нашої дипломної роботи: «Сатиричні тенденції американського постмодерністського роману та мовні засоби їх реалізації».

**Об'єктом дослідження** є доба постмодернізму та її світоглядно-літературні риси, зокрема сатиричні тенденції в розвитку.

**Предметом дослідження** є мовно-стилістичні особливості реалізації сатиричних тенденцій в американських постмодерністських романах.

**Метою даної роботи** є виокремлення сатиричних тенденцій на базі мовно-стилістичного аналізу американських постмодерністських романів.

Для досягнення поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- 1) проаналізувати терміни «постмодернізм», «сатира»;
- 2) охарактеризувати особливості постмодерністського роману та зробити спробу вивести загальну дефініцію поняття;
- 3) проаналізувати питання сатири як ключової риси романів постмодернізму, її класифікації та засобів вираження;
- 4) дослідити сатиричну проблематику та мовні засоби її реалізації в романах Курта Воннегута «Бойня №5, або Хрестовий похід дітей» та Томаса Пінчона «Виголошення лоту 49»;
- 5) систематизувати досліджений матеріал та виокремити сатиричні тенденції та їх прояви на мовному рівні.

Поставлені завдання зумовили застосування таких **методів дослідження**:

- 1) теоретичний аналіз літературознавчої та лінгвістичної літератури з проблем дослідження;
- 2) описовий метод, що дозволив виявити та систематизувати мовні засоби вираження сатири;
- 3) метод стилістичного аналізу дозволив оцінити емоційно-експресивну забарвленість відібраних цитат;
- 4) метод контекстуального аналізу дав можливість дослідити мовні засоби в контекстах та виявити їх функціональні можливості.

За рахунок комплексного застосування даних методів вдалося реалізувати завдання дослідження.

**Теоретичне значення** дослідження полягає в уніфікації понять «постмодернізм», «сатира» у контексті американської прози середини ХХ ст., систематизації опису характерних рис постмодерністського твору, виведенні поняття «постмодерністський роман», виокремленні його характерних ознак.

**Практична цінність роботи** визначається тим, що вперше був проведений ґрунтовний мовно-стилістичний аналіз виявів сатири у американських постмодерністських романах, прослідковано сатиричні тенденції прози даної епохи та особливості постмодерністського наративу.

**Структура роботи.** Дана робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаної літератури (86 найменувань) та резюме. Загальний обсяг – 101 сторінка.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дипломної роботи були відображені в тезах доповідей і пройшли апробацію на таких конференціях: Студентська наукова онлайн-конференція «ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ СПЕЦІАЛІСТІВ У ЗАГАЛЬНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ МОВНОМУ КОНТЕКСТІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ» (Вінниця 24 листопада 2016), Наукова конференція студентів та викладачів «АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ЛІНГВІСТИКИ ТА МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ У ВИЩОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ ТА ШКОЛІ» (Вінниця 20 квітня 2017), Всеукраїнська науково-практична конференція АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ФІЛОЛОГІЇ ТА МЕТОДИКИ ВИКЛАДАННЯ ІНОЗЕМНИХ МОВ У СУЧАСНОМУ МУЛЬТИЛІНГВАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ (Вінниця, 26-27 квітня 2017), Студентська наукова Інтернет-конференція «Сучасні проблеми лінгвістики, літературознавства та методики викладання мови і літератури» (Вінниця 14 грудня 2017), XV міжнародна студентська Інтернет-конференція «МОВА, ОСВІТА, КУЛЬТУРА: Інтеграційні тенденції в сучасному світі» (23-24 листопада 2017), Всеукраїнська наукова онлайн-конференція «ДІАЛОГ МОВ І КУЛЬТУР У СУЧАСНОМУ ОСВІТНЬОМУ ПРОСТОРИ» (Суми, 17 листопада 2017).

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ САТИРИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ РОМАНАХ

## 1. 1. Поняття «постмодернізму»

Вивчення феномену постмодернізму на сьогодні є чи не найскладнішою проблемою в літературознавстві. Її дослідженням уже протягом більше півстоліття займаються як зарубіжні так і вітчизняні науковці. Найбільш повно феномен постмодернізму в літературі висвітлений в працях таких зарубіжних дослідників як Ж.-Ф. Ліотар [69], І. Хассан [52], Дж. Бертенс [66], М. Саруп [75], Л. Ма [70], Р. Талі [77] та інших. В свою чергу дослідженням цієї проблеми займалися такі вітчизняні науковці як І. Ильїн [21], Н. Киреева [23], Ю. Ковбасенко [26], Т. Денисова [13, 14], В. Гладишев [11] та інші. Зважаючи на численні праці присвячені проблемі постмодернізму, аналіз наукової літератури показав, що єдиного підходу до пояснення поняття «постмодернізм» в науці немає.

Перш за все варто зазначити, що згідно з І. Ільїним, загальноживаний термін «постмодернізм» є надзвичайно невдалим, адже він чітко не окреслює усі особливості даного поняття, тому що не існує єдиної думки, чим власне являється феномен постмодернізму [21, с. 10]. В свою чергу В. Гладишев вводить припущення, що однією з причин відсутності чіткого визначення даного поняття є те, що в сучасному літературознавстві ведуться жваві дискусії щодо феномену постмодернізму, оскільки з його допомогою намагаються описати особливий період розвитку художньої літератури, що є досить складним, суперечливим і різномірним явищем [11, с. 11]. Таким чином, як бачимо, проблема неоднозначності визначення постмодернізму зумовлена як наявністю різних підходів до його пояснення в науці, так і відносною новизною зазначеного культурологічного явища. Отож розглянемо, що в літературознавстві розуміють під поняттям постмодернізму.

У сучасному вітчизняному й зарубіжному літературознавстві постмодернізм найчастіше визначають як певний етап в історії культури, що вирізняється відчуттям духовної «порожнечі» після втрати ідеологічних ілюзій середини минулого століття. Це явище виникає саме у цей період і, на відміну від попередніх мистецьких тенденцій, відрізняється особливим драматизмом і має досить неординарний і внутрішньо суперечливий характер [28, с. 10]. За визначенням Д. Затонського, постмодернізм як світоглядно-мистецький напрям виникає як певна паралель модернізмові і вони спільними зусиллями відбивають кризу світосприйняття, духовну збентеженість, руйнують попередні суспільні і мистецькі ідеали, філософсько-естетичні системи, стають реакцією на найновіші тектонічні зрушення політичної і соціальної історії [18, с. 8].

Власне слово «постмодернізм» походить з французької – «postmodernisme», що в перекладі означає «після модернізму». Згідно з історичними даними, термін «постмодернізм» увів у вжиток англійський історик Арнольд Тойнбі в 1940 році для позначення тривалого процесу зміни західної філософії до ірраціональності та повного хаосу, що, на його думку, почався ще на рубежі XIX-XX ст. Проте сам термін набув визначення та став предметом для дискусій в 60-80-х роках XX ст. [54 с. 207]. Поняття «літературний постмодернізм» було уперше використане у 50-х роках критиками, які описували нові види літературного експерименту, який виникав і простягався понад культурним модернізмом. І. Бехта говорить, що на момент виникнення даного феномену у мистецтві постмодернізму стали вбачати прорив у нове мистецтво, яке розриває будь-які зв'язки з класичним модернізмом [7, с. 213].

Енциклопедичний довідник «Сучасне зарубіжне літературознавство» подає наступне досить загальне визначення: «постмодернізм – багатозначний і динамічно рухомий залежно від історичного, соціального та національного контексту комплекс філософських, епістемологічних, науково-теоретичних і емоційно-естетичних уявлень. Насамперед постмодернізм – це як



характеристика певного менталітету специфічного способу світосприйняття, світовідчуття та оцінки як пізнавальних можливостей людини, так і її місця та ролі в навколишньому світі [83, с. 259]».

Ряд дослідників вищезазначеної проблеми беруть за основу визначення терміну «постмодернізм», наведене в праці Н. Кирєєвої, де зазначено, що дане поняття використовується для характеристики сучасної літературної та загальнокультурної ситуації, комплексу філософських, науково-теоретичних та емоційно-естетичних уявлень. Нині він осягається не лише як універсальна категорія культури минулого століття, а й виразник «духу часу» в усіх сферах людської діяльності: мистецтві, філософії, економіці, політиці тощо [23, с. 7].

Окрім цього, згідно з Н. Кирєєвою, існує і інший підхід до тлумачення постмодернізму – трансісторичний. Відповідно до трансісторичного підходу постмодернізм розглядається як домінуючий культурний менталітет, властивий будь-якій кризовій епосі зміни віх і цінностей, як естетика перехідного періоду, готує заміну відпрацьованих художніх форм на нові, як типологічне явище, властиве різним етапам розвитку культури [23, с. 8]. Подібні ідеї зустрічаємо і в роботах італійського ученого і письменника-постмодерніста У. Еко, який був переконаний, що «постмодернізм – не фіксоване хронологічно явище, а певний духовний стан» і що «у будь-якої епохи є власний постмодернізм» [15, с. 460]. Підтримуючи вищенаведену думку, Д. Затонський твердить, що «кожній епосі притаманні явища постмодернізму як кризові явища, однак раніше вони мали локальний характер, нині – глобальний: нині всі ідоли померли, всі ідоли розвінчані [19, с. 201]».

Звертаючись до зарубіжних науковців варто зазначити, що згідно точки зору деяких дослідників, постмодернізм відноситься саме до руху. Наприклад М. Саруп зазначає, що постмодернізм – «це рух в прогресивній капіталістичній культурі, зокрема в мистецтві» [75, с. 54], водночас як деякі інші, зокрема Р. Мерфін, розуміють під даним поняттям «певні радикально експериментальні роботи в літературі та мистецтві» [71, с. 297]. Дослідник

постмодернізму Л. Ма в своїх статтях дотримується наступного визначення: «Постмодернізм – це культурний феномен, який втілюється в сферах мистецтва, літератури та інших, та який стає все більш і більш домінуючим в сучасному суспільстві» [70, с. 1338].

Отже, як бачимо, постмодернізм – це світоглядно-мистецький напрям, що в другій половині ХХ століття приходить на зміну модернізму. Він виник як відбиття характерних рис духовного життя західного суспільства другої половини ХХ століття, а також епохальних змін у парадигмі світового суспільного розвитку. В деяких з вищенаведених визначеннях науковці частково висвітлюють засади світосприйняття та постмодерністської картини світу, проте, на наш погляд, слід глибше розглянути постмодерністські засади світовідчуття, властиві людині нової епохи – епохи постмодерну.

Зарубіжні та вітчизняні вчені одноголосно стверджують, що для постмодерністського світосприйняття характерні гостре відчуття кризи, тривоги, розчарування, розгубленості, відчаю, вичерпності буття. Постмодернізм засвідчує кризові моменти у суспільному й духовному житті людини. Зокрема, І. Хассан трактував постмодернізм як мистецтво порожнечі, мовчання, смерті. Постмодернізм відображає загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів. Дисгармонія і деструкція – основні ознаки постмодерного художнього світу. Цей світ хаотичний, жахливий і химерний, втративши цілісність, він постає розколотим, розбитим на друзки, позбавленим духовної мети. Але в той же час постмодернізм бачить у цьому розпаді шанс нового – іншого [52, с. 91]. Отже, базуючись на цій ідеї, постмодерністи створюють концепцію творчості, яка націлена не на створення, синтез, творчість, а на «деконструкцію» і «деструкцію», тобто перебудову й руйнування колишньої структури інтелектуальної практики й культури взагалі.

Такий погляд і складає специфіку постмодерністської свідомості. Те, що з традиційних позицій здається хаосом, постмодерністу уявляється розмаїттям можливостей. Нестабільність, невизначеність і багатозначність

процесів, які розвиваються в суспільстві, О. Задорожна розглядає як ознаки й умови життєдіяльності системи [17, с.11]. Підтримуючи дану точку зору, К. Вісант говорить: «Постмодернізм розглядає напруження, збентеження, протиріччя і невизначеність як невід’ємний продукт багаторівневої системи знань та наративів, що взаємодіють і циркулюють водночас» [80, с. 1].

Окрім гострого відчуття кризи в постмодерністському світосприйнятті Н. Буруковська виокремлює також такі особливості, як багатоманітність та плюралістичність [10, с. 5]. В свою чергу Т. Денисова стверджує, що «постмодерністська свідомість антидогматична і плюралістична, її головною прикметою і внутрішнім джерелом руху є сумнів, відмова від альтернативного вибору «або – або» на користь широкого спектру рівноправних рішень «і – і»» [14, с. 57]. Множинність посідає місце головної умови як суспільного, так і художнього існування. На основі цього можемо зазначити, що постмодернізм вимагає багатомовності – культурної, стильової, лінгвістичної. А отже, постмодерністському мисленню притаманні еkleктизм, відсутність послідовності, фрагментарність опису, брак єдиної позиції та єдиної концептуальної мови. В результаті, знімається самий принцип системності, організованості тексту.

Н. Головченко у своїй праці підсумовує, що філософські засади постмодернізму полягають у сприйманні світу як багатоликої моделі: якщо світ множинний – то й істина множинна, відносна, сумнівна, тобто у постмодернізмі заперечується існування єдиної універсальної істини [12, с. 17].

Центральною темою постмодернізму в літературі, як зазначає Г. Козуб, стала тема повсякдення. Пошук істини був оголошений оманливим завданням. Постмодернізм же шукає свої шляхи та засоби, які містяться в хаосі, невизначеності, аграматичності [27, с. 48]. З огляду на світосприйняття та естетичні засади постмодернізму, згідно з Т. Клименко, у художньому світі героєм виступає людина, яка перебуває неначе на перехресті різних часів, просторів, культурних епох і, яка не знає, куди йти, у що вірити, де сенс буття.

Постмодерністський герой – продукт кризи буття, і ця кризовість позначається на його внутрішньому стані. Як правило, герої творів постмодернізму – люди емоційно вразливі: вони надзвичайно гостро відчують атмосферу світу, хворобливо переживають свій моральний стан. Водночас пересічність, масовість постмодерного героя допомагає митцям «дібратись до широкого загалу» [25, с. 60].

Отже, постмодернізм – це цілісний, багатозначний, динамічний комплекс мистецьких, філософських, науково-теоретичних уявлень, який прийшов на зміну модерну й відображає складність, хаотичність, децентрованість сучасного світу епохи світових війн і науково-технічної революції. Постмодернізму властиве свідоме відкидання будь-яких правил й обмежень, які були вироблені попередньою культурною традицією, кризове, хаотичне світосприйняття, заперечення єдиної істини, множинність та плюралістичність думок, ідей, напрямів, жанрів.

## **1. 2. Постмодерністський роман та його характерні риси**

Часова перспектива дає можливість виокремити в прозі останніх десятиліть ХХ століття виникнення постмодерністського роману, що є самобутнім типом роману та відрізняється своєю естетикою та поетикою. Адже, згідно з Т. Бовсунівською, в добу постмодернізму роман як прозовий жанр втрачає ознаки, які за ним були закріплені у попередні періоди існування. Тож сьогочасне уявлення про роман значно різниться від модерного [9, с. 374]. Постмодерністський роман є втіленням естетичної цінності мовно-художньої творчості на межі ХХ-ХХІ століть. О. Палій зазначає, що звернення у сучасних теоретичних дослідженнях до постмодерністського роману і його поетики не є випадковим, адже саме у жанрі роману найповніше та найочевидніше розкривається феномен літературного постмодернізму [36, с. 278]. Цю тезу також підтверджує в своїй роботі Г. Мережинська, зазначаючи, що роман став

тією «жанровою формою, в якій найбільш яскраво відбилися художні можливості постмодернізму» [32, с. 118].

Термін «постмодерністський роман» є відносно новим в теорії літератури. У вітчизняній науці його дослідженням займалися Т. Бовсунівська [9], О. Палій [36], М. Ячменьова [54], О. Бабелюк [4], Л. Сокол [48] та інші, проте визначення даного поняття як у вітчизняній так і зарубіжній науковій літературі не було знайдено.

У першу чергу з'ясуємо етапи розвитку літературної думки про роман, починаючи з доби модернізму, які власне і привели до виникнення постмодерністського роману. Ж. Берль, Е. Кіш, Ф. Моріак [цит за 29] та Х. Ортега-і-Гасет [35] у своїх працях описують певну кількість концепцій про так звану «смерть роману» у 20-ті рр. ХХ ст. Наприклад, Х. Ортега-і-Гасет пише: «Жанр роману, якщо й не вичерпався остаточно, то безперечно доживає свого віку. Він зазнає такого браку можливих сюжетів, що письменник вимушений компенсувати його вишуканістю решти необхідних для цілісності роману компонентів» [35, с. 112]. Згідно з Ж. Берлем у першій половині ХХ ст. «підірвано самі основи романічного зображення». Ф. Моріак говорить про «втрату прагнення до ідеалу» в романній прозі і внаслідок цього втрату гостроти конфліктів [цит за 29, с. 141]. На основі вищесказаного, зазначимо, що провідною думкою на той час стала теза, що роман не має майбутнього і є літературою минулого сторіччя.

Поступово у відповідь на концепції «смерті роману», виникає школа «нового роману». У 50-ті рр. ХХ ст. представники даної школи, а саме М. Бютор, А. Роб-Гріє, Н. Саррот, К. Сімон одноголосно стверджують, що техніка написання класичної форми роману є вже вичерпаною, і йому не потрібен сюжет та головний герой. Найхарактернішими ознаками «нового роману», згідно з К. Тарасенко, є відсутність «відображення дійсності», конфлікту, зав'язки та розв'язки [50, с. 16]. Б. Помогач також говорить, що «французький «новий роман» позбавляє героя атрибутів, які його визначають: певного характеру, індивідуальності та прагнення до життєвої вірогідності...» [38, с.

34]. Однак останніми роками в наукових працях дедалі частіше йдеться про естетичну значущість «нового роману», його незаперечну роль в історико-літературному процесі. Американський письменник Дж. Барт висловлює критику щодо відсутності сюжету та героя у прозі «нового роману», зазначаючи, що «сюжет у романі – те ж саме, що і мелодія в музиці, він необхідний. І якими б переконливими не були аргументи теоретиків, котрі проголошують смерть індивідууму в часи масової культури, кожен із нас продовжує вважати себе індивідуальністю. А тому в романі необхідний характер, герой, персонаж» [13, с. 31].

Проаналізувавши вищенаведені етапи еволюції роману, варто навести слова М. Римара, про те, що «роман вичерпує себе не як жанр, а йдеться радше про зміну історичних форм роману» [46, с. 88]. Слушною також є думка М. Бахтіна: «роман не має канону. Він за своєю природою неканонічний. Він – сама пластичність. Він постійно шукає, постійно себе досліджує й постійно переглядає ті свої формули, які вже склалися» [5, с. 321]. Цю думку підтверджує і Л. Сокол «роман – це жанр, який перебуває у безпосередньому контакті з дійсністю і в стані повсякчасної зміни». Тому закономірно, що роман зміг адаптуватися в ситуації невизначеності, яка є одним із проявів постмодерного стану [49, с. 37]. Отож, «новий роман» еволюціонує, і з приходом постмодернізму з'являється «постмодерністський роман» з його ідеєю руйнування будь-яких жорстоких і однозначних схем, поглядів, думок та з своїми унікальними особливостями поетики й наративу.

В добу постмодернізму роман проходить загальні тенденції еволюціонування жанру, та згідно з К. Тарасенко «із замкнутої на собі, завершеної структури з лінійним розгортанням подій, які подаються компетентним оповідачем, трансформується у відкриту, незавершену систему, основним структуро-твірним принципом якої часто стає колаж, пастиш, інтертекстуальність» [50, с. 20]. В О. Палія прослідковується думка, що майже всі ознаки постмодерністської поетики, включаючи інтертекстуальність, є настільки ж давніми, як історія світової літератури [36, с. 280], тому, згідно з

О. Бабелюк, «прийоми традиційної поетики стають постмодерністськими тільки у взаємному ігровому поєднанні і тільки в межах постмодерністського світогляду, що передбачає множинність інтерпретацій, відкритість вільного пошуку сенсу та інтелектуального експерименту, ігрове моделювання реальності, на базі якого створюється і прочитується художній твір» [4, с. 15]. Дослідник К. Тарасенко продовжує свою думку, говорячи, що «жанр роману значно розширює сферу власного існування, виходячи за чіткі та унормовані межі жанрового канону, він не має часових обмежень і здатний утворювати велику кількість модифікацій, уміщувати в собі безліч можливостей для висвітлення конфлікту людини з навколишнім світом» [50, с. 18].

Отже, еволюційні трансформації романного жанру в добу постмодернізму значно розширюють можливості художнього письма. Спираючись на праці Р. Барта, О. Бабелюк пише: «Постмодерністське сприйняття світу як абсурдного та непередбачуваного вплинуло на оповідні техніки і принципи побудови постмодерністського наративу руйнуванням всіх усталених правил і закономірностей їхнього застосування» [4, с. 16]. Автор-постмодерніст розхитує і руйнує не лише ідеологію жанру, а й ту систему суспільних цінностей, що її містив і містить у собі класичний жанр. Як результат, натомість класичного ідейно-філософського роману виникає постмодерністський роман з його ідеєю руйнування будь-яких жорстоких і однозначних схем, поглядів, думок і т. д. [24, с. 177-178]. Отже, можна впевнено стверджувати, що «постмодерністський роман» є результатом розвитку філософсько-естетичних засад постмодернізму як домінуючого напрямку ХХ – ХХІ ст., і відзначений відповідним характерним даній добі кризовим, хаотичним світосприйняттям, запереченням єдиної істини, множинністю та плюралістичністю ідей, і т. д.

Аналіз наукових статей показав, що, не зважаючи на відсутність чіткого тлумачення терміну «постмодерністський роман», дослідники все ж виділяють певні його характерні ознаки. Зокрема Д. Фоккема пише: «Не можна заперечувати того, що письменники-постмодерністи віддають перевагу

певним способам творчості та прийомам, які виділяються критиками як характерні для прози постмодернізму та якими насолоджується як новими усе більша кількість читачів» [66, с. 15]. О. Палій, окреслюючи характерні риси постмодерністського роману, називає такі, як інтертекстуальність, іронію, пастиш та гру [36, с. 280]. О. Бабелюк [4], Т. Бовсунівська [9], О. Киченко [24] підтримують цю думку, наводячи в своїх працях й деякі інші риси.

У першу чергу розглянемо феномен інтертекстуальності. Згідно з О. Палій у постмодерністському романі «своєрідні «етюди на тему» нашаровуються, сюжети змішуються, новий сучасний контекст реконструюється через руйнування попереднього. Цитування, уведення у структуру фрагментів попередніх культур, які існують не за законами підпорядкування, а еkleктично та хаотично, створюють унікальність та багатогранність постмодерністського роману» [36, с. 280]. Автор також виділяє найпоширеніші прояви літературної інтертекстуальності, а саме «запозичення, переробка тем і сюжетів, використання алюзій і ремінісценцій, явна та прихована цитація, стилізація, парафраза, пародія, плагіат, переклад, наслідування, інсценування або екранізація, використання епіграфів» [36, с. 279].

О. Бабелюк підкреслює інтертекстуальність як провідну рису постмодерністського роману і стверджує, що «завдяки інтенсивному використанню запозичень із кінофільмів, пісень та усних переказів про минуле, інтертексти використовуються як свідомий стилістичний прийом і реалізуються через перелицювання відомих тем і сюжетів та відкрите запозичення. Уведення до основного тексту повістування інтертекстів сприяло поступовому формуванню постмодерністської чуттєвості, яка відтворювала хаос життя штучно організованим хаосом фрагментарного оповідання» [4, с. 20]. Таким чином, мова цитат дає можливість письменникам-постмодерністам розширити усталені прийоми класичного жанру.

О. Палій наступною характерною рисою постмодерністського роману визначає іронію, стверджуючи, що «іронічне ставлення до дійсності у прозі



реалізується різноманітно: за допомогою гротеску, парадоксу, пародії, псевдоцитат, стилізації, містифікацій або через атмосферу всього твору» [36, с. 282]. Дослідник також виділяє пастиш, як основну рису постмодерністського роману, говорячи, що він «указує на тенденцію романістів наслідувати стиль іншого історичного періоду, перелицьовувати відомі сюжети та літературні кліше, і відповідно, завдяки іронічному трактуванню найбільш розповсюджених сюжетів, прийомів і техніки подання матеріалу, постмодерністські твори апелюють до інтелектуально розвинутого реципієнта» [36, с. 282]. На думку О. Палія, прийом гри також є ключовим, адже «оповідач грає з мовою та вже існуючими текстами, тоді як читач грає у текст і з текстом. Завдяки прийому гри для кожного читача той самий текст буде щоразу іншим, так як читання постмодерністського роману – це імпровізація, «переклад» тексту» [36, с. 282].

Проблемою опису визначальних ознак роману доби постмодернізму займалась Т. Бовсунівська, наводячи в своїх працях наступні, які вже ж різняться від вищезазначених, а саме: «значне зменшення ролі та функції фабули, тобто ослаблення лінії подій й зростання інтелектуального сенсу роману; трансформація ліній подій в сюжеті до мотиву, епізоду, фрагменту; фрагментарність як роз'єднаність епізодів, елементів за принципом монтажу та їх ігровий характер; неоміф як прагнення письменника створити міфологічний світ на основі власного інтелекту [9, с. 392]. Дослідник також підкреслює жанрову настанову постмодерністського роману на експериментаторство.

Розглядаючи дане питання, візьмемо до уваги тези Ю. Шуби, який розуміє під сучасним постмодерністським романом комплекс культурну структуру, інколи з досить примітивним сюжетом, за яким приховано глибинний зміст. Вчений пише, що у постмодерністському романі «іронія перемагає серйозний модерністський трагізм», «цитата приходить на зміну витонченій модерністській ремінісценції», «постмодерністська гра протиставлена модерністській міфології творчості» [53, с. 196-197].

Окрім вищенаведених рис постмодерністського роману, О. Бабелюк виділяє ще одну – пріоритетність стилю над сюжетом, адже, як зазначає автор, «важливим стало не те, про що розповісти, а те, як розповісти, тобто актуалізувався нарративний аспект. Стиль перетворився на рушійну силу твору, час від часу замінюючи собою сюжет» [4, с. 17]. Таким чином завдяки виходу на перший план наративу та стилю написання, а також відкритості структури постмодерного твору, на думку К. Тарасенко «виникла можливість вільного «конструювання» тексту, як наслідок індивідуального прочитання його реципієнтом у будь-якому порядку розташування частин» [50, с. 20]. Літературознавці вважають цей прийом одним із найпоширеніших у літературі постмодернізму і називають «комбінаторною грою». К. Тарасенко розвиваючи свою тезу, говорить, що «відтак, звичайною практикою в літературі другої половини ХХ ст. стало відверте «запрошення» автором зі сторінок «власного роману» моделювати текст на розсуд читача – починаючи від вільного прочитання абзаців і аж до можливості обирати «більш вдалий» на думку останнього фінал твору» [50, с. 20].

Проаналізувавши здобутки дослідників, варто зазначити, що постмодерністський літературний твір являє собою складну багаторівневу організацію тексту, з рухомим або зовсім непередбаченим центром, який розрахований на елітарного та масового читача одночасно. Завдяки багатосаровості, нелінійності сюжету, інтертекстуальності та цитатно-пародійній багатомовності створюються все більше і більше можливостей інтерпретації постмодерністського твору. Зокрема, прийом гри також призводить до необмеженого числа значень твору, зрівнюючи в правах реальне і вигадане.

Отже, зміна епохи модернізму на постмодернізм засвідчує зовсім не «смерть роману», а, навпаки, в результаті еволюції жанру та його модифікацій під впливом філософсько-естетичних засад постмодернізму, виник своєрідний та винятковий «постмодерністський роман». Постмодерністський роман – це літературний жанр, який відображає філософські та художньо-мистецькі

засади постмодерністського світосприйняття у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. та вирізняється прийомами інтертекстуальності, іронії, гри, пастишу, нелінійності письма та колажу.

### **1. 3. Сатира як ключова риса романів постмодернізму**

#### **1. 3. 1 Загальна характеристика сатири, її особливості, засоби вираження та класифікація**

Протягом багатьох тисячоліть сатира, як засіб критики та висміювання суспільних та людських вад, посідала значне місце в літературному та культурному просторі того чи іншого народу. Теоретичні засади сатири формувались та доповнювались на основі історичної наступності та на базі всього світового історичного досвіду. Тому сучасний стан опрацювання теоретичних засад поняття «сатири», її особливостей, класифікації та засобів вираження можна охарактеризувати множинністю теорій та ідей, плюралістичністю думок та різноманітністю підходів науковців. Все ж в рамках виконання завдань нашого дослідження розглянемо найосновніші положення даного питання, базуючись на працях сучасних літературознавців та дослідників.

Перш за все окреслимо термін «сатира». В теорії літератури не існує однозначного та точного визначення даного поняття. Понад півстоліття триває полеміка між дослідниками, що пропонують власні теорії цього явища. Отож, в літературознавчому словнику, «сатира – це особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного» [82, с. 611]. Зазначимо, що формулювання терміну «сатира» подається досить узагальнено, проте сама довідкова стаття підкреслює соціальну природу явищ, на які спрямована сатирична комунікативна діяльність, а саме «сатира спрямована проти соціально шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства, на відміну від гумору, вона має гострий непримиренний характер» [82, с. 611]. Даний словник також подає поняття у

вузькому розумінні, говорячи, що в такому випадку, сатира – це твір викривального характеру. Існує і інше визначення, згідно якого «сатира – гостра критика чогось, окремих осіб, людських груп чи суспільства з висміюванням, а той гнівним засудженням вад і негативних явищ у різних ділянках індивідуального, суспільного й політичного життя, суперечних із загальнообов'язковими принципами чи встановленими ідеалами» [83, с. 312].

Іще одне трактування даного терміну знаходимо в статті О. Альошиної, згідно якого сатира розглядається як «вид комічного, нещадне, знищуюче переосмислення об'єкта зображення (і критики), що розв'язується сміхом, відвертим чи прихованим; специфічний спосіб художнього відтворення дійсності, що розкриває її як щось мінливе, безглузде, внутрішньо неспроможне (змістовний аспект) за допомогою сміхових, викривально-висміювальних образів (формальний аспект)» [3, с. 3]. Цікавий підхід до визначення поняття сатири знаходимо в статті Є. Айвазової, яка говорить, що сатира – це естетичне узагальнення негативного досвіду соціалізації, як тенденції вичерпання особистісного потенціалу людини тією чи іншою соціальною функцією [1, с. 17].

Звернувшись до іноземних словників, бачимо, що у визначенні поняття “satire” як компонента сучасної мовної свідомості підкреслюється зв'язок мети (показ негативних рис чи ознак явища – faults and weaknesses) та засобів її досягнення (use humour): satire – «a way of criticizing a person, an idea or an institution in which you use humour to show their faults and weaknesses; a piece of writing that uses that type of criticism» [84, с. 1296]. Окрім цього, в праці Р. Квінтеро, знаходимо твердження, що термін «сатира» зазвичай відноситься до певного жанру або просто стилю в літературі, який передбачає використання технік гострого висміювання в глузливій або гумористичній манері задля розкриття слабкостей або вад окремих осіб, груп або всього людства з метою спонукання до коригування [74, с. 8].

Узагальнимо, що ключовим елементом у розумінні поняття сатира є теза гострого, викривально-осудливого висміювання вад та негативних явищ

дійсності. Цю думку підкреслює і Т. Радзієвська, говорячи, що «поняття сатири як у термінологічному, так і в побутовому аспектах зазвичай пов'язується з ідеєю критики певного соціального явища» [39, с. 114]. Отже, проаналізувавши вище наведені визначення, візьмемо за основне те, що сатира – це особливий спосіб художнього відображення дійсності, що гостро критикує та насмішливо висміює вади і негативні явища у різних сферах індивідуального, суспільного й політичного життя, суперечних із загальнообов'язковими принципами чи встановленими ідеалами з метою спонукання до їх усунення та коригування.

Звернемо увагу на те, що лише одне з розглянутих визначень містить зазначення мети вживання сатири. Проте, на нашу думку, питання мети та функцій сатири вимагає більш глибокого дослідження. Отож, згідно з А. Далене, традиційно сатира виконувала суспільну функцію і її орієнтованість на суспільство залишається. Хоча й іноді сатирики вдаються до критики Бога та Всесвіту, все ж вважається, що гостре висміювання дає надію на те, що зміни в суспільстві можливі. Люди та світ показуються у такому світлі, що викликає емоції та прагнення вдосконалюватись, позбавлятись всього хибного. В результаті, особистий ріст та удосконалення приводить до соціальних змін [60, с. 3]. Отож, як бачимо, одночасно з критикою сатира намагається стверджувати позитивні ідеали. Таким чином, на думку Р. Квінтеро, «сатирик – це свого роду самопризначений охоронець стандартів моральних та естетичних цінностей» [74, с. 10]. Варто також зазначити, що значної уваги ролі автора-сатирика приділяє не лише Р. Квінтеро, а й М. Бахтин, трактуючи сатиру, як особливе відношення саме творця до зображуваної ним дійсності [6, с. 35]. Отож сатирик є людиною, яка бере на себе відповідальність відкоригувати, певним чином засудити та висміяти хиби та гріхи, презирством і глузуванням показуючи відхилення від прийнятої норми. Як наслідок, сатира виконує функцію своєрідного протесту, виражаючи сублімований та чистий гнів й обурення.

Вищезазначені тези звучать і в роботах зарубіжних науковців Д. Гріффіна [62], С. Вайсенберга [79], Г. Хайєта [63], М. Лебеоф [68], а саме, що сатира показує моральну проблему в висміювальному тоні, викликаючи соціальну зневагу та звинувачення. Завдяки глузуванню і майстерності переконувати сатира націлює аудиторію на покращення своїх дій та вдосконалення дійсності. Дослідники також одногосно стверджують, що мета сатири – позитивна зміна в суспільстві і на базі цього виділяють коригувальну функцію сатири. Проте, з точки зору коригувальної функції, Д. Гріффін зазначає, що сатира історично неоднозначна, коли справа доходить до її сили переконувати: "Незважаючи на побоювання влади від давніх до нинішніх часів, не було переконливо показано, що сатира має силу стимулювати дії або докорінно змінити ставлення аудиторії до певних процесів, дійсності тощо». Гріффін додає, що «окрім міфічної Ірландії, сатира не викликає падіння князів чи революцій. Також виникають сумніви, чи дійсно сатира змушує винних покаятись» [62, с. 36]. Тут необхідно з'ясувати характер того, що являє собою корекцію. Перш за все, потрібен об'єкт атаки – щось або хтось є метою сміху і зневаги. Звичайно ж було б ідеально, якби цей об'єкт висміювання визнав свою безглуздість і змінив поведінку, думку чи політику, в результаті впливу сатири. Тоді можна легко визначити причинно-наслідковий зв'язок. На жаль, наслідки сатири рідко бувають настільки ясними та очевидними. Д. Гріффін зазначає, що великі англійські сатирики Поуп і Свіфт «висловлювали суттєвий сумнів» щодо ефективності сатири викликати будь-яку корекцію, і говорили, що сатира лише «гніває дурнів», але не «виправляє ваших ворогів» [62, с. 38].

Грунтовним дослідженням питання функцій сатири займався також О. Харченко, який визначає її головні та другорядні функції. Згідно з О. Харченко головними функціями сатири є: «дерогативно-критична, яка полягає в критиці недоліків суспільства; асертивно-стверджувальна окреслює певні ідеали або ж показує «світло наприкінці тунелю»; персвазивна, адже аудиторія зазнає певного впливу задля зміни системи оцінок до об'єкта чи суб'єкта

висміювання». І серед другорядних автор називає «маніпулятивну функцію, оскільки сатиричне зображення дійсності залежно від майстерності й схильностей автора, може розставляти певні акценти (де свій, а де чужий), фокусувати увагу на дрібницях, а не на головних речах, на активному пошуку «ложки дьогтю в бочці меду», евристичну (творчу) функція та функцію соціального домінування автора [51].

Підсумуємо, що сатира має чітку соціальну природу і її головна комунікативна ціль – досить різке викриття певних вад і недоліків, висміювання якогось об'єкта з метою впровадження позитивних змін в суспільство. На основі цього провідною функцією сатири вважається коригувальна функція, проте водночас дослідники висувають ряд сумнівів щодо ефективності сатири викликати будь-яку корекцію та зміни в суспільстві.

Згідно з С. Нельсом, специфіка сатири в тому, що вона завжди розкриває негативні явища особливими засобами комічного [34, с. 45]. Поділяючи дану точку зору, ми вважаємо, що сатирики мають у своєму розпорядженні величезну різноманітність сатиричних технік та художніх засобів, які зображають об'єкт висміювання безглуздим. Саме тому одним із ключових питань постає те, якими саме засобами виразності користуються автори для вираження сатири. Цю проблему досліджували як вітчизняні, а саме Т. Радзієвська [39], О. Альошина [3], А. Леськів [31], Є. Айвазова [1], так і зарубіжні – Д. Гріффін [62], Р. Квінтеро [74], П. Петро [72], Г. Хайет [63] та інші науковці. Проаналізувавши їхні праці можна узагальнити, що в текстах сатири виражається за допомогою іронії, сарказму, непрямого натяку, пародії, перебільшення, бурлеску, реверсії, невідповідності, дотепності (дотепу), гумору, фарсу, карикатури, інвективи. Отож, розглянемо деякі з них більш детально.

У першу чергу з'ясуємо роль та поняття іронії. Л. Файнберг розглядає іронію як систематичне використання подвійного значення, тобто загальне значення слів є протилежним буквальному або очікуваному [61, с. 87]. Л.

Портер підтримує цю тезу та говорить, що іронія – це спосіб, за якого справжня суть передається словами, які несуть протилежність у значення. Дослідник також зазначає, що іронія існує не лише у висловлюваннях, але й також в подіях та ситуаціях. Іронія тісно пов'язана з натяком, гіперболою, сарказмом та чорним гумором, та, в загальному, найчастіше досягається засобами перебільшення та применшення [72, с. 45]. На думку Т. Радзівської, «у художньому творі іронія є одним із основних елементів вираження безпосередньо авторської точки зору, засобом реалізації суб'єктивно-оцінної модальності, і, таким чином, засобом реалізації авторської позиції» [39, с. 116]. Як бачимо іронія надає твору певного додаткового змісту, конкретного стилістичного забарвлення та віддзеркалює незадоволеність автора навколишнім світом.

Наступним засобом є пародія, згідно з Л. Хатчеон, пародія – це висміювання чогось, за допомогою перебільшеного спотворення певного твору. Пародія імітує стиль певної людини, відтворює ситуацію, висміюючи оригінал. Щоб пародія була успішною, читач повинен знати оригінальний текст, який висміюється [65, с. 15]. Дослідники зазначають, що пародія та бурлеск так чи інакше є схожими. Таким чином, Г. Хайет стверджує, що бурлеск є сатиричною імітацією – прийом, що використовується для безглузлого викривлення форми або жанру, задля висміювання вагомого об'єкта [63, с. 46]. Існує також твердження, що бурлеск – це форма сатири або комедії, яка характеризується безглуздим перебільшенням, особливо в мовленні персонажів, що створює невідповідність між словами і ситуацією. Відповідно, надзвичайно серйозна ситуація перетворюється на бурлеск в той момент, коли хтось із персонажів починає говорити або поводитись безглуздо, неналежним чином. Слід також сказати, що бурлеск, карикатура, пародія та травесті дуже схожі. Вони відносяться до літературних чи драматичних творів, які імітують серйозні твори задля досягнення гумористичного або сатиричного ефекту. Отож, бурлеск – це спотворення форми або жанру, в той час як пародія – певного тексту, роботи.



Як бачимо з вищесказаного, сатира та її техніки тісно пов'язані з перебільшенням, або ж гіперболою. Літературний словник-довідник дає визначення гіперболі як «словесного звороту, у якому ознаки описуваного предмета подано в перебільшеному виді з метою звернути на них особливу увагу читача» [82, с. 158]. О. Альошина говорить, що перебільшення застосовуються в творах, щоб збільшити, розширити або відобразити щось за межами норми, в результаті чого цей об'єкт стає смішним і його недоліки можна побачити [3, с. 4]. Цікаву тезу також знаходимо в роботі Р. Квінтеро: «уся сатира – це перебільшення. Усі сатирики перебільшують» [74, с. 17]. Тому можемо впевнено стверджувати, що прийом перебільшення є досить вагомим та базовим для сатиричного відображення дійсності та виконання функцій сатири.

Протилежним прийомом гіперболі є зменшення або редуція або ж літота, як називають цей прийом в українській теорії літератури. К. Жуковська дає визначення: «літота – це художній прийом зменшення, деградації або знецінення об'єкта шляхом зниження статусу або важливості» [16, с. 78]. Також вважається, що за допомогою літоти, знецінюються символи, руйнується їх символічне значення, внаслідок цього речі приймаються в буквальному, прямому сенсі. Літота, як і гіпербола, також відіграє значну роль в створенні сатиричного ефекту. Так на думку Дж. Кларка, сатирики часто намагаються зменшити усе до найпростішого, щоб звернутись до здорового глузду, зрозумілих причин та простої логіки [59, с. 47].

Розглядаючи сатиричні техніки, слід також звернутись до таких як дотеп, гумор, чорний гумор, сарказм, натяк. Зауважимо, що гумор та натяк не мають на меті саме гострого висміювання, проте в поєднанні з іншими засобами, можуть слугувати ефективними прийомами вираження сатири. Отож, розглянемо деякі з них. Літературний довідник визначає дотеп як «влучний, стислий, вислів із сатиричним або жартівливим відтінком» [82, с. 86]. Т. Радзівська говорить, що дотеп виникає в умовах можливості створення блискучого, образного та розумного судження. Цей прийом є вербальним і, як

зазначає дослідник, вимагає сміливості [39, с. 117]. Загалом, деякі автори вірять, що сміливість – це необхідна риса хорошої сатири.

Звертаючись до поняття гумору, бачимо, що це є перш за все доброзичливо-глузливе ставлення до чого-небудь. Про це говорить і А. Карасик, що гумор – це комічний спосіб, який є співчутливим і толерантним до людини [22, с. 201]. Гумор по своїй суті не відповідає базовим принципам сатири, тому ми пропонуємо звернути увагу на його протилежник – чорний гумор. Чорний гумор трактують як гумор з домішками цинізму, комічний ефект якого полягає в глузуванні над смертю, насильством, хворобами, фізичним каліцтвом або іншими «похмурими» темами [67, с. 32].

Окрім гумору та чорного гумору, розглянемо також сарказм та інвективу. В теорії літератури сарказм визначають, як «їдку, викривальну, особливо дошкульну насмішку, сповнену крайньої ненависті і гнівного презирства» [82, с. 611]. Сарказму не характерне подвійне приховане семантичне дно, тобто сарказм виражається завжди прямо. Р. Квінтеро говорить, що об'єктом сарказму стають речі різко негативні та аморальні [74, с. 36]. Отож, сарказмом вважають гіркий вислів несхвалення з поєднання гніву, ненависті і гіркою посмішкою.

Згідно з словником літературних термінів, інвектива – це творчий прийом, що полягає в гостро сатиричному викритті певних осіб чи соціальних явищ, відомий з античної доби. Інвектива звинувачувальна, лайлива та не містить в собі гумору [82, с. 301]. Існує думка, що інвектива є однією з ранніх форм сатири, проте це не означає, що вона найпростіша. Л. Файнберг зазначає, що «існує тонка межа між звинуваченнями та інвективою, і жодна математична формула не покаже різниці між ними» [61, с. 108].

У підсумку зазначимо, що для реалізації поставлених завдань й створення сатиричного ефекту в творі, письменники-сатирики застосовують ряд технік та художніх прийомів, а саме іронію, сарказм, непрямий натяк, пародію, гіперболу, літоту, бурлеск, дотеп, гумор, фарс, карикатуру, інвективу. В залежності від об'єкту висміювання та гостроти критики у творі

можуть привілеювати ті чи інші художні засоби, так наприклад, використовуючи чорний гумор письменники загалом глузують над «похмурими темами», в той час як пародія спотворює певний твір, стиль поведінки тощо, дотеп і гумор м'яко висміюють суспільство та навколишню дійсність.

Наступним кроком у дослідженні буде розгляд та аналіз класифікацій сатири. Зазначимо, що саме зарубіжні науковці виділяють різні типи сатири. Як показав аналіз, у вітчизняних працях чітко розмежування та класифікація відсутня. Отож, згідно з Д. Гріфін, існує два типи сатири: формальна, до якої відносять сатиру Горація (Horatian satire) та сатиру Ювенала (Juvenalian satire), та неформальна – сатира Меніпіана (Menippean satire) [62, с. 78]. Дані типи сатири були названі на честь трьох давньоримських сатириків, творчість яких і поклала початок та основу для розмежування. Відповідно до класифікації, дослідники виділяють певні концепції висміювання. Розглянемо їх більш детально.

Як відомо, основи та характеристики сатири Горація були розроблені на базі творів давньоримського сатирика Горація. У свій час автор критикував певні суспільні вади за допомогою м'якого та грайливого гумору. Горацій замість того, щоб писати суворим або звинувачувальним тоном, ставився до проблем з гумором і розумною насмішкою. Отож, Д. Гріфін [62], Г. Хайет [63], М. Лебоуф [68] та інші стверджують, що твори даного типу сатири наслідують принципи Горація, а саме м'яко висміюють абсурд будення та людські недоліки. Г. Хайет говорить, що метою сатири Горація є виправити ситуацію за допомогою сміху, а не гніву, спонукати до сприйняття життя менш серйозно та викликати усмішку [63, с. 78].

Сатира Ювенала, або «Juvenalian satire», як називають її в англійських джерелах, виступає на противагу першому типу. Згідно з Г. Вайнброт, сатира Ювенала – жорстка та зневажлива, носить ім'я давньоримського письменника Ювенала, який не погоджувався з думками державних діячів і активно атакував їх в літературних творах, широко використовуючи перебільшення та

пародію, щоб зобразити їх потворними та недолугими [78, с. 122]. Л. Файнберг стверджує, що дотримуючись принципів Ювенала, сатирики показують суспільне зло з презирством, обуренням і гірким глузуванням, як наслідок в творах панує атмосфера песимізму [61, с. 146]. Сатира Ювенала характеризується використанням іронії, сарказму, обурення та інвективи. Д. Гріфін визначає мету Ювенала-сатирика в тому, щоб спровокувати якісь політичні або соціальні зміни [62, с. 85].

Сатира Горація та сатира Ювенала об'єднуються в так звану формальну сатиру, до неформальної ж відносять сатиру Меніпіана. Згідно з М. Лебоуф, різницею між цими двома типами є те, що формальна сатира реалізується у віршах, іноді, ставиться в театрах й пишеться від першої особи [68, с. 32]. До неформальної включають ширший спектр стилів та жанрів, вона більш повно розкривається в прозі, і наратива ведеться від третьої особи. Можемо зазначити, що в рамках нашого дослідження, неформальна сатира або ж сатира Меніпіана становить більший інтерес. Отож, цей вид сатири названий на честь грецького циніка Меніпуса, якого називали «жартівник про серйозні речі». На думку Дж. Вільямс, термін сатира Меніпіана є складним по своїй природі, адже характеризується умовною хаотичністю в організації та великим поєднанням різних об'єктів та цілей висміювання в розрізнену сатиричну нарацію [81, с. 57]. Особливістю цього типу сатири, згідно з Ф. Холкер, є те, що вона має справу з ментальними позиціями, або ж «with the single-minded mental attitudes», як пишеться в англійській літературі, такими як, наприклад: педант, хвалько, спокусник, скнара, вискочка та інші. Дивацтва і вади розглядаються сатириками даного напрямку, як «хвороби інтелекту» [64, с. 112].

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що сатира – це особливий спосіб художнього відображення дійсності, яка гостро критикує та насмішливо висміює вади і негативні явища у різних сферах індивідуального, суспільного й політичного життя з метою спонукання до їх усунення та коригування. Сатира має чітку соціальну природу і її головна комунікативна ціль – досить

різке викриття, певних вад і недоліків, провідною функцією сатири вважається коригувальна функція. Для реалізації поставлених завдань й створення сатиричного ефекту в творі, письменники-сатирики застосовують ряд технік та художніх прийомів, а саме іронію, сарказм, непрямий натяк, пародію, гіперболу, літоту, бурлеск, дотеп, гумор, фарс, карикатуру, інвективу. В зарубіжній теорії літератури виділяють два типи сатири: формальну, до якої відносять сатиру Горація (Horatian satire) та сатиру Ювенала (Juvenalian satire), та неформальну – сатира Меніпіана (Menippean satire).

### **1. 3. 2. Сатиричні тенденції в сучасному постмодерністському романі**

З виникненням постмодернізму, становленням його характерних рис та світоглядних засад сатира зайняла значне місце, як особливий спосіб художнього відображення дійсності в літературних творах. Як відомо, постмодернізм націлений не на створення чогось нового, а на перебудову і руйнування колишньої структури літературних творів з метою переоцінити, критично осмислити, зобразити складність, хаотичність, децентрованість сучасного світу, заперечити єдину істину та представити множинність, плюралістичність думок. І. Хассан підсумовуючи власні спостереження над естетичною базою постмодернізму, зазначав: «Сатира стає радикальною, самодосконалою грою, ентропією значень, комедією абсурду, чорним гумором, шаленою пародією та балаганом» [52, с. 24]. Тому, як бачимо, саме сатира, яка спрямована на гостру критику, з її різноманітністю технік та художніх прийомів широко використовується в постмодерністській прозі.

Сатира втілює постмодерністську недовіру та скептицизм й передбачає застосування протилежного методу – методу алогічності чи парадоксу. Б. Бігун зазначає, що «створюючи свій фрагментарний, децентрований, множинний й постійно мінливий за змістом дискурс, постмодернізм знаходить в сатирі адекватний художній засіб, спроможний за своєю специфікою

заперечити можливість створення метанарративів» [8, с. 92]. Ю. Ковбасенко говорить, що «постмодернізм – це відповідь модернізмові: якщо вже минуле не можливо знищити, бо його знищення може призвести до німоти, його потрібно переосмислити, сатирично, іронічно, без наївності». Дослідник називає цю інтенцію постмодерністської культури «втечею в несерйозність» [26, с. 7]. Постмодерністи відкинули віру в те, що можна створити щось оригінальне, нове, тому все в них просякнуте сатирою, іронією, скепсисом, сарказмом, пародійністю. Таким чином, на думку О. Харченко, сатиричні романи стали одним із найяскравіших проявів постмодернізму в художній літературі [51].

Як було з'ясовано в попередньому підрозділі, сатира має на меті показати відхилення від прийнятих моральних норм та націлити на коригування, правильне мислення, проте, на думку М. Аненсен, постмодерністські романи натомість, намагаються зобразити помилки суспільства і передати хаотичну реальність, показуючи загальноприйняті моральні норми нічим більшим ніж черговою ідеологією. Дослідник зазначає, що особливо така тенденція прослідковується в антивоєнних постмодерністських романах, які створюють хаотичну реальність війни, і письменник-сатирик перебуває в центрі цього світу [55, с. 20].

Сатирики-постмодерністи загалом використовують традиційні прийоми сатири, але все ж, згідно з М. Аненсен, існують деякі відмінні риси, що з'являються саме в постмодерністських сатиричних творах. Перш за все вчений стверджує, що письменники не висловлюють явної переваги та не ставлять власні ідеї на перше місце, вони навпаки зменшують свою роль та роль головного героя згідно правлячої ідеології та створюють «невинний» нарративний голос і протагоніста антигероя. Наступною рисою є те, що у сатирика-постмодерніста немає бачення зміненого, покращеного світу, він зіставляє гротеск з гумором та байдужістю з метою викликати та порівняти певні політичні або суспільні концепції [55, с. 20]. Як бачимо, в сатиричній прозі постмодернізму демонструється повна недовіра письменника до власної

здатності впливати на стан речей у світі, який зійшов з розуму, тому тексти не мають жодних запропонованих рішень та ілюструють, що індивідуальні дії людини марні. Все, що залишається, – це сміх.

Чи дійсно ж все настільки втрачено і безглуздо в сатиричних романах постмодернізму? На нашу думку, в рамках даного питання варто не тільки визначати загальні тенденції, а й брати до уваги творчість окремих письменників. Так, згідно з О. Подкоритова, «сатирична природа поезики творів К. Воннегута органічно сплітається з повчально-моралізаторським пафосом гуманіста, котрий впевнено наголошує, що письменник «має служити суспільству..., сприяти змінам у суспільстві і, зрозуміло, на краще... Письменники покликані пропонувати суспільству нові ідеї, оскільки їх справа – у символічних образах і формах відгукуватися на життя, пам'ятаючи, наскільки ми неспроможні контролювати власні дії». К. Воннегут в одному з інтерв'ю говорив: «Навіщо писати книги?... їх не читають президенти, сенатори, генерали... Та можливо, поталанить щось прищепити людям ще до того, як вони стануть генералами і президентами, можливо, пощастить заразити їх ... гуманністю» [37, с. 211].

Говорячи про вагомість та роль сатири в прозі постмодернізму, дослідники також виокремлюють пародію, як засіб спотворення та перекручення. Т. Денисова зазначає, що постмодернізм, мистецтво не лише сатиричне та іронічне, а й пародійне [14, с. 250]. В свою чергу О. Козюра говорить, що «історична пародія та сатира стають смислотворчим принципом мозаїчного постмодерністського мистецтва» [28, с. 12]. Крім того, згідно з О. Зозуля, пародія ініціювала формування нового типу читача, увага якого прикута до нових кодів та символів, які також говорять й мають свою знакову мову в постмодерністському творі. В результаті цього, роль автора зміщується через ефект його маскованої присутності; активним учасником подій та роль судді відводиться саме читачеві [20, с. 28].

Розглядаючи питання сатири в постмодернізмі, не можна оминати феномен «чорного гумору», його особливостей в прозі та школу «чорних

гумористів». Більшість дослідників постмодернізму, зокрема С. Вайсенбергер [79], Т. Барет [57], Б. Дженоф [67], А. Лесів [31], Н. Головченко [12], Ю. Ковбасенко [26], говорять, що абсурдна реальність та принципи постмодернізму розкриваються саме за допомогою «чорного гумору» і, згідно А. Лесів, в постмодерністських творах «чорний гумор» набуває певної специфіки, «яка полягає у гротескно-карикатурному перебільшенні об'єктів висміювання, де зв'язки з дійсністю обірвані; у спробі захиститися сміхом від абсурдних проявів і протиріч буття, що знаходить свій вияв у доктрині “веселого нігілізму”; у готовності жартувати про жахи, потворність, страждання, відчай, смерть; у запереченні будь-яких позитивних проявів зображуваних явищ; у прагненні здивувати і шокувати; у всеохоплюючій критиці, спрямованій на людство, буття в цілому, у тому числі творчий процес та особистість самого автора» [31, с. 7].

Перш за все, розглянемо історичні дані, щодо виникнення та розвитку тенденцій «чорного гумору», які подає в своїй книзі А. Лаврентев. Вчений зазначає, що з кінця 1950-х до кінця 1970-х в літературі США з'являється ряд творів, які були віднесені критиками до «чорного гумору». Вони стали водночас вираженням, відгуком, реакцією і протидією тим культурно-історичним обставинам, в яких опинились письменники США. Даний період часу характеризується як епоха глибокої духовної кризи, яка виникла в США після Другої світової війни. А. Лаврентев говорить, що «ідейно-художній досвід, представлений в творах чорних гумористів, виявився одним із можливих стратегій інтерпретації оточуючої дійсності і позиціонування автора по відношенню до своєї епохи» [30, с. 6]. Згідно з Вайсенбергером, «чорні гумористи» були першими, хто приніс нову енергію в романи постмодернізму та яким вдалось сатирично описати сучасний суспільний та політичний світ [79, с. 243]. «Чорний гумор» згодом перетворився з одиничного літературного експерименту в явище загальнокультурного масштабу і вийшов за межі досвіду американських письменників. Як відомо, у цей час виникає і розквітає школа «чорного гумору», до якої відносять таких



різних письменників, як У. Берроуз, Д. Барт, Д. Донліві, Д. Бартельм, С. Елкін, К. Кізі, К. Воннегут, Д. Хеллер, У. Геддіс та ін. Зазначимо, що ці письменники і є основними представниками літератури постмодернізму періоду його виникнення та початку розвитку. Т. Денисова також наголошує, що формального об'єднання цих письменників не існувало, хоча їхня своєрідна спорідненість сьогодні загально визнана, і базується на певних засадах та ідеях, що знайшли вираження в їхніх творах [13, с. 21].

Як стверджує Х. Алієва, за школою чорних гумористів закріпився набір певних особливостей світовідчуття. Дослідник зазначає, що основною проблемою для письменників чорного гумору є можливість літературно-художньої творчості в абсурдному світі [2, с. 44]. Згідно з В. Самохіною, для школи «чорного гумору» характерна пародія міфів та стереотипів, їх смішна та іронічна імітація, сміх над здавалося б страшними подіями, нелогічна сюжетна незакінченість або ж фрагментарність, манера гри тощо [47, с. 249]. «Чорні гумористи» позиціонують себе не над наративом, як усі класичні сатирики, а так ніби вони самі потрапили в систему, яку намагаються висміяти. Курт Воннегут в свій час говорив, що чорний гумор – це «гумор про слабких, високоосвічених людей в безнадійних ситуаціях» [77, с. 165]. Їхні послаблені голоси здавалося б не здатні запропонувати серйозні вирішення проблем, тому натомість чорні гумористи позиціонують себе типовими «поганими» представниками системи, яку вони сатирично критикують. На думку М. Сідіта, заплутаний наратив і структура прози «чорного гумору» є відображенням тієї реальності, яку бачить сатирик, й той факт, що в їх творах відсутні нормативні і коригувальні елементи відповідає і їх відсутності в реальності [76, с. 275]. Більше того, спостерігається тенденція щодо відсутності більшості загальноприйнятих норм та цінностей, проте все ж залишається ідея того, що наступні покоління безсумнівно варті захисту та порятунку.

Б. Дженеф [67], С. Вайсенбергер [79], Т. Барет [57] та інші ключовим елементом сатири чорних гумористів вважають відсутність їхнього

зосередження на традиційних нормативних принципах сатири, яка має на меті реформувати хибну дійсність, водночас письменники лише ілюструють власний протест і помилкові уявлення суспільства. П. Петро підтверджує цю думку та зазначає, що «в той час як сатира, яка по своїй природі моралістична, має на меті відкоригувати, показуючи бачення того, як усе має бути, чорний гумор не показує як нам жити; його цікавить сприйняття реальності з її середини, щоб зобразити яким є справжнє життя» [72, с. 67]. Школа «чорного гумору» розбиває історичну та ідеологічну систему, наприклад логіку Холодної війни, принципи економіки, політичний дискурс, релігію і навіть усталені погляди на смерть.

В праці А. Леськів знаходимо цікаві думки, щодо лінгвістичних особливостей комічного відображення дійсності в творах «чорних гумористів». Дослідник зазначає, що поняття деформація, несподіваність, відхилення від норми, неспіврозмірність, алогічність, невідповідність між явищами, що зіставляються часто лежать в основі створення комічного ефекту. Саме вони служать базою для основних засобів комічного відтворення дійсності, до яких у романах «чорних гумористів», згідно автора, «належать: перебільшення, як засіб карикатури і гротеску; пародіювання; зміна темпу мовлення; несподівані зіставлення явищ, які є різними, взаємовиключають одне одного або є неспіврозмірними; парадокс; контраст; змішання різних стилів, епох та ментальностей; невідповідність між формою і змістом; протиріччя між статусом персонажа в суспільстві та проявом його індивідуальності; неприродне повторення явищ; різні види алогізму» [31, с. 6].

Отже, можемо стверджувати, що постмодерністська переоцінка світоглядно-естетичних та філософських цінностей у суспільстві змінила погляди письменників на зображення дійсності, в результаті чого сатира з її різноманітністю художніх засобів стає одним із найяскравіших способів вираження постмодерністської реальності. Все ж в літературі постмодернізму, традиційні принципи сатири трансформуються і коригувальна функція нівелюється, так як письменники-постмодерністи вважають, що не здатні

впливати на стан речей, в результаті цього не мають жодних запропонованих рішень щодо вирішення висміяних проблем. Унікальним явищем в постмодернізмі вважають виникнення школи «чорних гумористів», творчість яких характеризується гротескно-карикатурним перебільшенням об'єктів висміювання, спробою захиститись сміхом від абсурдних проявів і протиріч буття, готовністю жартувати про жахи, потворність, страждання, відчай, смерть, всеохоплюючою критикою, спрямованою на людство, буття в цілому, у тому числі творчий процес та особистість самого автора.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Отже, у другій половині ХХ ст. починається формування абсолютно нової течії в мистецтві та літературі, яка отримала назву постмодернізм. Цей термін є надзвичайно неоднозначним і суперечним, тому в теорії літератури і досі ведеться жвава полеміка щодо його визначення. Все ж постмодернізм визначають як цілісний, багатозначний, динамічний комплекс мистецьких, філософських, науково-теоретичних уявлень, який прийшов на зміну модерну й відображає складність, хаотичність, децентрованість сучасного світу епохи світових війн і науково-технічної революції. Постмодернізму властиве особливе світовідчуття, яке базується на свідомому відкиданні будь-яких правил й обмежень, кризове, хаотичне світосприйняття, заперечення єдиної істини, множинність та плюралістичність думок, ідей, напрямів, жанрів, абсурдність та химерність буття тощо.

З приходом постмодернізму та під впливом його філософсько-естетичних засад в літературі виникає якісно новий, своєрідний та винятковий жанр – постмодерністський роман. Постмодерністський роман – це літературний жанр, який відображає філософські та художньо-мистецькі засади постмодерністського світосприйняття у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. та вирізняється прийомами інтертекстуальності, іронії, гри, пастишу, нелінійності письма та колажу. Проза постмодернізму, зокрема постмодерністський роман, характеризується гострою критикою сучасного суспільства, що дає поштовх на виокремлення сатири, як одного з головних способів художнього відображення дійсності, який гостро критикує та насмішливо висміює вади і негативні явища у різних сферах індивідуального, суспільного й політичного життя з метою спонукання до їх усунення та коригування. Сатира має чітку соціальну природу і її головна комунікативна ціль – досить різке викриття певних вад і недоліків, провідною функцією сатири вважається коригувальна функція.

В літературі постмодернізму традиційні принципи сатири трансформуються і коригувальна функція нівелюється, так як письменники-постмодерністи вважають, що не здатні впливати на стан речей, в результаті цього не мають жодних запропонованих рішень щодо вирішення висміяних проблем. Ці ідеї відбиваються в романах письменників школи «чорного гумору». Вважається, що «чорні гумористи» були першими, хто приніс нову енергію в романи постмодернізму, та яким вдалось сатирично описати сучасний суспільний та політичний світ. Їх творчість характеризується гротескно-карикатурним перебільшенням об'єктів висміювання, спробою захиститись сміхом від абсурдних проявів і протиріч буття, готовністю жартувати про жахи, потворність, страждання, відчай, смерть, всеохоплюючою критикою людства та буття, у тому числі творчого процесу та особистість самого автора.

## **РОЗДІЛ 2. САТИРА ТА ІРОНІЯ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ РОМАНІ ТА МОВНІ ЗАСОБИ ЇХ РЕАЛІЗАЦІЇ**

У другій половині ХХ – початку ХХІ ст. постмодерністський роман, який поєднує в собі прийоми інтертекстуальності, сатири, іронії, гри, пастишу, нелінійності письма та колажу, став одним із провідних літературних жанрів сучасності. Саме в романах постмодернізму письменники зуміли сатирично та іронічно відобразити сучасну реальність, насмішливо розкритикувати проблеми та вади людей. Значної важливості та популярності в літературі набули саме американські постмодерністські романи, в яких прослідковується гостра критика суспільства Америки, життя людей та країни в цілому. На прикладі американських постмодерністських романів можемо виокремити їх певні сатиричні тенденції. Важливим у рамках цього питання виступає також дослідження мовних засобів реалізації сатири та іронії та лінгвістичні прийоми сатирико-іронічного відображення дійсності. Як було з'ясовано в першому розділі, в основі створення сатиричного ефекту в постмодерністських романах лежать несподіваність, невідповідність між явищами, що зіставляються, алогічність, тісна взаємодія лексичних одиниць різних лексико-семантичних полів, надмірні повтори тощо. З'ясуємо сатиричні тенденції та розглянемо мовні засоби їх реалізації на прикладі двох американських постмодерністських романів, а саме на прикладі роману Курта Воннегута «Бойня №5, або Хрестовий похід дітей» та Томаса Пінчона «Вигукування лоту 49».

### **2. 1. Сатирична проблематика в романі Курта Воннегута «Бойня №5, або Хрестовий похід дітей» та мовні засоби її реалізації**

Постмодерністський роман Курта Воннегута «Бойня №5, або Хрестовий похід дітей», написаний в 1969 році, є одним з найяскравіших зразків сатири на війну. Автор ставить за мету написати антивоєнний роман, в якому жорстоко висміюються суспільно-політичні умови життя під час і після

війни, що вбивають в людині особистість. Коло проблем, які піднімаються, критикуються та висміюються в романі, включають перш за все проблему війни та її руйнівний вплив на людину, особистість в цілому, проблему сім'ї та взаємовідносин, матеріалістичне суспільство Америки та американську мрію, поведінку людей в такому суспільстві. Курт Воннегут також іронічно коментує питання літератури, телебачення, плинності часу, вільного вибору та смерті, релігії. Як бачимо, автор піднімає в романі досить широкий спектр питань. Умовно поділимо їх на сатиричне зображення проблем воєнного та післявоєнного періоду.

## **2. 1. 1. Сатирична критика проблем воєнного періоду**

### **2. 1. 1. 1. Зображення війни в антивоєнному романі**

З перших сторінок книги автор говорить, що ставить за мету написати антивоєнний роман. Після того як читач про це дізнається, очікується, що сюжет книги розповідатиме про трагічні смерті героїв на війні під час бомбардувань та кривавих битв, відповідно і описи пробуджуватимуть страх та відразу до війни. Проте за рахунок використання сатири та іронії, автор створює зовсім іншу картину образу війни, яка суперечить нашим очікуванням і виглядає гротескно-карикатурною, насмішливою, хаотичною та позбавленою будь-якого сенсу. Розглянемо деякі приклади, які сатирично і іронічно зображають війну.

Перш за все, варто зазначити, що в романі майже відсутні описи битв, стрілянини та запеклої боротьби, проте яскравий приклад знаходимо в сатирично-гротескному описі бомбардування Дрездена очима головного героя. *He was down in the meat locker on the night that Dresden was destroyed. There were sounds like giant footsteps above. Those were sticks of high-explosive bombs. The giants walked and walked. The meat locker was a very safe shelter. All that happened down there was an occasional shower of calcimine* [86, с. 97]. На

мовному рівні автор використовує порівняння «*sounds like giant footsteps*», яка переходить в персоніфікацію «*The giants walked and walked*» та метафору «*shower of calcimine*» для опису звуків вибухів. Звернемо увагу, що опис бомбардування ведеться доволі буденним спокійним тоном, який підкреслюється словом «*occasional*», що логічно не поєднане з навмисним рейдом знищення цілого міста та сотні тисяч людей. Опис вибухів, «як кроків гіганта» переносить нас в середньовічну казку, проте зовсім не створює відчуття небезпеки. Отож Біллі Пілігрім, Едгар Дербі та інші полонені виживають після бомбардування Дрездена, ночуючи в «*meat locker*», одній з будівель бойні. Бойня загалом є місцем, що асоціюється зі смертю, проте в даній ситуації вона слугує сховищем під час бомбардування та по суті рятує життя полонених від смерті. Можемо стверджувати, що образ бойні також побудований на парадоксі та алогічності.

Дрезден після бомбардування описується за допомогою використання гіркої драматичної іронії на стилістичному рівні: *The superior said that the opening in the membrane should be enlarged, and that a ladder should be put in the hole, so that the bodies could be carried out. Thus began the first corpse mine in Dresden. There were hundreds of corpse mines operating by and by. They didn't smell bad at first, were wax museums. But then the bodies rotted and liquefied, and the stink was like roses and mustard gas. So it goes [86, c. 116].* На мовному рівні автор використовує парадоксальні метафори «*corpse mines*» та «*wax museums*», які побудовані на грі непоєднуваних по змісту слів і на абсолютно буденному тоні розповіді для опису жахливих наслідків бомбардування. Неспіврозмірним є і те, що дані метафори вживаються для опису смерті, мертвих тіл людей, які повинні бути поховані та оплакані, натомість вони зображуються як «*corpse mines*» та «*wax museums*». За допомогою алогічного порівняння письменник створює яскравий образ запаху, що з'явився декілька днів по тому, як Дрезден було зруйновано «*stink was like roses and mustard gas*». Загально відомо, що троянди мають приємний запах, проте в романі він поєднується і водночас протиставляється запаху отруйного газу іприту, або ж гірчичного газу, який



використовувався в роки війни. На поєднанні цих двох повністю протилежних запахів базується формування іще одного парадоксального образу, що символізує змішані настрої та почуття протягом війни. Заключна фраза в цитаті “*So it goes*” повторюється в романі понад сто разів при кожній згадці про смерть. На стилістичному рівні це є вербальна іронія поєднана з літотою, за допомогою якої автор іронічно применшує та робить тривіальними жахливість та трагізм смерті.

Тема бомбардування Дрездена проходить крізь увесь роман і зображується надзвичайно гіркою драматичною іронією. Адже іще з першого розділу читач дізнається про знищення цього мирного міста, проте самі герої говорять повністю протилежні речі: *You lads are leaving this afternoon for Dresden – a beautiful city, I’m told. ... “You needn’t worry about bombs, by the way. Dresden is an open city. It is undefended, and contains no war industries or troop concentrations of any importance [86, с. 81].* Як бачимо, автор використовує епітет «*beautiful city*» та підкреслює перерахуванням усю безпечність перебування в місті «*open city*», «*undefended*», «*contains no war industries or troop concentrations*», проте насправді Дрезден – це найгірше місце для перебування під час війни і американців відправляють саме туди.

Засобами драматичної іронії та чорного гумору автор сатирично говорить про смерть солдатів на війні, які помирають зовсім не від кулі ворога, і не під час битв, а з повністю абсурдних причин. Найяскравіший приклад знаходимо в розповіді про смерть Едгара Дербі: *I think the climax of the book will be the execution of poor old Edgar Derby,” I said. “The irony is so great. A whole city gets burned down, and thousands and thousands of people are killed. And then this one American foot soldier is arrested in the ruins for taking a teapot. And he’s given a regular trial, and then he’s shot by a firing squad [86, с. 10].* На мовному рівні автор використовує слово «*poor old*» по відношенню до Едгара Дербі, що показує іронічне ставлення автора до цього персонажа. За допомогою гіперболи «*thousands and thousands of people are killed*» описується трагедія смерті людей під час бомбардування Дрездена, і відразу

ж контрастно зображується смерть Едгара Дербі. Причина смерті цього персонажа повністю абсурдна, що в уривку на мовному рівні досягається за рахунок використання семантично нелогічного, абсурдного слова при розповіді про смерть, а саме «*a teapot*». На стилістичному рівні спостерігаємо також використання полісиндетону в повторюваному сполучнику «*and*», що сатирично підкреслює приреченість та визначеність подій. Наскільки абсурдною, сатиричною є ця ситуація і смерть Едгара Дербі, чоловіка, який пройшов війну та був в полоні, ми розуміємо коли порівнюємо її з історією Пола Лазаро: *The rabid little American I call Paul Lazzaro in this book had about a quart of diamonds and emeralds and rubies and so on. He had taken these from dead people in the cellars of Dresden. So it goes [86, c. 10]*. Проте з Лазаро нічого не трапилось. В попередньому уривку автор говорить про страту Едгара Дербі, ніби про щось звичне, в його словах смерть людини позбавлена будь-якої трагічності, так ніби смерть та війна лише продукт уяви письменника, який мав гарне почуття «чорного гумору».

Страта Едгара Дербі не є одиничним прикладом сатиричного зображення абсурдності смерті на війні, схожі приклади знаходимо в історії життя Роланда Вері: *Roland Weary died – of gangrene that had started in his mangled feet. So it goes [86, c. 46]*, та бродяги, який все стверджував, що те все не було поганим для нього, і що він може почувати себе комфортно будь-де: *But crammed into the corner with Billy was a former hobo who was forty years old. “I been hungrier than this,” the hobo told Billy. “I been in worse places than this. This ain’t so bad.” Billy Pilgrim’s train, the longest train of all, did not move for two days [86, c. 41]*.

*“This ain’t bad,” the hobo told Billy on the second day. “This ain’t nothing at all [86, c. 41]”.* *On the ninth day, the hobo died. So it goes. His last words were, “You think this is bad? This ain’t bad [86, c. 46]”.*

Сатиричні описи війни знаходимо також в розповіді автора про шлях Біллі на війні. Розглянемо наступний приклад на мовному рівні: *THE GERMANS AND THE DOG were engaged in a military operation which had an*

*amusingly selfexplanatory name, a human enterprise which is seldom described in detail, whose name alone, when reported as news or history, gives many war enthusiasts a sort of post-coital satisfaction. It is, in the imagination of combat's fans, the divinely listless loveplay that follows the orgasm of victory. It is called "mopping up"* [86, с. 33]. Автор використовує епітети «*amusingly*», «*post-coital*», «*divinely listless*», які згідно свого семантичного поля мали б описувати якісь смішні, романтичні ситуації, проте натомість вживаються щодо військової операції. Іронічного тону задають слова автора по відношенню до запеклих військових, а саме «*war enthusiasts*», «*combat's fans*». Таким чином, письменник гірко висміює запал та завзяття людей воювати на війні. Гострої критики набуває і сама операція, яку на початку цитати іронічно називають «*a human enterprise*», «*the divinely listless loveplay*» і вкінці власне відповідним військовим терміном «*mopping up*», яке під впливом попередньо іронічного тону опису набуває досить негативної сатиричної конотації. Варто сказати, що за рахунок вживання метафор «*a human enterprise*», «*the divinely listless loveplay*» та вищенаведених епітетів, автору вдається створити піднесений та захопливий тон розповіді про військову операцію, в ході якої можуть загинути люди, що повністю суперечить здоровому глузду та нашим очікуванням опису війни.

Наступним прикладом може послугувати епізод, коли капелан, Біллі, в якості його помічника, та група солдатів сидять у неділю вранці на пагорбі, співаючи церковних пісень і до гурту приєднується спостерігач: *An umpire appeared. There were umpires everywhere, men who said who was winning or losing the theoretical battle, who was alive and who was dead. The umpire had comical news. The congregation had been theoretically spotted from the air by a theoretical enemy. They were all theoretically dead now. The theoretical corpses laughed and ate a hearty noontime meal* [86, с. 15]. На мовному рівні автор використовує повторення слів «*umpire*», «*theoretical*», антонімічні пари слів «*winning or losing*», «*alive and dead*», персоніфікацію з ноткою чорного гумору «*corpses laughed and ate*», що повністю суперечить здоровому глузду, адже не

можливо бути теоретично мертвим, водночас їсти та сміятись. В даному уривку спостерігаємо, що семантичне поле слів відповідає темі війни, а саме «battle», «spotted from the air», «enemy», проте за рахунок використання вищенаведених мовних засобів, чорного гумору та парадоксу, автор іронічно говорить про смерть, ворогів та війну.

Прийомом вербальної іронії автору також вдається створити насмішливо-серйозний тон, яким Курт Воннегут говорить про те, що нічого розумного не можна сказати про війну та масове вбивство: ... *because there is nothing intelligent to say about a massacre. Everybody is supposed to be dead, to never say anything or want anything ever again. Everything is supposed to be very quiet after a massacre, and it always is, except for the birds. And what do the birds say? All there is to say about a massacre, things like "Poo-tee-weet?"*[86, с. 16]". Цю думку знаходимо на початку роману, і тією ж самою фразою Курт Воннегут закінчує роман, після змалювання подій бомбардування Дрездена: *One bird said to Billy Pilgrim, "Poo-tee-weet?"*[86, с. 116]". Отож жодні слова не можуть описати жахи війни та бомбардувань. Немає відповіді на останнє запитання птахів, як і не можна дати відповідь як можуть траплятись такі жорстокість як війна, бомбардування, вбивства.

Отже, образ війни в романі зображений в сатирично-іронічному світлі, що на мовному рівні передаються алогічністю, несуміжністю тверджень, метафорами та епітетами, які побудовані на абсурдності та парадоксі, використанням семантично невідповідних слів темі війни, битв та бомбардувань, частих повторах слів та фраз, задля привернення особливої уваги та створення насмішливо-трагічного тону розповіді. Саме ці мовні засоби та художні прийоми сатири, ситуативної, драматичної та вербальної іронії, чорного гумору слугують авторові для написання антивоєнного роману і з їх допомогою Курт Воннегут досягає поставленої мети.

## **2. 1. 1. 2. Образ американського солдата на війні**

В межах сатиричного висміювання воєнного періоду в романі, можемо виокремити те, як письменник зображає американських військових на війні. Згадуючи цей образ, в уяві постає хоробрий, тренований, фізично сильний солдат, добре оснащений, з внутрішньою духовною силою, вірою в перемогу. Розглянемо, як зображає солдатів Курт Воннегут та які мовні засоби використовує.

Перш за все, звернемо увагу на описи головного героя роману Біллі Пілігріма. Біллі займає посаду досить абсурдну та непотрібну посаду на війні – помічника капелана. Місце та роль Біллі на війні сатирично висміюється автором. Розглянемо цей приклад сатири на мовному рівні: *Billy was a chaplain's assistant in the war. A chaplain's assistant is customarily a figure of fun in the American Army. Billy was no exception. He was powerless to harm the enemy or to help his friends. In fact, he had no friends. He was a valet to a preacher, expected no promotions or medals, bore no arms, and had a meek faith in a loving Jesus which most soldiers found putrid* [86, с. 22]. На лексичному рівні спостерігаємо використання метафор «*a figure of fun*», «*a valet to a preacher*», епітетів «*a meek faith*», «*powerless*», «*putrid*», що денотативно несуть значення слабкості, безсилості, повторення частки «*no*» у виразах «*no exception*», «*no friends*», «*no promotions*», «*no arms*». В сукупності усі ці мовні засоби приводять до думки, що Біллі був фактично ніким. Автор не випадково призначає Біллі помічником капелана, ця посада абсурдна та безглузда на війні. Той факт, що Біллі займав саме її, та мовні засоби, які говорять про нікчемність Біллі – у сукупності це все створює сатиричний образ американського солдата, що не відповідає окремо взятому загальновідомому образу мужнього, хороброго та готового до боротьби героя американської армії.

Окрім посади Біллі, автор також сатирично зображує невідповідність зовнішнього вигляду головного героя його положенню та перебуванню на війні: *Last came Billy Pilgrim, empty-handed, bleakly ready for death. Billy was preposterous – six feet and three inches tall, with a chest and*

*shoulders like a box of kitchen matches. He had no helmet, no overcoat, no weapon, and no boots. On his feet were cheap, low-cut civilian shoes which he had bought for his father's funeral. Billy had lost a heel, which made him bob up-and-down, up-and-down. The involuntary dancing, up-and-down, up-and-down, made his hip joints sore [86, c. 23].* На лексичному рівні автор використовує епітети «*empty-handed*», «*bleakly ready for death*», «*preposterous*», що говорить про безпомічність Біллі-солдата, порівняння-літоту «*a chest and shoulders like a box of kitchen matches*», з допомогою якого зображується фізична слабкість Біллі, повтори заперечної частки у фразях «*no helmet, no overcoat, no weapon, and no boots*» та опис «*cheap, low-cut civilian shoes*», підкреслюють погане оснащення Біллі та повну його неготовність до війни. Опис ходи Біллі також не відповідає уявленню прямої, впевненої ходи мужнього солдата. Автор навіть вживає слово «*bob*», що викликає асоціацію з малими дітьми, які під час грайливого бігу підскакують вгору вниз. Повтори фрази «*up-and-down*» на фонетичному рівні передають ритм рухів, у поєднанні з метафорою «*involuntary dancing*» підкреслюють абсурдність підскакування Біллі, в наслідок якого у нього з'являється біль у суглобах. Зауважимо, що згадка про біль не пов'язана з військовим пораненням внаслідок перестрілки чи атаки ворога. Біллі відчуває біль через власну безпорадність та безпомічність. У наступному абзаці знаходимо фразу: *He didn't look like a soldier at all. He looked like a filthy flamingo [86, c. 23].* Як бачимо, автор сам відкрито говорить про те, що Біллі не виглядав як справжній солдат і відразу дає образну критику героя. Так, на лексичному рівні використовується порівняння «*like a filthy flamingo*», що побудоване на протиставленні, адже епітет «*filthy*» – слово, яке денотативно несе опис чогось негативного, мерзенного, поєднується з образом фламінго, вишуканого птаха рожевого кольору. Базуючись на цьому порівнянні, можемо уявити фізичний вигляд та стан головного героя, адже фламінго – птахи досить високі з тонкими ногами та витонченою шиєю. Проте епітет «*filthy*» стирає в уяві усі вишукані риси птаха, залишає лише ознаки висоти, тобто Біллі був високим, худим та фізично слабким. В поєднанні усі ці

мовні засоби створюють насмішливий тон розповіді та зображають Біллі – солдата американської армії в сатирично-іронічних тонах.

Окрім посади та зовнішнього вигляду, автор також показує повну невідповідність поведінки Біллі-воїна на війні: *The third bullet was for the filthy flamingo, who stopped dead center in the road when the lethal bee buzzed past his ear. Billy stood there politely, giving the marksman another chance. It was his addled understanding of the rules of warfare that the marksman should be given a second chance. The next shot missed Billy's kneecaps by inches, going end-on-end, from the sound of it* [86, с. 24]. В даній цитаті знаходимо повторення антитезового образу «*filthy flamingo*», який виступає персоніфікованою метафорою для зображення Біллі. На мовному рівні автор використовує епітет «*lethal bee*» задля підсилення небезпечності кулі, яка описана прийомом персоніфікації «*bee*», «*buzzed*». Приклади епітетів знаходимо і в фразах «*stopped dead center*», «*stood there politely*», які гостро критикують Біллі, що стояв як вкопаний та ввічливо чекав наступного пострілу. В такій небезпечній ситуації в будь-якої пересічної людини спрацьовує інстинкт самозбереження, проте автор сатирично говорить, що Біллі просто чекає смерті і навіть не намагається врятуватись. Ще один епітет знаходимо в фразі «*addled understanding*». Слово «*addled*» набуває тут конотативного різко негативного значення, що слугує підкресленням мізерності Біллі в розумовому усвідомленні всіх подій, що відбуваються з ним. На стилістичному рівні бачимо використання ситуативної іронії, побудованої на невідповідності між очікуваним та тим, що насправді відбувається, адже Біллі «безпорадне фламінго» стоїть ввічливо та чекає наступного пострілу, проте якимось дивним чином, куля не вбиває його і навіть не залишає жодних поранень, а пролітає повз край до краю з коліном Біллі.

Поряд з Біллі Пілігримом автор ставить Роланда Вері, такого ж дев'ятнадцятирічного американського солдата, образ якого зображений засобами сатири та іронії, розглянемо декілька прикладів на мовному рівні:

*Billy and the scouts were skinny people. Roland Weary had fat to burn. He was a roaring furnace under all his layers of wool and straps and canvas. He had so much energy that he bustled back and forth between Billy and the scouts, delivering dumb messages which nobody had sent and which nobody was pleased to receive [86, c. 25].* На лексичному рівні автор використовує антитезу, протиставляючи «*skinny Billy and the scouts*» і Роланда Вері, який «*had fat to burn*». В рамках даної антитези спостерігаємо використання антонімів «*skinny*» та «*fat*». В наступному реченні бачимо метафору «*a roaring furnace*», яка сама по собі побудована на досить парадоксальному вживанні слів «*roaring*», що в своєму денотативному значенні описує гучні, розлючені крики, та «*furnace*». Можемо лише уявити наскільки розтопленою була піч, яка описується словом «*roaring*». Такий метафоричний опис вживається по відношенню до дев'ятнадцятирічного американського солдата на війні. Подальше перерахування слоїв одягу «*of wool and straps and canvas*», поєднаних повторюваним сполучником «*and*» підсилюють сатиричний опис Роланда Вері. Експресивної конотації в наступному реченні набуває слово «*bustle*», що описує поведінку Роланда Вері в досить негативному світлі, подальше вживання автором епітету «*dumb messages*» та повторення заперечного займенника «*nobody*» підкреслює цю негативність й безглуздість його дій. Схожий сатиричний опис Роланда Вері знаходимо в наступній цитаті: *After him came Weary, clanking and clinking and tinkling and hot [86, c. 31]*, де на лексичному рівні спостерігаємо використання синонімічних дієслів *clanking and clinking and tinkling*, що на фонетичному рівні створюють алітерацію та передають своєрідний ритм. Ще одну влучну сатиру знаходимо в цитаті: *Weary looked like Tweedledum or Tweedledee, all bundled up for battle. He was short and thick [86, c. 27]*. На мовному рівні автор використовує порівняння «*like Tweedledum or Tweedledee*», конотативного забарвленого дієслова «*bundled up*», усе це підкреслює наступну характеристику «*short and thick*».

В наступних сатиричних цитатах автора знаходимо перерахування обладнання і оснащення Роланда Вері до війни: *He had every piece of equipment*



*he had ever been issued, every present he'd received from home: helmet, helmet liner, wool cap, scarf, gloves, cotton undershirt, woolen undershirt ... and so on [86, с. 27].* Здавалося б Роланд Вері єдиний солдат, який був готовий до війни, проте як в контексті вищенаведених сатиричних зображень героя так і в наступних: *Billy had never seen Weary's face. He had tried to imagine it one time, had imagined a toad in a fishbowl [86, с. 30]; he was stupid and fat and mean, and smelled like bacon no matter how much he washed [86, с. 24],* читач розуміє всю гротескно-карикатурну картину образу Роланда Вері і таку ж саму безпомічність та беззахисність, як і в образі Біллі.

Ще одне сатиричне зображення американського солдата бачимо в описах Едгара Дербі, сорокарічного шкільного вчителя, який сам викликався воювати у цій війні. Цей персонаж має бути лідером, адже його обрали головним серед полонених: *Somewhere in there, old Edgar Derby was elected head American [86, с. 81].* Проте, автор висміює його за допомогою метафори «*mournfully pregnant with patriotism ... imaginary wisdom*», знову ж побудованій на антитезі та несуміжності слів: *Edgar Derby, mournfully pregnant with patriotism and middle age and imaginary wisdom [86, с. 82].* Окрім сатиричного опису, автор також ніби жаліє Едгара Дербі, повторюючи іронічно «*poor old Edgar Derby*».

Сатиричні зображення американських солдатів знаходимо і в наступних цитатах: *And then they saw bearded Billy Pilgrim in his blue toga and silver shoes, with his hands in a muff. He looked at least sixty years old. Next to Billy was little Paul Lazzaro with a broken arm. He was fizzing with rabies. Next to Lazzaro was the poor old high school teacher, Edgar Derby, mournfully pregnant with patriotism and middle age and imaginary wisdom. And so on [86, с. 83].*

*Billy Pilgrim was the star. He led the parade... Billy was carrying his little coat as though it were a lady's muff. It was wrapped around and around his hands. He was the central clown in an unconscious travesty of that famous oil painting, "The Spirit of '76" [86, с. 84].*

У висновку можемо впевнено стверджувати, що сатиричне зображення американських військових в романі повністю не відповідає образу мужнього та хороброго солдата, готового перемагати і йти в бій. Натомість американці у війні постають слабкими, безпорадними юнаками, або замученими дорослими, повністю не готовими до тієї реальності, в яку потрапили. Їх описи в романі викликають гірку посмішку, що на мовному рівні досягається за рахунок використання парадоксальних метафор, вживання алогічних, невідповідних епітетів та описів, антонімічних пар слів, що створюють контраст та антитезу, повторів. Сатиричні картини американських солдатів слугують в романі одним з центральних засобів створення саме антивоєнного роману.

## **2. 1. 2. Сатирична критика проблем післявоєнного періоду**

### **2. 1. 2. 1. Америка та «американська мрія»**

Америка як держава в цілому та її суспільство потрапляють в коло сатирично зображених тем в романі. Наприклад, гостре сатиричне звинувачення недоліків суспільства Америки та держави в цілому присутнє в наступній промові Кемпбела, американця, що став на бік нацизму та агітував американських полонених також стати на бік ворога: *America is the wealthiest nation on Earth, but its people are mainly poor, and poor Americans are urged to hate themselves. To quote the American humorist Kin Hubbard, "It ain't no disgrace to be poor, but it might as well be." It is in fact a crime for an American to be poor, even though America is a nation of poor. Every other nation has folk traditions of men who were poor but extremely wise and virtuous, and therefore more estimable than anyone with power and gold. No such tales are told by the American poor. They mock themselves and glorify their betters. The meanest eating or drinking establishment, owned by a man who is himself poor, is very likely to have a sign on its wall asking this cruel question: "If you're so smart, why ain't you rich?" There will also be an American flag no larger than a child's hand – glued to a lollipop stick and flying from the cash register [86, с. 72].* На рівні мовних засобів автор

використовує антитезу в протиставленні «*the wealthiest nation on Earth*» і «*poor Americans*», з метою створення контрасту та розмежування того як презентує себе ця країна, багатою, заможною, яку думку нав'язує оточуючим і що є насправді. Повторення слова «*poor*», яке проходить крізь увесь уривок «*to be poor*», «*a nation of poor*», «*the American poor*», «*himself poor*» підкреслює бідність Америки. На фоні повторюючого слова «*poor*», очікується таке ж постійне повторення слова «*rich*», проте воно використовується в уривку лише один раз, в усіх інших випадках замінюється контекстуальними синонімами «*the wealthiest*», «*with power and gold*». Знаходимо також використання полярно протилежних слів за денотативним значенням, які набувають контекстуальної антонімії «*the wealthiest nation*» та «*nation of poor*», «*wise and virtuous*» та «*poor*», а також використанням пари антонімів «*poor*» - «*rich*». Задля створення гіркої сатири автор описує Америку словами, що денотативно мають негативне значення, а в даному контексті набувають ще більшого конотативно негативного забарвлення «*urged to hate*», «*disgrace*», «*a crime*», «*cruel*». Неочікуване поєднання протилежно забарвлених слів «*mock*» і «*glorify their betters*», створює сатиричний контраст реальності та того, що представляється на публіку. В останньому реченні знаходимо метафоричну літоту в образі символу країни – американського прапора, який в уривку завбільшки з долоню дитини та приклеєний до палички чупа-чупса. В цьому образі та уривку в цілому бачимо надзвичайно гостру сатиру автора, яка частково на стилістичному рівні переростає в інвективу. Загальне уявлення усіх країн про багатство Америки, розвиток її новітніх технологій, можливості реалізації американської мрії різко перекреслюються сатирою Курта Воннегута, який змальовує зовсім протилежний, звичному нам багатому, процвітаючому образу Америки.

Висміювання американців, їх бідності та бажання швидко розбагатіти, критику так званої американської мрії знаходимо і в наступній цитаті: *Americans, like human beings everywhere, believe many things that are obviously untrue ... Their most destructive untruth is that it is very easy for any American to*

*make money. They will not acknowledge how in fact hard money is to come by, and, therefore, those who have no money blame and blame and blame themselves. This inward blame has been a treasure for the rich and powerful, who have had to do less for their poor, publicly and privately, than any other ruling class since, say, Napoleonic times [86, c. 73].* В першому ж реченні, автор використовує порівняння «*like human beings everywhere*» по відношенню до американців, позиціонуючи їх разом з усіма людьми на світі, збиваючи гординю та пиху, водночас критикуючи її. Поєднання слів «*believe*», «*obviously*», «*untrue*» є досить несподіваним і створює насмішливий тон, адже як врешті решт можна вірити в речі, які «очевидно неправдиві». В наступному реченні думка щодо «*untrue things*» продовжується з використанням експресивної сильнішого епітета «*destructive untruth*» та ще й у поєднанні з вищим ступенем порівняння «*the most*», що змальовує повну абсурдність віри американців. В наступному реченні використання займенника «*any*» по відношенню до американців, виокремлює їх серед усіх інших народів, водночас автор відразу ж сатирично критикує це американське бажання першості та лідерства. Американська мрія швидко розбагатіти на мовному рівні висміюється протиставленням уявлень «*very easy for any American to make money*» і тим що є насправді «*hard money is to come by*», що ґрунтується на антонімах «*easy*» та «*hard*». Тут же заперечна частка «*no*» у фразі «*those who have no money*» виділяє тих, хто немає грошей і повтори «*blame and blame and blame*» наголошують на звинуваченні, суспільному висміюванні бідності. В той час як ця внутрішня провина метафорично описується як «*treasure*», слово, яке говорить про гроші, і не просто гроші, а багато грошей, справжнє багатство, для «*the rich and powerful*», людей, які в іншій стрічці синонімічно описуються, як «*ruling class*». Отож на мовному рівні бачимо використання метафор, повторів, епітетів. Проаналізувавши лексичний аспект в даному уривку, можемо сказати, що автор використовує слова, які денотативно позначають гроші, або ж тим чи іншим чином пов'язані з темою грошей, влади: «*money*», «*hard money is to come by*», «*to make money*», «*no money*», «*a treasure*», «*rich and powerful*»,

«*ruling class*». Спостерігаємо також часті повтори слова «money». Як бачимо на мовному рівні автор критикує віру в американську мрію, яка виявляється руйнівно оманливою неправдою, що спонукає до найшвидшого та найлегшого збагачення. Це в свою чергу стає справжнім «багатством» для багатих, адже виховує людей, які готова на все заради грошей, сіру, бездумну масу робочих рук, яка виконувати будь що заради грошей. Таке сатиричне зображення своєї батьківщини автор наводить і в інших цитатах:

*Many novelties have come from America. The most startling of these, a thing without precedent, is a mass of undignified poor. They do not love one another because they do not love themselves [86, c. 73]...*

*Expect no brotherly love, even between brothers. There will be no cohesion between the individuals. Each will be a sulky child who often wishes he were dead [86, c. 73].*

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що Курт Воннегут сатирично зображає Америку та її суспільство, створюючи парадоксальний невідповідний нашим уявленням образ «бідної» Америки», в якій кожен свято вірить і прагне здійснити американську мрію, ганяючись за грошима та багатством. Автор також гостро критикує надмірну гордовитість американців та бажання постійного лідерства, яке не має у собі жодного підґрунтя. Ця сатирична критика досягається за рахунок іронічного та несподіваного поєднання слів, антонімічних пар, парадоксальних метафор та літоти, повторів, контекстуальних синонімів.

## **2. 1. 2. 2. Матеріалістичне суспільство Америки**

Суспільство Америки та відносини в суспільстві між людьми зазнають гострої сатиричної критики автора в романі. Ідеї американської мрії, швидкого збагачення відображаються в поведінці, думках та розмовах героїв. Наведемо одну з яскравих цитат, що підтверджує вищенаведену думку та сатирично зображає людську жадобу до грошей: *Trout, incidentally, had written a book*

*about a money tree. It had twenty-dollar bills for leaves. Its flowers were government bonds. Its fruit was diamonds. It attracted human beings who killed each other around the roots and made very good fertilizer. So it goes [86, c. 91].* На мовному рівні автор використовує метафори «*a money tree*», «*twenty-dollar bills for leaves*», «*flowers ... government bonds*», «*fruit ... diamonds*», які розташовані в порядку поступового зростання цінності коштовностей, тобто спостерігаємо градацію. Створивши фантастичний образ грошового дерева, автор використовує семантично пов'язані з цією темою лексичні одиниці, такі як «*twenty-dollar bills*», «*bonds*», «*diamonds*». Звичайно ж, це дерево приваблює людей, проте в даній цитаті словосполучення «*human beings*» набуває певної негативно забарвленої конотації, яка ще більше підсилюється, коли ми дізнаємось поведінку та дії людей. Словами «*who killed each other around the roots*» Курт Воннегут критикує людську жадобу та прагнення до збагачення і далі безжально ставить в ряд смерть людей і те, що їхні мертві тіла «*made very good fertilizer*». В парадоксальності, алогічності поєднання «*human beings*» та «*very good fertilizer*» прослідковується сатира на матеріалістичне, капіталістичне суспільство автора, який вочевидь мав гарне почуття чорного гумору.

Ще один приклад гострої сатири на суспільство, знаходимо в розповіді про книгу Кілгорта Траута, а саме в історії про робота: *It was about a robot who had bad breath, who became popular after his halitosis was cured. But what made the story remarkable, since it was written in 1932, was that it predicted the widespread use of burning jellied gasoline on human beings. It was dropped on them from airplanes. Robots did the dropping. They had no conscience, and no circuits which would allow them to imagine what was happening to the people on the ground. Trout's leading robot looked like a human being, and could talk and dance and so on, and go out with girls. And nobody held it against him that he dropped jellied gasoline on people. But they found his halitosis unforgivable. But then he cleared that up, and he was welcomed to the human race [86, c. 92].* На мовному рівні автор використовує персоніфікацію, наділяючи робота людськими

можливостями, а саме «*had bad breath, who became popular after his halitosis was cured*», «*looked like a human being*», «*could talk and dance and so on, and go out with girls*». Проте все ж залишає певні властивості робота і підкреслює їх за допомогою повторення частки «*no*» у фразях «*no conscience*», «*no circuits*». За рахунок цієї химерної персоніфікації і водночас збереження рис машини, автор створює образ робота-вбивці, що в силу своїх можливостей, просто не здатний усвідомити біль та страждання людей, які потрапляють під обстріл напалмом. Тут також простежуємо певну антонімію понять «*the dropping from airplanes*» та «*people on the ground*», що протиставляють літаки, висоту та людей на землі, внизу, з болем та стражданнями. Звичайно ж читач підсвідомо проводить паралель між роботом, що скидає напалм, або ж загущений бензин з літаків, та американськими військовими, які застосовували цю смертоносну зброю в атаках на японські міста під час Другої світової війни і війни в Кореї та В'єтнамі. Проте Курт Воннегут не акцентує жодної уваги на злочинних діях «робота», він говорить про це досить буденним та спокійним тоном, використовуючи нейтральні відсутні будь-якої емоційної забарвленості фрази «*nobody held it against*». Єдиною непростимою річчю для оточуючих, на якій автор на мовному рівні наголошує повторами «*had bad breath*», «*his halitosis was cured*», «*his halitosis unforgivable*» є галітоз. Парадоксальним є вживання слова «*unforgivable*» по відношенню до галітозу, в той час як іще одним з недоліків ставиться в ряд вбивство людей. Таким чином, автору вдається сатирично зобразити тогочасне суспільство Америки, ставлення людей до недоліків один одного, сліпе сприйняття та симпатію щодо зовнішності людини і повне ігнорування її вчинків, внутрішнього світу.

Іще один приклад сатири на суспільство знаходимо в описі зустрічі Кілгорта Траута з дітьми, які розносили замість нього газети: *A meeting was in progress. The boys were harangued by a man in a full beard. He was cowardly and dangerous, and obviously very good at his job. Trout was sixty-two years old back then. He was telling the kids to get off their dead butts and get their daily customers to subscribe to the fucking Sunday edition, too. He said that whoever sold the most*

*Sunday subscriptions during the next two months would get a free trip for himself and his parents to Martha's fucking Vineyard for a week, all expenses paid. And so on. One of the newspaper boys was actually a newspaper girl. She was electrified* [86, с. 91]. Сама зустріч описується досить серйозно та офіційно, це на лексичному рівні створюється за допомогою вживання слів «*meeting*», яке позначає зустріч на роботі, або у важливих справах, «*harangue*», в значенні виголошувати промову. За рахунок цього автор створює іронічну невідповідність офіційного тону розповіді, що зображає зібрання вуличних хлопчаків та шістдесятидвохрічного старого. Образ Кілгорта Траута на мовному рівні описується за допомогою епітетів «*cowardly*», «*dangerous*», які семантично не відповідають один одному і в принципі не поєднані, «*obviously very good at his job*», у сукупності змальовують досить негативного, боязкого і водночас небезпечного старого. Слова Кілгорта Траута передаються непрямою мовою і зберігають манеру чоловіка, зберігаючи лайливі, дерогативно забарвленні слова, а саме «*dead butts*», «*the fucking Sunday edition*», «*Martha's fucking Vineyard*», які так здивували «*a newspaper girl*», що автор використовує метафору «*electrified*». Таким чином, автору вдається сатирично показати відносини дорослих та дітей в суспільстві

Отже, за допомогою метафор, алогічно поєднаних слів та словосполучень, парадоксально описаних ситуацій, автор сатирично зображає капіталістичне прагнення людей збагатитись, нехтування внутрішнього світу людей та оцінку лише зовнішності, негативну домінантність над дітьми.

### 2. 1. 2. 3. Сім'я, відносини в сім'ї

Відносини і стосунки у сім'ї є одним із ключових питань сатиричної критики в романі. Звернемо нашу увагу на сімейне життя головного героя Біллі Пілігрима. Пропозиція руки і серця описана за допомогою надзвичайно гострої сатири, розглянемо наступний приклад на мовному рівні: *Billy didn't*



*want to marry ugly Valencia. She was one of the symptoms of his disease. He knew he was going crazy when he heard himself proposing marriage to her, when he begged her to take the diamond ring and be his companion for life* [86, c. 61]. На лексичному рівні автор використовує епітет «*ugly Valencia*», що відразу малює в нашій уяві зовсім огидну та бридку дівчину. Метафора «*one of the symptoms of his disease*», яка базується на несуміжності та алогічності опису майбутньої нареченої словами «*symptoms*», «*disease*», що уже несуть певну потворність, ще більше підсилює сатиричний образ «бридкої Валенсії». Звичайно ж перше, що спадає на думку, чого цей нещасний Біллі Пілігрим взагалі одружується з нею, якщо він навіть не хотів цього, адже про це навіть говориться «*Billy didn't want to marry*»? В наступному реченні автор дає певну причину, передаючи думки Біллі за допомогою непрямой мови «*He knew he was going crazy...*». Вживання слова «*crazy*» певною мірою є символічним. Читач знає про психічну хворобу Біллі, проте чи може божевільня стати справжньою причиною одруження. В даному контексті варто загадати, що батько Валенсії був бізнесменом та мав власну справу по виготовленню окулярів. Можемо лише припускати, що цей факт зіграв не останню роль в «божевільному» вчинку Біллі. Все ж автор пише про пропозицію руки та серця так, ніби той вчинок зробило божевільне «Я» Біллі, а його здоровий глузд раптом почув, що говорить те божевільне «Я»: «*he heard himself proposing marriage to her*». І лише в кінці цитати ми знаходимо слова що семантично пов'язані з темою пропозиції та одруження «*he begged her to take the diamond ring and be his companion for life*», проте попереднє сатиричне зображення нареченої і думок Біллі заперечують будь-яку романтичність та урочистість моменту. Згадавши критику матеріалістичного суспільства Америки в романі, можемо стверджувати, що освідчення Біллі не було таким уже й «божевільним», далі в романі ми знаходимо підтвердження цієї думки: *He married his fiancée, finished his education, and was set up in business in Ilium by his father-in-law* [86, c. 19]; *Billy became rich* [86, c. 19]. Автор не тільки гротескно-карикатурно зображує цей урочистий момент, а й сатирично критикує подібні шлюби без

кохання, засновані на «божевіллі». Очевидно, що після такого освідчення Біллі не був небесно щасливим з Валенсією. Головний герой навіть не оплакує смерть своєї дружини і взагалі ніяк не обмовляється про це: *Billy hadn't said much since regaining consciousness, hadn't responded very elaborately to the news of Valencia's death and Robert's coming home from the war and so on ...* [86, с. 103].

Ще один приклад шлюбу по розрахунку знаходимо в епізоді з Румфордом, генералом у відставці, який лікувався з Біллі в одній палаті. Насправді про його сімейне життя сказано дуже мало лише одна незначна фраза, що привертає нашу увагу. Спочатку автор описує силу та досягнення цього шістдесятирічного генерала у відставці: *Rumfoord was a retired brigadier general in the Air Force Reserve, the official Air Force Historian, a full professor, the author of twenty-six books, a multimillionaire since birth, and one of the great competitive sailors of all time. He was seventy years old, but had the body and spirit of a man half that age* [86, с. 101]. На мовному рівні спостерігаємо перерахування гіпербол «*a multimillionaire since birth*», «*one of the great competitive sailors of all time*», які поетично зображають мужність, багатство та силу генерала. І лише після них слідує коротка ремарка про його дружину: *He had been honeymooning with his fifth wife when he broke his leg. Her name was Lily. Lily was twenty-three* ... *He didn't know that she couldn't read much. He knew very little about her, except that she was one more public demonstration that he was a superman* [86, с. 101]. Автор навмисно вказує числа, а саме «*his fifth wife*», «*twenty-three*». В уяві відразу постає юна двадцяти-трьох річна дівчина в ролі п'ятої дружини шістдесятирічного генерала. Розповідь про неї ведеться словами генерала, які на граматичному рівні передаються непрямою мовою. За допомогою повторення негативних конструкцій «*didn't*», «*couldn't*» та фрази «*very little*», автор наголошує на повній байдужості чоловіка до почуттів та життя своєї дружини, адже найважливіший факт для нього «*one more public demonstration that he was a superman*», що на мовному рівні передається метафорою. Слово «*superman*» також є метафорою, яка іронічно критикує

Румфорда. Як бачимо письменнику вдалось створити та сатирично розкритикувати сім'ю такого собі «супермена», який живе на публіку та використовує жінок, як самоствердження власного еґо, не цікавлячись їх життям та внутрішнім світом.

В романі майже відсутня інформація про стосунки Біллі з дітьми, ми знаходимо лише короткі цитати в телеграфічному стилі, які позбавлені особливих засобів виразності: *He had two children, Barbara and Robert. In time, his daughter Barbara married another optometrist, and Billy set him up in business. Billy's son Robert had a lot of trouble in high school, but then he joined the famous Green Berets. He straightened out, became a fine young man, and he fought in Vietnam [86, c. 19].* В даній цитаті спостерігаємо протиставлення проблем сина Біллі в школі та його успіху в армії. Автор описує Роберта в іронічному світлі, використовуючи епітет «*a fine man*», відразу ж говорячи про той факт, що він воював у В'єтнамі. Абсурдним здається те, що Роберт став одним із «Зелених Беретів», адже Біллі знає, що таке війна, все ж він не застерігає сина від тих жахів, не навчає берегтись війни. Можемо припустити, що Біллі не був близьким зі своїми дітьми.

Дочка Біллі також зображується в іронічному світлі: *Also, Barbara and her husband were having to look after Billy's business interests, which were considerable, since Billy didn't seem to give a damn for business any more. All this responsibility at such an early age made her a bitchy flibbertigibbet [86, c. 21].* Як відомо, під впливом смерті матері та божевілля батька, її поведінка стає надмірно турботливою і частково навіть безглуздою: *Barbara called the oil-burner man, and she made Billy go to bed, made him promise to stay under the electric blanket until the heat came on. She set the control of the blanket at the highest notch, which soon made Billy's bed hot enough to bake bread in [86, c. 74].*

Отже, за допомогою використання епітетів, іронічного вживання слів, що належать до різних лексико-семантичних полів, лайливих слів, повторів, контекстуально забарвленої лексики, метафор, Курт Воннегут сатирично засуджує шлюби по розрахунку, гірко висміюючи обидві сторони. Автор в

іронічному світлі показує, що відносини між чоловіком та дружиною, між батьками та дітьми в таких шлюбах не мають особливої сімейної теплоти та турботи.

#### 2. 1. 2. 4. Література

Проблема літератури та тогочасне питання смерті роману сатирично висвітлюється автором. Згадаємо той епізод, коли Біллі, бажаючи розповісти про свій досвід інопланетних подорожей, приходять на ток-шоу, де літературні критики обговорювали смерть роману: *Another one said that people couldn't read well enough anymore to turn print into exciting situations in their skulls, so that authors had to do what Norman Mailer did, which was to perform in public what he had written. The master of ceremonies asked people to say what they thought the function of the novel might be in modern society, and one critic said, "To provide touches of color in rooms with all-white walls." Another one said, "To describe blow-jobs artistically." Another one said, "To teach wives of junior executives what to buy next and how to act in a French restaurant [86, с. 112]*". В даному уривку Курт Воннегут сатирично критикує слова літературознавців про романи, роль і функцію літератури в суспільстві, зводячи до повного абсурду думки персонажів. Розглянемо цей приклад сатири на мовному рівні. Автор іронічно перефразовує дієслово «*read*», використовуючи насмішливий перифраз «*to turn print into exciting situations in their skulls*. Несподіваним є вживання слова «*skulls*», адже процеси сприймання та опрацювання інформації проходять в мозку, але автор навмисно не вживає слова «*mind*» або «*brain*», створюючи певну парадоксальність, невідповідність, яка в результаті дає сатиричну насмішку. Ще більшу парадоксальність та алогічність знаходимо у відповідях критиків. Лексичне поле наведених фраз та слів у прямій мові повністю не відповідає темі літератури, а саме «*touches of color in rooms with all-white walls*», «*describe blow-jobs artistically*», «*wives of junior executives*», «*what to buy next and how to act in a French restaurant*».

Невідповідність між очікуваними відповідями експертів на запитання та тим, що вони говорять, і створює гостру сатиру на тогочасну сучасну літературу і те, як її сприймали в суспільстві.

Ще один приклад гострої критики щодо проблеми призначення літератури та її здатності впливати на світогляд людей знаходимо в розмові автора з Гарісоном Старом, де на стилістичному рівні спостерігаємо вербальну іронію:

*“Is it an anti-war book?”*

*“Yes,” I said. “I guess.”*

*“You know what I say to people when I hear they’re writing anti-war books?”*

*“No. What do you say, Harrison Starr?”*

*“I say, ‘Why don’t you write an anti-glacier book instead?’”*

*What he meant, of course, was that there would always be wars, that they were as easy to stop as glaciers. I believe that, too [86, с. 9].* На мовному рівні бачимо повтори заперечного префікса «*anti*» у виразах «*an anti-war book*», «*writing anti-war books*», «*an anti-glacier*». За допомогою цього ж префікса «*anti*» автор створює okazionalizm-метафору «*an anti-glacier book*», яка далі трансформується в порівняння «*wars ... as easy to stop as glaciers*». Як бачимо, Курт Воннегут заявляє, що намагається написати антивоєнну книгу, яка б мала на меті застерігати людей від війни задля миру і спокою в світі. Проте відразу ж іронічно зазначає, що книги безсилі зупинити війни, а, отже, сатирично заперечує навчальну та виховну функцію книг.

Гострим словом не оминає автор і книжкові магазини, описуючи їх наступними словами: ... *looked into the window of a tawdry bookstore. In the window were hundreds of books about fucking and buggery and murder, and a street guide to New York City, and a model of the Statue of Liberty with a thermometer on it [86, с. 108].* Епітет «*a tawdry bookstore*» відразу створює певний образ дешевої книжкової крамнички, позбавленої будь-якого смаку. Лексичне поле слів, які описують тематику книг денотативно говорить про злочини людей

«*fuckin*g», «*bugger*y», «*murder*». Автор також використовує гіперболу «*hundreds of books*», перебільшуючи їх кількість та наводячи на думку, що мабуть саме такі книги користувались попитом, якщо їх так багато в крамниці і вони представлені на вітрині. Тут також знаходимо іронічне зображення низькості інтересів масового споживача.

Роль письменника в суспільстві також зазнає іронічної критики у фразі: *Everybody was thrilled to have a real author at the party, even though they had never read his books* [86, с. 93]. Письменник виступає зіркою у очах людей, лише тому, що він «*a real author*», проте ніхто і не знає, що він написав та які погляди презентує. В цих словах, знаходимо також іронічну критику відносин в суспільстві, де цінується зовнішня сторона людини, а не її внутрішній світ.

Отже, використовуючи епітети, метафори, повтори, порівняння, гіперболу та авторські неологізми, Курт Воннегут описує відношення людей до літератури, функцію та роль літератури в іронічно-сатиричному світлі. Автор висміює вузьке коло інтересів читачів, смерть роману та абсурдність ролі літератури в суспільстві.

Підсумовуючи досліджене питання сатиричної проблематики в романі Курта Воннегута «Бойня №5, або Хрестовий похід дітей» та мовних засобів її реалізації, можемо стверджувати, що висвітлений в романі спектр питань можна умовно поділити на сатиру воєнного та післявоєнного періоду. В рамках висвітлення воєнного періоду автор створює сатирико-іронічний, парадоксальний образ війни та американських військових, які повністю не відповідають загальному уявленню про мужнього та хороброго солдата, готового перемагати і йти в бій. На мовному рівні сатиричне зображення досягається за рахунок використання метафор та епітетів, які побудовані на абсурдності та парадоксі, вживання семантично невідповідних слів темі війни, частих повторів слів та фраз, антонімічних пар слів, що створюють контраст та антитезу, алогічності, несуміжності у твердженнях, образах. За допомогою цих мовних засобів та художніх прийомів автору вдається написати саме антивоєнний роман, як ставив за мету автор на перших сторінках роману.

Післявоєнний період включає в себе сатиричне зображення Америки та її суспільства, «американської мрії», гордовитості американців та бажання постійного лідерства, яке не має у собі жодного підґрунтя, відносин в суспільстві та сім'ї, які базуються на капіталістичному прагненні наживи, нехтуванні внутрішнього світу людини, моральних цінностей, натомість оцінку лише за зовнішністю, статусом, шлюбів по розрахунку, та культурної сфери, що представлена сатирою літератури, вузьким колом інтересів читачів, смертю роману та абсурдністю ролі літератури в суспільстві. На мовному рівні ця сатирична критика досягається за рахунок іронічних епітетів, несподіваного та алогічного поєднання слів та словосполучень, антонімічних пар, парадоксальних метафор та літот, гіпербол, повторів, контекстуальних синонімів, авторських неологізмів, вживання лексики для опису ситуації, що належить до різних лексико-семантичних полів, лайливих слів, контекстуально забарвленої лексики. Також зазначимо, що трагічні події як воєнного так і післявоєнного періоду загалом описані автором досить буденним та спокійним тоном, що ніби перекреслює всю трагічність, ця несуміжність, невідповідність буденності та трагічності грає важливу роль у побудові сатири.

## **2. 2. Сатирична проблематика в романі Томаса Пінчона «Виголошення лоту 49» та мовні засоби її реалізації**

Томас Пінчон вважається одним із культових постмодерністських американських письменників-сатириків, творчість якого у другій половині ХХ ст. опинилася у центрі уваги багатьох дослідників американської літератури. Вважається, що особливість стилю Пінчона полягає в тому, що, послуговуючись провідними символами доби та значущими деталями, він описує всю складність сучасної епохи в Америці з притаманними йому сарказмом, сатирою та іронією, і до того ж так, що найважливіше залишається в підтексті. Томас Пінчон в своїх романах сатирично критикує Америку та

американське суспільство другої половині ХХ століття, зокрема яскравим зразком такої сатири є роман «Виголошення лоту 49». У романі «Виголошення лоту 49» дія також відбувається в Америці приблизно в 1960-х роках, знаходимо в романі прикмети часу, а саме індустріалізацію, наркоманію, поширення субкультур, популярність гурту Бітлз та інше. Загалом 60-ті у США постають у Томаса Пінчона як напрочуд неоднозначний і цікавий історичний період. Роман відзначається використанням чорного гумору, сатири та іронії, за допомогою яких автор намагається підняти важливі суспільні питання, гостро висміюючи їх та доводячи до повного абсурду і парадоксу. Коло проблем, яких торкається автор в романі, досить широке. Безсумнівно, тогочасне американське суспільство та країна в цілому зазнає значної критики в романі. Автор також сатирично зображає стосунки та відносин в сім'ї та суспільстві, роль жінки в тогочасному світі, телебачення та радіо, поп-культуру, субкультури та ін. Розглянемо більш детально в чому полягає суть сатиричного висвітлення тих чи інших проблем в творі, і які мовні засоби задля цього використовує автор.

### **2. 2. 1. Образ Америки в романі**

Події роману «Виголошення лоту 49» зосереджені та відбуваються в Каліфорнії, а саме в містах Сан Франциско, яке в творі носить назву «San Narciso», Лос Анджелесі, яке згадується в романі як «L. A.» та маленькому вигаданому містечку Кінереті, де живе і звідки починаються пригоди Едіпи Маас. При згадці про Каліфорнію в уяві відразу постають золоті пляжі, океан, дорогі яхти, ресторани, готелі та американські посмішки каліфорнійців. Насправді ж Пінчон зовсім не зображає в романі цей образ Каліфорнії, як Золотого Штату, що представлений в туристичних листівках задля приваблення людей. Вперше Сан-Нарцисо згадується в романі, коли Едіпа Маас їде в місто в ролі виконавиці заповіту колишнього коханця-багатія Пірса Інверариті: *San Narciso lay further south, near L.A. Like many named places in*



*California it was less an identifiable city than a grouping of concepts – census tracts, special purpose bond-issue districts, shopping nuclei, all overlaid with access roads to its own freeway. But it had been Pierce's domicile, and headquarters: the place he'd begun his land speculating in ten years ago, and so put down the plinth course of capital on which everything afterward had been built, however rickety or grotesque, toward the sky [85, c. 11].* Розглянемо даний уривок на мовному рівні. Перш за все, зазначимо, що Пінчон навмисне трансформує назву міста в «*San Narciso*», яке завдяки цьому набуває іронічного тону. «*San Narciso*» римується із власне справжньою назвою «*San Francisco*», завдяки чому ми і розуміємо, яке саме місто мається на увазі, проте за рахунок спільного кореня зі словами «*narcissism*» та «*narcotic*» набуває відповідної негативної конотації самозакоханості та наркотичності. Тобто можемо прослідкувати, що назва міста є досить символічною і висловлює сатиричне емотивно-експресивне ставлення автора. Використовуючи конструкцію «*like many named places in California*», автор не виділяє Сан-Франциско як щось особливе, ставлячи його в ряд з усіма іншими містами Каліфорнії. Навіть навпаки применшує його значимість, використовуючи граматичну конструкцію «*less an identifiable city than*» та перифраз «*a grouping of concepts*», що розширюється в понятті за допомогою асиндетонного перерахування «*census tracts, special purpose bond-issue districts, shopping nuclei, all overlaid with access roads to its own freeway*». Як бачимо, лексико-семантичне поле слів, які використовуються для опису міста пов'язані зі сферою муніципалітету, торгівлі, будівництва. Пінчон не використовує художньо-образних прийомів змалювання Сан-Франциско, в романі воно постає раціональним, логічним, позбавленим будь-яких значних особливостей. Ця думка продовжується в наступному реченні «*But it had been Pierce's domicile, and headquarters*». Зважаючи на те, що Пірс Інверариті багатий та магнат-капіталіст, припустимо, що його «*domicile, and headquarters*» в романі може трактуватись, як метафора всієї капіталістичної системи, а відповідно, і місто як символ капіталізму, перебирає на себе як позитивні так і негативні риси цієї системи. Пізніше, знаходимо в романі наступну цитату: *So*

*she got up after a while and left The Greek Way, and entered the city again, the infected city* [85, c. 73], де на мовному рівні автор використовує епітет «*infected*» для опису міста. Беручи до уваги цей образ-символ «заразного міста», зазначимо, що особливої уваги Томас Пінчон приділяє сатиричному зображенню саме негативних рис капіталістичної Америки та проблем, які виникли в даний історичний період.

Однією з центральних проблем, які піднімає автор в романі є вживання наркотиків. Ще на початку роману психіатр Едіпа настійливо переконує її взяти участь в експерименті щодо дослідження впливу ЛСД. Далі Едіпа порівнює дорогу з підшкірною голкою: *What the road really was, she fancied, was this hypodermic needle, inserted somewhere ahead into the vein of a freeway, a vein nourishing the mainliner L.A., keeping it happy, coherent, protected from pain, or whatever passes, with a city, for pain. But were Oedipa some single melted crystal of urban horse, L.A., really, would be no less turned on for her absence* [85, c. 13]. На мовному рівні автор використовує метафори «*hypodermic needle*», «*a vein nourishing the mainliner L.A.*», задля сатиричного зображення того, що місто живиться наркотиками з підшкірної голки. Сама ж Едіпа стає «*single melted crystal of urban horse*», що є метафорою, яка побудована на повному парадоксі та несуміжності понять – людини та кристалика «білого коника», що є сленговою назвою героїну. В цій метафорі бачимо певне протиставлення великого міста, капіталістичної системи та маленької людини, відсутність, якої не гратиме жодної ролі. Сатиричне зображення проблеми наркотиків та того, як до неї ставиться правоохоронні органи та держава в цілому, знаходимо в епізоді з адвокатом Метцгером та гуртом тінейджерів: *But we don't repeat what we hear," said another girl. "None of us smoke Beaconsfields anyway. We're all on pot." Laughter. But no joke: for Leonard the drummer now reached into the pocket of his beach robe and produced a fistful of marijuana cigarettes and distributed them among his chums. Metzger closed his eyes, turned his head, muttering, "Possession" [85, c. 40]. Автор вживає відповідні лексичні одиниці що семантично поєднуються темою куріння та наркотиків «*smoke*»,*

«*Beaconsfields*», «*on pot*», «*marijuana cigarettes*», і врешті розмовне слово, яке набуває експресивного контекстуального значення «*chums*». Несподіваною є реакція адвоката Метцгера, який представляє владу в даному уривку. І що ж робить влада? Закриває очі. Ситуація змальована в досить буденних тонах, позбавлених особливих художніх засобів. Сатирична критика побудована на досить несподіваних, парадоксальних діях персонажів.

Наступне питання, яке зображене в іронічних тонах, це хабарі та хабарництво. Розглянемо наступний епізод:

*"How," inquired Oedipa, "are road builders in any position to sell bones, pray?"*

*"Old cemeteries have to be ripped up," Metzger explained. "Lake in the path of the East San Narciso Freeway, it had no right to be there, so we just barrelled on through, no sweat."*

*"No bribes, no freeways," Di Presso shaking his head [85, c. 37].*

Розкопування кладовищ є досить аморальним, в якісь мірі навіть трагічним. Проте для міста, для капіталістичної системи це є нічим, звичайною буденною справою, яку виконують навіть «*through, no sweat*», за умови хабарів та великих грошей. Іронічно звучить остання фраза з повтором частки «*no*», а саме «*No bribes, no freeways*». Дана фраза стає символічною в романі та виражає сатиричну критику Пінчона щодо корупції та жорстокості капіталістичної системи. Ця думка ілюструється автором в історії з кістками американських солдат, які загинули під час Другої світової війни в Італії. Їх кістки дістали з дна озера та привезли в Америку щоб декорувати морське дно для туристів-дайверів. Використовуючи іронію автор висловлює свою критику словами подружки «параноїків»: «*You know, blokes*», *remarked one of the girls ... «this all has a most bizarre resemblance to that ill, ill Jacobean revenge play we went to last week [85, c. 39]*». На мовному рівні автор використовує епітет «*bizarre*», щоб сатирично зобразити химерну, дивну схожість американської системи з поганою Якобинською п'есою помсти. Образ досить парадоксальний та гостро сатиричний, адже наскільки сильним має бути

бажання розкритикувати недоліки власної країни, порівнюючи їх з якоюсь поганенькою п'єскою. В даному уривку відсутні особливі мовні засоби та художні прийоми, але за рахунок парадоксальної ситуації та влучної іронічної фрази, автору вдається торкнутись вагомої проблеми та зобразити її в сатиричному світлі.

Отже, в романі «Виголошення лоту 49» Томас Пінчон повністю заперечує туристичний імідж Америки, зокрема міст Лос Анджелеса та Сан Франциско, які стають символом капіталізму та держави в цілому. В описах міст та історій які в них відбуваються, автор сатирично критикує проблеми грошей та влади, наркоманії, хабарництва. Сатиричний ефект зображення досягається за рахунок буденного тону опису для зображення трагічних, злочинних подій, створення парадоксальних, алогічних ситуацій, які завершуються певною влучною фразою-натяком чи несподівано іронічною дією персонажа. В метою сатиричного висміювання автор досить рідко використовує метафори та епітети, проте саме ці мовні засоби допомагають створити яскраві образи, і часто є не одиничними, а досить розширеними.

### 2. 2. 2. Американське суспільство

Американське суспільство шістдесятих зазнає значної сатиричної критики автора. Воно зображується в досить парадоксальних тонах, адже постає повністю протилежним загальним уявленням багатого процвітаючого американського суспільства. Перший вражаючий сатиричний образ знаходимо в розповіді про колишню роботу чоловіка Едіпи, Мучо Мааса: *Yet at least he had believed in the cars. Maybe to excess: how could he not, seeing people poorer than him come in, Negro, Mexican, cracker, a parade seven days a week, bringing the most godawful of trade-ins: motorized, metal extensions of themselves, of their families and what their whole lives must be like, out there so naked for anybody, a stranger like himself, to look at, frame cockeyed, rusty underneath, fender repainted in a shade just off enough to depress the value, if not Mucho*

*himself, inside smelling hopelessly of children, supermarket booze, two, sometimes three generations of cigarette smokers, or only of dust – and when the cars were swept out you had to look at the actual residue of these lives, and there was no way of telling what things had been truly refused (when so little he supposed came by that out of fear most of it had to be taken and kept) and what had simply (perhaps tragically) been lost: clipped coupons promising savings of .05 or .10, trading stamps, pink flyers advertising specials at the markets, butts, tooth-shy combs, help-wanted ads, Yellow Pages torn from the phone book, rags of old underwear or dresses that already were period costumes, for wiping your own breath off the inside of a windshield with so you could see whatever it was, a movie, a woman or car you coveted, a cop who might pull you over just for drill, all the bits and pieces coated uniformly, like a salad of despair, in a gray dressing of ash, condensed exhaust, dust, body wastes – it made him sick to look, but he had to look [85, с. 7].* Розглянемо цей уривок на мовному та стилістичному рівні. На початку автор іронічно зазначає, що принаймні Мучо вірив в машини. За допомогою слів «*Yet at least*», «*Maybe to excess*», «*how could he not*» автору вдається створити іронічний і навіть в якійсь мірі саркастичний ефект, що продовжується і наростає в наступному реченні. Фраза «*people poorer than him*» підкреслюється та розшифровується автором в наступних перерахуваннях «*Negro, Mexican, cracker*», яке завершується і підсумовується сатиричною метафорою «*a parade seven days a week*». Цей «парад» не приходив просто так, люди привозили свої машини на обмін, проте використовуючи найвищий ступінь порівняння «*the most*» в поєднанні зі словом, яке денотативно має високий ступінь негативного значення «*godawful*», автору вдається сатирично розкритикувати бідність та низькість суспільства. Дана думка продовжується автором в метафорі «*motorized, metal extensions of themselves*», яка розширюється наступними фразами «*of their families and what their whole lives must be like*» і загалом набуває символічного значення. Тобто образ машин, які є «моторизованими, металевими продовженнями» людей символізує по суті в даному уривку американського громадянина, який сатирично висміюється далі в описі усіх

вад та проблем машини «*frame cockeyed, rusty underneath, fender repainted in a shade just off enough to depress the value, if not Mucho himself*». Семантичне поле лексичних одиниць, що використовується для даного опису-символу включає слова, які позначають якісь вади, негаразди «*cockeyed*», «*rusty*», «*to depress the value*», відповідно опис неприємних запахів також висловлюється словами, що набувають негативного контекстуального забарвлення «*smelling hopelessly of children, supermarket booze, generations of cigarette smokers, or only of dust*». Автор також використовує полісемантичне слово «*to depress*», у фразі «*to depress the value, if not Mucho himself*», створюючи гру значень, і підкреслюючи негативне ставлення героя до усього цього бридкого нещастя суспільства. Все ж краще не ставало, коли машини прибирали від бруду та іржі, адже залишались фактичні залишки їхніх життів, які в уривку представленні численними перерахуваннями, що виявляють реалії тогочасного суспільства: скрупульозна економність та ощадливість «*clipped coupons promising savings of .05 or .10, trading stamps*», капіталістичне суспільство, що тягне за собою рекламу «*pink flyers advertising specials at the markets*», проблеми куріння «*butts*», пошуки роботи «*help-wanted ads*», розпуста та сексуальна революція «*a movie, a woman you coveted*». Усі ці залишки життя на мовному рівні порівнюються з «салатом відчаю», а саме «*like a salad of despair*», образі, який сам по собі побудований на парадоксі та алогічному поєднанні слів, і який продовжуються в фразі «*in a gray dressing of ash, condensed exhaust, dust, body wastes*». Зазначимо, що семантичне поле лексики, яка використовується для побудови образу, пов'язане з описом досить неприємних речей, які в даному уривку, під впливом центрального слова «*despair*», що денотативно позначає негативну емоцію відчаю, розпачу, набувають також негативного контекстуального забарвлення, а саме «*ash, condensed exhaust, dust, body wastes*». Проаналізувавши даний уривок, можемо стверджувати, що Пінчон сатирично критикує американців на прикладі автівок, які виступають гнилим, іржавим моторизованим продовженням людей, і навіть забравши весь

зовнішній бруд та іржу, все ще залишається значна кількість внутрішніх прихованих проблем, за які забули, і які загубились серед усіх інших.

Для вразливого Мучо, як було вже зазначено вище, машини символізують їх власників, які страждають від «сірої хвороби» – «*gray sickness*». В ставленні чоловіка Едіпи знаходимо сатиричну критику самого автора щодо людей, які здійснювали цей машинообмін: ... *he could still never accept the way each owner, each shadow, filed in only to exchange a dented, malfunctioning version of himself for another, just as futureless, automotive projection of somebody else's life. As if it were the most natural thing. To Mucho it was horrible. Endless, convoluted incest* [85, с. 8]. На мовному рівні автор використовує метафору «*each shadow*» по відношенню до опису власників авто, які під впливом «сірої хвороби» стають безхарактерними та безособовими. За допомогою метафор «*a dented, malfunctioning version of himself*» та «*futureless, automotive projection of somebody else's life*» письменник описує звичайний машинообмін, водночас критикуючи суспільні відносини та людей, які не прагнуть боротись, вирішувати власні проблеми, а лише скидають їх на чийсь плечі, забираючи, здавалося б, щось краще, проте насправді отримуючи все ті ж позбавлені майбутнього проєкції чужих проблем. Усе це сатирично описується автором як «*incest*», що на мовному рівні є досить парадоксальною метафорою, в поєднанні з алогічними епітетами «*endless, convoluted*». Поглянувши на семантичне поле слів, можемо зазначити, що ситуація описана прикметниками, які говорять про збій, помилку в роботі, а саме «*dented*», «*malfunctioning*», приреченість «*futureless*» та водночас безкінечність «*endless*». Усі вони створюють неприємну атмосферу нескінченної безвихідності, хворобливості.

В цьому уривку та образі в цілому бачимо сатиричне зображення американського суспільства, яке зіштовхується з проблемами капіталізму, а відповідно торгівлі, грошей, пошуку роботи та реклами, сексуальної революції, що відбувається на той період часу в Америці, куріння, соціальної нерівності та бідності. Проте замість того, щоб вирішувати ці проблеми та

змінювати щось, люди лише перекидають їх один одному, зовсім природньо та буденно. В такому суспільстві низькі соціальні класи стають тінями, проекціями власного мізерного майна, які хворіють на «сіру хворобу» одноманітності. Припустимо, що Томас Пінчон не дарма описує саме «*Negro, Mexican, cracker*», людей, що належали до нижчих соціальних кіл та те, як вони намагаються крутитись в американському суспільстві. Можливо, в цьому також присутня сатирична критика автора на капіталізм та капіталістичне суспільство, де одні стають багатими магнатами, як колишній коханець Едіпи – Пірс Інверариті, а інші, бідняки, тягнуть мотлох на машинообміни та забирають такий же, можливо трішки покращений, мотлох.

Згідно іронії Пінчона, деякі персонажі в романі намагаються показати себе, тими ким вони не є насправді, взяти на себе якусь іншу роль, маску. Так в даному образі, люди міняють автівки, замінюючи власну понівечену проекцію, на таку ж тільки чиюсь. Коли Едіпа Маас згадує останню телефонну розмову з коханцем, Пірс також бере на себе різні ролі, змінюючи голоси: *by a voice beginning in heavy Slavic tones as second secretary at the Transylvanian Consulate, looking for an escaped bat; modulated to comic-Negro, then on into hostile Pachuco dialect, full of chingas and maricones; then a Gestapo officer asking her in shrieks did she have relatives in Germany and finally his Lamont Cranston voice, the one he'd talked in all the way down to Mazatlan. "Pierce, please... [85, c. 5]*» Опис різноманіття голосів Пірса досить іронічний, побудований на повній алогічності та парадоксі, адже наприклад, навіщо другому секретарю Трансильванського консульства шукати кажана-втікача. За рахунок цієї алогічності та парадоксу, авторові і вдається створити сатирично-іронічний ефект. Уривок наповнений алюзіями, які читач так чи інакше повинен розпізнати, задля розуміння цілісної іронічно-комічної картинки. На стилістичному рівні автор використовує численні перерахування, що ускладнюють прочитання та створюють своєрідний виклик для читача. Ще один приклад сатиричної критики зміни ролей під впливом вживання наркотиків знаходимо в історії чоловіка Едіпи Мучо: *Day by day, Wendell is less*



*himself and more generic. He enters a staff meeting and the room is suddenly full of people, you know? He's a walking assembly of man [85, c. 114].* Використовуючи знову ж таки досить парадоксальну метафору «*a walking assembly of man*» по відношенню до однієї людини, автор знову ж таки підкреслює іронію одягання масок, що призводить до втрати ідентичності, втрати власного «я».

Проблема індустріалізації та впровадження перших машин, які заміняли людей на виробництві також піднята в романі. Томас Пінчон акцентує увагу на тих, хто став жертвами цих явищ і зображує їх подальші дії засобами сатири, іронії та чорного гумору. Згадаємо епізод про історію службовця «Йойодини», який через автоматизацію виробництва у 39 років опинився без роботи, через це від нього пішла дружинна і в кінці-кінців після довгих сумнівів, службовець вирішує покінчити життя самогубством: *He was about to make the farewell flick of the wheel on his faithful Zippo, which had seen him through the Normany hedge rows, the Ardennes, Germany, and postwar America, when he heard a key in the front door, and voices. It was his wife and some man, whom he soon recognized as the very efficiency expert at Yoyodyne who had caused him to be replaced by an IBM 7094. Intrigued by the irony of it, he sat in the kitchen and listened, leaving his necktie dipped in the gasoline as a sort of wick. From what he could gather, the efficiency expert wished to have sexual intercourse with the wife on the Moroccan rug in the living room. The wife was not unwilling. ... "I was about to do the Buddhist monk thing," explained the executive.*

*"Nearly three weeks it takes him," marvelled the efficiency expert, "to decide. You know how long it would've taken the IBM7094? Twelve microseconds. No wonder you were replaced [85, c. 92].* На мовному рівні автор використовує перифраз «*to make the farewell flick of the wheel on his faithful Zippo*», в якому «*faithful*» виступає епітетом щодо запальнички- *Zippo*. Даний епітет натякає нам на повну самотність головного героя, адже єдиною вірною йому річчю залишається лише запальничка, що пройшла з ним багато життєвих труднощів, які описані також перифразом «*through the Normany hedge rows, the Ardennes, Germany, and postwar America*». Ситуація виглядає досить

іронічною, це підкреслюється також описами деталей того, що відбувалось, а саме «*heard a key in the front door, and voices*», «*leaving his necktie dipped in the gasoline as a sort of wick*», «*on the Moroccan rug in the living room*». Автор також використовує подвійне заперечення у фразі «*not unwilling*», що показує ставлення колишньої дружини службовця в іронічному світлі. Остання фраза експерта звучить повністю іронічно з тінню чорного гумору. Як бачимо, автор сатирично зображує беспорядність та безсилість самотніх людей, що опинились без роботи та ставлення інших до таких ситуацій. Ніхто не допомагає та не підтримує службовця, дружина покидає його як тільки дізнається про його звільнення, експерт лише сміється з його проблем та поведінки. Тому мабуть не дарма, героєві приходить на думку створити мережу AI – анонімних інаморато, адже в цьому божевільному суспільстві залишається одне сховатись в тінь і стати анонімом, без серця та кохання.

Іще одне питання, яке піднімає Томас Пінчон в романі, є конкуренція, що звичайно ж є невід'ємною складовою капіталістичного суспільства. Знаходимо її сатиричну критику в наступній цитаті: *Roseman cherished a fierce ambivalence, wanting at once to be a successful trial lawyer like Perry Mason and, since this was impossible, to destroy Perry Mason by undermining him* [85, с. 14]. На мовному рівні автор використовує епітет у фразі «*a fierce ambivalence*», який гіперболізує почуття Розмана, що є дійсно двозначними. В цій двозначності та алогічності і полягає вся сатира та іронія ситуації. Автор психологічно точно розкриває характер людини водночас сатирично критикуючи заздрість та бездіяльність слабших в умовах конкуренції.

Отже, Томас Пінчон сатирично зображує американське суспільство, на мовному рівні використовуючи алогічні, несподівані, парадоксальні фрази та слова в описах, які часто повністю суперечать нашим уявленням. Порівняння, метафори та епітети не є домінуючими мовними засобами, проте за рахунок влучного їх використання автору вдається створити оригінальні іронічно-сатиричні образи. В розповіді автор великої уваги приділяє використанню перерахувань, що детально зображають дійсність, зупинячись на фактах та

деталях. За рахунок використання цих прийомів автор сатирично показує суспільство Америки та проблеми які постають в ньому, а саме наркотики, бідність, самотність, нещирість та одягнення масок, байдуже, несмішлिवе ставлення один до одного, небажання вирішувати власні проблеми, заздрість, влада грошей.

### 2. 2. 3. Стосунки, відносини в сім'ї

Сімейні відносини та стосунки між чоловіком та жінкою зображуються автором в сатиричному світлі. Роман написаний в період сексуальної революції в Америці, яка принесла комплекс складних і взаємопов'язаних змін у суспільстві, що охопили сфери статевої поведінки та гендерних відносин і відповідно відбилися на суспільній думці, моралі, кодексах поведінки. Беручи це до уваги, зазначимо, що Томас Пінчон не оминає ці зміни, а навіть, навпаки, гостро висміює їх, на стилістичному рівні використовуючи сатиру та іронію.

Перше, що привертає увагу читача в романі це, те що більшість героїв намагаються так чи інакше звабити Едіпу. Ці епізоди описані автором досить буденно, без будь-якої романтики, а про кохання взагалі не йдеться мови. Розглянемо декілька прикладів на мовному рівні:

*«Roseman tried to play footsie with her under the table. She was wearing boots, and couldn't feel much of anything. So, insulated, she decided not to make any fuss [85, c. 15]».*

*«For two hours Oedipa sat on a long bench between old men who might have been twins and whose hands, alternately (as if their owners were asleep and the moled, freckled hands out roaming dream-landscapes) kept falling onto her things [85, c. 61]».*

*"Have sexual intercourse," replied Nefastis. "Maybe there'll be something about China tonight. I like to do it while they talk about Viet Nam, but China is best of all. You think about all those Chinese. Teeming. That profusion of life. It makes it sexier, right?"*

*"Gah," Oedipa screamed, and fled [85, c. 70] ...»*

Як бачимо, епізоди описані автором досить спокійним тоном, без використання особливих художньо-образних прийомів. В першій цитаті іронія досягається парадоксальним, неочікуваним розгортанням ситуації. В другій цитаті, автор використовує метафору *«hands out roaming dream-landscapes»*, задля іронічного висміювання, ніби усе це було повністю випадковим. Третій епізод зображує завершення дивного експеримента Едіпи в Нефастиса, такого собі псевдо-вченого. Повністю абсурдним та парадоксальним є поєднання автором в розповіді про сексуальні відносини повторів слова *«China»*, використання слів *«Viet Nam»*, *«Teeming»*, *«profusion of life»*. Автор спеціально наголошує фрази *«Teeming. That profusion of life»*, виділяючи їх в окреме речення. На основі цієї абсурдності та парадоксу і ґрунтується сатирико-іронічне зображення дійсності.

Едіпа загалом намагається втекти від усіх цих залищань та зваблень. Часом це приводить її в смішні ситуації, які автор описує засобами комічного. Згадаємо, хоча б ситуацію з пропозицією Метцгера пограти в «Стриптиз Боттічеллі», який звичайно ж хотів просто звабити Едіпу. Проте Едіпа, розгадавши плани Метцгера, вирішила перехитрити чоловіка, та одягнула на себе весь одяг, що мала з собою, далі є ситуація набуває досить несподіваного розвитку: *She made the mistake of looking at herself in the full-length mirror, saw a beach ball with feet, and laughed so violently she fell over, taking a can of hair spray on the sink with her. The can hit the floor, something broke, and with a great out surge of pressure the stuff commenced atomizing, propelling the can swiftly about the bathroom. Metzger rushed in to find Oedipa rolling around, trying to get back on her feet, amid a great sticky miasma of fragrant lacquer. ....Everything smelled like hair spray... She could imagine no end to it; yet presently the can did give up in mid-flight and fall to the floor, about a foot from Oedipa's nose [85, c. 32].* На мовному рівні автор використовує метафору *«a beach ball with feet»* по відношенню до Едіпи, задля її комічного зображення та навіть часткового пояснення подальшої реакції *«laughed so violently»*. Епізод описаний

численними асиндетонними перерахуваннями, які позбавленні епітетів, порівнянь та інших мовних засобів. Автор представляє лише факти, проте за рахунок створення цієї комічної, анекдотичної ситуації можемо говорити про сатиричне зображення відносин та стосунків в цілому. Врешті Едіпа з Метцгером мали певний зв'язок, проте як тільки Метцгер знаходить іншу дівчину: «*Metzger and Serge's chick had run off to Nevada, to get married... Metzger had left a note ... No word to recall that Oedipa and Metzger had ever been more than co-executors [85, c. 112]*». Аналізуючи дану ситуацію, можемо побачити, що в Америці в 60-70 роках минулого століття під час розгортання сексуальної революції, стосунки набули зовсім іншого значення, кохання зникло, адже в історії Едіпи з Метцгером про кохання взагалі не йдеться, сексуальні відносини зображуються як щось буденне та звичайне, моральні зобов'язання один перед одним просто не існують. Отже, за допомогою створення парадоксальних, комічних, неочікуваних ситуацій Томас Пінчон сатирично показує, наскільки смішними та безглуздими є стосунки та поведінка людей, яких не зв'язує кохання.

Одною з наступних тем, що сатирично критикуються в творі є відносини батьків та дітей. Досить гірко про свою матір говорить Метцгер, який двадцять з гаком років тому був однією з зірочок дитячих фільмів: «*My mother", he announced bitterly, "was really out to kasher me, boy, like a piece of beef on the sink, she wanted me drained and white. Times I wonder," smoothing down the hair at the back of his head, "if she succeeded. It scares me. You know what mothers like that turn their male children into [85, c. 19]*». На мовному рівні автор використовує персоніфікацію «*to kasher me*», яка є досить парадоксальною та алогічною, адже дієслово «*to kasher*» має значення «*to make fit for use*» та вживається по відношенню до приготування їжі в єврейській кухні. Ідея продовжується в наступному порівнянні «*like a piece of beef on the sink*». Таким чином в даній цитаті автор сатирично критикує надмірне виховання дітей.

Наступний епізод критики відносин з дітьми з використанням чорного гумору знаходимо в розмові Едіпи та дружини професора Борца: «*Maxine, why don't you throw that at your brother, he's more mobile than I am. Did you know Emory's done a new edition of Wharfinger? It'll be out -" but the date was obliterated by a great crash, maniacal childish laughter, high-pitched squeals. "Oh, God. Have you ever met an infanticide? Come on over, it may be your only chance [85, c. 98]*». Автор використовує асиндетоні перерахування «*a great crash, maniacal childish laughter, high-pitched squeals*», які гіперболізовано передають увесь шум спричинений дітьми. Досить іронічним є вживання слова «*infanticide*», яке звучить з вуст матері. Нотки чорного гумору знаходимо і в баченні дітей на весь цей галас та поведінку: «*Maxine's in bed. She threw one of Daddy's beer bottles at Charles and it went through the window and Mama spanked her good. If she was mine I'd drown her [85, c. 99]*». Незвично та неочікувано чути з вуст маленької дівчинки «*If she was mine I'd drown her*». Ця невідповідність та в певній мірі парадоксальність і створює іронічний тон. Знову ж таки бачимо, що Томас Пінчон не використовує значних мовних засобів, проте його телеграфна манера описувати лише факти з нотками іронії, а в даному випадку і чорного гумору націлена на сатиричне зображення дійсності, критику відносин між батьками та дітьми, виховання в цілому.

Томас Пінчон не випадково обрав центральним персонажем свого псевдо-детективного роману саме жінку. За рахунок цього автору вдається сатирично розкритикувати тогочасне становище жінки в суспільстві та сім'ї. Образ Едіпи Маас трансформується з плином подій, проте на початку роману вона представлена як типова американська дружина, що відвідує рекламні заходи, ходить по магазинах, готує вечерю, чекає чоловіка з роботи і так далі, усі ці дії детально описані на перших сторінках роману прийомом перерахування, який вносить нотку буденності та одноманітності щоденних турбот типових домогосподарок. Згадаємо уривок, коли головна героїня уявляє себе персонажем казки. Саме тут знаходимо сатиричну критику ролі Едіпи та її відносин з колишнім коханцем в цій ролі: *And had also gently conned*

*herself into the curious, Rapunzel-like role of a pensive girl somehow, magically, prisoner among the pines and salt fogs of Kinneret, looking for somebody to say hey, let down your hair. When it turned out to be Pierce she'd happily pulled out the pins and curlers and down it tumbled in its whispering, dainty avalanche, only when Pierce had got maybe halfway up, her lovely hair turned, through some sinister sorcery, into a great unanchored wig, and down he fell, on his ass. But dauntless, perhaps using one of his many credit cards for a shim, he'd slipped the lock on her tower door and come up the conch like stairs, which, had true guile come more naturally to him, he'd have done to begin with. But all that had then gone on between them had really never escaped the confinement of that tower [85, c. 16].*

Перш за все зазначимо, що даний уривок істотно вирізняється використанням лексичних одиниць та мовних засобів на фоні скупого на художні прийоми, деталізованого опису усіх інших подій в романі. Розглянемо цитату на мовному рівні. Автор використовує означення «*gently*», «*curious*», «*pensive*», «*magically*», які створюють справжню картинку героїні з казки, тихої та журливої Рапунцель. Далі письменник розширює цей образ та продовжує історію, переносячи мотив на відносини Едіпи з Пірсом. Очевидно, Едіпа кохала Пірса, адже на це нам вказує її радість щодо майбутньої зустрічі з принцом, що описується означенням «*happily*». Проте далі письменник створює повністю сатиричну, неочікувану та парадоксальну розв'язку відомої казки. Спочатку на мовному рівні бачимо використання гіперболи «*it tumbled in its whispering*», метафори «*dainty avalanche*» та епітета «*lovely hair*», що у поєднанні створюють дещо перебільшений, проте надзвичайно поетичний опис краси волосся, далі розвиток подій стає абсолютно неочікуваним, що на мовному рівні передається вживанням повністю протилежного красі волосся поняття, а саме «*a great unanchored wig*» та несподіваним вживанням слова «*ass*», що в поєднанні з попередніми поетичними описами виглядає іронічно та комічно. Ця ситуація є казковою та символічною водночас. Насправді ж Едіпа на початку роману виступає в ролі традиційної вікторіанської домогосподарки, що й навіює їй думки про дівчину з середньовічних

романтичних казок, яка чекає порятунку. І коли чудовий, та ще й багатий лицар приходить, вона відразу ж розпускає своє волосся, проте згодом волосся перетворюється в перуку. Припустимо, що волосся стає символом традиційного бачення ролі жінки в суспільстві, і під впливом тих чи інших суспільних процесів ця роль змінюється, жінки стають вірити і врешті брати на себе інші ролі, не тільки журливих домогосподарок, саме тому перука падає, жінки змінилися і вже не вірять в єдину свою роль нав'язану стількома роками суспільством. Принц зображується сміливим за рахунок епітета «*dauntless*», багатим «*using one of his many credit cards*», проте водночас якимось недоладним «*which, had true guile come more naturally to him, he'd have done to begin with*». Припустимо, що вежа символізує певні обмеження, які перешкоджають самовдосконаленню та розвитку, в даному контексті стосунків. Здавалося б Едіпа сама мала втекти з тієї вежі, адже її бачення світу змінилось, проте все ж цього не трапляється, і з гіркою іронією Едіпа говорить «*never escaped the confinement of that tower*». Зміни поглядів та ув'язнення в цій вежі впливає на неї досить істотно, адже далі Едіпа говорить: *Having no apparatus except gut fear and female cunning to examine this formless magic, to understand how it works, how to measure its field strength, count its lines of force, she may fall back on superstition, or take up a useful hobby like embroidery, or go mad, or marry a disk jockey* [85, с. 18]. Автор використовує перерахування та перифрази «*to examine this formless magic*», «*to understand how it works*», «*how to measure its field strength*», «*count its lines of force*», таким чином підкреслюючи процеси змін, проте вказуючи на невизначеність, невідомість руху далі уже під їх впливом. Варіанти розвитку подаються автором за допомогою використання полісиндетон сполучника «*or*» та перерахуванням, що базується на певній не суміжності та алогічності ряду «*may fall back on superstition, or take up a useful hobby like embroidery, or go mad, or marry a disk jockey*», ця алогічність і створює іронічний тон розповіді, певною мірою сатирично критикуючи життя Едіпи в епоху змін. Отож використовуючи вищенаведені художні та мовні засоби, Томас Пінчон сатирично говорить, що



незважаючи на світоглядні зміни в суспільстві, люди все ж залишаються в певних обмеженнях, які не дають їм самореалізуватись, ідентифікувати себе, а відповідно побудувати стосунки та врешті сім'ю. Впродовж роману ми бачимо, як ця ідея розвивається та впливає на долю героїв, адже жоден з них не росте духовно, а лише зменшується, деградує під впливом обставин, уявлень, суспільних проблем.

Отже, під впливом соціальних змін в Америці 60-70 років 20 століття, стосунки та сексуальні відносини стають буденністю, де кохання та почуттям взагалі немає місця. Ця думка сатирично критикується автором за допомогою створення комічних ситуацій, які базуються на прийомах парадоксу, алогічності та описуються детальними полісиндетонними та асиндетонними перерахуваннями, а також за рахунок влучних метафор, епітетів, алюзії. Томас Пінчон сатирично говорить про відносини батьків та дітей, роль жінки в тогочасному суспільстві.

#### **2. 2. 4. Культура Америки 60-тих років**

В культурному плані 60-ті у США постають в романі як напрочуд неоднозначний та цікавий період. Лейтмотивами доби виступають захоплення радіо, телебаченням, популярність гурту Бітлз, виникнення субкультур. Усі ці питання досить сатирично піднімаються автором в романі.

Перш за все розглянемо роль телебачення та його символізм в романі. Ще з перших сторінок роману Томас Пінчон так чи інакше пов'язує телебачення з Богом: *Oedipa stood in the living room, stared at by the greenish dead eye of the TV tube, spoke the name of God, tried to feel as drunk as possible. But this did not work [85, c. 3].* В даному уривку бачимо, що слова «TV tube» та «the name of God» тісно поєднані один з одним. На мовному рівні автор використовує метонімію «the greenish dead eye», для позначення телевізора, надаючи йому певного символізму, адже всевидяче око символ християнства, а отже в даному контексті Бога. Можемо зробити висновок, що технології та

телебачення замінили Бога, і те що в даній цитаті око мертве, також грає важливу роль, адже цим самим Пінчон говорить, що Бог мертвий. Розвиток цієї думки знаходимо в наступному іроніко-комічному епізоді в готелі «Палати Ехо»: *Onto the screen bloomed the image of a child of indeterminate sex, its bare legs pressed awkward together, its shoulder-length curls mingling with the shorter hair of a St Bernard, whose long tongue, as Oedipa watched, began to swipe at the child's rosy cheeks, making the child wrinkle up its nose appealingly and say, "Aw, Murray, come on, now, you're getting me all wet."*

*"That's me, that's me," cried Metzger, staring, "good God."*

*"Which one?" asked Oedipa. "That movie was called," Metzger snapped his fingers, "Cashiered" [85, c. 23].* Запитання Едіпи «*Which one?*» звучить досить іронічно, так ніби Метцгер може бути собакою. Воно також може відноситись до слів «*good God*», накладаючи подвійний сенс щодо телебачення як символ Бога в романі і відповідно назва фільму також є символічним коментарем щодо релігії «Розжалувані», маючи на увазі, що капіталізм та поп-культура замінили віру в Бога.

Музична сфера в романі представлена під тотальним впливом гурту The Beatles. Автор сатирично висміює тогочасну популярність ліверпульської четвірки, пародіюючи їх пісні та висловлюючи іронію через думки своїх героїв: *Mucho Maas, enigmatic, whistling "I Want to Kiss Your Feet," a new recording by Sick Dick and the Volkswagens (an English group he was fond of at that time but did not believe in) [85, c. 19].* Дана назва пісні «*I Want to Kiss Your Feet*» є гумористичною трансформацією пісні The Beatles «*I want to hold your hand*». Звичайно ж автор змінює назву гурту в романі, зашифровуючи в ній також певне посилання на The Beatles, адже найвідоміша модель фольксвагенів називається «жук», англійською буде «beetle», що суголосно назві англійського гурту. Сатирично звучить остання фраза «*he was fond of at that time but did not believe in*», адже як можна було не вірити в такий відомий гурт, яким захоплювались усі без виключення. Пінчон продовжує сатиричне зображення популярності бітлів в наступному епізоді: *The manager, a drop-out*

*named Miles, maybe 16 with a Beatle haircut and a lapelless, cuffless, one-button mohair suit, carried her bags and sang to himself, possibly to her: ..."It's lovely," said Oedipa, "but why do you sing with an English accent when you don't talk that way?"*

*"It's this group I'm in," Miles explained, "the Paranoids. We're new yet. Our manager says we should sing like that. We watch English movies a lot, for the accent [85, с. 20].* На мовному рівні автор не використовує значних мовних засобів, проте все ж варте уваги лексико-семантичне поле слів вжитих для опису типового американського підлітка Майлза, а саме «*drop-out*», «*16 with a Beatle haircut*», «*a lapelless, cuffless, one-button mohair suit*», за рахунок цього він постає в досить негативному сатиричному світлі. В даній цитаті автор іронічно критикує сліпе наслідування моді, популярності інших гуртів. Ця думка продовжується в епізоді, коли Едіпа потрапляє в комічну ситуацію з одягом та спреєм для волосся, зацікавлені «параноїки» та їх дівчата відчиняють двері кімнати і перше запитання, що звучить при побаченому: *Are you from London?*" *another wanted to know: "Is that a London thing you're doing [85, с. 32]?* Дівчина говорить так, ніби американці наслідують повністю культуру та поведінку британців, навіть такі комічні ситуації. Назва гурту «*the Paranoids*» є не випадковою. Як уже зазначалось, проблема вживання наркотиків була значною в той час, особливо велика кількість молодих людей курили марихуану, про що і пише Пінчон в одній з вище проаналізованих цитатах. За рахунок цього параноя дійсно вважалась загальним почуттям в суспільстві. Отже, автор сатирично критикує безглузде слідування тогочасній моді британців, та через парадоксальний образ американського музичного гурту іронічно зображує картинку молоді, творців американської культури.

Парадоксальними в романі постають контркультури в тогочасній Америці. Коли ми згадуємо 60-ті роки минулого століття в уяві з'являється миролюбний, оптимістичний, дещо наївний, утопічний та добродішесний образ хіпі. Проте протягом усього роману ми знаходимо певні соціальні групи, які були відчужені та залишені, не прийняті суспільством, а саме винахідники,

анархісти, «анонімні інаморато», підпільники, глухо-німі тощо. Усі вони пов'язані із таємною системою зв'язку, чий символ є поштовий ріжок з сурдиною – «*a muted post horn*», що стає знаком «замовчуваної комунікації». Наприклад, досить гостру сатиру бачимо в незадоволеному висловленні робітника Йойодину Стенлі Котекса про права на патенти, які інженер відписує, підписуючи контракт з компанією: «*Teamwork*», *Koteks snarled*, «*is one word for it, yeah. What it really is a way to avoid responsibility. It's a symptom of the gutlessness of the whole society [85, c. 56]*». На мовному рівні автор використовує метафору «*a symptom of the gutlessness of the whole society*», в якій слово «*gutlessness*» набуває негативного контекстуального забарвлення та висловлює все обурення персонажа.

Отже, культурна сфера набуває гострої сатиричної критики в романі. За словами Пінчона в Америці 60-тих років, телевізор замінив Бога, музика наслідує англійський гурт Бітлз, параноя стає домінантним почуттям в суспільстві та культурі, субкультури постають незадоволеними та залишеними, проте зовсім ніяк не наївними та оптимістичними. Задля створення цієї картини Пінчон не використовує значних мовних засобів, його сатира побудована на неочікуваних образах, парадоксальних ситуаціях, символізмі, грі слів, алогічних метафорах.

Підсумовуючи питання сатиричної проблематики в романі Томаса Пінчона «Виголошення лоту 49» та мовні засоби її реалізації, зазначимо, що роман був написаний в 1965 році і про 60-ті роки у США, які постають як напрочуд неоднозначний і цікавий історичний період. Сатирична критика автора націлена на образ Америки, як держави в цілому, капіталістичне суспільство, що тягне за собою різке розмежування багатих та бідних, проблеми грошей та влади, наркоманії, хабарництва. Людські недоліки, а саме нещирість, одягання масок, байдужість, відносини та способи поведінки між людьми у суспільстві і сім'ї також сатирично висвітлюються автором. Культурна сфера набуває гострої критики в романі, а саме Пінчон сатирично говорить, що в Америці в 60-тих роках, телевізор замінив Бога, американська

музика – повне наслідування англійців, параноя стає домінантним почуттям в суспільстві та культурі, субкультури зображуються незадоволеними та залишеними, проте зовсім ніяк не наївними та оптимістичними.

Сатиричний ефект досягається за рахунок буденного тону опису для зображення трагічних, злочинних подій, створення парадоксальних, алогічних ситуацій, які завершуються певною фразою-натяком чи несподівано іронічною дією персонажа. Порівняння, метафори та епітети не є часто вживаними мовними засобами, проте за рахунок влучного їх використання автору вдається створити оригінальні сатиричні образи. Варто зазначити, що метафори та епітети часто є не одиничними, а досить розширеними. Багато подій роману побудовані на іронії та комізмі, описуються автором детальними полісиндетонними та асиндетонними перерахуваннями. Досить часто сатира побудована на неочікуваних образах, парадоксальних ситуаціях, символізмі, грі слів, алюзіях.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2**

На базі проаналізованих американських постмодерністських романів Курта Воннегута «Бойня №5, або Хрестовий похід дітей» та Томаса Пінчона «Виголошення лоту 49» можемо виокремити певні сатиричні тенденції та прослідкувати мовні засоби їх реалізації. Курт Воннегут та Томас Пінчон досить гостро критикують образ Америки та американського суспільства, яке

представлене на міжнародній арені, за рахунок зображення країни в зовсім парадоксальному, протилежному світлі. В Курта Воннегута знаходимо сатиру «американської мрії», в той час як Пінчон більше ілюструє те, до чого призводить «американська мрія», наслідки її досягнення, проблеми які виникають в суспільстві, де панують гроші, а саме хабарництво, наркоманія, які в романі Курта Воннегута взагалі відсутні. Відносини людей в американському післявоєнному суспільстві та в сім'ї також зазнають значної сатиричної критики в обох романах. Курт Воннегут акцентує увагу на шлюбах по розрахунку та на проблемах нехтування внутрішнім світом людини, моральних цінностей, натомість оцінку лише за зовнішністю, статусом. Томас Пінчон говорить про нещирість, вигідну зміну соціальних ролей, одягання масок. Сфера культури також досить сатирично представлена в романах. Курт Воннегут значну увагу приділяє критиці літератури, смерті роману, в той час як в Томаса Пінчона ця думка повністю відсутня. В свою чергу автор роману «Виголошення лоту 49» сатирично говорить, що в Америці в 60-тих роках телевизор замінив Бога, американська музика – повне наслідування англійців, параноя стає домінантним почуттям в суспільстві та культурі, субкультури зображуються незадоволеними та залишеними, проте зовсім ніяк не наївними та оптимістичними. Отож можемо стверджувати, що сатиричні тенденції американських постмодерністських романів пов'язані з темами Америки як держави в цілому, її політичної, економічної системи, позиції в світі; суспільства, суспільних відносин та проблем, що виникають в даний історичий період в Америці; сім'ї та відносин батьків і дітей; культури, літератури. В межах даних сатиричних тенденцій, письменники-постмодерністи приділяють більше уваги тому чи іншому аспекту, проблемі. Значною відмінною характеристикою між романами є те, що Курт Воннегут ставить на меті написати саме антивоєнний роман, що досягається за допомогою сатиричного зображення війни, абсурдності смертей на війні, образу американського солдата, післявоєнного життя солдат. В Томаса Пінчона тема війни взагалі

відсутня. Сатира Томаса Пінчона головним чином направлена саме на Америку та американське суспільство.

В основі створення сатиричного ефекту в даний постмодерністських романах на мовному рівні лежать несподіваність вживання семантично невідповідних темі лексичних одиниць, метафори та епітети побудовані на парадоксі та контрасті, відхилення від норми, неспіврозмірність, алогічність, перебільшення, як засіб карикатури і гротеску, несподівані зіставлення явищ, які є різними, взаємовиключають одне одного або є неспіврозмірними, часті неприродні повтори, різні види алогізму. Окрім цього в романах знаходимо також авторські неологізми, використання лайливих слів, емоційно забарвленої лексики, алюзій. Дещо вирізняється з цього узагальнення наратив роману «Виголошення лоту 49». Безперечно, Томас Пінчон використовує усі вищенаведені мовні засоби, проте визначального рисою його роману є численні детальні описи ситуацій та подій, за допомогою полісиндетонних та асиндетонних перерахувань. За рахунок цього роману характерне менш метафоричне зображення подій.

## ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Особливості сатиричних тенденцій американського постмодерністського роману є актуальною літературознавчою проблемою, яка зумовила дослідження низки теоретичних питань. Мовно-стилістичний аналіз постмодерністських романів мав на меті виокремлення спільних проблем сатиричного висміювання та мовних засобів їх реалізації. Як результат дослідницької роботи вдалось з'ясувати наступне:

1. В середині ХХ ст. формується абсолютно нова течія в мистецтві та літературі – постмодернізм. Постмодернізм визначають як цілісний, багатозначний, динамічний комплекс мистецьких, філософських, науково-теоретичних уявлень, який прийшов на зміну модерну й відображає складність, хаотичність, децентрованість сучасного світу епохи світових війн і науково-технічної революції. Постмодернізм характеризується особливим світовідчуттям, яке базується на свідомому відкиданні будь-яких правил й обмежень, кризове, хаотичне світосприйняття, заперечення єдиної істини, множинність та плюралістичність думок, ідей, напрямів, жанрів, абсурдність та химерність буття тощо.

2. Під впливом філософсько-естетичних засад постмодернізму в літературі виникає якісно новий, своєрідний та винятковий жанр – постмодерністський роман. Постмодерністський роман – це літературний жанр, який відображає філософські та художньо-мистецькі засади постмодерністського світосприйняття у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. та вирізняється прийомами інтертекстуальності, іронії, гри, пастишу, нелінійності письма та колажу. Постмодерністському роману властива гостра критика сучасного суспільства. На основі цього можемо виокремити сатиру, як один з головних способів художнього відображення постмодерністської дійсності, який гостро висміює вади індивідуального, суспільного й політичного життя з метою спонукання до їх усунення та коригування.



3. Традиційні принципи сатири в літературі постмодернізму зазнають певної трансформації і коригувальна функція нівелюється, так як письменники-постмодерністи вважають, що не здатні впливати на стан речей, в результаті цього не мають жодних запропонованих рішень щодо вирішення висміяних проблем. Однак письменникам-постмодерністам вдалось сатирично зобразити сучасний суспільний та політичний світ. Їх творчість характеризується гротескно-карикатурним перебільшенням об'єктів висміювання, спробою захиститись сміхом від абсурдних проявів і протиріч буття, готовністю жартувати про жахи, потворність, страждання, відчай, смерть, всеохоплюючою критикою людства та буття, у тому числі творчого процесу та особистості самого автора.

4. На базі проаналізованих американських постмодерністських романів Курта Воннегута «Бойня №5, або Хрестовий похід дітей» та Томаса Пінчона «Виголошення лоту 49» можемо виокремити певні сатиричні тенденції. Курт Воннегут та Томас Пінчон досить гостро критикують образ Америки та американського капіталістичного суспільства, який представлений на міжнародній арені, за рахунок зображення країни в зовсім парадоксальному, протилежному від традиційного та загальноприйнятого світла. В Курта Воннегута знаходимо сатиру «американської мрії», в той час як Пінчон більше ілюструє те, до чого призводить «американська мрія», наслідки її досягнення, проблеми які виникають в суспільстві, де панують гроші, а саме хабарництво, наркоманія.

Відносини людей в суспільстві та в сім'ї також зазнають значної сатиричної критики в обох романах. Так, в Курта Воннегута акцентується увага на шлюбах по розрахунку, на проблемах нехтування внутрішнім світом людини, моральних цінностей, оцінку лише зовнішності, статусу, Томас Пінчон говорить про нещирість, вигідну зміну соціальних ролей, одягання масок.

Сфера культури також досить сатирично представлена в романах. Курт Воннегут значну увагу приділяє критиці літератури, смерті роману. В свою

чергу Томас Пінчон сатирично говорить, що в Америці в 60-тих роках телевізор замінив Бога, американська музика – повне наслідування англійців, параноя стає домінантним почуттям в суспільстві та культурі, субкультури зображуються незадоволеними та залишеними, проте зовсім ніяк не наївними та оптимістичними.

Сатиричні тенденції американських постмодерністських романів пов'язані з темами Америки як держави в цілому, її політичної, економічної системи, позиції в світі; суспільства, суспільних відносин та проблем, що виникають в даний історичний період в Америці; сім'ї та відносин батьків і дітей; культури, літератури. В межах даних сатиричних тенденцій, письменники-постмодерністи приділяють більше уваги тому чи іншому аспекту, проблемі.

5. В основі створення сатиричного ефекту в даний постмодерністських романах на мовному рівні лежать несподіваність вживання семантично невідповідних темі лексичних одиниць, метафори та епітети побудовані на парадоксі та контрасті, відхилення від норми, неспіврозмірність, алогічність, перебільшення, як засіб карикатури і гротеску, несподівані зіставлення явищ, які є різними, часті неприродні повтори, різні види алогізму. Окрім цього в романах знаходимо також авторські неологізми, використання лайливих слів, емоційно забарвленої лексики, алюзій. Проза Томаса Пінчона особливо вирізняється численними детальними описами ситуацій та подій, за допомогою полісиндетонних та асиндетонних перерахувань.

## РЕЗЮМЕ

The problem of the development of the novel during the postmodern period is perhaps one of the most urgent issues in current literary studies. On the basis of American novels of the postmodern period, a qualitatively new literary genre – "postmodern novel" can be distinguished. Postmodern authors rethink the world and society raising its burning problems and portraying them with the help of acute satire. By means of linguistic-stylistic analysis, a number of problems that a person faces in this era can be singled out. On this basis, we can state the need for a thorough study of the satirical tendencies of postmodern novels.

The aim of our research work is to single out satirical tendencies on the basis of the linguistic-stylistic analysis of American postmodern novels.

The object of our research is the postmodern era and its ideological and literary features, in particular satirical tendencies in development.

The subject of our research is the linguistic-stylistic features of the implementation of satirical tendencies in American postmodern novels.

To achieve this goal, the following research objectives must be solved:

- 1) to analyze the notions of «postmodernism», «satire»;
- 2) to characterize the features of the postmodern novel and attempt to derive a general definition of the concept;
- 3) to analyze the issues of satire as a key feature of the novels of postmodernism, its classification and means of expression;
- 4) to study the satirical issues and the linguistic means of its implementation in the novels «Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death» by Kurt Vonnegut and «The Crying of Lot 49» by Thomas Pynchon;
- 5) to systematize the investigated material and distinguish satirical tendencies and their expressive means on the linguistic level.

Our research work consists of two main parts. The first part is devoted to the general characteristic of the notions of postmodernism, postmodern novel and satire.

The issues of characteristic features of postmodern novel, classification of satire and its expressive means are studied more precisely.

The second part presents the distinguished satirical tendencies on the basis of two American postmodern novels – “Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade: A Duty-Dance with Death” by Kurt Vonnegut and “The Crying of Lot 49” by Thomas Pynchon. The second part also focuses on expressive means and stylistic devices used by the authors to satirize the postmodern society.

The following methods were used in our research work: theoretical analysis of the problem under the research, descriptive method, methods of stylistic and contextual analysis.

Due to the complex investigation we can claim that satirical tendencies of postmodern novels are connected with the themes of the USA as a country its political, economical issues and position in the world; society, social relationships and problems occurring during this historical period; family and relations between children and parents; culture; literature.

At the linguistic level the satirical tendencies are expressed with the help of the unexpectedness of the use of semantically inappropriate lexical units; metaphors and epithets which are based on paradoxes and contrasts, various deviations, exaggeration, as a means of caricature and grotesque, unpredictable comparisons of phenomena that are different, frequent unnatural repetitions, different types of alogism. In addition, in postmodern novels, we find author`s neologisms, the use of shrewd words, emotionally colored vocabulary, allusions.

**Key words:** postmodernism, postmodern novel, postmodernistic satirical tendencies, expressive means in postmodern novels.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айвазова Э. Р. Сатира как предмет литературной эстетики/ Айвазова Э. Р. // Наукові праці Кам'янець Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. – 2011. – № 27. – С. 14-17
2. Алиева Х. Э. Основные особенности школы «черного юмора» и творчества Томаса Пинчона/ Х. Э. Алиева // Вопросы духовной культуры – 2014. – № 6. – С. 43-45
3. Альошина О. М. Комічне та його основні форми вираження в романі Тома Шарпа «Уілт» [електронний ресурс] / О. М. Альошина – Режим доступу:[http://wwwphilology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visnyk\\_994/content/alyoshina.pdf](http://wwwphilology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_994/content/alyoshina.pdf)
4. Бабелюк О. А. Поетика спонтанності постмодерністського наративу / О. А. Бабелюк // Записки з романо-германської філології. – 2015. – № 1. – С. 15-24.
5. Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин – Санкт-Петербург: Азбука, 2000. – 386 с.
6. Бахтин М. М. Сатира / М. М. Бахтин – М. : Русские словари, 1997. – Т. 5. – С. 11-39.
7. Бехта І. Дискурс постмодернізму: особливості нарративних стратегій / І. Бехта //Матеріали 5-ї Всеукраїнської конференції “Нові підходи до філології у вищій школі”. Сер. : Нова філологія. – 2002. – №1(12). – С. 213 – 223.
8. Бігун Б. Постмодерністський образ світу/ Б. Бігун // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 1999. – № 3. – С. 88-96.
9. Бовсунівська Т. Теорія роману періоду постмодернізму/ Т. Бовсунівська // Основи теорії літературних жанрів: Монографія. – К.: ВПЦ. Київський університет, 2008. – С. 372-397.

10. Буруковська Н. В. Філософія доби постмодерна: еволюція проблематики / Н. В. Буруковська // Вісник Академії адвокатури України. – 2011. – № 3(22). – С. 5-10
11. Гладішев В. В. Як розгадати «сни людства»? : до вивчення поняття «постмодернізм» / В. В. Гладішев // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – № 5/6. – С. 11-12.
12. Головченко Н. І. Постмодернізм як універсальна матриця сучасної літератури/ Н. І. Головченко // Українська література в загальноосвітній школі. –2010. – № 11. – С. 17-21.
13. Денисова Т. Н. Коротко про історію, теорію і практику американського постмодернізму / Т. Н. Денисова // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання : матеріали семінару. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2002. – 248 с.
14. Денисова Т. Н. Історія американської літератури / Т. Денисова; НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2012. – 487 с.
15. Еко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Еко. – М.: Книжная палата, 1989. – 496 с.
16. Жуковська К. В. Літота в стилістиці та риториці / К. В. Жуковська // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"] Сер. : Філологічна. – 2011. – Вип. 20. – С. 73-80
17. Задорожна О. Постмодернізм як культурне та літературне явище кінця ХХ – початку ХХІ століть. Теоретичні засади постмодернізму / О. Задорожна // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство, мовознавство, фольклористика. – 2012. – Вип. 23. – С. 10-12.
18. Затонский Д. В. Постмодернізм в историческом интерьере / Д. В. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – № 3. – С. 7-9

19. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств/ Д. В. Затонский. – Харьков: Фолио, 2000. – 256 с.

20. Зозуля О. В. Постмодерністські концепції пародії: основні проблемні підходи і дискусії / О. В. Зозуля // Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія : Філологічні науки. – 2014. – № 2. – С. 25-30

21. Ильин И. П. Общая характеристика постмодернизма / И. П. Ильин // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – № 5/6. – С. 3-10.

22. Карасик А. В. Лингвистические характеристики юмора / А. В. Карасик // Языковая личность: проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики : Сб. науч. тр. ВГПУ, 1999. – С. 200 – 209.

23. Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе / Н. В. Киреева. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 216 с.

24. Киченко О. Постмодернізм і роман: метаморфози традиційного жанру/ О. Киченко // Всесвіт. – 2004. – № 6. – С. 176-179.

25. Клименко Т. Література постмодернізму/ Т. Клименко// Зарубіжна література. – 2008. – № 1/3. – С. 56 – 72

26. Ковбасенко Ю. Література постмодернізму: по той бік різних боків / Ю. Ковбасенко // Зарубіжна література в навчальних закладах. – 2002. – № 5. – С. 2-12.

27. Козуб Г. Постмодернизм как явление современной культуры / Г. Козуб // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2002. – № 4. – С. 48-49.

28. Козюра О. В. Феномен постмодернізму: спроба визначення естетичної функції/ О. В. Козюра // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2007. – № 10. – С. 10-12.

29. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с

30. Лаврентьев А. И. «Черный юмор» и американский характер: учеб. пособие по спецкурсу/ А. И. Лаврентьев. – УдГУ: Ижевск, 2009. – 290 с.

31. Леськів А. З. Лінгвостилістичні особливості комічного відображення дійсності (на матеріалі американських романів "чорного гумору"): Автореф. дис. канд. філол. наук/ А. З. Леськів. – Львів : Б.в., 2005 . – 19 с.

32. Мережинская А. Ю. Русский постмодернистский роман 80-х-начала – 90-х гг. Жанровые модификации / Мережинская А. Ю. // Русский литературный постмодернизм: Художественная специфика. Динамика развития. Актуальные проблемы изучения. Учебное пособие. – К.: Логос, 2004. – С.118-163.

33. Назарець В. М. Постмодернізм як літературне явище/ В. М. Назарець // Зарубіжна література в школах України. – 2008. – № 2. – С. 2-6.

34. Нельс С. Сатира / С. Нельс // Вопросы литературы. – 1994. – № 5. – С. 45-49.

35. Ортега-и-Гассет Х. Мысли о романе / Х. Ортега-и-Гассет // Вопросы литературы. – 1991. – № 2. – С. 82–128.

36. Палій О. П. Поетика постмодерністського роману (до теоретичних аспектів) / О. П. Палій // Літературознавчі студії. – 2013. – Вип. 39(2). – С. 278-288.

37. Подкоритова О. П. Поетика сатири в романах Курта Воннегута / О. П. Подкоритова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2010. – Вип. 52. Філологічні науки. – С. 207–213.

38. Помогач Б. Верность гуманистическим идеалам / Б. Помогач // Вопросы литературы. – 1978. – № 12. – С. 32–36.

39. Радзієвська Т. В. Сатиричні засоби в художньому творі: комунікативно-прагматичні засади текстотворення / Т. В. Радзієвська // Вісник КНЛУ. Сер. : Філологія. – 2011 – Том 14. – № 1. – С. 114-120.



40. Романова О. Мовні засоби сатиричного зображення Америки в романі Томаса Пінчона «Вибукування лоту 49» / О. Романова // Сучасні проблеми лінгвістики, літературознавства та методики викладання мови і літератури: тези доповідей та повідомлень наукової інтернет-конференції студентів. – Випуск 3 [14 грудня 2017 р.] – Вінниця: ТОВ «Друк плюс», 2017. – с. 214 - 216.

41. Романова О. Іронія та її види як один з прийомів сатиричного зображення дійсності в постмодерністських романах / О. Романова // Матеріали XV міжнародної студентської інтернет-конференції «МОВА, ОСВІТА, КУЛЬТУРА: інтеграційні тенденції в сучасному світі» (Вінниця, 23-24 листопада 2017 р.). – 2017. – С. 124 – 126.

42. Романова О. Постмодерністський роман як літературний жанр епохи постмодернізму / О. Романова // Матеріали наукової конференції студентів та викладачів «Актуальні проблеми лінгвістики та методики викладання іноземних мов у вищому навчальному закладі» (Вінниця, 20 квітня 2017 р.). – 2017. – С. 98 – 100.

43. Романова О. Постмодерністська свідомість, як основа формування світоглядно-мистецького напрямку / О. Романова // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Актуальні проблеми філології та методики викладання іноземних мов у сучасному мультилінгвальному просторі» (Вінниця, 26-27 квітня 2017 р.). – 2017. – С. 97 – 99.

44. Романова О. «Чорний гумор» як засіб вираження сатири в постмодерністських романах / О. Романова // Матеріали I Всеукраїнської наукової інтернет-конференції «Діалог мов і культур у сучасному освітньому просторі» (Суми, 17 листопада 2017 р.). – 2017. – С. 414 – 416.

45. Романова О. До проблеми визначення характерних рис роману постмодернізму / О. Романова // Матеріали студентської наукової інтернет-конференції «Професійна підготовка майбутніх спеціалістів у загальноєвропейському мовному контексті: проблеми та перспективи» (Вінниця, 24 листопада 2016 р.). – 2016. – С. 119 – 120.

46. Рымарь Н.Т. Романное мышление и культура XX века / Н.Т. Рымарь // Литературный текст. Проблемы и методы исследования. Аспекты теоретической поэтики. – М. ; Изд-во ТГУ, 2000. – С. 88–102
47. Самохіна В. О. Комічне у постмодерністських текстах XX-XXI ст. / В. О. Самохіна // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки. – 2015. – Вип. 7. – С. 248-255.
48. Сокол Л. П. Гіпертекст і постмодерністський роман / Л. П. Сокол // Слово і час. – 2002. – № 11. – С. 76-80.
49. Сокол Л. П. Український постмодерністський роман: реалії та критика (на прикладі роману Ю. Андруховича "Переверзія") / Л. П. Сокол // Наукові записки НаУКМА: Філологічні науки. – 2003. – № 21. – С. 36-41.
50. Тарасенко К., Щадрина Т. Модифікація романного жанру в літературі постмодернізму/ К. Тарасенко, Т. Щадрина // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. – 2013. – № 1 (32). – С. 16-25.
51. Харченко О. В. Постмодерністський сатиричний дискурс США [електронний ресурс] / О. В. Харченко – Режим доступу: <http://www.stattionline.org.ua/filologiya/31/1888-postmodernistskij-satirichnij-diskurs-ssha.html>
52. Хассан І. Культура постмодернізму / І. Хассан // Вікно в світ. Зар. літ.: наукові дослідження, історія, методика викладання. – 1999. – № 3. – С. 88-96
53. Шуба Ю. В. Структурно-стильові особливості модерністського і постмодерністського роману/ Ю. В. Шуба // Литературоведческий сборник. – 2007. – Вып.29/30. – С.192-202.
54. Ячменьова М. М. До сутності терміна "постмодерністський роман" / М. М. Ячменьова // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2005. – Вип. 22. – С. 207-211.
55. Aanensen M. The Soldier as Satirist: a study of black humor in Joseph Heller's Catch-22 and Kurt Vonnegut's Slaughterhouse Five/ M. Aanensen. – Agder: University of Agder, 2011. – 96 p.

56. Aristova N. O. American Literature from a postmodern perspective/ N. O. Aristova // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. –2015. – № 16. – С.72-74.
57. Barrett T. Modernism and postmodernism: an overview with art examples / T. Barrett // Art Education: Content and Practice in a Postmodern Era / ed. by J. W. Hutchens and M. S. Suggs. – Washington, DC: NAEA, 1997. – P. 17 – 30.
58. Brann E. T. H. What is postmodernism? / E. T. H. Brann // The Harvard review of Philosophy. – 1992. – Vol. 2. – № 1. – P. 4-7.
59. Clark J. R. Satire: Language and Style/ J. R. Clark– Special Issue of Thalia: Studies in Literary Humor, 1983. – 49 p.
60. Dalene A. Satire's Corrective Function: Jon Stewart and Post-Modern, Generative Satire/ A. Dalene. – Agder: University of Agder, 2012. – 48 p.
61. Feinberg L. Introduction to Satire/ L. Feinberg. – Ames: Iowa State University Press, 1972. – 310 p.
62. Griffin D. H. Satire: A Critical Introduction/ D. H. Griffin. – Lexington: The University Press of Kentucky, 1994. – 342 p.
63. Highet G. Anatomy of Satire / G. Highet. – New Jersey: Princeton University Press, 2015. – 338 p.
64. Hoelker F. Menippean Satire as a Genre: Tradition, Form, and Function / F. Hoelker. – Loyola University of Chicago, 2003. – 442 p.
65. Hutcheon L. A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms/ L. Hutcheon. – London and New York: Methuen, 1985. – 87 p.
66. International postmodernism: Theory and Literary Practice / J. W. Bertens, H. Bertens, D. Fokkema. – Amsterdam/ Philadelphia John Benjamins Publishing, 1997. – 581 p.
67. Janoff B. Black Humor, Existentialism, and Absurdity: a generic confusion/ B. Janoff. – Arizona Quarterly: A Journal of American Literature, Culture and Theory, 1974. – P. 293-304.

68. LeBoeuf M. *The Power of Ridicule: An Analysis of Satire*/ M. LeBoeuf. – University of Rhode Island, 2007. – 46 p.
69. Lyotard J.-F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*/ J.-F. Lyotard. – University Of Minnesota Press, 1984. – 144 p.
70. Ma L. Indeterminacy in postmodern fiction *Journal of Language Teaching and Research* / Li Ma //Vol 4, No 5. – November. – 2013. – pp. 1338-1342
71. Murfin R. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms* / R. Murfin, S. M. Ray. – Boston: Bedford\St. Martin`s: 3rd edition, 2008. – 624 p.
72. Petro P. *Modern Satire: Four Studies* / P. Petro. – Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 1982. – 162 p.
73. Porter L. The pragmatics of verbal irony/ L. Porter // *Journal of Literature and Science*. – 2008. – Vol. 1, № 2. – P. 78-86.
74. Quintero R. *Indroduction: Understanding Satire* [электронный ресурс]/ R. Quintero. – Режим доступа: [https://www.calstatela.edu/sites/default/files/companion\\_to\\_satire\\_-\\_introduction.pdf](https://www.calstatela.edu/sites/default/files/companion_to_satire_-_introduction.pdf)
75. Sarup M. *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*/ M. Sarup. – Anthens: The University of Georgia Press, 1993. – p. 131.
76. Sidita M. A. *Black Humor, a Way to Face Atrocities of the 21st Century in Kurt Vonnegut's Fiction*/ M. A. Sidita // *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*. – 2013. – Vol. 2, No. 9. – C.274-277.
77. Tally R. T. Jr. *A postmodern Iconography. Vonnegut and the great American novel*/ R. T. Jr. Tally. – New York: Bloomsberry, 2011. – 209 p.
78. Weinbrot H. D. *Eighteenth-century satire*/ H. D. Weinbrot. – Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1988. – 260 p.
79. Weisenburger S. *Fables of Subversion: Satire and the American Novel*/ Weisenburger S. – Athens, GA: University of Georgia Press, 1995. – 347 p.

80. Whisnant C. J. Some Common Themes and Ideas within the Field of Postmodern Thought [електронний ресурс]/ C. J. Whisnant. – Режим доступу: <http://webs.wofford.edu/whisnantcj/his389/postmodernism.pdf>

81. Williams J. S. Towards a Definition of Menippean Satire/ J. S. Williams// Journal of Literature and Science. – 2009. – Vol 2, № 1. – P. 55-64.

### **СПИСОК ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ**

82. Літературознавчий словник-довідник/ [Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін]. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

83. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энциклопедический справочник / [Под ред. А. Е. Махова]. – М.: Интрада. – ИНИОН, 1996. – 317 с.

84. Oxford Advanced Learner's Dictionary / [Ed. Sally Wehmeier]. – Oxford: Oxford University Press, 2009. – 1715 p.

### **СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ**

85. Pynchon Thomas The Crying of Lot 49/ T. Pynchon. – New York: HarperCollins Publishers, 2006. – 152 p.

86. Vonnegut Kurt Slaughterhouse-Five or the Children's Crusade/ K. Vonnegut. – New York: Bantam Doubleday Dell Publishing Group Inc., 1969. – 114 p.