

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ТА МЕТОДИКИ ЇЇ
ВИКЛАДАННЯ**

**ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ КОМІЧНОГО У АНГЛОМОВНОМУ
ТЕЛЕСАРІАЛІ «ЯК Я ЗУСТРІВ ВАШУ МАМУ»**

Кваліфікаційна робота (проект)
на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр»

Виконав: студент IV курсу 09-441

групи

Спеціальності 014.02 Середня освіта
(Мова і література англійська)
Освітньо-професійної (наукової)
програми «бакалавр»

Волкова Катерина Олександрівна

Керівник: проф. Заболотська О.О.

Рецензент: доц. Акішина М.О.

Херсон - 2020

ЗМІСТ

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|
| ВСТУП | 3 |
| РОЗДІЛ 1. Наукові засади вивчення комічного у сучасній лінгвістиці | 5 |
| 1.1. Сутність поняття «комічне» у когнітивній парадигмі..... | Ошибка! Закладка не определена. |
| 1.2. Види комічного у художньому тексті..... | 12 |
| РОЗДІЛ 2. Лінгвостилістичні засоби створення комічного ефекту в американському телесеріалі “<i>How I met your mother</i>” | 19 |
| 2.1. Роль лексичних засобів у реалізації комічного | 19 |
| 2.2. Стилiстичні тропи як засіб досягнення комічного ефекту..... | 29 |
| ВИСНОВКИ | 55 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 57 |

ВСТУП

Категорія комічного знаходить висвітлення у великій кількості наукових досліджень із лінгвістики та суміжних наукових парадигм (літературознавства, філософії, етики, естетики, соціології), а її теоретичне вивчення в мовознавстві має давню традицію. Зокрема, проблеми дослідження категорії комічного, його видів, прийомів створення, виражальних засобів, що використовуються з метою створення комічного ефекту в різних типах дискурсу активно розроблялися в другій половині ХХ – початку ХХІ століття в роботах Ю. Апресяна, Н. Арутюнової, Т. Булигіної, О. Шмельова, О. Земської, О. Падучевої, Б. Нормана, Ю. Борєва, С. Походні, В. Проппа, М. Желтухіної, Л. Песоріної, А. Кутоян, Н. Степанової, А. Варинської, Ю. Мухіної, Ю. Гарюнової, Ж. Фомичевої, О. Коновалової, О. Тимчук, Т. Устинової, М. Лазаревої, Р. Олександра, С. Аттарді, Р. Брауна, У. Неша, Л. Келлі, Ж.-Ж. Лесеркля та інших учених.

Складність категорії комічного зумовлює неоднозначність підходів до інтерпретації її сутності, механізмів, філософської, культурологічної, психологічної, соціологічної, формально-логічної, естетичної й власне лінгвістичної природи.

Актуальність роботи обумовлена недостатністю систематичного дослідження лінгвостилістичних засобів створення комічного ефекту у творах різних жанрів як художнього дискурсу, так і кінодискурсу, у якому будь-яка мовна одиниця може також стати стилістично значущою і перетворитися на засіб експресивності та створення певної комічної тональності. Наразі популярність американської культури зумовлює звернення саме до американських комедійних телесеріалів, у яких явища навколишньої дійсності відтворено в іронічній та навіть саркастичній манері.

Мета роботи – виявити лінгвостилістичні засоби досягнення комічного ефекту в американському телесеріалі “*How I met your mother*”.

Поставлена мета обумовлює вирішення таких **завдань**:

- розкрити сутність поняття «комічне» у когнітивній лінгвістиці;
- розглянути різні види комічного та засоби їх вираження у художніх текстах;
- визначити роль лексичних засобів у досягненні комічного ефекту у телесеріалі “*How I met your mother*”;
- виявити стилістичні тропи та фігури, що реалізують комічне у телесеріалі “*How I met your mother*”.

Об'єктом дослідження є категорія комічного та засоби її вираження у художньому тексті.

Предметом дослідження виступають лінгвостилістичні засоби створення комічного ефекту в американському телесеріалі “*How I met your mother*”.

Матеріалом дослідження слугували 4 сезони американського телесеріалу “*How I met your mother*” (2005-2009 р.р.).

У дослідженні використано низку **методів**: дескриптивний (для опису категорії «комічне» та засобів її вираження), метод семантичного аналізу (для визначення семантики лексичних одиниць та власних назв у певному контексті), метод інтерпретаційно-текстового аналізу (для виявлення засобів досягнення комічного ефекту), метод стилістичного аналізу (для виявлення стилістичних тропів та фігур, що використовуються для надання комічності певним кінофрагментам), метод кількісного аналізу (для виявлення частоти використання лінгвостилістичних засобів у проаналізованому телесеріалі).

Практичне значення роботи полягає у використанні результатів дослідження у курсі зі «Стилістики англійської мови» та «Інтерпретація художнього тексту», при написанні курсових та дипломних робіт.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ КОМІЧНОГО У СУЧАСНІЙ ЛІНГВІСТИЦІ

1.1. Сутність поняття «комічне» у когнітивній парадигмі

Комічне як художній засіб відобразився в ранніх формах пізнання світу: грецькій міфології, фольклорних казках і легендах. Науковий інтерес до дослідження комічного має давню історію: починаючи з Античності до цього феномену зверталися філософи, психологи, соціологи, культурологи, а на початку ХХ століття до них приєдналися і лінгвісти. В лінгвістиці гумор посідає особливе місце, оскільки являє собою психологічне, соціальне, прагматичне, етнокультурне, історичне явище, що проявляється в процесі вербального спілкування.

У лінгвістику термін «комічне» був запозичений з естетики, що є свідченням того, що у цих наук є точка дотику. Цією точкою виступає текст, у якому категорія комічного реалізується, зокрема творах «сміхової» культури та в текстах балагурства. Проблеми комічного вивчають літературознавство [44, с. 3], естетика [16, с. 7], філософія [26, с. 52] та психологія [59, с. 209]. Так, естетика пояснює досягнення комічного ефекту моральними та естетичними нормами суспільства. Психологи намагаються визначити, як проходить процес сприйняття комічного та механізми його породження в мозку. Лінгвісти розглядають мовні засоби та прийоми, що створюють комічний ефект [30, с.171-174]. Пріоритетна роль серед цих напрямів належить, безумовно, філософії та естетиці, в якій комічне розглядається як одна з естетичних категорій, що відображає життєві явища та характеризуються внутрішньою суперечливістю. Різні наукові підходи до дослідження цієї проблематики

обумовлює відсутність узагальненої теорії, яка б давала чітке визначення поняттю комічного.

В античній науці панував погляд на комічне як на різновид потворного. Платон знаходив причину сміху в помилці і відхиленні від будь-яких естетичних норм. Аристотель бачив природу сміху в духовній і фізичній неповноцінності, визначаючи комічне як частину потворного. Цицерон у трактаті про ораторське мистецтво визначав його як принцип ораторів: «акт осміяння не повинен викликати надто великого роздратування і співчуття» [31, с. 51].

Наприкінці XIX століття французький філософ А.Бергсон запропонував оригінальну теорію комічного. На його думку, суть комічного в інертності, механізації, автоматизмі, які проникають у життя людини і виявляються на всіх рівнях: жестах, русі, характері та мові. Такий «автоматизм» у поведінці створює передумови для стереотипної поведінки в нестандартних ситуаціях, що породжує комічний ефект [4, с. 25].

І. Фролова визначає комічне як категорію естетики, що виражає у формі висміювання історично обумовлену невідповідність певного соціального явища, діяльності та поведінки людей, їх традицій і звичаїв об'єктивному плину речей і естетичному ідеалу прогресивних громадських сил [59, с. 391].

Міркуючи про обсяг категорії комічного, переважна більшість дослідників відзначає її відмежованість від таких суміжних категорій і явищ, як смішне, веселе, сміх, дотепність. Зміст категорії комічного становить сукупність її варіантів. У нашому випадку ми виходимо з того, що категорія комічного включає чотири змістовні різновиди: гумор, іронія, сатира, сарказм.

Виняткова складність пояснення комічного обумовлена, по-перше, його універсальністю (усе в світі можна розділяти на «серйозне» і

«комічне»), а по-друге, його надзвичайною динамічністю, ігровій здатності ховатися під будь-яким образом [60, с. 80].

Природа комічного зазвичай тлумачиться або як об'єктивна властивість предмета, або як результат суб'єктивних здібностей особистості, або як наслідок взаємовідносин суб'єкта та об'єкта [68, р. 250]. Природа комічного пов'язана з природою самої людини, оскільки осмислення світу людиною протікає у зіткненні протилежностей, що створюють конфлікт.

Наразі дослідники намагаються зрозуміти комічне як когнітивне явище. Присутність протиріч між об'єктом, який описується, і його позначенням, можливість використання фонових знань для декодування гумористичної інформації, а також присутність типових «гумористичних ситуацій», – всі ці параметри є когнітивними за своєю природою [14, с. 68]. Комічне є результатом роботи людського мозку. Ментальна обробка комічної інформації носить характер інтерпретації. Розуміння комічного тексту є когнітивним процесом, спрямованим на побудову змісту, а також результатом, що досягається завдяки цьому процесу [31, с. 2]. Гумор – це не тільки сенс і значення. Це – ефект, який виникає внаслідок його інтерпретації.

До середини минулого століття когнітивні концепції являли собою в основному ті чи інші варіації теорії «комічного шоку, згідно з якими процес сприйняття жарту проходить три фази: а) розгубленість, дезорієнтацію у зв'язку з новизною, незвичністю комічного ефекту (фаза «шоку»); б) фаза «осяяння»; в) фаза комічної радості, викликана звільненням від нервової напруги [48, с. 21]. Адекватна переробка інформації, що надходить, і в кінцевому результаті сприйняття та усвідомлення комічного (тобто виникнення комічного ефекту) залежить від наявності в адресата певного обсягу знань про світ. Комічне може виникнути тільки тоді, коли адресат є співучасником комічної дії, коли

він не відсторонюється від неї, а приймає її, бере участь у ній, співпереживає разом з адресантом.

Так як з позицій когнітивної теорії комічне трактується як властивість мовної поведінки людини, що відбиває специфіку її пізнання навколишнього світу, відправною точкою є положення про відображення людиною навколишньої дійсності і подальшої переробки та зберігання інформації, яка формується у свідомості людини у вигляді екзистенційного досвіду. Такий досвід представлений у вигляді сукупності когнітивних правил, моделей, ідей, що несуть інформацію про дійсність [67, р. 470]. Релевантним постає твердження, що комічне – це «продукт роботи людського мозку» [18, с. 27]; «витоки комічного розміщені в ментальній сфері» [18, с. 36].

У зарубіжній лінгвістиці існують різні когнітивні теорії комічного: А.Кестлер (теорія бісоціації), В.Раскін (теорія семантичних сценаріїв) і С.Аттардо (формальна теорія).

Слідом за А. Кестлером, комічне є результатом психічних процесів, названих бісоціацією. Бісоціація визначається вченим як сприйняття ситуації або ідеї в двох системах координат або асоціативних контекстах, які зазвичай не є сумісними. Під асоціативними контекстами розуміються фрейми (декларативне знання) і сценарії (процедурне знання). Комічне виникає внаслідок різкого перемикання ходу думок з одного асоціативного контексту в інший. Необхідною умовою комічного, на думку А. Кестлера, є бісоціативний шок, тобто несподіванка [57, с.35].

Теорія семантичних сценаріїв В.Раскіна є варіантом теорії бісоціації А. Кестлера та трактує комічне як комбінацію двох семантичних сценаріїв, що моделюють лінгвістичну й екстралінгвістичну компетенцію людини. Співставлення сценаріїв викликає у свідомості людини одну з опозицій: реальне / нереальне, істинне / хибне, можливе / неможливе, які стосуються важливих категорій людського існування [70, с.24].

У кожного мовця є великий лексикон, що складається з так званих «повсякденних» скриптів, що становлять його знання про будь-які рутинні ситуації, стандартні процедури, найпростіші ситуації [70, с. 49]. Скрипт – когнітивна структура, що засвоюється носієм мови і являє собою малу частину його знань про навколишній світ. Отже, в основі цієї теорії лежить твердження про те, що в тексті, у якому міститься жарт, поєднуються два різних скрипти і вони протилежні [70, с.21].

Формальна теорія С. Аттардо базується на теорії В. Раскіна. С. Аттардо розробив «компетентну» модель, яка враховує виникнення і сприйняття комічного за елементами опозицій. Компетентний промовець може породжувати комічне, а компетентний слухач може його розпізнавати [70, с. 25].

Отже, базовим механізмом породження комічного ефекту є суперечливість, невідповідність, порушення норми. Слід відзначити, що мається на увазі не усяке відхилення від норми, а лише таке, що сприяє виникненню додаткового (комічного) сенсу. Обов'язкова умова комічного – це виникнення «двоїстого світу»: на фоні «звичайного», очікуваного, стереотипного світу виникає інший, зі зміщеними орієнтирами. Тому природа комічного передбачає фіксацію певної аномальності [69, с. 43].

Комічним для людини може бути таке, що легко впізнати, що має знайомий образ, добре йому відоме і зрозуміле. Комічне завжди змістовне, воно спирається на конкретний зміст або сенс, які виявляються в контексті спілкування. Найбільш поширеним сигналом комічного і разом з тим його очевидним результатом є сміх, що неминуче базується на аналізі, оцінці, критиці, відбитті алогічності явищ життя. Комічний сміх виникає від різкої невідповідності смішної ситуації новим нормам і уявленням [1, с. 8].

Майже всі дефініції комічного будуються на визначенні його як естетичної категорії (тобто соціального явища), яка виникає шляхом сполучення двох модусів – реального і нереального, двох

взаємовиключних асоціативних контекстів при сприйнятті комічних текстів і припускає відображення явищ, що містять алогізм, порушення, відхилення від норми, невідповідності, суперечності. Такі відхилення називаються інконгруентністю [62, с. 403].

Інконгруентність – це об'єднання двох логічних, але несумісних ідей як основний механізм створення гумору. Для того, щоб здивувати адресата, добре знайомого зі звичайними прийомами побудови жарту, створюються такі жарти, в яких персонажі говорять або діють у невідповідності зі своїм звичайним характером або в невідповідності зі своєю мовною маскою [3, с.13]. Протиріччя та невідповідність, які складають фундамент комічного, врешті-решт, «ведуть до сфери потворного, але такого, яке представляється як досконале, прекрасне» [13, с. 150]. Комічний ефект таких висловлювань досягається завдяки одночасному сприйняттю реципієнтом усіх існуючих планів [10, с. 203]. Тому комічне містить поняттєвий, когнітивний компонент і є необхідною рисою творчого мислення.

Різні підходи до проблеми комічного як лінгвістичного феномену пов'язані з різними його проявами. Г. Почепцов поділяє комічне на ситуативне і лінгвістичне. Різні гумористичні ситуації від пародій на людину до дитячого белькотіння можуть викликати посмішку або сміх. Сміх виникає і в тому випадку, коли учасники сюжету по-різному інтерпретують ситуацію. В основі одного із видів ситуативного гумору лежить невідповідності або навіть конфронтації зовнішньої характеристики об'єкта висміювання і його внутрішньої природи. Внутрішня складова може бути явно не представлена і лише імплікована у тексті [68, с. 92].

Подібним чином розділяє комічне на два види і Б. Пришва: словесне і ситуативне. Така диференціація обумовлена відношенням до різних сфер змісту комічної ситуації й слів, які використовуються для її зображення.

Для ситуативного комізму смішним є саме зміст, а не слова, які використовуються з цією метою [45, с. 20].

Інший вид ситуативного гумору заснований на різній інтерпретації ситуації. Невідповідність інтерпретацій створює ефект несподіванки і викликає сміх. Словесний гумор може бути прихований в омонімах, лексико-семантичних варіантах слів (полісемії), в метафорах, фразеологізмах та виникає через відсутність у жарті відповідностей між формою і значенням [68, с.50].

Відзначимо, що для будь-якої мови принципи вираження комічного універсальні в силу універсальності принципів дії логічних законів. Що стосується відмінності властивостей гумору у різних народів, то вона пояснюється наявністю певною варіативності уявлень про світ, що відбиваються в їх етнічній, мовній і концептуальній картинах світу [7, с. 12].

Серед лінгвістичних принципів актуалізації комічного виокремлюють: принцип тотожності, принцип суперечності, принцип виключення третього, принцип комутативності, принцип асоціативності, принцип дистрибутивності, принцип контрасту, двозначності. Сутність лінгвістичних принципів породження комічного розкривається при виявленні відносин між двома значеннями, які сприяють створенню суперечності або протиставлення, на основі якої відбувається зрощення фреймів. Зокрема, принцип двозначності діє на основі каламбуру в ході поєднання значень слотів одного або двох фреймів. Принцип асоціативності визначає сполучення значення одного слоту зі значеннями двох інших слотів цього ж кадру або, найчастіше, різних фреймів [28, с. 14-15]. Принцип виключення третього встановлює зв'язок між значеннями слотів одного або двох фреймів, які суперечать один одному. З двох виразів одне обов'язково стає істинним, а інше хибним [28, с. 14-15].

Отже, комічне виступає естетичною категорією та реалізує ідею вдосконалення дійсності чи запереченням негативного у ній, чи акцентуванням на окремих її вадах. Згідно з провідними когнітивними теоріями (бісоціативною теорією А. Кестлера, семантичною теорією сценаріїв В. Раскіна, формальною теорією С. Аттарда), комічна інформація ґрунтується на поєднанні двох матриць (фреймів, сценаріїв). Механізм переходу від однієї матриці до іншої «перемикає» хід думок реципієнта і в результаті відбувається порушення стереотипної схеми сприйняття тексту, що є тригером у створенні комічної тональності у ньому.

1.2. Види комічного у художньому тексті

Комічне – це категорія естетики, що виражає у формі осміяння історично обумовлену (повну або часткову) невідповідність даного соціального явища, діяльності та поведінки людей, їх традицій і звичаїв об'єктивному плину речей і естетичному ідеалу прогресивних громадських сил [58, с. 237].

У художньому творі будь-яка мовна одиниця може стати стилістично значущою і перетворитися на засіб виразності. Індивідуальність проявляється у використанні оціночних, емоційно забарвлених і експресивних мовних засобів. Комічне у художніх творах можна виявити в будь-якому елементі, починаючи від простих слів, імен і прізвищ, виразів та зворотів, прислів'їв та приказок, афоризмів, комічних повторів, від видів метафори до літературних цитат, епіграфів, вступних слів і пропозицій, слів, що виражають оцінку, схвалення.

З часом розуміння людиною комічного змінюється, разом з тим змінюються форми комічного й стилі авторів. Більшість з науковців зосереджуються на трьох наймасштабніших і найневизначеніших

категоріях: гумор, іронія та сатира. У вітчизняних наукових працях гумор та сатира представлені чіткіше та визначаються як протилежні ланки комічного [6; 23]. Складніша ситуація з іронією, оскільки як у вітчизняних, так і в зарубіжних дослідженнях і досі відсутнє чітке визначення цього поняття як такого та йдуть суперечки стосовно виділення його як категорії комічного. У лінгвістичних й літературознавчих словниках та підручниках зі стилістики іронія трактується як троп, головною ознакою якого є подвійний смисл, де істинне приховане суперечить (протиставляється) видимому [37; 33; 53].

Натомість зарубіжні автори, досліджуючи комічне, розглядають іронію як категорію комічного, не зосереджуючись при цьому на понятті сатири [63; 65]. Натомість у їх роботах фігурує також поняття сарказм, щодо визначення якого існує неоднозначність: чи виділяти його як окрему категорію комічного, чи визначити його як інтенсивніший спосіб вираження іронії [65, с. 26].

Історично наймолодшою категорією комізму є гумор. Гумор – особливий вид комічного, відношення свідомості до об'єкта, до окремих явищ і до світу в цілому, що поєднує зовні комічне трактування з внутрішньою серйозністю [58, с. 391]. На відміну від власне комічного трактування, гумор, рефлектуючи, налаштовує на більш вдумливе, серйозне ставлення до предмету сміху, на досягнення його правди, незважаючи на смішні дивні речі, – у цьому гумор протилежний руйнівним видам сміху. На більш глибокому (серйозному) рівні гумор відкриває за нікчемним – піднесене, за божевільним – мудрість, за норовливим – справжню природу речей, за смішним – сумне – «крізь видимий світові сміх ... незримі йому сльози» [15, с. 4].

Залежно від емоційного тону і культурного рівня гумор може бути жорстоким, дружнім, грубим, сумним, зворушливим тощо [40, с. 8]. «Теуча» природа гумору виявляє його «протерічну» (Жан Поль) здатність приймати будь-які форми, що відповідають умонастрою будь-якої епохи, її

історичній «вподобі», і виражається також у здатності поєднуватися з будь-якими іншими видами сміху: перехідні різновиди іронічного, дотепного, сатиричного [17, с. 5].

Іронія розглядається з точки зору естетики, літературознавства та лінгвістики, тому і трактується зовсім по-різному. Вітчизняні літературознавці вважають, що іронія є художнім тропом, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення, коли висловлення набуває у контексті протилежного значення; іронія – це таке вираження насмішки, коли зовнішня форма її протилежна внутрішньому значенню; це іносказання, що виражає насмішку чи лукавність, коли слово чи твердження набуває в контексті мовлення значення протилежного буквальному змісту. Причому особиста оцінка автора завжди присутня, хоч і не завжди відкрито [50, с. 9].

В. Пропп визначає природу іронії як одного із засобів вираження комічного таким чином: «...при іронії словами виражається одне поняття, а розуміється під ним інше, протилежне. На словах виражається позитивне, а мається на увазі протиставлене йому, негативне. Цим цей прийом алегорично відображає недоліки того, про кого (або про що) йдеться. Вона являє собою один із видів насмішки, і цим визначається її комізм» [46, с. 73].

Ю. Кирюхін зазначає, що не можна визначити іронію лише як форму комічного або як троп, так як в такому випадку відбувається втрата найважливішого боку іронії – її специфічної ціннісної орієнтації. Іронія, на думку вченого, «змушує відсторонитися від прямого, початкового значення тексту і тому є методом його деконструкції» [6, с. 53]. Тому вчений визначає іронію як різнобічний феномен, що поєднує у собі літературний прийом, форму комічного і суб'єктивну ціннісну орієнтацію [5, с. 48].

Тлумачення іронії як стилістичного прийому та ідейно-емоційної оцінки свідчить про те, що, з одного боку, іронія є стилістичним засобом,

який виражає насмішку або лукавство, з іншого – це вид комічного (гумор з сатирою), ідейно-емоційна оцінка, прообразом якої слугує стилістична іронія [55, с. 201].

З точки зору стилістики, іронія – різновид антифразу, троп, де з метою прихованого глузування або для легкого добродушного жарту мовна одиниця з позитивно-стверджувальним (в широкому розумінні) значенням, конотацією або модальністю вживається з прямо протилежними характеристиками [54, с. 214].

Реалізація іронічного змісту у художньому творі нерозривно пов'язана зі здатністю мовних одиниць набувати конотативного та асоціативного значення в контексті. У художньому творі іронія відіграє визначну роль, оскільки вона додає йому певного додаткового змісту, конкретного стилістичного забарвлення та віддзеркалює незадоволеність автора навколишнім світом.

Традиційно іронії відводиться проміжне місце між гумором та сатирою. Спільною рисою іронії та різних типів комічного вважається наявність протиріччя між формою та змістом [24, с.49].

До основних характеристик, що зближують іронію із сатирою, належить те, що вони: а) висловлюють несхвалення та критику; б) мають яскраво виражений емоційний характер [24].

Н. Ланчуковська запропонувала класифікувати іронію, враховуючи відтінки емоційного значення з поступовим наростанням іронічно-глузливого ефекту. На першій сходинці знаходиться жарт через добродушний характер підсміювання над собою чи співрозмовником. Далі знаходиться власне іронія, яка дуже часто проявляється у прихованому вигляді: іронічні зауваження здатні викликати іронічний сміх, поранити та розсердити реципієнта. Далі йде ще більш відверто іронічна насмішка, яка через свій знущальний тон може образити та викликати сльози. Найсильнішим відтінком іронічно-глузливого характеру наділений

сарказм, котрий здатен боляче поранити, а іноді перейти у відверте знуцання та висміювання [35, с. 49].

С. Походня за засобами і умовами реалізації іронії виокремлює асоціативну та ситуативну іронію. Ситуативна іронія виникає внаслідок контрасту між ситуативним контекстом і прямим значенням слова, словосполучення і речення, та реалізується у мікро- та макроконтекстах (у межах речення і абзацу). Це такий тип іронії, який відчувається у тексті одразу. Вона створюється за рахунок використання великої кількості стилістичних прийомів та виражальних засобів на різних рівнях:

1. На лексичному рівні – мовні одиниці, що відносяться до розмовного стилю, в тому числі вульгаризми, варваризми, а також метафори, метонімії, гіперболи.

2. На синтаксичному рівні – різноманітні типи повторів, а також риторичні питання, вставні та відокремлені конструкції.

3. На стилістичному рівні – епітети, образні порівняння, оксюморон, антитеза, гра слів, тощо [44, с. 48].

За допомогою цих засобів вираження іронії створюється подвійна структура контексту – з одного боку, змальовування ситуації, а з іншого – її коментування та оцінка автором чи персонажем. Як правило, цей тип іронії залежить від контексту, що рідко виходить за межі абзацу.

Ситуативна іронія – явний, емоційно забарвлений тип іронії, що виникає внаслідок контрасту між ситуативним контекстом і прямим значенням слова, словосполучення речення. Натомість, асоціативна іронія – це прихований, тонкий тип іронії, де реалізація переносних значень проходить поступово, нові значення виникають градуально, тому асоціативна іронія реалізується в мегаконтексті [44, с. 53].

Ю. Каменська поділяє іронію теж два типи: контекстуальну та текстотворчу. Контекстуальною іронією дослідниця називає «явний, емоційно пофарбований тип іронії, що створює яскравий стилістичний

ефект, що є засобом мовленнєвого комізму, поглиблює і збагачує мовну характеристику персонажа» [25, с. 94].

Поряд з контекстуальною іронією існує інший вид – текстотворча іронія, тобто іронія, яка організовує текст в цілому та задає його структуру [25, с. 97]. Така іронія відрізняється від контекстуальної за обсягом контексту, а також функціями у художньому тексті. Основними засобами актуалізації текстотворчої іронії є структурний, лексичний та ситуативний повтор, інтертекстуальні включення. Таким чином, вчена погоджується з підходом до вивчення іронії як двупланового явища, яке проявляється або як стилістичний прийом (контекстуальна іронія), або як концептуальна категорія (текстотворча іронія) [25, с. 97].

Отже, іронія виявляється своєрідним механізмом породження багатозначності, якому підвладні всі види тропів, взаємодія з якими проводить до створення семантично нових тропів – з іронічним змістом [19, с. 32].

Іронічний смисл – це смисл речення, висловлювання, тексту взагалі, де оціночна модальність негативного характеру знаходиться у підтексті та у відношеннях протиставлення з вираженим змістом, яке формує пряме та переносне значення мовних одиниць [24, с. 48]. Створення іронічного смислу зумовлено інтенцією автора виразити своє відношення до дійсності непрямим шляхом, ненав'язливо дати оцінку ситуації, приховавши модальність висловлювання.

На основі своєї інтелектуальної зумовленості та критичної спрямованості іронія зближується з сатирою. Сатира володіє нищівним характером, створює нетерпимість до об'єкту сміху, суспільної несправедливості [41, с.119].

Сатира – 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) [20, с.72]. Сатира – категорія комічного, яка, на відміну від гумору, переростає рамки критики частих недоліків життєвих явищ та слугує для викриття шкідливих, суспільно небезпечних вад. Тому сатиричне відношення до явищ дійсності та засновані на ньому твори мистецтва передбачають різке висміювання, гнівне засудження суспільних вад, негідних явищ у житті суспільства та окремих особистостей [41, с.119]. На відміну від прямого викриття, художня сатира є двосюжетною: комічний розвиток сюжету на першому плані зумовлюється якимись драматичними або трагічними подіями у «підтексті» [20, с.72].

Таким чином, типологія комічного у лінгвістиці досить розгалужена та містить гумор, іронію та сатиру. Для сатири характерна негативна забарвленість обох сюжетів – видимого й прихованого, гумор сприймає їх в позитивних тонах, натомість іронія – комбінація зовнішнього позитивного сюжету з внутрішнім негативним. У межах мікро-, макро- та мегаконтекстах різні види комічного комбінуються з метою різного емоційного впливу на читача, зокрема, іронія використовується поряд з інтенсивнішим її вираженням – сарказмом.

РОЗДІЛ 2

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО ЕФЕКТУ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ТЕЛЕСЕРІАЛІ “*HOW I MET YOUR MOTHER*”

2.1. Роль лексичних засобів у реалізації комічного

“*How I met your mother*” (2005-2014 р.р.). – американський комедійний телесеріал, створений Картером Бейзом та Томасом Крейгом, що розповідає романтичну історію пошуку головним героєм свого кохання. В основі сюжету лежить розповідь головного героя Теда Мозбі у майбутньому 2030 році своїм дітям-підліткам про молодість та історії з власного минулого життя у Нью-Йорку разом з друзями: адвокатом Маршалом, його нареченою вихователькою у дитячому садочку Лілі, журналісткою Робін, яка є канадкою за походженням і з першої зустрічі зачаровує головного героя, та загадковим гульвісою Барні, разом з яким вони потрапляють у комічні ситуації. Передусім Тед описує події свого життя, що привели до зустрічі з його майбутньою дружиною, хоча він детально зупиняється і на різноманітних кумедних випадках та спогадах про свої безтурботні роки у місті, яке ніколи не спить. Телесеріал відрізняється нелінійною побудовою багатьох серій та насичений флешфорвардами та флешбеками, а також повтором певних сцен з різних точок зору, що безперечно створює комічність відповідних контекстів.

Оскільки телесеріал розповідає про життя звичайних американців, то переважно мова йде про загальні проблеми молодих людей: стосунки між чоловіками та жінками, пошук себе та свого місця у світі, про кохання, дружбу та ставлення до світу, що обумовлює специфіку мовлення героїв та виявляється в іронічних або навіть саркастичних кінофрагментах. На лексичному рівні це реалізується за допомогою вживання значної кількості

оказіоналізмів, простих, складних та фразових епітетів, лексичних повторів, власних назв та інтертекстуальних посилань.

Серед проаналізованих фрагментів у телесеріалі “*How I met your mother*” слід виокремити значну кількість оказіоналізмів, тобто новоутворених лексичних одиниць, які функціонують лише у межах цього кінотексту та створюють комічний ефект. Більшість з них пов’язана з образом Барні Стінтсона – другом Теда, який має репутацію легковажного хлопця, котрий увесь час щось вигадує аби урізноманітнити життя своїх друзів:

“*McClaren’s is a bore-snore. Ted, tonight we’re going to go out. We’re going to meet some ladies. It’s gonna be legendary. Phone five*” (Season #1, Ep. 3). У наведеному прикладі оказіональною є лексична одиниця *bore-snore* утворена складанням двох іменників *bore* ‘нудьга’ та *snore* ‘хропіння’, що позначає суцільну нудьгу та відсутність веселощів у барі, який друзі відвідують кожен вечір. Натомість номінативна одиниця *phone five* утворена за аналогією з *high five*: протягом усього серіалу спостерігаємо як Барні змушує усіх друзів використовувати цей жест як свідчення вправності своїх жартів. Заміна компонентів у словосполученні зумовлено описаною ситуацією, а саме розмовою героїв по телефону. План Барні на вечір здається лише йому легендарним, хоча друзі не зовсім підтримують його ідею.

В іншому контексті Барні вигадує власний напій: *Thanksgiving + martini = Thankstini*:

“ - **The Thankstini.** *A fun and delicious new novelty drink I invented. Cranberry juice, potato vodka, and a bouillon cube. Tastes just like a turkey dinner.*

- *Mmm, it’s like Thanksgiving in my mouth*” (Season #1, Ep. 9).

Новим напоєм він вкотре намагається вразити друзів і йому це вдається: на цей раз усі задоволені незвичайним смаком та ідеєю Барні,

хоча і відмічають комічність його задуму та неможливість поєднання усіх компонентів у цей дивний напій.

Витівки Барні не обмежуються лише напоями, він вигадує нові способи знайомства з жінками та намагається довести друзям, що кохання не існує і є лише чоловіча дружба, постулати якої створює сам Барні у так званому “*Bro Code*”:

“ - I didn't break any state or federal laws, but I think I broke a much, much higher law. The Bro Code.

-For many years, we had heard Barney quote the Bro Code: a list of dos and don'ts for all bros. Some were basic. Bro Code article one: “Bros before hoes”. Some were unbelievably complicated. Bro Code article 89: “The mom of a bro is always off limits, but the stepmom of a bro is fair game if she initiates it, and /or is wearing at least one article of leopard print clothing” (Season #3, Ep. 17).

Наведений контекст показує наскільки іронічними є правила життя за законами Барні: герой не боїться завести легковажні стосунки з мачухою власного друга, якщо та сама не проти або вона виглядає занадто привабливо, щоб стримувати себе. Сему привабливості у цьому прикладі імплікує словосполучення *leopard print clothing*, оскільки одяг з анімалістичним принтом типу леопарда або тигра надає жінці особливої сексуальності та привертає увагу чоловіків, для яких вона асоціюється з небезпечною хижею кішкою.

У мовленні Барні багато лексичних одиниць утворених від скорочення іменника *brother* > *bro*:

*“ - I need a “bro” for my **bro-ings** on about town.*

-Well, as tempting as that sounds, I'm hanging out with my friend who just got dumped” (Season #1, Ep. 14).

*“There's a deal, Ted, you're my bro. And you're about to become henpecked, beaten down, shell of a man. So tonight, we're going to have one last awesome night together as bros. It's a **bro-ing away party**. A special **bro-***

casion. A bro-choice rally, Bro-time at the Apollo. Oh, bro me” (Season #2, Ep. 18).

Зокрема, у поданих прикладах номінації *bro-ing, bro-casion, bro-choice rally, Bro-time* є синонімічними та позначають веселий час проведений в компанії свого кращого друга. Названі лексеми з позитивною конотацією протиставляються прикметникам з негативною семантикою *henpecked, beaten down, shell of a man*, якими описує Барні Теда, котрий знаходиться у довготривалих стосунках з Робін та втрачає подобу вільного та незалежного чоловіка. Така опозиція створює комічний ефект у зазначеному контексті.

Барні проти будь-яких стосунків, які б пригнічували його чоловічу сутність. Навіть метафоричне ім'я для свого будинку він обирає не випадково:

“ - *What about your place, Barney? I know it's shrouded in mystery, but it's gotta have a couch.*

- *The Fortress of Barnitude? No way*” (Season #2, Ep. 5).

Словосполучення *Fortress of Barnitude* свідчить про любов Барні до самотності та незалежності: його квартира для нього фортеця та осередок одинока. Лексема *Barnitude* утворена шляхом злиття імені героя *Barney* та іменника *solitude* ‘самотність’. У такий спосіб в іронічній манері показано небажання Барні пускати на ночівлю навіть свою подругу Лілі, адже вона жінка і це суперечить його принципам.

Ім'я іншого героя пов'язано з утворенням відповідного okazionalizmu *Ted out/ up* ‘надмірно аналізувати, передумати’:

“ - *Oh, just play it cool. Don't Ted out about it.*

- *Did you just use my name as a verb?*

- *Oh, yeah. We do that behind your back “Ted out” – to overthink. Also see “Ted up” – to overthink something with disastrous results*” (Season #1, Ep. 7).

Підґрунтям для утворення цього дієслова виступають якості героя, який схильний до надмірного аналізу та довготривалого обдумування ситуації, завдяки чому стає неодноразово об'єктом жартів своїх друзів, оскільки це нагадує невпевнену поведінку дівчини.

У наведеному контексті Лілі іронізує також над поведінкою Теда, використовуючи інший okazіоналізм *PMSing*:

- “ - *I think he is not cool with me moving in.*
- *You've basically leaved here all along. Ted loves you.*
- *So what's he **PMSing** about?*” (Season #1, Ep. 8).

Абревіація *PMS* у цьому випадку функціонує як дієслово та вказує на зовсім роздратовану та невдоволену поведінку Теда, пов'язану з переїздом Лілі у їх спільне з Маршалом житло. Використання цього okazіоналізму імплікує метафоричне порівняння Теда з жінкою, яка стає роздратованою та більш емоційною під час менструального циклу.

Серед лексичних засобів, які створюють у телесеріалі комічну тональність, слід виокремити лексичні повтори та епітети. Зокрема, повтор неологізму *girly* у поданому прикладі слугує засобом реалізації комічного:

- “ - *Why can't two guys who are friends go to brunch?*
- *Because brunch is kind of...**girly**.*
- *Girly? Breakfast isn't **girly**. Lunch isn't **girly**. What makes brunch **girly**?*
- *I don't know. There is nothing **girly** about a horse, nothing **girly** about a horn, but put them together and you get a unicorn*” (Season #2, Ep. 5).

Друзі наголошують на тому, що є суто дівочі заняття та речі, якими не може займатися чоловік, адже це зруйнує його чоловічу сутність. До таких «дівочих» вподобань належать, зокрема, бранчі та единороги.

В іншому контексті комічність ситуації створюється завдяки повтору іменника *mistake*:

- “ - *I just need to know if can get in. If I do this interview, and get into the program, then I'll know, and I can forget all about it and get married. Come, it is an adventure.*

- *No, it is not an adventure. It is a **mistake**.*

- *Okay, yes, it is a **mistake**. I know it's a **mistake**. But there are certain things in life where you know it is a **mistake** but you don't really know it's a **mistake** because the only way to really know it is a **mistake** is to make the **mistake** and look back and say "Yep! That was a **mistake**". So, really, the bigger **mistake** would be to not make the **mistake**, because then you go your whole life not really knowing if something is a **mistake** or not. And, damn it, I've made no **mistakes**! I've done all of this – my life, my relationship, my career – **mistake-free**" (Season #1, Ep. 21).*

Повтор іменника *mistake* вказує на усвідомлення Лілі наслідків власного рішення та бажання довести собі його правильність. Вживання okazіоналізму *mistake-free* підкреслює відсутність помилок у минулому житті Лілі та обумовлює її потяг спробувати щось нове у майбутньому – поїхати вчитися живопису у Сан-Франциско та розстатися з Маршалом.

У телесеріалі "*How I met your mother*" подекуди зустрічаються різні види епітетів, які не лише увиразнюють мову героїв, а й іронічно характеризують персонажів:

- прості епітети:

"*Bimbos. It's one of the thousand little things I love about them. I love their vacant, trusting stares; their sluggish, unencumbered minds; their unresolved daddy issues*" (Season #4, Ep. 1).

У наведеному прикладі Барні описує молодих дівчат, використовуючи прикметники *vacant* 'порожній', *trusting* 'довірливий', *sluggish* 'повільний', *unencumbered* 'необтяжений'. У такий спосіб він характеризує їх обмежені розумові здібності, довірливу натуру та наявність психологічних проблем з батьком. Використання іменника *bimbo* інтенсифікує їх іронічне порівняння з дітьми, які настільки безпорадні, що намагаються знайти собі захист навіть в образі такого розпусника як Барні.

- складні епітети:

“You haven’t changed, Scherbotsky. You’re a sophisticated, scotch-swilling, cigar-smoking, red-meat-eating, gun-toting New Yorker. Just shoes and a shirt. That’s a hook. What you are not is a massage-giving, wind-surfing, bongo-playing, teetotaling, vegan, peacenik, hippy like you soon to be ex-boyfriend, Gael” (Season #3, Ep. 2).

За допомогою низки складних епітетів Барні на цей раз характеризує Робін, намагаючись переконати її в тому, що вона нітрохи не змінилася і не втратила своїх давніх звичок: любові до сигар, скотчу, м’яса та зброї. «Нова» Робін, поборник миру, веганства та вінд-серфінгу, аж ніяк не нагадує його подругу. Комічність цього контексту створює вживання у паралельних синтаксичних конструкціях опозиційних за семантикою епітетів.

- фразові епітети:

“Vacation romances have an expiration date. Gael’s got a “best if banged by” sticker in him. Once your romance starts to stick you’ll dump his ass down the drain like sour milk and go back to bling “unevolved Robin” , the one we actually like” (Season #3, Ep. 2).

Продовжуючи свою думку стосовно справжніх якостей Робін, Барні наголошує на негативному впливі на неї її бойфренда, якому вже давно час отримати статус «колишнього», що унаочнено за допомогою фразового епітета *a “best if banged by” sticker*. Порівняння цих стосунків з кислим молоком інтенсифікує іронію Барні стосовно їх дієздатності, оскільки курортні романи мають дуже маленький термін придатності.

В іншому прикладі фразовий епітет характеризує нову подружку Барні:

“ - So, where are you from, Natalya?

- She... who knows? The former Soviet Republic Drunk-Off-Her-Ass-Istan” (Season #1, Ep. 11).

У такий спосіб підкреслено стереотипне уявлення американців про Радянський союз, а саме про надмірне вживання алкоголю усіма його

громадянами. Фразеологічний зворот у структурі фразового епітета *drunk off one's ass* 'бути п'яним як чіп' унаочнює цю думку.

У наведеному контексті фразовий епітет *pain-to-hotness* вживає Лілі, для того щоб іронічно описати свої відчуття від нового взуття, яке робить її привабливою, проте одночасно завдає болю її ногам:

“ - *How are your feet doing, baby?*

- *Okay, I love these shoes, but the **pain-to-hotness** ratio is pretty steep.*

- *Come on, Lilly. We have a tightly scheduled evening of awesomeness ahead of us*” (Season #1, Ep. 11).

Іронія у цьому прикладі реалізується і у метафоричному епітеті *tightly scheduled evening of awesomeness*: Тед запланував багато крутих та веселих подій на ніч Нового року, тому жодні непередбачені обставини не можуть зруйнувати його планів. Лексема *awesomeness* є okazionalizmom та утворена афіксальним шляхом – додавання суфіксу *-ness* до прикметника *awesome*.

Схожим чином утворено фразову конструкцію *not-having-a-girlfriend-ness* у поданому прикладі:

“*Robin had been mad at me since the night I slightly exaggerated my **not-having-a-girlfriend-ness***” (Season #1, Ep. 20).

Зазначена конструкція містить інформацію у згорнутому вигляді про події попередніх серій, коли Тед намагався почати стосунки з Робін, не розставшись до цього з Вікторією. Іронічного звучання додає вживання словосполучення *slightly exaggerated*, оскільки перебільшення такого характеру навряд можна назвати легким та нешкідливим.

В іншому прикладі фразові епітети також містять додаткову інформацію, яка стає зрозумілою після перегляду цілої серії і лише у цьому широкому контексті набувають іронічного смислу:

“ - *I guess I got the **let's-not-talk-about-anything-uncomfortable** gene.*

-*Well, you didn't get your dad's **close-the-deal** gene, that's for sure*” (Season #2, Ep. 3).

Тед намагається уникнути важливої розмови з дівчиною, так само як його батьки не повідомили вчасно про власне розлучення та смерть бабусі, пояснюючи це своєю нездатністю вести бесіди на приватні та складні теми. Друга репліка діалогу також містить фразовий епітет, який і надає комічної тональності описаній ситуації: мова йде про батька Теда, який, допомагаючи Барні познайомитися з дівчатами у барі, звабив одну з цих дівчат та поставив Теда у незручне становище, оскільки хлопець ще не знав про розлучення своїх батьків.

У телесеріалі зустрічаємо приклади, у яких комічна тональність створюється шляхом уживання власних імен або інтертекстуальних посилань на казки, біблійні сюжети або події відомих кінофільмів.

Зокрема, у поданому прикладі *“It’s always been me and him together, being awesome while the rest of you walked **two-by-two onto your ark of sexless boredom**”* (Season #2, Ep. 10) міститься посилання на відомий з Біблії сюжет про Ноїв ковчег, на якому жили усі парами. У такий спосіб Барні іронізує над подружнім життям Маршала та Лілі, які проводять увесь час разом і як будь-яка подружня пара скоро набриднуть один одному та зазнають проблем у сексуальному плані.

В іншому кінофрагменті образи меча та драконів активують казковий сюжет, де лицарі борються з драконами за визволення своїх принцес:

*“ - Take the **sword**. End of an era. It’s a bummer to break up the set, but you’re going to need this sword.*

*- It’s true – my building is intested with **dragons**”* (Season #2, Ep. 18).

Робін іронічно зауважує про драконів, які нібито живуть у її будинку, підкреслюючи безглуздість мечів у сучасному світі. Натомість для Теда мечі, які висять на стіні у квартирі Теда та Маршала, – це символ їх довготривалої дружби та нескінченних чоловічих розваг.

У зазначеному контексті спостерігаємо уживання власних імен, за допомогою яких реалізується комічне: *“My hair! Look at my hair. She ruined*

*my hair. I look like one of the **Backstreet Boys!** I ought to shave it all off. What a great solution. Just be bald 'cause it's cool, right? **Bruce Willis, Michael Jordan, Britney Spears**” (Season #2, Ep. 21). Маршал порівнює свою нову зачіску з зачіскою фронтмена Бекстрит-Бойз, які були популярним гуртом серед молодих дівчат у 1990х. Проте для справжнього чоловіка такий вигляд не є крутим. Імена інших відомих людей сучасності на кшталт Брюса Віліса та Майкла Джордана створюють образ «класного» чоловіка, яким прагне бути Маршал. Комічного звучання цьому прикладу додає згадка поряд з такими чоловіками співачки Брітні Спірз, яка у певний момент свого життя теж поголила волосся на голові, хоча цей її вчинок виявився більш дивним для суспільства, ніж крутим.*

Інтертекстуальне посилення на кінострічку «Зоряні війни» реалізується за допомогою згадки одного з персонажів – джедая Йода у зазначеному контексті:

*“I’m teaching Ted how to live and – lucky you – I have room for one more student. Think of me as **Yoda**, only instead of being little and green, I wear suits and I am awesome. I’m your bro. I’m **Bro-da**” (Season #3, Ep. 5).*

Барні намагається навчити Теда та Маршала поведінки з жінками і вважає, що його думка з цього питання експертна, тому і всі поради лише корисні. Порівнюючи себе з Йода, він вказує також на відсутність будь-якої їх схожості у зовнішньому вигляді. Заміна першого складу в імені персонажа *Yoda* >*Bro-da*, обумовлена надмірним використанням іменника *bro* у мовленні Барні та створює певну гру слів.

З іншим персонажем кінофільму «Зоряні війни» Чубакою порівнює Тед Лілі:

*“ - You got used to Lily’s loud **chewing**, right? Come on, this isn’t news. Why do you think I call her “**Chewbacca**”?*

- I assumed because she’s loyal, wears shiny belts and I resemble a young Harrison Ford.

- *Think about it. We had ribs the other night. It sounded like Jurassic Park*” (Season #3, Ep. 8).

Комічність цієї ситуації створює гра слів побудована на співпадінні кореневої морфеми дієслова *chew* ‘жувати’ та імені персонажа *Chewbacca*. До того ж, Тед згадує кінофільм «Парк Юрського періоду», щоб описати у гумористичній манері наскільки голосно Лілі їсть крильця.

Отже, аналіз мовного матеріалу показав, що серед виявлених лексичних засобів, які використовуються у телесеріалі “*How I met your mother*” для досягнення комічного ефекту, переважають оказіоналізми та різні за структурою епітети. Менш вживаними є лексичні повтори та інтертекстуальні посилання на відомих осіб, кінофільми та біблійні сюжети.

2.2. Стилістичні тропи як засіб досягнення комічного ефекту

Емоційна, експресивна та оцінна насиченість кінотекстів обумовлена глядацькою аудиторією та вживанням у мовленні персонажів кінофільмів та телесеріалів стилістичних засобів різних рівнів, зокрема стилістичних тропів та фігур: метафор, метонімії, антономазії, гіперболи, порівнянь, гри слів.

На відміну від виразних засобів стилістичні прийоми (тропи) не є мовним явищем. Вони формуються у мовленнєвому акті та у більшості випадків не існують поза контекстом [21, с. 11-12]. Тропи розглядаються як поняття поетики, стилістики та риторики, та означають такі звороти (образи), які базуються на вживанні слова (або сполучення слів) в переносному значенні та використовуються для посилення образності та виразності мови [36, с. 520; 2, с. 82]. О. Мороховський розглядає тропи у контексті семасіології. Вчений розділяє тропи на засоби виразності (фігури заміщення) та стилістичні прийоми (фігури інтеграції).

Стилістичні фігури заміщення є одиницями вторинної номінації, які виникає на основі подібності двох об'єктів, що встановлюється більш чи менш суб'єктивно, або суміжності, що існує, як правило, об'єктивно між двома об'єктами. Їхнє значення полягає в тому, що новостворені виразні засоби, сформовані за новою формою з урахуванням норми природної мови, утворюють переносне значення [39, с. 163-166]. Фігури заміщення можна розділити на два типи: фігури кількості (гіпербола, мейозис, літота) та фігури якості (метонімія, синекдоха, перифраз, евфемізм, метафора, персоніфікація, антономазія, іронія).

До фігур кількості відносять прийоми, які були утворені на основі зіставлення двох різнорідних предметів (явищ) або їх властивостей з загальною для них кількісною ознакою, яка об'єктивно характеризує один із предметів, які зіставляються [5, с. 98].

Гіпербола є одною із найпоширеніших фігур кількості, в основі якого лежить алогічність, так як будь-яке перебільшення в тій чи іншій мірі не відповідає реальній дійсності. У гіперболах комізм досягається за допомогою навмисного перебільшення дійсності – певної якості або інтенсивності ознаки. Отже, гіпербола базується на протиріччі, заснованому на заміщенні «реального» «вигаданим, нереальним, неіснуючим» [3, с.152].

У наведеному прикладі для створення комічної ситуації у телесеріалі “*How I met your mother*” використовується гіпербола:

“ - *So where are you from? Heaven?*

- *Yeah, I'm a ghost. I died 15 years ago, like that pickup line*” (Season #1, Ep. 3).

У такий спосіб Робін жартує з хлопцем, який намагається зацікавити її та вигадує досить дурнуваті жарти з приводу неземної краси та янгольського походження дівчини. Комічність на цей раз досягається за рахунок метафоричного порівняння себе з привидами, який помер вже 15

років тому, і перебільшенням недоречності та застарілості такого підкату до жінок.

Гіпербалізації в іншому прикладі підлягає непривабливість чоловіка, з яким одружується Клаудія:

*“I mean, I’ve hooked up with the odd less who was beneath my level of attractiveness but, you know, I was drunk. **There’s no way Claudia has been drunk for 3 years**”* (Season #1, Ep. 12).

Барні іронічно зазначає, що необхідно бути напідпитку аби обрати такого непривабливого партнера для життя.

Тед теж виражає своє невдоволення новим бойфрендом своєї колишньої за допомогою гіперболи, а саме перебільшуючи його вік: *“The only reason I’m jealous of Bob is because I heard Noah gave him shotgun in the ark. The only reason I’m jealous of Bob is that I’m just an architect, but he discovered fire”* (Season #3, Ep. 9).

Наведений приклад містить інтертекстуальні посилання на події з далекого минулого, коли первісні люди винайшли вогонь, або Ной створив свій ковчег. У такий спосіб Тед вказує на поважний вік хлопця, який автоматично не підходить Робін.

На початку стосунків з Робін Тед сам намагався сподобатися їй усіма можливими способами: *“She wants casual? Okay, I’ll be casual. I’m going to be a mushroom cloud of casual”* (Season #1, Ep. 2). У цьому контексті прикметник *casual* отримує нове семантичне навантаження та позначає легкі несерйозні стосунки, яких саме прагнула дівчина. Гіпербола *a mushroom cloud of casual* вказує на сильне бажання хлопця догодити коханій та справити найкраще враження на неї.

В іншому прикладі Робін іронізує над дівчачими звичками довго обирати собі сукні з нагоди якогось свята: *“Lily, I need a dress. My God four days to find a dress? It’s a suicide mission”* (Season #1, Ep. 12).

Дівчина підкреслює, що чотирьох днів замало для такої важливої справи, називаючи її іронічно *suicide mission* ‘місія для самогубців’.

У наведених прикладах гіперболізовано враження друзів від постанови Барні:

*“It’s my one-man show premiering tomorrow night. And even **though it’s terrible and excruciatingly long**, I expect you all to be there since. We’re such good friends”* (Season #2, Ep. 16);

“-Well, I imagine it was pretty awful, so let’s go.

*-Pretty awful? Pretty awful? **It was a masterpiece of awful. It’s genius how bad it is.**”* (Season #2, Ep. 16).

Специфічний характер Барні показано у поданому прикладі за допомогою протилежного стилістичного прийому – применшення або мейозиса:

“ - How could your parents not know about me? I’m delightful.

*- To us, sure, **in very small, infrequent doses**”* (Season #2, Ep. 3).

У цьому випадку у відокремлених синтаксичних конструкціях міститься применшення, яке має явний саркастичний характер стосовно якостей Барні і його ставлення до оточуючих. Хоча подекуди саме його з його дурнуватими жартами і не вистачає друзям: *“I miss Barney. I haven’t high-fived anymore in like a week. I think **I might be starting to lose my fist bump callus**”* (Season #3, Ep. 18). Відсутність Барні в компанії змушує їх нудьгувати та сумувати навіть за тим, що раніше драгувало у ньому – постійне бажання усім «давати п’ять». Гіперболічне зауваження Маршала стосовно втрати мозолі на руці створює комічність у цьому контексті.

До іншої групи фігур заміщення належать фігури якості. Вони обумовлюють заміщення властивостей і ознак явищ дійсності. А за характером асоціації можна виділити три групи тропів: за подібністю (метафора, антономазія), за тотожністю (метонімія) і за контрастом (іронія). Розглянемо особливості створення комічного ефекту за допомогою означених фігур якості, серед яких у проаналізованому телесеріалі було виявлено приклади вживання метафор, антономазії, перифразу як різновиду метонімії та іронії.

Метафора – це вживання слова або цілого виразу для позначення предмета, ознаки, дії на основі подібності його з іншим предметом, ознакою, дією, що позначається в мові цим словом або виразом [39, с. 3].

У телесеріалі виокремлюємо декілька лексико-семантичних груп метафор:

1) метафори пов'язані з людьми:

Зокрема, у наданому прикладі *“I guess I just wanted to throw this net back into the ocean and see how many fish I could catch. And all I have is one gay dolphin”* (Season #1, Ep. 3) Лілі порівнює себе з рибалкою, який хоче спіймати нову рибу. У такій метафоричній манері дівчина уподібнює світ до океану, у якому плаває багато нових чоловіків, котрі є смачною здобиччю, проте майже заміжня Лілі знайомиться лише з одним хлопцем, який виявляється гомосексуальної орієнтації. Це створює комічність описаної ситуації.

В іншому контексті Барні іронічно порівнює себе з клоуном, що потрапив у пастку. Проте образ сумного клоуна не викликає співчуття, оскільки його життя наразі складається з костюмів, цигарок, дівчат та алкоголю, а це робить його радше щасливим, ніж засмученим: *“Laugh for Barney Stinson. Laugh to the sad clown trapped on his whirling carousel of suits and cigars and bimbos and booze”* (Season #1, Ep. 11).

Лілі ж метафорично порівнює героя з щуром на смітнику через його проблеми з вираженням та відчуттям будь-яких людських емоцій: *“Barney, you’ve clearly got some serious mother issues that have left you the emotional equivalent of a scavenging sewer rat. But in my other apartment I would be living with an actual scavenging sewer rat, so you win”* (Season #2, Ep. 5). Хоча наразі дівчина здатна поступитися своїми принципами та навіть погодитися жити з таким моральним калікою, щоб уникнути зустрічі з справжнім щуром у своїй орендованій квартирі.

Проживання з Лілі йде не на користь Барні, який починає звикати до сімейних цінностей: *“You were supposed to be the vaccine, but you gave me*

the disease” (Season #2, Ep. 5). Уподібнення поглядів дівчини до хвороби пояснює хто став причиною зміни настроїв Барні, хоча повинен був навпаки допомагати позбавлятися небажаних серйозних стосунків з дівчатами.

Риси характеру «нового» Барні чудово проілюстровано у зазначеному прикладі: *“Remember the old Barney? He was a lion, the king of the jungle, stalking whatever prey he chose, going in for the kill. Now look at me. Declawed. Neutered. What was once my jungle is now my zoo. And I am forced to mate with same old lioness again and again and again, while families pay to watch. Put a bell around my neck and scratch my belly, kids, for I am just a docile house cat now. Meow”* (Season #3, Ep. 11).

Наведений контекст містить низку метафор, у яких світ уподібнюється джунглям, жінки – здобичі, а сам герой – леву, який звик бути царем у своєму оточенні. Це метафоричне перенесення має також комічний характер через порівняння героя з домашнім кастрованим котом, котрий втратив свою незалежність через свої почуття до дівчини. На лексичному рівні розпач Барні підкреслено уживанням таких лексичних одиниць *declawed* ‘позбавлений кігтів’, *neutered* ‘кастрований’, *docile* ‘слухняний’, *bell around my neck* ‘пояс навколо шиї’ та використанням звуконаслідування у кінці кінофрагменту, що імітує засмучене скавчання кота *Meow*.

В іншому контексті Маршал порівнює їх з Лілі з деревами, які не можуть знаходитися в ізоляції від їх ліпшого друга Теда:

“ - *Lily, we are the tree. Look, the point is that we grew around Ted and without him, we're slowly dying.*

- *What do we do?*

- *I think we can marry each other. But we also have to marry Ted”*

(Season #2, Ep. 18).

Комічним у цьому випадку видається сам факт, що двоє дорослих не можуть знайти вже веселощів у стосунках вдвох і залучають свого друга для розваг.

Про нудьгу у довготривалих стосунках згадує і Барні: *“It’s always been me and him together, being awesome while the rest of you walked two-by-two onto your ark of sexless boredom”* (Season #2, Ep. 10). Подружнє життя тут метафорично порівнюється з ковчегом (інтертекстуальне посилання на Біблію), де сексуальна складова відіграє незначну роль, що саме і не влаштовує героя та стає причиною його саркастичного зауваження.

2) метафори пов’язані з життям:

У поданому кінофрагменті *“Kids, in life there are a lot of big romantic moments. And they make life worth living. But here’s the problem: moments pass, and lurking just around the corner from those moments is a cruel unshaven bastard named reality”* (Season #1, Ep.13) реальність уподібнюється жорстокому злодію, який чекає неподалік на той момент, коли завдати удару. У такий спосіб комічним є протиставлення щасливих моментів життя і реального ходу подій, коли не усе складається, як ми хочемо.

В іншому прикладі подружнє життя порівнюється з полоном:

“ - You said that being single would be like being in a candy store. Well, it’s not, it’s not like a candy store. It’s a lawless postapocalyptic wasteland.

- I may be your best friend...but in this world, it’s every hombre for himself. And after nine years in captivity that is the single greatest lesson I can teach you about surviving in the wild” (Season #2, Ep. 2).

Такого висновку доходить Маршал після довготривалих стосунків з Лілі, що зазнали краху. Проте реальність, у яку він потрапляє після, не краща: ілюзія про багатоманітність перспектив життя одинака виявляється примарною. Метафоричне порівняння самотнього життя з магазином цукерок замінюється його порівнянням з пустирем, що інтенсифікується вживанням прикметників *lawless* та *postapocalyptic*. Така різниця у

розумінні буття та зазначені метафоричні конструкції створюють комічну тональність у цьому кіноконтексті.

Зовсім по-іншому уявляє самотнє життя Барні:

“ - *I'd let you, but I don't have any room.*

- *You live in a two-bedroom apartment. You have one room just for suits.*
- *Hey, I'm at a point in my life where suits are my family. Look around, Lily. You are in the heart of bachelor country, and as a woman you're an illegal immigrant here. Now, you can try to apply for a sex visa, but that only lasts 12 hours, 14 if you qualify for multiple entry” (Season #2, Ep. 5).*

Для героя, який звик до самотнього незалежного існування, життя без стосунків має лише пріоритети, тому не випадковим є порівняння його з окремою країною, де жінкам дозволено тимчасове перебування за відповідною візою. Небажання впускати нових людей у своє близьке оточення експліковано на мовному рівні іншою метафорою, де костюми порівнюються з членами родинами. У такий спосіб показано схильність Барні уникати справжніх емоцій та приховувати їх за маскою байдужості.

Ця думка яскраво втілюється і в наведеному прикладі:

- “ - *So, let me get this straight. A funeral is the one time you don't suit up?*
- *Have I taught you nothing, Ted? Suits are full of joy. They are the sartorial equivalent of a baby's smile or pertaining to tailors or their trade. Suits are for the living. That's why when it is my time to R.I.P. I'm going out of this world the same way I came into it – buck naked” (Season #2, Ep. 14).*

Наразі Барні підкреслює радість, яку він отримує від костюмів, порівнюючи їх з посмішкою дитини та джерелом життя. Таке уподібнення саме по собі є комічним, оскільки у світі не існує іншої людини для якої б речі гардеробу грали таке першочергове значення.

3) метафори пов'язані з речами:

Зокрема, у зазначеному кінофрагменті стареньке авто Маршала персоніфікується та порівнюється з живою людиною:

“ - *I can't believe this moment's finally here. One more mile and my little boy turns 200,000.*

- *Your baby Fiero's grown into a really old man Fiero. And just like an old man he leaks fluid, smells stale, make weird noises out the back*” (Season #2, Ep. 17).

Метафоричне перенесення у цьому випадку можливе завдяки встановленню схожих ознак між автівкою та старою людиною, яка так само з роками неприємно пахне та продукує зайві звуки з задньої частини. Перелік цих характеристик створює комічний ефект у наведеному прикладі.

В іншому контексті весільний букет нареченої іронічно порівнюється з вибуховим пристроєм, що нагадує гранату:

“ - *You are not gone do it at you wedding?*

- *Hell, yeah, I'm gonna take that flower-grenade and chuck it into the crowd and scream "Crawl for it, bitches!"*” (Season #1, Ep. 13).

У такий спосіб активується сема «боротьби» та підкреслюється вибухова сутність цього атрибуту весілля на незаміжніх жінок, які здатні на непередбачувальні дії заради нього.

Своєрідним різновидом метафоричного перенесення є антономазія. Розрізняють два види антономазії: 1) використання власної назви у значенні загального іменника; 2) використання загальних іменників, прикметників або їх частин і комбінацій у значенні власного імені. В обох випадках перейменування ґрунтується на схожості двох осіб – реальному або уявному [7, с. 58].

Так, у поданому прикладі за допомогою власного імені *Gatsby* підкреслюється вміння Теда проводити вечірки, оскільки, як пам'ятаємо з однойменного роману Ф.С. Фіцджеральда, саме Гетсбі влаштовував гучні вечірки з метою зустріти свою кохану Дейзі:

“So, *Gatsby*, what are you going to do when Robin shows up” (Season #1, Ep. 2).

В іншому фрагменті згадується ім'я вже не вигаданого персонажа, а відомої постаті сучасності – американської акторки Анджеліни Джолі:

“I think it’s important to help the less fortunate. I’m *the Angelina Jolie of incredibly hot guys*” (Season #1, Ep. 9). Акторка є всесвітньо відомою благодійною діячкою, що і дає підстави для порівняння героїні серіалу саме з нею. Проте у цьому контексті комічна тональність створюється за допомогою уточнення кому саме допомагає ця благодійниця: привабливим молодим юнакам, а не по-справжньому знедоленим людям.

Згадка інших селебритіз у поданому випадку надає додаткові характеристики сучасним молодим дівчатам, які одягаються досить провокаційно:

“ - Do you think we look young enough to blend in at a high school?

-Please, I’m ageless Scherbotsky just needs a good night’s sleep and you’ve got “statutory” written all over your body. No, it’s too classy. You’re going to stick out like a sore thumb. Have you seen how the kids are dressing these days, with *the Ashlee*, and *the Lindsay*, and *the Paris*? They all dress like strippers. Now, ladies, slut up.” (Season #1, Ep. 20).

Означений артикль у цьому прикладі вказує на узагальнений образ напівоголених молодих красунь. Окрім такого метафоричного порівняння дівчат з Ешли Сімпсон, Ліндей Лохан та Періс Хілтон, комічності описаній ситуації додає слоган Барні наприкінці висловлення *slut up*, що є трансформацією його okazіоналізму *suit up* ‘причепурись’. Така гра слів стає можливою завдяки співзвучності іменників *slut* та *suit*, і їх семантичної розбіжності.

Антономазія в іншому прикладі дає можливість підкреслити красу нового хлопця Робін, який візуально схожий на Адоніса – древньогрецького героя, котрий виступає саме символом краси:

“*Look, that all sounds good and we’ll still be friends and move on, but ...did he have to be so hot? The guy’s an Adonis. He’s the Cadillac of rebound guys. Marshall has a crush on him*” (Season #3, Ep. 1).

Фізична привабливість Гаеля інтенсифікується за допомогою метафори, у якій він порівнюється з кадилаком, та гіперболи, де його краса стає об’єктом зацікавлення навіть для Маршала. Конвергенція цих стилістичних тропів створює комічну тональність у цьому кінофрагменті.

Антономазія другого типу зустрічається теж в поодиноких прикладах з телесеріалу як засіб передачі комічного. Зокрема, у зазначеному контексті Барні іронізує над дівчачою схильністю драматично переживати розставання:

“ - *You don’t know how to deal with heartbreak?*

- *Oh, and what’s your prescription, Dr. Estrogen? Eat Haagen-Dazs and watch Love Actually, till your periods sync up*” (Season #2, Ep. 1).

Надаючи Робін таке власне ім’я, що утворюється від іменника *estrogen* ‘жіночий статевий гормон’, та статус лікаря, Барні іронічно вказує на суто жіночі поради щодо способів пережити розрив з коханим: їсти морозиво, дивитися мелодрами та страждати у колі подруг. Так, *Haagen-Dazs* метонімічно позначає морозиво (асоціація фірми виробника з продуктом, який вона виробляє), а *Love Actually* – романтичні фільми про стосунки (асоціація між окремим кінофільмом та цілим жанром).

Схожим чином використовує антономазію вже сама Робін:

“ - *What about the no-shave rule? What happened to your convictions?*

- *They’ve been surgically removed by Dr.Awesome*” (Season #3, Ep. 3).

У цьому прикладі власне ім’я утворено від прикметника *awesome* ‘крутий, класний’. Це підкреслює фізичну привабливість чоловіка, з яким пішла на побачення героїня. До того ж, у зазначеному контексті метафорично обігрується професія чоловіка, який працював хірургом. Тому позбавлення Робін її нових переконань стосовно побачень, героїня пов’язує з хірургічним втручанням красеня лікаря.

Однією з фігур якості, яка містить значний зображувально-виразний потенціал, надаючи найменуванням наочність і тим самим посилюючи конотативне значення – є метонімія. Дана фігура як прийом вторинної знакової номінації ґрунтується на реальному зв'язку об'єкта номінації з тим об'єктом, назва якого переноситься на об'єкт номінації [7, с. 60].

Різновидом метонімії є перифраз – заміна явища або поняття описовою фразою на основі суміжності їх ознак. Приклади вживання перифраза з метою створення комічного ефекту не чисельні. Зокрема, у проаналізованих фрагментах виявлено випадки, у яких перифраз стосується людини або певного місця:

*“He should be down here celebrating. He’s free. He got that **redheaded tumor removed**”* (Season #2, Ep. 1);

“ - How is Barney feeling?

*-You mean **the whiney bottomless pit of neediness**? He was bugging me, so I spiked his Echinacea tea with codeine.*

- You ‘re gonna be a great mom” (Season #2, Ep.11).

У першому прикладі Барні називає Лілі *redheaded tumor* ‘пухлина з червоним волоссям’, яка була «видалена» з тіла Маршала після їх розставання. У такий спосіб він намагається акцентувати увагу на фізичних характеристиках жінки, червоному фарбованому волоссі, та її кепському характер. Натомість у другому прикладі мова йде вже про нестерпний характер самого Барні, який захворів та залишився під доглядом Робін: *the whiney bottomless pit of neediness*. Поданий перифраз іронічно вказує на те, який Барні зануда, особливо коли хворіє та здатен роздратувати усіх навколо.

В інших кінофрагментах перифраз використовується теж для передачі комічного:

*“Hey, a toast. Life is full of changes. One day you have an apartment, the next day it is **a house of dumplings**. But the important stuff doesn’t change”* (Season #1, Ep. 8);

“ - *We're at a fund-raiser, helping young women raise money for community college.*

- *Strip club, nice*” (Season #2, Ep. 1).

Так, у першому кіноконтексті новий японський ресторан, який відкрився на місці квартири Лілі, друзі називають *a house of dumplings*, що безпосередньо вказує на сферу діяльності нового місця. У другому – Барні іменує стрипклуб - *a fund-raiser*, тобто місцем благодійного збору коштів та пожертв, пояснюючи це тим, що молоді жінки у такий спосіб заробляють собі на освіту, а він щиро їм допомагає. Отже, перифраз в обох випадках слугує засобом створення комічної тональності усього фрагменту.

Ще однією фігурою якості, що використовується для створення комічного ефекту – є іронія. З точки зору стилістики, іронія – це стилістичний прийом, що базується на одночасній реалізації двох значень слова – словникового та контекстуального, але обидва значення протиставляються одне одному [11, с. 146].

Випадки вживання іронії як тропу досить поширені та використовуються з різною метою: для зображення характеру персонажів та їх специфічних рис, для зображення комічності життя та ситуацій, що трапляються на його шляху.

У поданому прикладі Барні дає іронічні поради другу як краще розстатися з жінкою:

“ - *Better? There's no better in breaking up. There's only "less awful". A cliché is a cliché for a reason.*

- *Mm, six words... "You look fat in those jeans". You're free to go*” (Season #1, Ep. 4).

Іронія полягає у тому, що жінки зазвичай звертають увагу на компліменти від чоловіків, і коли вони говорять протилежні речі, це неабияк засмучує жінку, а іноді може навіть розлютити її. Тому

найменший натяк на відсутність стрункості у жінки може стати причиною її блискавичного розставання з коханим хлопцем.

В іншому контексті іронія стосується поведінки самотнього чоловіка: *“I am not going to a matchmaker. That’s like giving up. It’s the man version of getting a cat”* (Season #1, Ep. 6). Тед відмовляється йти до брачної агенції, адже вважає це принизливим та не вартим справжнього чоловіка. Порівняння пошуку кохання у спеціальній програмі з купівлею кішки є іронічним: зазвичай самотні жінки заводять тварин, щоб не почувати себе самотніми, тому герой серіалу так хоче уникнути цього.

У зазначеному кінофрагменті Барні іронізує над довготривалими стосунками своїх друзів Лілі та Маршала:

“Wow, who knew being in a committed heterosexual relations could make a guy so gay? All right, cool kids are leaving now. Grandma, Grandpa, don’t wait up” (Season #1, Ep. 5).

На думку героя, ці довгі стосунки позбавили Маршала його чоловічої сутності. До того ж, друзі так звикли проводити час вдвох вдома, що стало нереально витягнути їх на вечірку тощо. Іронічне звертання до пари як до дідуся та бабусі підкреслює їх сталий спосіб життя та типово застарілі погляди.

Згодом стосунки Теда з Робін теж стають на заваді планам Барні і він піддає сумніву наявність в друга ознак чоловічої статі:

“ - Wow, Ted, you’re going to have to find another gender for yourself, cause I’m revoking your “dude” membership.

- Yeah, how was that manicure yesterday?” (Season #1, Ep. 12).

Натомість сам Тед іронізує над звичками Барні та його схибленістю на догляд за собою та зовнішнім виглядом, що радше нагадує дівочі ритуали.

У телесеріалі іронічно описується і ставлення американців до Канади, адже одна з героїнь (Робін) канадка за походженням:

“Ted, even if she is married, it’s a Canadian marriage. It’s like their money, or their army. Nobody takes it seriously” (Season #2, Ep. 9).

У такий спосіб показано, наскільки несерйозно сприймають американці своїх північних сусідів. В іншому випадку вже Робін говорить про самих американців в іронічній манері:

“ - I’m Canadian, remember? We celebrate Thanksgiving in October.

- Oh, right, I forgot. You guys are weird. You pronounce the word “out” “oat”.

- You guys are the world’s leader in handgun violence, your healthcare system is bankrupt and your country is deeply divided on almost every important issue” (Season #1, Ep. 9).

Дівчина перераховує стереотипні уявлення про США і на фоні канадців, які не так вимовляють деякі слова та святкують День Подяки в жовтні, американські проблеми з насиллям, зброєю, охороною здоров’я та національною єдністю здаються набагато вагомішими. Тому основна тональність цього фрагменту носить іронічний характер.

В іншому контексті друзі теж глузують над сучасним станом речей у Сполучених Штатах: *“This is corporate America, Marshall. Screaming is a motivational tool, like Christmas bonuses or sexual harassment. It’s just good business”* (Season #3, Ep.15). Іронія тут стосується методів введення бізнесу, де крик, додаткові пільги на Різдво та сексуальне домагання стали звичайною справою.

Іронічно описано не лише стосунки між двома країнами, а й мешканцями різних штатів:

“Oh, sorry, Ted. I’m a born and raised New Yorker. I’m programmed to despise and loathe New Jersey and all that it stands for” (Season #4, Ep. 3);

“Oh, here we go – New York’s the greatest city in the whole wide world. It’s where dreams come true and pigeon poop tastes like tapioca” (Season #4, Ep. 3).

Лілі, як мешканка Нью Йорку, іронізує над своїм вродженим ставленням до всіх, хто живе поза його межами. Натомість Стелла висловлює іронічні зауваження стосовно міста-мрій, де навіть екскременти птахів нагадують солодощі.

У родині Маршала Лілі теж почуває себе ніяково, оскільки їх провінційний спосіб життя вражає дівчину:

“Well, since you asked, a family of mayonnaise-guzzling giants is trying to suck me into there suburban nightmare and there’s a solid chance that I have an Eriksen the size of a 15-pound turkey growing inside of me!” (Season #1, Ep. 9). Вона не може звикнути до тієї кількості майонезу, яку їдять члени родини Еріксонів, та їх велетенських розмірів. Додаткової комічності цій ситуації додають підозри Лілі щодо своєї вагітності та страх народити такого ж велетня, як і усі чоловіки у цій родині.

У поданих кінофрагментах створюється іронічний образ Барні:

“ - Do you have a cold?”

- I’m fine. My nose is just overflowing with awesome and I had to get some of it out” (Season #2, Ep. 11);

“Excuse me, guys. You all dropped something...your jaws...because Barney Stitson is about to aid and abet a marriage” (Season #2, Ep. 21).

У першому з них Барні іронізує над власною надмірною крутістю, якою він сповнений навіть під час хвороби. У другому прикладі об’єктом іроніє стають зміни у поглядах чоловіка на шлюб і бажання провести ритуал весілля своїх друзів власноруч. Комізму в описаній ситуації додає також гіпербола *“You all dropped something...your jaws”*.

Отже, шляхом кількісного аналізу встановлено, що серед фігур заміщення найпоширенішими засобами створення комічного ефекту у телесеріалі *“How I met your mother”* виступають іронія, метафора та гіпербола.

Фігурами інтеграції називають стилістичні засоби, тобто стилістично значимі способи сполучення у синтагматичній послідовності одиниць

одного рівня, в тому числі й засобів виразності, у межах одиниці одного, більш високого, рівня. Фігури інтерграції поділяють на три групи: фігури тотожності (порівняння, синоніми-замінники та синоніми-уточнювачі), фігури протилежності (антитеза, оксиморон) та фігури нерівності (наростання (клімакс), розрядження (антиклімакс), гра слів та зевґма) [53, с. 163-166].

Порівняння як засіб створення комічного ефекту є одним із найпоширеніших прийомів серед фігур тотожності та базується на встановленні подібності або відмінності між людьми та предметами [27]. У телесеріалі *“How I met your mother”* зустрічається значна кількість порівнянь, які не лише увиразнюють мовлення персонажів, а й створюють комічну тональність у певному кінофрагменті.

Зокрема, багато порівнянь стосуються стосунків між чоловіком та жінкою і подружнього життя:

“ - *Watch your steps when you get up, kids, cause I am about to drop some knowledge. Relationships are **like a freeway**.*

- *Wait a minute, a month ago you told me relationships **are like a travelling circus**.*

- *No, this is new. This trumps that. Freeways have exits. So do relationships”* (Season #2, Ep. 12).

Життєва мудрість Барні не знає меж і друзі вже звикли до його кумедних висловлень про стосунки. У цьому випадку чоловік порівнює їх з мандруючим цирком та автострадою, пояснюючи це тим, що стосунки як певний шлях завжди мають вихід, тобто кінець. Так, герой підкреслює їх швидкоплинність та безглуздість у житті чоловіка.

Подібна думка актуалізується в іншому кінофрагменті:

“*Robin, I’m his best friend. That’s a commitment. Girlfriend, that’s **like a bad flu**. Out of your system after a couple weeks in bed”* (Season #2, Ep. 3).

Стосунки з дівчиною нагадують тяжку форму грипу для героя, оскільки і з хворобою, і з дівчиною необхідно дотримуватися домашнього

режиму, а потім хвороба проходить так само як і пристрасне бажання бачити цю жінку.

В іншому прикладі об'єктом порівнянь стає шлюб:

“ - *Leave it in, it's a good movie.*

- *But, dude, there is no sex in it.*

- *Yeah, just like marriage.*

- *I procured for us 5 loco-bueno, hand-rolled, highly illegal Cubans.*

- *Seriously you could go to jail for smoking these things.*

- *Marriage is **like jail**. Right, fellas?”* (Season #2, Ep. 19).

Для вже одруженого Стюарта шлюб не представляє нічого гарного та позитивного. В його уявленні шлюб нагадує гарний фільм позбавлений сексуальних сцен, життя за ґратами та навіть смерть: “*Hey, Marshall, while we're here you may as well go down to the morgue and climb into a drawer, cause that's what marriage is like*” (Season #2, Ep. 19). У такий спосіб в іронічній манері підкреслюється наскільки залежними та невірними істотами почувають себе чоловіки у шлюбі.

Життя ж самотнього чоловіка дає йому багато перспектив і свободу вибору:

“ - *So, that girl you were talking to – that was Mom?*

- *Kids, every story in a man's life is like a dot in an Impressionist painting...so that's a no...*” (Season #1, Ep. 3).

У наведеному прикладі показано як кожна подія та епізод у житті чоловіка формує загальну картину та надає барв його існуванню. Це стає можливим завдяки порівнянню окремих подій чоловічого життя з мазками пензлика на картині імпресіоністів. Людина при цьому автоматично уподібнюється творцю, який сам створює картини свого буття.

Подібне порівняння використовує Барні, кажучи про Теда як про Бога, оскільки він як архітектор теж створює нову реальність:

“ - *Dude, lots of chicks think architects are hot think about it, you create something out of nothing. You're **like God**. There is nobody hotter than God.*

-I love it when you quote Scripture” (Season #2, Ep. 4).

Професія Теда видається Барні сексуальною, тому він використовує його ім'я для знайомств з новими дівчатами. Окрім порівняння, комічність у цьому контексті створюється і завдяки іронічному висловленню самого Теда стосовно того, як його друг чудово і по-своєму інтерпретує Святе Писання.

Цікавими та комічними за характером є такі порівняння з телесеріалу:

“Ted, have ignored all my teachings? No, you don't bring a date to a wedding. That's like bring a deer carcass on a hunting trip” (Season #1, Ep. 12);

“ - I miss my jammies. I can't believe I wore a bra for this.

- Bras suck. They are so confining and unnatural.

- Yeah. They are like a boobie zoo” (Season #2, Ep. 10).

У першому прикладі Барні в гумористичній манері пояснює чому Теду не варто приходити на весілля друга з парою: на думку героя, це ніби прийти на полювання вже зі здобиччю. У другому прикладі Робін каже про незручність бюстгальтерів для жінок, які метафорично порівнюються з зоопарком для грудей, що і створює комічну тональність у цьому контексті.

Комічність у наведеному прикладі теж реалізується за допомогою порівняння:

“ - Say, what's in that cereal besides dry twigs and small animal bones? Lily, I love you, but honest to God, when you eat, it sounds like a garbage disposal full of dry wall screws.

- This is all Ted's fault. Oh, like he's so perfect, Mr. Corrector” (Season #3, Ep. 8).

Звичка Лілі гучно жувати настільки дратує друзів, що вони вигадують різні прізвиська подрузі та глузують з неї, порівнюючи її жування з переробкою сміття або з тріском від поїдання звірами сухих

гілок. До того ж, у цьому прикладі для створення комічного ефекту вжито антономазію *Mr. Corrector* – власне ім'я утворено від іменника *corrector* та вказує на схильність Теда виправляти помилки в мовленні усіх оточуючих.

В іншому кінофрагменті Маршал сам іронізує над своїм високим зростом, що викликає незручності у певних ситуаціях: *“All the stories in New York are so cramped. Every time I turn, I knock something over. I’m like some huge monster that came out of the ocean to destroy bodegas”* (Season #4, Ep. 3). Так, герой порівнює себе з морським монстром, оскільки занадто великий і може зруйнувати маленьке приміщення магазину чи продуктової лавки. Така самоіронія безпосередньо викликає сміх як у героїв, так і у глядацької аудиторії.

До фігур інтеграції також належать фігури нерівності, які мають досить усталені моделі семантичного комбінування, в основі нерівності яких лежить або кількісна або якісна ознака, та представлені грою слів та зевгмою.

Каламбур (або гра слів) – фігура, побудована на несумісності понять та полягає у взаємодії двох слів або двох значень одного слова [12, с. 36]. Виділяють два види каламбуру:

1) гра слів, в основі якої лежить багатозначність слів, у результаті чого виникає двозначність;

2) гра слів, побудована на омонімії – схожому звучанні лексичних елементів.

Аналіз мовного матеріалу показав, що лише каламбури другої групи представлені у проаналізованому телесеріалі. Зокрема, у наведених прикладах гра слів базується на фонетичній подібності певних лексичних одиниць:

“ - You keep going to the same bar. You’re in a rut. And I’m a rut-buster, I’m going to bust your rut.

- It’s not a rut, okay? It’s a routine and I like it.

- And that is the first syllable in “rut-tine” (Season #1, Ep. 3);

“ - *I hate the world. Ted, your problem is all you do is think, think, think. I'm teaching you how to **do, do, do.***

- ***Do-do.** Totally. Ted, he is right: you overthink. Maybe you should overdrink.”* (Season #1, Ep. 10);

“ - *I didn't know you were such a fan of new dart, Barney.*

- *Oh, yes, Robin, I just love **new dart. Nude art.** Nude art.*

- *Okay, all right, so what, you guys found the painting, huh?”* (Season #2, Ep. 13);

“ - *What about Jamie that girl that Lily set you up with? She was really nice.*

- *If memory serves me, she had a huge “**but**”.*

- *Her huge **butt**”* (Season #3, Ep. 4);

“ - *Let's think this through. One of the girls who I lied to seduced and abandoned is trying to ruin my life. Why is that happening to me?*

- *It's **karma.***

- *Nah, it's not **Karma.** She's stripping in Vegas. Plus we're good”* (Season #3, Ep. 14).

У першому з наведених прикладів лексична одиниця *rut* ‘звичка’ за звучанням нагадує кореневу морфему іменника *routine*, що лежить в основі виникнення каламбуру та підсилює значення висловлення, вказуючи наскільки рутинними та нецікавими стали вечори друзів.

У другому випадку повтор дієслова *to do* та іменник *do-do* ‘дурень’ створюють комічну ситуацію та вказують на дурнувату поведінку Теда, який лише аналізує свої майбутні вчинки і боїться активно діяти.

Натомість у третьому фрагменті співзвучними є словосполучення *new dart* та *nude art*, які друзі використовують спеціально аби у гумористичній манері натякнути Маршалу, що вони знайшли його оголений портрет.

В іншому контексті фонетичну подібність спостерігаємо між прислівником *but* ‘але’, що у поданому фрагменті конвертується в іменник

з відповідним значенням, та іменником *butt* ‘сідниці’. У такий спосіб Барні іронізує над фізичними недоліками дівчини, вказуючи на її занадто великі сідниці.

В останньому з фрагментів схожими за звучанням є іменник *karma* та дівоче ім’я *Karma*. Барні намагається знайти дівчину, яка має на меті занапастити його репутацію, і не хоче розуміти закони карми, згідно з якими він нарешті отримує відплату за образи жінок.

У двох інших прикладах в основі створення комічної тональності лежить обігрування відомої фрази Барні – *‘It’s gonna be legen-wait-for-it-dary!’*”:

“It’s gonna be legen...wait for it – and I hope you’re not lactose-intolerant ‘cause the second half of the word is...dary!” (Season #1, Ep. 3).

Для героя ця фраза виражає найвище захоплення моментом, від якого він чекає найбільш яскравих емоцій. У зазначеному контексті останній компонент лексеми *legendary*, а саме *dary*, за звучанням нагадує іменник *dairy* ‘молочні продукти’, актуалізація значення якого стає можливою завдяки вставній конструкції *“and I hope you’re not lactose-intolerant ‘cause the second half of the word is”*.

У другому випадку прикметник *legendary* взагалі розбито на склади:

“ - Dude, we haven’t hit legendary yet. We are only at the “le”. We still got the “gen”. The “da”. The “ry”.

- Okay, if we are at the “le”, then I say we follow it up with “t’s go home”
(Season #1, Ep. 18).

У такий спосіб Барні пояснює наскільки вони з Тедом мало зробили, щоб отримати справжнє задоволення від розваг. Натомість Тед пропонує припинити ці невдалі спроби та відправитися додому: *le-* як початок прикметника *legendary* та словосполучення *let’s go home*.

Комічна ситуація в на цей раз створюється завдяки грі зі словом *virginity* ‘цнота’:

“ - I love you.

- *I love you, too. Hey, you lost your I-love-you-ginity.*

- *I guess I was just waiting for the right guy*” (Season #2, Ep. 12).

Використання другого компоненту цієї лексичної одиниці містить лише певний натяк, розуміння якого стає можливим через вживання конструкції *lose virginity* у наведеному контексті. Насправді, мова йде взагалі не про сексуальну сторону стосунків, а про почуття. Робін завжди уникала серйозності з чоловіками, тому нікому не казала ті самі слова кохання *I love you*, і лише зустрівши Теда, вперше відчула бажання зробити це. Звідси і утворилася ця кумедна лексична одиниця *I-love-you-ginity*.

Гра слів у поданому фрагменті теж використовується для створення комічної тональності:

“I get recognized one time, and I start thinking I’m Julia Roberts. I’m not V.I.P. I am not even an I.P. I’m just a lowly little pea, sitting out here in the gutter” (Season #1, Ep. 5).

Після виходу її нового шоу, Робін почали впізнавати на вулиці і вона стала почувати себе зіркою. Ця думка есплікується за допомогою вживання власного імені відомої американської акторки Джулії Робертс. Проте обставини доводять, що репутації ведучої ранкового шоу замало, щоб відчувати себе справжньою селебритіз. Каламбур базується у цьому випадку на фонетичній подібності літери *P* в абревіації *V.I.P.* (*very important person*) та іменника *pea*, що вказує на зовсім незначну роль дівчини у житті Нью Йорку. Таке применшення допомагає передати комічність ситуації та викликати посмішку глядача.

Ще одним стилістичним прийомом семасіології виступає зевгма, приклади якої у аналізованому телесеріалі не чисельні. Зевгма – це стилістична фігура, яка виникає при об’єднанні однорідних членів, переважно підметів, одним дієслівним присудком, який відноситься до одного з цих членів [22].

Зокрема, у першому прикладі словосполучення *to be allergic* спочатку актуалізується у прямому значенні, на що вказує контекст та згадка про собак Робін, які живуть разом з нею у квартирі:

“ - *I'd offer her my place, but I've got dogs and she is allergic.*

- *Dogs? I live with her ex-boyfriend, I think she's a little more allergic to that*” (Season #2, Ep. 5).

Згодом за допомогою контексту стає зрозумілим, що мова йде не про алергію Лілі, а про її реакцію на зустріч з колишнім, яка може бути більш дратуючою ніж хвороба. У такий спосіб у другій частині висловлення словосполучення вживається у переносному значенні, чим і обумовлює виникнення комічного ефекту.

“ - *Ted, you've been living your whole life in a seat belt. It's time to unclick.*

- *Sir, the seat belt light's on*” (Season #1, Ep. 3);

“*You got to mark your territory. And I don't mean missing the toilet*” (Season #1, Ep. 8).

У цьому випадку обігрується значення словосполучення *seat belt*. Барні намагається заохотити Теда до рішучих дій та змін у житті, тому радить «відстібнути ремінь безпеки», тобто ризикнути та зробити щось нове. Проте відповідні обставини, за яких відбувається розмова, обумовлюють актуалізацію вже прямого значення цього словосполучення – буквально відстібнути ремінь безпеки у літаку. Вербальна складова у комбінації з візуальною частиною кінотексту створює комічність описаної ситуації.

В іншому прикладі теж використовується зевгма для передачі комічного у телесеріалі: “*I make it crystal-clear to every girl that walks through that door that this is not a place to leave a toothbrush. This is not a place to leave a contact lens case. This is a place to leave. I never have to tell her to go build her nest somewhere else. My apartment does it for me*” (Season #2, Ep. 5). У наданому контексті обігрується пряме та переносне значення

дієслова *to leave* ‘піти’ та ‘залишити речі’, як у словосполученнях *to leave a toothbrush* або *to leave a contact lens case*. Цей прийом допомагає Барні висловити в іронічній манері свою чітку позицію стосовно стосунків з жінками, які намагаються утримати його усіма способами.

Таким чином, телесеріал “*How I met your mother*” є яскравими прикладами дотепного американського гумору, де для створення комічного ефекту використовуються фігури інтеграції, зокрема: порівняння, каламбури та зевгма.

Отже, шляхом кількісного аналізу встановлено, що найпоширенішими стилістичними тропами та фігурами для створення комічного ефекту постають іронія (19%), метафора (19%), порівняння (15%), гра слів (14%) та гіпербола (12%). Представимо основні результати дослідження у вигляді діаграми Рис. 2.1. (Див. Рис. 2.1):

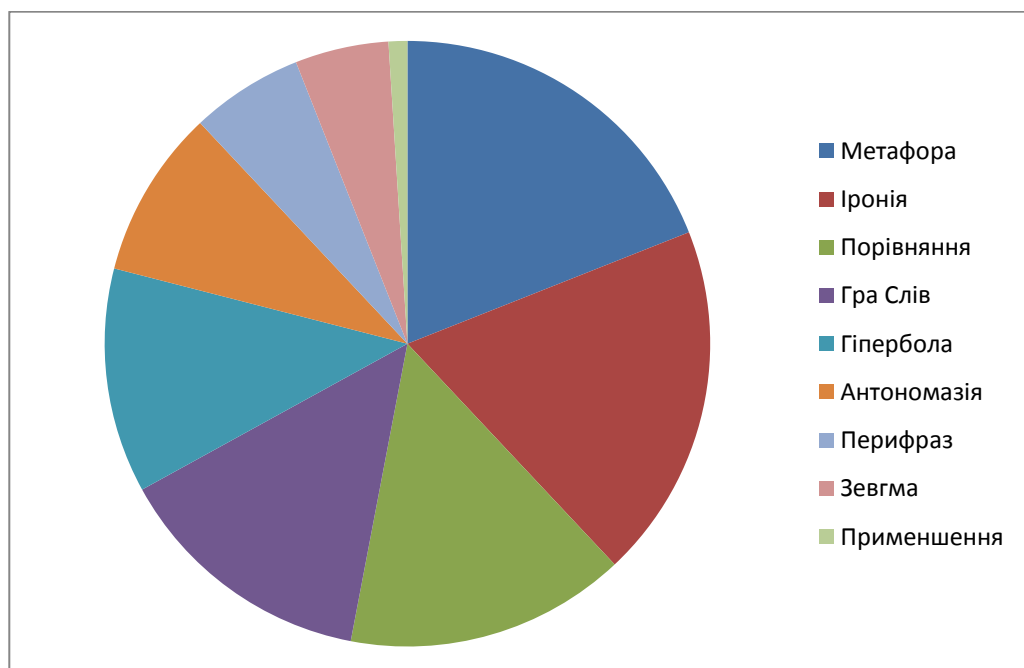


Рис. 2.1. Частота функціювання фігур заміщенні та інтеграції у телесеріалі “*How I met your mother*”

Аналіз мовного матеріалу показав, що для створення комічного ефекту у телесеріалі “*How I met your mother*” сценаристи найчастіше

використовують іронію, метафору, порівняння, гру слів та гіперболу. На лексичному рівні домінують okazіональні неологізми, які використовуються сценаристами з метою створення комічної тональності. Надмірне використання цих стилістичних прийомів насичує мовлення персонажів, робить його живим та експресивним, викликає сміх у глядацької аудиторії.

ВИСНОВКИ

У ході нашого дослідження ми дійшли таких висновків.

Комічне визначається як естетична категорія, яка виникає шляхом сполучення двох модусів – реального і нереального, двох взаємовиключних асоціативних контекстів при сприйнятті комічних текстів і припускає відображення явищ, що містять алогізм, порушення, відхилення від норми, невідповідності, суперечності.

Як когнітивний механізм (А. Кестлер, В. Раскін, С. Аттардо), комічне теж характеризується двоплановістю, оскільки відбувається перехід від однієї матриці до іншої, що «перемикає» хід думок реципієнта (глядача) і в результаті чого порушується стереотипна схема сприйняття тексту. У кінотексті, зокрема, будь-яке порушення, не тільки лінгвістичне, а й екстралінгвістичне (візуальна складова) може виступати пусковим механізмом комічного ефекту, тобто створювати конфлікт, вирішення якого сприяє породженню комічного сенсу.

З метою різного емоційного впливу на читача, у межах мікро-, макро- та мегаконтекстів використовуються одночасно різні види комічного, до яких відносяться у лінгвістиці гумор, іронія та сатира. Гумор сприймає обидва плани розповіді (видимий та прихований) в позитивних тонах, чим повністю відрізняється від сатири, для якої характерна негативна забарвленість. Натомість іронія є комбінацією зовнішнього позитивного сюжету з внутрішнім негативним.

У контексті нашого дослідження виявляємо особливості досягнення комічного ефекту в американському телесеріалі *“How I met your mother”* (2005 – 2009 р.р.). В основі сюжету телесеріалу лежить романтична історія пошуку головним героєм свого кохання. Тед Мозбі розповідає у 2030 році своїм дітям-підліткам про молодість у Нью-Йорку та кумедні випадки його життя разом з друзями: адвокатом Маршалом, його нареченою вихователькою у дитячому садочку Лілі, журналісткою Робін, яка з першої

зустрічі зачаровує головного героя, та загадковим гульвісою Барні. Описуючи події свого життя, що привели до зустрічі з його майбутньою дружиною, Тед згадує свої безтурботні роки та пригоди, що викликає сміх у глядацької аудиторії.

Аналіз мовного матеріалу показав, що серед виявлених лексичних засобів, які використовуються у телесеріалі *“How I met your mother”* для досягнення комічного ефекту, переважають оказіоналізми та різні за структурою епітети (прості, складні, фразові). Менш вживаними є лексичні повтори та інтертекстуальні посилання на відомих осіб, кінофільми та біблійні сюжети.

У телесеріалі *“How I met your mother”* виявлено стилістичні засоби створення комічного, що поділяються на фігури заміщення і фігури інтеграції. Серед фігур заміщення найпоширенішими засобами створення комічного ефекту у проаналізованому серіалі виступають такі стилістичні тропи: іронія (19 %), метафора (19 %), гіпербола (12%), антономазія (9%), перифраз (6%) та применшення (1%). Слід відзначити, що виявлені у телесеріалі метафори переважно пов'язані з характеристиками людей, життя і рідко з речами. Як засіб опису персонажів і їх якостей виступає й антономазія: спостерігаємо переважне використання власної назви (імена відомих селебрітіз сучасності або вигаданих персонажів) у значенні загального іменника. Випадки вживання іронії як тропу досить поширені та використовуються з різною метою зображення комічності життя та ситуацій, що трапляються на його шляху.

Іронічний характер комічної тональності проявляється і через вживання фігур інтеграції. Шляхом кількісного аналізу було встановлено, що найпоширенішими фігурами інтеграції для передачі комічного постають порівняння (15%), гра слів (14 %), зевгма (5%). Надмірне використання стилістичних прийомів у телесеріалі *“How I met your mother”* насичує мовлення персонажів, робить його більш наближеним до життя та сприяє унаочненню яскравих характерів героїв.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алешин А. С. Смех может все / А. С. Алешин. – М.: Литературная газета, 1974. – 14 марта. – С. 8.
2. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования.) / И. В. Арнольд. – М.: Флинта-Наука, 2009. – 384с.
3. Арутюнова Н. Д. Эстетические и антиэстетические аспекты комизма // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / Н. Д. Арутюнова. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 5–17.
4. Бергсон А. Смех / А. Бергсон. – М.: «Искусство», 1992. – 127 с.
5. Болдырева А. Е. Когнитивный подход к изучению комического / А. Е. Болдырева . – Одеса : Фенікс, 2007. – С. 21–29.
6. Борев Ю.Б. О комическом / Ю.Б. Борев. – М.: Искусство, 1957. – 232 с.
7. Борисовна К. Д. Лингвистический принцип контраста как основа передачи сущности комического смысла / К. Д. Борисовна. – М.: «Вестник», 2011. – № 1 (218) – С. 81.
8. Брандес М. П. Стилистика языка: учебник/ М. П. Брандес. – М.: Высш. шк., 1983. – 271 с.
9. Винокур Г. О. Закономірності стилістичного використання мовних одиниць / Г. О. Винокур. – М., 1980. – 200 с.
10. Воробьева К. А. Специфика иронии среди других языковых средств комизма / Н. Д. Арутюнова. – М. : Изд-во «Индрик», 2007. – С. 201–206.
11. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка / И.Р. Гальперин. – М.: Высш. шк., 1977. – 332 с.
12. Главацька Ю. Л. Лексико-синтаксичні особливості реалізації комічної тональності: автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.04 / Ю. Л. Главацька. – Херсон, 2013. – С. 25.

13. Громов Е. С. Палитра чувств: О трагическом и комическом : кн. для учащихся ст. классов / Е. С. Громов. – М. : Просвещение, 1990. – 191 с.
14. Гулуєва С. І. Гумор як різновид комічного в малих гумористичних текстах / С. І. Гулуєва. – Маріуполь : ПДТУ, 2010. – С. 66–68.
15. Гуральник У. А. Смех – оружие сильных / У. А. Гуральник. – М. : Знание, 1961. – 48 с.
16. Дземидок Б. О комическом / Б. О. Дземидок. – М.: Прогресс, 1974. – 23 с.
17. Дмитриевский М. И. Оружие смеха / М. И. Дмитриевский. – Алма-Ата, 1968. – 144 с.
18. Дук П. О. Лінгвостилістична характеристика гумористичних віршів: дис. канд. філол. наук: 10.02.04 / П. О. Дук. – Дніпропетровськ, 2007. – 212 с.
19. Ермакова О.П. Ирония и её роль в жизни языка / О.П. Ермакова. – Калуга: Изд-во КГПУ, 2005. – 202 с.
20. Ершов Л. Ф. Сатира и современность / Л. Ф. Ершов. – М.: Современник, 1978. – 271 с.
21. Єфімов Л. П. Стилїстика англійської мови і дискурсивний аналіз. Учбово-методичний посібник / Л. П. Єфімов, О. А. Ясінецька. – Вінниця: Нова Книга, 2004. – 240 с.
22. Зевгма [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ukrlit.net/info/dict/81bl1.html>
23. Земская Е.А. Речевые приёмы комического в советской литературе // Исследования по языку советских писателей. / Е. А. Земская. – М.: Изд-во АН СССР, 1959. – С. 215-279.
24. Казанская Г. П. Некоторые стилистические приемы создания эффекта иронии в портретных характеристиках романа С.Ричардсона «Клариса Гарлоу» / Г.П. Казанская // Вопросы стилистики английского языка. – 1980. – Вып. 155. – С.47 – 52.

25. Каменская Ю.В. Интертекстуальные включения как средство актуализации текстообразующей иронии в раннем творчестве А.П. Чехова / Ю.В. Каменская // Проблема литературного диалога: сб. науч. трудов. – Саратов: изд-во Латанова В.Л., 2002. – С. 90 – 96.
26. Кант И. Г. Критика чистого разума / И. Г. Кант. – Петербург.: ИКА умаут, 1993. – 472 с.
27. Карасик А. В. Лингвистические характеристики юмора / А. В. Карасик. – Волгоград: Перемена, 1999. – С. 200– 209.
28. Келарева Д. Б. Лингвистические принципы выражения комического смысла в анекдотах: Автореф. дис. / Д. Б. Келарева – М.: Изд-во «Индрик», 2013. – 21 с.
29. Кобякова І. К. Концептуалізація та категоризація гумору / І.К.Кобякова. – К.: Вісник СумДУ, 2006. – С. 35– 37.
30. Колесник Р. С. Специфіка відтворення комічного в художньому перекладі (на прикладі коротких оповідань Курта Тухольського) / Р. С. Колесник. – Житомир: ВІСНИК, 2010. – № 49. – С . 171– 174.
31. Коншина С. Г. Комический текст в аспекте его структурирования и понимания : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / С. Г. Коншина. – М.: Изд-во «Индрик», 2006. – 20 с.
32. Кошелев А. Д. О природе комического и функции смеха / А. Д. Кошелев. – М.: Индрик, 2007. – С. 263 – 294.
33. Кухаренко В.А. Словарь терминов по стилистике английского языка / В.А. Кухаренко, И.Р. Гальперин, И.В. Арнольд // сост. Куракин А.В., 3-я ред., испр. и доп., – Николаев. – 2004.
34. Красухин К. Г. Заметки об истоках комического / Н. Д. Арутюнова. – М.: Изд-во «Индрик», 2007. – С. 48–55.
35. Ланчуковская Н. В. Лингвистические особенности иронии в современной художественной английской литературе /

- Н.В. Ланчуковская// Записки з романо-германської філології. – 1997. – №1. – С. 48 – 54.
- 36.Лингвистический энциклопедический словарь / [упоряд. В.Н. Ярцева]. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – 685с.
- 37.Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М.: Советская Энциклопедия, 1987. – 751 с.
- 38.Мартынюк А. П. Когнитивные механизмы создания смехового эффекта в англоязычном анекдоте / А. П. Мартынюк. – М., 2007. – Т. 2, № 110. – С. 22–24.
- 39.Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий: синхронно-сопоставительный очерк / Т. В. Матвеева. – Свердловск, 1990. –168 с.
- 40.Михлина М. П. О некоторых языковых приемах создания комического эффекта / М. П. Михлина. – Душанбе, 1962. – Т. 31. – Вып. 14.– С. 3-14.
- 41.Мехед А. С. «Таксономії комічного» / А. С. Мехед // Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур. Пам'яті академіка Леоніда Булаховського. – К. – 2010. – №12. – С. 117-120.
42. Оксюморон [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://uk.wikipedia.org/wiki/Оксюморон_
- 43.Пави П. Словарь театра / П. Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 501 с.
- 44.Походня С. И. Языковые виды и средства реализации иронии / С. И. Походня – К.: Наукова думка, 1989. – 127с.
- 45.Пришва Б. Г. Засоби гумору / Б. Г. Пришва. – К.: Вища школа, видавництво при КДУ, 1977. – 118 с.
- 46.Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха / В.Я. Пропп // СПб: Алетейя, 1997. – 284 с.
- 47.Самохіна В. О. Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії та США: текстуальний та дискурсивний аспекти : автореф.

- дис. ... д-ра філол. наук : 10.02.04 / Самохіна В. О. ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2010. – 36 с.
48. Санников В. З. Русский язык в зеркале языковой игры / В. З. Санников. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 552 с.
49. Секс в большом городе [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Секс_в_большом_городе
50. Семків Р. Постмодернізм та іронія (типологізація нетипового) / Р. Семків // Слово і час. – 2000. – №6. – С. 6 – 12.
51. Ситуативная комедия [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ситуативная_комедия
52. Словник сучасної української мови: В 11-ти т. – Т. 4. – К.: Наукова думка, 1973. – 839 с.
53. Стилистика английского языка / [А.Н. Мороховский, О.П. Воробьева, Н.И. Лихошерст, З.В. Тимошенко]. – К.: Вища школа, 1991. – 272 с.
54. Тараненко О. О. «Українська мова»: Енциклопедія / В. М. Русанівський, О. О. Тараненко. – К.: Вид-во «Укр. енцикл.» ім. М. П. Бажана, 2004. – 824 с.
55. Трemasова Г.Г. Языковые средства выражения сатирического смысла (английская и американская художественная литература и публицистика XX века) : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. филол. наук: спец. 10.02.04 «Германские языки» / Г.Г. Трemasова. – М., 1979. – 26 с.
56. Усолкина А. В. Языковая игра как текстообразующий фактор: автореф. дис. на соис. учен. степени канд. филол. наук. / А. В. Усолкина. – Екатеринбург, 2002. – 20 с.
57. Уткина А. В. Обоснование когнитивного подхода к категории комического / А. В. Уткина. – М.: «Вестник», 2007. – С. 6.
58. Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – 4-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 445 с.

- 59.Фролова И. Т. Философский словарь / И. Т. Фролова. – М.: Политиздат, 1981. – 445 с.
- 60.Шипнівська О. О. Визначення типів синтаксичної неоднозначності у знаннєорієнтованій системі машинного перекладу / О. О. Шипнівська – К.: Наука, 2013. – № 43. – С. 104–113.
- 61.Шонь О.Б. Мовностилістичні засоби реалізації гумору, іронії і сатири в американських коротких оповіданнях: автореф. дис.. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04/ О.Б. Шонь. – Львівський національний університет ім. Івана Франка. – Львів, 2003. – 16 с.
- 62.Ярцевой В. Н. Лингвистический энциклопедический словарь / В. Н. Ярцевой. – М.: Искусство, 1990. – 682 с.
63. Attardo S. Linguistic Theories of Humor / S. Attardo. – Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1994. – 426 p.
64. Berger A. A. Humour as a System of Communication / A. A. Berger. – N.Y. : Pergamon, 1977. – P. 403–406.
65. Borecký V. Teorie komiky / V. Borecký. – Praha: Hynek, 2000. – 210 s.
66. Dmitrenko V. A. A Metatheory of the Joke / V. A. Dmitrenko. – X.: Константа, 2004. – № 635. – С. 37–40.
67. Giora R. On the cognitive aspects of the joke/ R. Giora // Journal of pragmatics. – Amsterdam, 1991. - Vol. 16. - №5. – P. 465– 485.
68. How I met your mother [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://fenglish.ru/movie/how_i_met_your_mother
69. Pocheptsov G. G. Language and Humour / G. G. Pocheptsov. – 2nd edition. – К.: Вища школа, 1982. – 326 p.
70. Provine R. R. Laughter: A Scientific Investigation / R. R. Provine. – London: Penguin Group, 2000. – С. 43.
71. Raskin V.V. Semantic Mechanisms of Humor / V.V. Raskin. – Dordrecht: D. Reidel Publ. Company, 1985. – 195 p.