

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА НІМЕЦЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ І ПЕРЕКЛАДУ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему: КАРНАВАЛЬНА СТИЛІСТИКА НІМЕЦЬКОГО
ТВАРИННОГО ЕПОСУ (НА МАТЕРІАЛІ ПОЕМИ ПРО РЕЙНЕКЕ-
ЛИСА)**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0356-н
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.04
Германські мови та літератури
(переклад включно)
освітньої програми Мова і
література (німецька)»
Кириленко Олеся Віталіївна

Керівник: к.ф.н.доц. С.Ю. Вапіров

Рецензент: к.ф.н, доц. Н.В.Шапочка

Запоріжжя — 2022

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології

Кафедра романської філології і перекладу

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.043 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша-німецька

Освітньо-професійна програма Мова і література (німецька)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри к.ф.н. доц.

Вапіров С.Ю.

«24» травня 2022 року

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
КИРИЛЕНКО ОЛЕСЯ ВІТАЛІВНА

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проєкту) «Карнавальна стилістика
німецького тваринного епосу (на матеріалі поеми про Рейнеке -лиса
)»

Керівник кваліфікаційної роботи (проєкту) Вапіров Сергій Юрійович,
к.ф.н., доцент

(прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)

затверджені наказом ЗНУ від «24» травня 2022 року № 571-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проєкту) 7 грудня 2022 року .

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проєкту)
теоретичні засади тваринного епосу як жанру сміхової німецької культури;
мовностилістичні засоби карнавального дискурсу тваринного епосу; поема про
Рейнеке-Ліса.

4.Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно
розробити)

1) здійснити огляд теоретичних джерел; 2) розглянути теоритчиний
аспект тваринного епосу ; 3)дослідити особливий статус поеми ;

4)виявити та окреслити систему стилістичних засобів стилістичних засобів
карнавального дискурсу ;

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проєкту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Вапіров С.Ю., к.ф.н., доц.	21.05.2022	21.05.2022
Розділ 1	Вапіров С.Ю., к.ф.н., доц.	27.06.2022	27.06.2022
Розділ 2	Вапіров С.Ю., к.ф.н., доц.	06.09.2022	06.09.2022
Висновки	Вапіров С.Ю., к.ф.н., доц.	4.11.2022	4.11.2022

6. Дата видачі завдання 05 травня 2022 р.

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проєкту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2022	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2022	виконано
3.	Написання вступу	червень 2022	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2022	виконано
5.	Написання практичного розділу	вересень 2022	виконано
6.	Формулювання висновків	жовтень 2022	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	листопад 2022	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2022	виконано
9.	Захист	грудень 2022	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант

_____ (підпис)

О.В.Кириленко

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи

_____ (підпис)

С.Ю.Вапіров

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер

_____ (підпис)

С.Ю.Вапіров

(ініціали та прізвище)

РЕФЕРАТ

Магістерська робота – 61 стор., 76 джерел.

Об'єктом магістерського дослідження є карнавальний дискурс німецького тваринного епосу, а **предметом** – лінгвостилістичні засоби реалізації в ньому карнавальної естетики.

Мета роботи: дослідити лінгвостилістичні особливості карнавального дискурсу німецького тваринного епосу.

Теоретико-методологічні засади: ключові положення сміхової культури (М. Бахтин, Ю. Манн, М.Ю. Реутин), карнавального дискурсу (Юлія Кристева, Н.°В. Дусина, В.Г. Пожидаєва) та стилістики комічного (А. В. Бондаренко, Е.°М.°Радина, О.В. Панина).

Отримані результати: Проаналізований нами фактичний матеріал про Рейнеке-Лиса повністю підтверджує гіпотезу про карнавальні витoki та карнавальну природу тваринного епосу. Встановлено, що стилістика тваринного епосу сприяє реалізації комічної модальності і спрямована на створення в творі карнавальної атмосфери. У цьому процесі приймають участь мовні засоби таких рівнів, як лексичний, фразеологічний, синтаксичний та текстовий рівень.

Найбагатшим рівнем в плані засобів створення карнавального ефекту є лексичний рівень. Фразеологічні засоби створення сміхового ефекту слугують для вираження іронії та сарказму. Встановлено також, що карнавальне мовлення епічної поеми про Рейнеке-Лиса характеризується комбінуванням високого стилю та просторіччя. Така комбінація сприяє створенню іронічної та сатиричної модальності.

Ключові слова: *карнавальний дискурс, тваринний епос, трикстер, паражокс, іронія, прислів'я, високий стиль мовлення, розмовна мова.*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I ТВАРИННИЙ ЕПОС ЯК ЖАНР НІМЕЦЬКОЇ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ	7
1.1. Карнавал як об'єкт лінгвокультурних розшуків: поняття карнавалу, його атрибути	7
1.2. Феномен комічного в жанрах народної сміхової культури .	12
1.3 Карнавальна специфіка дискурсу тваринного епосу	19
РОЗДІЛ II КАРНАВАЛЬНА СТИЛІСТИКА НІМЕЦЬКОГО ТВАРИННОГО ЕПОСУ	28
2.1 Мовностилістичні засоби карнавального дискурсу тваринного епосу	28
2.2 Карнавальна функція онімів	32
2.3 Портретна лексика карнавальних персонажів	35
2.4. Карнавальна функція тропів та епітетів	38
2.5 Карнавальна функція фразеологізмів	42
2.5.1 Паремії у карнавальному дискурсі тваринного епосу.....	
2.5.2 Парні словосполучення у карнавальному дискурсі тваринного епосу	
2.6. Карнавальне мовлення персонажів	47
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	55

ВСТУП

Карнавал як народна сміхова культура займає видатне місце в дослідженнях не тільки з історії культури, але й в літературознавчих студіях. Відомий культуролог Ю. Манн визнає, що, «як невід'ємна частина традиційної культури, карнавальний початок імпліцитно присутній у мистецтві та житті постійно, необхідно лише враховувати, що в різні епохи «дух карнавалу» може втілюватись в дійсності з різним ступенем повноти» [Лихачев 1984, с. 154]. В. Махлін у словарній статті «Карнавалізація» для Літературної енциклопедії термінів і понять стверджує, що карнавал набуває характеру «комплексного феномена», в якому розкривається «зв'язок карнавалізації і літератури» [Лук 1988, с. 34]. Це означає, що карнавал може стати об'єктом спеціальних студій, яке синтезує інтерпретаційно-культурологічний та лінгвостилістичний підходи до вивчення народної сміхової культури.

Актуальність презентованого дослідження обумовлюється двома основними моментами. По-перше - це невгасаюча зацікавленість сучасної філології проблемами сміхової культури та комічного. У сучасному літературознавстві вивченню спадщини родоначальника теорії карнавалу М. Бахтіна приділяється велика увага. З'явилися навіть поняття «бахтінологія», або «бахтіністика», що позначають сукупність досліджень, присвячених вивченню ідей Бахтіна, його біографії, історико-культурної долі його теорій [Библер 1991, с. 12]. По-друге, в центр уваги сучасних філологів потрапляють літературні тексти карнавального характеру, вивчення яких не може обійтись без звернення до арсеналу стилістичних засобів карнавального мовлення.

Мета роботи полягає у дослідженні лінгвостилістичних особливостей карнавального дискурсу німецького тваринного епосу.

Відповідно до поставленої мети в дисертації зосереджена увага на вирішенні таких основних завдань:

- визначити поняття «карнавал» у тісному взаємозв'язку культурології, літературознавства та мовознавства;
- вивчити питання кореляції сміхової культури та категорії комічного;
- проаналізувати дефініції поняття «дискурс» та дати визначення поняттю «карнавальний дискурс»;
- визначити поняття "тваринний епос" та охарактеризувати цей жанр з позиції карнавалістики;
- охарактеризувати стильові засоби карнавального дискурсу у тваринному епосі;
- визначити і проаналізувати набір лінгвостилістичних засобів, які приймають участь у стилістичному аранжуванні карнавального дискурсу тваринного епосу.

Об'єктом магістерського дослідження є карнавальний дискурс німецького тваринного епосу.

Предметом є лінгвостилістичні засоби реалізації карнавальної естетики в дискурсі німецького тваринного епосу.

Методологічною основою дослідження є розгляд проблематики з позицій сучасної дискурсної парадигми та системно-структурної організації мови. У роботі використовується комплексна методика із властивим їй системним підходом до аналізу явищ, оскільки вона дає можливість поєднати лінгвокультурологічний, стилістичний та дискурсний методи аналізу. Вивчення карнавальної мови здійснюється також такими методами контекстуального та компонентного аналізу.

Матеріалом дослідження слугували текст шванку про Рейнеке-Лиса, обробленого Бернхардом Естеном.

Новизна презентованого дослідження полягає у тому, що карнавальна стилістика тваринного епосу вперше досліджується з точки зору реалізації карнавального світосприйняття, що знаходить своє втілення у її карнавальній поетиці. Презентована робота може суттєво доповнити

уявлення про систему образів німецького тваринного епосу, їх зв'язок з карнавальними традиціями німецької сміхової культури.

Теоретична значущість роботи полягає у створенні й обґрунтуванні системного підходу до лінгвостилістичних досліджень сатиричних текстів і дискурсів. Триєдність карнавального дискурсу дваринного епосу як лінгвокультурної, літературознавчої та лінгвостилістичної складових дозволяє вивчити комплексну природу цього явища. Тому результати дослідження є внеском у лінгвостилістику та дискурсознавство, зокрема у стилістичну та дискурсивну концепції сатиричних текстів.

Практична цінність магістерської дисертації визначається можливістю застосування її основних положень і висновків в подальшому вивченні проблем дискурсивної лінгвістики, лексикології, лінгво-стилістики, стилістики гумористичних текстів, а також у лекційних курсах з теоретичної стилістики (розділи: «Лінгвістика тексту», «Стилістична диференціація німецької мови»), в інтерпретації тексту та для написання курсових, дипломних, магістерських робіт з німецької філології, літературознавства, дискурсознавства.

Структура дипломної роботи обумовлена метою та основними завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів з висновками до кожного з них, загальних висновків, списку використаної літератури із 96 найменувань, які слугують унаочненням результатів дослідження. Загальний обсяг роботи 76 сторінок.

У вступі обґрунтовано актуальність обраної теми дослідження, розкрита наукова новизна, теоретичне та практичне значення отриманих результатів, визначено мету, конкретні завдання, об'єкт, предмет, методи дослідження.

У першому розділі викладені теоретичні передумови дослідження, вивчаються позиції вчених щодо питання карнавалістики, категорії комічного, розкрито поняття «карнавальний дискурс», визначено місце тваринного епосу в карнавальних дослідженнях.

У другому розділі розкрито сутність карнавальної стилістики тваринного епосу на матеріалі роману про «Рейнеке Лиса», здійснено аналіз карнавальної лексики та фразеології твору.

У висновках викладено результати проведеного наукового дослідження, сформульовано його основні висновки й описані можливі перспективи подальших досліджень.

РОЗДІЛ І

ТВАРИНИЙ ЕПОС ЯК ЖАНР НІМЕЦЬКОЇ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ

1.1 Карнавал як об'єкт лінгвокультурних розшуків: поняття карнавалу, його атрибути

Теорія карнавалу бере свій початок від праць всесвітньовідомого російського літературознавця М.М.°Бахтіна. Карнавал розглядається як порушення онтологічних та причинно-наслідкових закономірностей будови реального світу, де домінує матеріально-тілесне аспекту людського буття [Бахтин 2010, с. 22]. Теорія карнавалу — це «перевертання смислу бінарних опозицій», коли блазень стає королем, слабкий сильним тощо.

У науковій літературі досить широку розробку отримала проблема конструювання двох світів в умовах середньовічного суспільства. в період середньовіччя на території Західної Європи і Стародавньої Русі. На їх основі можна виокремити інваріантні ознаки сміхової культури:

- антизнаковість, тобто «перевертання» знакових характеристик соціальної реальності;
- маргінальність, тобто балансування між опозиціями людського існування
- амбівалентність сміху і страху, тобто *можливість їх одночасної присутності* в тих або інших формах сміхової культури;
- недійсність наслідків, тобто відсутність реальної зміни соціальної ситуації (згідно з теоремою У.Томаса).

Сутність антиповедінки, згідно з Д.С.°Ліхачовим та О.М.Панченко, полягає в перевернутості, тобто заміні тих або інших регламентованих норм, правил, зразків поведінки на їх протилежність (вивертання навиворіт одягу, перевертання вверх дном предметів, дії лівою рукою

замість правої та ін.) [Кухаренко 2004, с. 17]. Карнавал і інші види сміхової культури, що групуються навколо нього передбачають, згідно з М.М.Бахтіним, а згідно з А.Я.Гуревичем - *перевертання* тієї ж самої протиставлення себе офіційній (зокрема, церковно-релігійній) культурі, культури, інверсію «серйозного» аспекту соціокультурного буття [Гуревич 1989, с. 83]. Зіставлення таких понять як карнавал і антисвіт дозволяє встановити їх єдину природу, сутність якої полягає в перевертанні знакових маркерів пануючої культури.

Карнавальна культура складається в умовах панування релігійної ідеології, в дуалістичній картині світу, де земне, створене протилежно небесного, духовного. На противагу цьому народно-міфологічна свідомість переживає циклічний процес загибелі старої і відродження нового життя. Свята середньовіччя несуть свободу від релігійно-церковного догматизму і супроводжуються сміхом, який виникає в результаті травестії високого, духовного у матеріально-тілесний низ.

Карнавал — це світовідчуття відродження, зростання і оновлення життя людей, в якому немає спостерігача, зовнішньої точки зору. В атмосфері свята всі живуть безпосередньо: «у карнавалі саме життя грає, розігруючи — без сценічного майданчика, без рампи, без акторів, без глядачів, тобто без всякої художньо-театральної специфіки — іншу вільну (вільну) форму свого здійснення, своє відродження і оновлення на кращих засадах.

Святковий сміх, згідно концепції Бахтіна, є універсальним, амбівалентним. Універсальність полягає в тому, що сміх не спрямований на заперечення церковного устрою або куртуазного культури, а звернений на світове ціле, коли «все смішно». Це життєрадісний, життєстверджуючий стан духу народу, провідне неприборкану гру з усім серйозним і священним. Сміх — це свобода — перемога над страхами і потойбічними жахами, перевагу перед смертю, над соціальним гнобленням і обмеженням. У карнавалі, на відміну від

літургії, немає об'єкта по відношенню до якого потрібно було б диво, благоговіння. Тут кожен може пустувати і радіти. художньо-театральної специфіки — іншу вільну (вільну) форму свого здійснення, своє відродження і оновлення на кращих засадах» [Бахтин 1979, с. 37].

Як зазначалось, карнавал — це явище у вищому ступеню амбівалентне — прибирає межі між бінарними опозиціями, змішуючи смерть з народженням, небо з землею, верх з низом, початок з кінцем тощо. Така амбівалентність — спадщина архаїчних форм світосприйняття, для яких характерним є особливе циклічне, а не лінійне розуміння часу. В кандидатській дисертаційній роботі «Карнавал как форма праздничной культуры: Философско-культурологический анализ» (2004) О. Лещак спирається, перш за все, на концепцію М. Бахтіна. «Світоглядна сутність карнавалу», на її думку, «розкривається через систему таких категорій, як «карнавальна свобода», «карнавальний сміх», «амбівалентність», «карнавальна поведінка», «карнавальний сміх» [Лещак 2011, с. 33]. Вяч. Вс. Іванов в одній із своїх статей про будову і функції карнавального образу стверджує, що Бахтіну «вдалось не тільки визначити роль карнавальної традиції та споріднених з нею явищ карнавалізації в історії літератури і культури, але й встановити найбільш характерні риси *карнавального образу*» [Іванов 2004, с. 213].

Справа в тому, що карнавальні образи базуються на однакових архетипах. За К.-Г. Юнгом, архетипи — це компоненти "колективного несвідомого", які сформувалися у найдавніші часи й визначають структуру моральної, естетичної і пізнавальної діяльності людини. Основу духовного життя складає досвід, який передається від минулих поколінь наступним і є сукупністю архетипів. Серед найважливіших архетипів колективного несвідомого К.-Г. Юнг називав такі: Его, Тінь, Мудрий Старий / Стара, Дитина (включаючи й юного героя), Мати ("прамати" і "земна мати"), трикстер [Юнг 1999, с. 29]. Останній виступає

водночас як найважливіший карнавальний образ у лінгвокогнітивній структурі німецької народної казки.

Спираючись на підходи до вивчення міфологічного мислення, запропоновані К.Г.Юнгом, виявлено наявність в первісній міфології проміжного елемента, посередника між бінарними опозиціями людського існування. Таким сміховим елементом, що виконував функцію медіації між крайніми полюсами логічної опозиції в міфі був *трикстер* (шахрай, блазень). трикстер у К.Г. Юнга — особистість, яка характеризується відсутністю стримуючого впливу розуму як регламентуючої функції і можливості відсувати і проявляти інтуїцію» [Юнг 1999, с. 68]. Р. Кулешов зазначає, що витівки трикстера часто продиктовані прагненням задовільнити голод та ненаситне бажання [Кулешов 2007, с.32], що очевидно перекликається з карнавальною нестриманістю в їжі та акценті на тілесному. Сам Р. Кулешов також констатує зв'язок між архетипом тристера і карнавальною свідомістю, підкреслюючи спорідненість тристера і карнавального шута.

Антропологи XIX і першої половини XX ст. звертають увагу на амбівалентність фігури трикстера в фольклорі та міфології і роблять спробу інтерпретувати так звані «низменные» риси трикстера або як результат деградації культурного героя, або як свідчення нерозвиненості альтруїстичних цінностей в архаїчних культурах [Pichtownikowa 2008, с. 55]. Так, Карл Кереньї, звернувши увагу на культурну значущість амбівалентності трикстера, підкреслює, що безлад є невід'ємною частиною його життя, а сам трикстер — втілений дух цього безладу [Кереньї 1972, с. 185]. З філософської позиції вивчає трикстер Клод Леві-Стросс, коли говорить про структуру міфу, в якій трикстеру була відведена роль посередника, що відповідає за комунікацію між полюсами бінарних опозицій, які у свою чергу структурують міф [Леві-Стросс 2011, с. 123]. Трикстеру-посереднику, що синтезує у собі риси культурного героя та блазня, Леві-Стросс відводить роль символічного механізму

здолання протиріч через хитрість та винахідливість. На відміну від цих теорій, в літературознавчих студіях М. Бахтіна не тільки декламується ідея амбівалентності трикстера, але й висувається думка про карнавальні типи цього персонажу, який виступає у функції 1) шельми, 2) блазня або 3) дурня. Ця типологія ґрунтується на принципі, що фігури трикстерів «і самі сміються, і над ними сміються» [Бахтин 1979, с. 142].

Фактичний матеріал свідчить про те, що трикстер здатен «вийти сухим» з найскладніших ситуацій. Він створює "гостре відчуття перемоги над страхом», що є дуже суттєвим моментом середньовічного сміху. До речі, це відчуття знаходить своє вираження в низці сміхових образів народних казок. Це — хоробрий кравчина, кмітлива донька селянина, солдат, роботяща служниця, пастух. В них завжди є цей переможний страх у формі потворно-смішного, в формі вивернутих навиворіт символів влади та насилля, в комічних образах смерті..» [Манн 1995, с. 21]. Іншими словами, середньовічний сміх переміг страх перед світом і перед владою, розкриваючи про них правду, створюючи протистояння брехні та лицемірству. Носієм такої правди і був середньовічний блазень.

Майже всі обряди свята дурнів є гротесковими зниженнями різних церковних обрядів і символів шляхом переведення їх у матеріально-тілесний план: обжерливість і пияцтво прямо на вівтарі, непристойні рухи тіла, оголення тіл тощо [Устиненко 1980, с. 23]. Аналіз фактичного матеріалу показав, що в німецьких шванках, як і творі Рабле виключне перевага матеріально-тілесного начала життя: образів самого тіла, їжі, пиття, випорожнення, статевого життя.

Наступним атрибутом карнавалу, що є релевантним для нашого дослідження, є гра (поведінка Рейнеке-Лиса на суді). Вона виступає як універсальний принцип культури. Гра може розглядатись як «будинок фантазії», але в ній дію в уявному полі, в уявній ситуації поєднане з реальністю [Выготский 1991, с. 52]. Вона обумовлює свободу самосвідомості в протигагу невідворотності дійсності. Сутність гри є «дія, що

протікає в певних межах місця, часу і сенсу, в осяжному порядку, за добровільно прийнятими правилами і поза сферою матеріальної користі або необхідності [Борботько 2000, с. 44]. Настрій гри є відчуженість і захват - священний або просто святковий, дивлячись по тому, чи є гра сакральним дією або забавою. Сама дія супроводжується почуттями підйому і напруги і несе з собою радість і розрядку» [Борев 1970, с. 78].

Отже, карнавал — це світовідчуття відродження, зростання і оновлення життя людей, в якому немає спостерігача, зовнішньої точки зору. В атмосфері свята всі живуть безпосередньо: «в карнавалі саме життя грає, розігруючи — без сценічного майданчика, без рампи, без акторів, без глядачів, тобто без будь-якої художньо-театральної специфіки — іншу вільну форму свого здійснення, своє відродження і оновлення на кращих засадах» [Киричук 2004, с. 20].

1.2. Сміхова культура та категорія комічного

При розгляді естетичної та мовної природи карнавалу виникає проблема співвідношення сміху і комічного, виявляється характер взаємодій між сміхом, комічним, пародійною сміховою культурою, архаїчним сміхом, різноспрямованими сміховими варіаціями (гумор, іронія, сатира, сарказм). Як бачимо, сміхову культуру будь-якого етносу неможливо розглядати без звернення до категорії комічного. Остання ж безпосередньо корелює з явищами, що мають карнавальну природу.

Комічне постійно привертало увагу дослідників, починаючи ще з давнини. До осмислення цієї естетичної категорії зверталися такі відомі мислителі, як Аристотель, Платон, Спіноза, Кант, Гегель, Шеллінг, Жан-Поль, Белінський, Чернишевський, К'єркегор, Шопенгауер, Ніцше, Фрейд, Бергсон і т. д.

Одним із перших своє визначення комічному дав Аристотель, який розумів її як "деяку помилку і потворність, але безболісне і нешкідливе".

Запропонована концепція пояснювалося давньогрецьким ученим через приклад, який співвідносив комічне з "смішною маскою", "потворною і спотвореною, але безболісною" [Аристотель 2004, т. 4, с. 650].

"Час створення Аристотелем концепції, коли зв'язок комічного з його першоджерелом міфом, теж підтверджує, що почався процес диференціації видів комічного, який ще не отримав остаточного естетичного осмислення, але вже розділив викривальний сміх і сміх добрий", — зазначає сучасний дослідник гумористичного світовідчуття у російській прозі М. Вигон [Вигон 2000, с. 19-20]. Зауваження, яке робить літературознавець, правомірно: визначення, запропоноване Аристотелем, органічно пов'язане з древнім архаїчним сміхом [Аристотель 2004, с. 185]. Між тим сатира, що виділилася в ході диференціації видів комічного, суперечить концепції давньогрецького вченого. При такому ракурсі дослідження спочатку необхідно враховувати і характер відносин між сміхом і комічним.

Безумовно, характер відносин між сміхом і комічним не є раз і назавжди визначним, стабільним, він змінюється протягом світового історико-літературного процесу. Н.Д. Тамарченко у словниковій статті "Сміх" виділяє два підходи дослідників до теорії карнавальної культури М. Бахтіна. Перший представляє точку зору класичної естетики. Ю. Манн, який розробив цю концепцію, стверджував, що автор монографії "Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу" - засновник теорії комічного", яка виправдовує область "смішного", що носить назву грубої коміки" [Манн 1995, с. 23]. З позиції Н.Д. Тамарченко, «...в центрі уваги вченого - саме сміх, але не категорія комічного ...охоплює, на його думку, лише історично пізні і розрізнені явища, які не могли зберегти колишній справжній сенс поза рамками єдиної народної сміхової культури. Звідси і перевага слова *сміхова*» [4, с. 1003]. Концепції, запропоновані літературознавцями, відрізняються

підходами. На наш погляд, Н.Д. Тамарченко більш адекватно інтерпретує теорію "карнавалізації" М. Бахтіна.

Естетична категорія "комічного" виділялася вже в працях давньогрецьких і давньоримських філософів, вчених (Аристотель, Платон, Цицерон та ін), і існування "комічного" як терміна налічує багатовікову історію. Що стосується визначень комічного в сучасному літературознавстві, склався досить широкий смисловий діапазон трактувань цього літературного поняття. Так, в "Літературній енциклопедії термінів і понять" дається узагальнене визначення комічного як "викликає сміх" [4, с. 384]. Ю. Б. Борев в "Естетиці. Теорії літератури. Енциклопедичному словнику термінів" наводить трактування Х. Бенака: "Комічне (застар.) 1) все те, що стосується театрів і акторів, 2) основний принцип комедії" [Борев 1970, с. 200]. Такого роду підходи диктують необхідність абстрагуватися від занадто «широких», узагальнюючих і від «вузьких», належать до одного якогось виду (іронія, сарказм, гумор, сатира) або жанру (комедія, віршована сатира тощо) визначень комічного.

Ю. Борев розуміє комічне як "естетичну категорію, яка передбачає відображення в мистецтві явищ, що містять невідповідність або алогічне протиріччя і оцінку їх допомогою сміху" [Борев 1970, с. 198]. Автор літературознавчої статті про комічне, опублікованій в "Літературній енциклопедії термінів і понять", С. В. Кормілов, розглядаючи цю естетичну категорію, приходить до висновку, що її сутність визначається протиріччям: "Протиріччя нормі породжує зовнішній комізм (фізіологічний, випадкових ситуацій), протиріччя ідеалу - комізм узагальнюючий, комізм внутрішньої меншовартості, нікчемності" [Кормілов 2001, с. 385]. Таким чином, більшість літературознавців, розробляють категорію "комічного", визначають його основну рису як суперечність, невідповідність, недоладність. Зазначене протиріччя і призводить до "народження" специфічної конфліктної ситуації, яка може бути вирішена лише з допомогою особливої людської реакції - сміху.

На думку літературознавців, комічне виявляється і у використанні різних відтінків сміху: від веселого, пустотливого, дружлюбного (1) до викриваючого, який заперечує (2). З розвитком історико-літературного процесу посилюється і диференціація гумору і сатири. Такий поділ зафіксовано дослідниками вже у давньогрецьких поетів (Архілох, Гиппонакт), з яких і починається історія сатири.

Зіставлення концепцій комічного і "єдиної народної сміхової культури" М. Короткої літературної енциклопедії М. Бахтіна дозволяє зробити висновок: позиція літературознавців, які вважають ці явища однотипними, неправомірна. Для "єдиної народної сміхової культури" суперечність як спосіб організації естетичної ситуації не грає ніякої ролі. Навпаки, на думку вчених, амбівалентність як відмітна риса "архаїчного" і "карнавального" сміху зароджуються в явищі суперечності.

Зовсім інакше організується поетика комічного: саме протиріччя і визначає сутність естетичної ситуації і міру сміху. Якщо спробувати визначити характер відносин між "єдиною народною сміховою культурою" і комічним, то вони можуть бути уподібнені співвіднесеності між синкретичним первісним мистецтвом і пізніше виділився з нього різних видів - література, скульптура, живопис тощо. У контексті сказаного необхідно згадати концепцію Л. Пінського, який ототожнює архаїчний "всенародний обрядово-ігровий і святковий сміх" з початковим, первинним "безособовим типом комічного" [Пинский 1987, С. 162].

Отже, із праць літературознавців можна зробити висновок, що "єдина народна сміхова культура" і комічне - явище різного порядку і до певного етапу вони розвиваються паралельно. Критеріями, що визначають межу між ними, служить амбівалентність і синкретичність. "Карнавальний сміх" і архаїчний сміх спочатку включають всі види комічного, засновані на багатозначності відчуттів, коли смислова протилежність утворює рівноправність в рамках єдиного цілого. Амбівалентність і

синкретичність, які обумовлюють єдність "вищої міри зла" і "надзвичайно добра", смерті та відродження, хвали і хули, руйнуються в процесі диференціації "народної сміхової культури". Результатом зазначених змін стала поява в художній практиці різноспрямованих сміхових варіацій, протиставлених один одному - гумор, іронія, сатира, сарказм (що, власне, визначає і ідентифікує комічне у творчості поетів і прозаїків) [Дземидок 1974, с. 33]. Однак якщо на ранніх етапах розвитку історико-літературного процесу "єдина народна сміхова культура" займає домінуюче місце у світовій літературі, то з епохи Відродження поступово комічне починає витісняти карнавальний початок.

Починаючи з XVII століття народно-карнавальна життя йде на спад: вона майже втрачає свою всенародність, питома вага її в житті людей різко зменшується, її форми об'єднуються, дрібнішають і спрощуються. Ще з епохи Відродження починає розвиватися придворно-святкова маскарадна культура, що увібрала в себе цілий ряд карнавальних форм і символів (переважно зовнішні декоративного характеру)", - зазначає М.°М. Бахтін [Бахтин 2010, с. 150-151].

Автор монографії "Проблеми поетики Достоевського" бачить підсумок процесу "зменшення" карнавального народного світовідчуття в тому, що карнавал, з одного боку, поступається місцем «карнавалізованій літературі» або карнавальній "літературно-жанровій традиції", а з іншого, в "редукуванню сміху" [Бахтин 1979, с. 191]. Слід зазначити: М. М. Бахтін "редукування сміху" пов'язує з диференціацією комічного. "В карнавалізованій літературі XVIII і XIX століть сміх, як правило, значно приглушається - до іронії, гумору та інших форм редукованого сміху" [Бахтин 1979, с.192]. Таким чином, концепція того, що єдина народна смеховая культура і комічне - явища різного порядку і на основі процесів диференціації першої і відбувається "редукування сміху" і виділення різних видів - гумору, іронії, сатири, - найважливіша теоретико-методологічна передумова дослідження.

Багато дослідників комічного відзначали, що його часто автоматично прирівнювали до смішного. Проте вже Р. Гегель заперечував проти такого ототожнення. Німецький філософ вважав, що "часто плутають смішне і власне комічне. Смішний може бути будь-який контраст, будь-яка суперечність... Дурниці, нісенітниця, омани самі по собі теж далеко не комічні, як би не сміялися ми над ними" [Гегель 1978, с. 272].

В. О. Пігулевський, розглядаючи у своїй монографії іронію та її суміжні категорії, описує карнавал, як явище ширше ніж комічне. Він пише, що під карнавальним розуміється не у вузькому значенні слово «карнавал», а святково-сміхова стихія з її радісним баченням світу і фамільярною мовою. Це особливий стан народної культури і масової свідомості [Пігулевский 2002, с. 259].

Концепція про розбіжності або частковому збігу комічного і смішного пояснюється тими вимогами, які дослідники висувають до останнього. Так, Р. Гегель розрізняв два типи сміху - "суб'єктивний сміх", що виходить з "самого себе" і залежить від емоційності особистості творця, і сміх як "плід... серйозного ставлення... генія" до "мертвого" офіціозу навколишнього світу, який визначається «субстанціальним інтересом». Саме з останнім типом насамперед і співвідносить німецький філософ "об'єктивне комічне" [Гегель 1978, с. 71,73,75].

Звичайно, не викликає сумніву положення, яке зустрічається практично у всіх дослідників: теорія комічного спочатку враховувала момент осміяння. Однак, на думку Ю. Борєва, "комізм соціальний своєю об'єктивною (особливості предмета) і своєю суб'єктивною (характер сприйняття) стороною [Борев 1970, с. 42]. Вчений вважає, що сміх є комічним лише за умови, коли смішне знаходить "соціальний зміст" в поєднанні з комедійністю.

В. Я. Пропп, аналізуючи у своїх роботах питання про "антиподи" комічного, приходять до висновку про безперспективність розгляду комізму по відношенню до інших видів пафосу. На думку вченого,

найбільш продуктивним є протиставлення комічне / серйозне [Пропп 1999, с. 5-8]. До подібного висновку приходять на підставі вивчення наукової літератури також М. Вигон у монографії "Гумористичне світосприймання в російській прозі" [Выгон 2000, с. 16].

Як зазначалося, карнавал — це так звана «логіка навиворіт». В центрі карнавалу — зміщення бінарних опозицій, основою комічного становить підведення одного факту під інший. У комічному нічого не «вивертається», здійснюється лише зведення двох фактів. На початку змальовується одна ситуація, яка згодом змінюється іншою [Гринштейн 1998, с. 76]. До того ж, той факт, що на карнавальній площі висміюються релігійні постулати, міняються місцями чоловіче і жіноче, відбуваються протиставлення життя і смерті, свідчить про те, що у карнавалі не відбувається принцип «особистісної безпеки». Тож, на основі цих фактів, можемо стверджувати, що карнавал дещо відрізняється від комічного.

Особливо слід відзначити позицію Д. С. Лихачова, який вважає головною сутністю сміху таку функцію, як "роздвоєння": "Сутність сміху пов'язана з роздвоєнням. Сміх відкриває в одному інше, не відповідне: високе - низьке, духовне - матеріальне, в урочистому – буденне, обнадійливе - те, що розчаровує. Сміх ділить світ надвоє, створює нескінченну кількість двійників, створює сміхову "тінь" дійсності, розколює цю дійсність"[Лихачев и др. 1984, с. 35].

Таким чином, у працях літературознавців позначилося кілька позицій: виділяються різні антиподи відносно смішного і комічного (страшне, серйозне, трагічне) або робиться акцент на таку функцію сміху, як "роздвоєння". Комічне усвідомлюється як самостійний завершений у собі універсум, який володіє просторовими, часовими, причинно-наслідковими та іншими показниками, що контрастують з аналогічними параметрами "серйозного" світу" [Махлин 2001, с. 15]. Виходячи з цього, насмілимось припустити, що в тексті тваринного епосу комічне і

карнавальне багатство в чому співпадають, що дає нам підстави характеризувати їх як тотожні явища.

1.3 Карнавальна специфіка дискурсу тваринного епосу

Треба сказати, що незважаючи на свій відносно молодий вік, карнавалістика завоювала прихильність багатьох наук, таких як філософія, психологія («психологія несвідомого»), культурологія (карнавал як народна сміхова культура), літературознавство (літературні розшуки творчості Ф. Рабле).

Останнім часом теорія карнавалу потрапляє у сферу інтересів дискурсознавства. Про карнавальний дискурс пише Ю.Кристева, спираючись на праці М.°М.°Бахтіна «Проблеми поетики Достоевського» і «Творчість Франсуа Рабле та народна культура середньовіччя і Ренесанса». У запропонованій Ю.°Кристевою типології карнавальний / діалогічний дискурс протиставляється монологічному. «Це дискурс 1) карнавалу; 2) меніпеї; 3) роману (поліфонічного)» [Кристева 2000, с. 433].

Н.В. Дусіна торкається кола питань сміхової літератури у широкому соціокультурному просторі словесних та несловесних форм. Її увагу привертає новела Е.°Т.°А. Гофмана «Принцеса Брамбіла», що є яскравим прикладом того, як сюжети, мотиви та образи римського карнавалу, «комедії масок» К. Гоцци трансформуються у казковій прозі зрілого німецького романтизму і створюють принципово нову карнавальну реальність, яка стає у новелі Гофмана предметом не тільки художнього, але й філософсько-естетичного осмислення [Дусіна 2014, с. 58]. Крім того, авторка зазначає, що ця карнавальна реальність має свій особистий дискурс.

Підвищення зацікавленості темою карнавалу та дослідженнями М.°Бахтіна обумовлюються приходом у другій половині минулого століття епохи постмодернізму з характерними для неї карнавалізацією та хаотизацією світу, порушенням ієрархій та сталих структур

[Дорфман°2012, с. 18]. В.°Г.°Пожидаева, досліджуючи у своїй дисертації особливості розвитку карнавальних мотивів у творчості і Ф.°Дюрренматта, пов'язує його комедії з балаганим театром, який, у свою чергу, ґрунтується на використанні пародії та сарказму [Пожидаева 2007, с. 14]. Саму ж творчість Дюрренматта авторка представляє з точки зору реалізації карнавального світобачення, що знаходить своє втілення в карнавальному дискурсі.

В основі карнавального дискоусу перебуває традиція, яка отримує своє втілення у символіко-ритуальній діяльності в вербальних і невербальних формах [Реутин 1996, с. 54] та у «механізмі карнавальності»: карнавальних темах, сюжетах, образах, індивідуальному комічному стилі [Самохина 2015, с. 123].

Сучасний карнавальний світ яскраво виявляється в жанрі анекдоту. Відносна простота змісту і форми та всеосяжність тематики роблять анекдот найпопулярнішим фольклорним жанром, для якого втілення ідеї смішного та «провокація» сміхового афекту — необхідні, проте не взаємозумовлені ознаки побутування. Осмислення смішного в поезиці анекдоту і сміху, що виникає в результаті побутування жанру, неможливе поза усвідомленням процесів, пов'язаних із еволюцією народної сміхової культури [Ranke 1955, S. 43].

Неодноразово наголошувалось, що карнавал має фольклорні корні і це об'єднує його з народною казкою, і навіть, робить останню його різновидом, оскільки обом притаманні такі дискурсивні ознаки, як: двосвітовість/амбівалентність, ігровий початок, логіка «зворотності» (М.М.Бахтін), яка характерна також і для фольклору, взаємопроникнення гри і життя, комічність, тип персонажа (диваки), позитивний (стверджуючий) пафос, особливе мовлення (його карнавалізація). Карнавальні елементи казки детерміновані аперцептивними характеристиками адресата (як правило, це дитяча аудиторія), що є визначальним для їх комунікативно-прагматичної специфіки.

Поняття карнавального дискурсу, відносно недавно з'явилося у вітчизняній науці, кореспондує з бахтинськими категоріями, представленими, зокрема, в роботах 1930-х - 1960-х років, в тому числі у книзі «Творчість Ф. Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу». Карнавальний дискурс являє собою словесне вираження карнавального початку, сюжетів, мотивів і образів карнавального світу і пов'язаних з ним народно-сміхових форм, які є втіленням народної сміхової культури у всій її історичній мінливості [Дорман 2012, с. 33].

Тваринний епос як різновид карнавального дискурсу тяжіє до сатиричного оповідання, у деяких випадках він межує з народним жартом або анекдотом. Він, подібно до гуморески чи жарту, перетинається з байкою, а саме в тих випадках, коли в байці переважає риса комічності [Демедюк 2015, с. 655]. Хоча й у тваринному епосі, і в байках звірі думають і діють як людські істоти, між цими жанрами є важливі відмінності. Байка використовує образи звірів, щоб подати читачеві уроки моралі. Мета тваринного епосу – представити в сатиричному вигляді суспільство і людські вади. Спорідненість тваринного епосу та інших пуантованих форм простежується як на змістовому, так і на структурно-стилістичному рівні. Відмінності полягають у розподілі акцентів, функціональної спрямованості, також трансляції тих чи інших духовних установок, бачення світу [Pichtownikowa 2008, S. 188].

Тваринному епосу було присвячено достатньо філологічних досліджень. Так, образи тварин у народній казці почали цікавити вчених з початку ХІХ ст., отримавши комплексний аналіз лише в другій половині ХХ ст. (праці І. Крука [1989], А. Гури [1997] та ін.). Сучасна українська вчена М. Демедюк досліджує символіку тваринних образів в українському народному епосі і вказує на те, що найпоширенішим героєм-шахраєм української народної казки про тварин виступає лисиця /лис [Демедюк 2015, с. 656].

Мовознавці характеризують тваринний епос як сатиричне оповідання (у поетичній формі), що може містити діалоги або монологи, і специфікою якого є грубе просторіччя. На рівні лексики ця стильова риса характеризується, перш за все, величезною кількістю розмовних слів і висловів, фамільярної лексики, просторічно-грубих слів.

На протязі всього розвитку тваринний епос демонструє тенденцію до комічного подання міфологічного, казкового матеріалу та матеріалу легенд. Він містить нищівну критику вад, недоречностей і протиріч соціальної дійсності, часто в гротескній формі.

Поема про Рейнеке-Лиса розкриває на матеріалі неординарних комічних конфліктних ситуацій соціально-культурні установки, поширені в німецькому суспільстві періоду Середньовіччя - Нового часу, що визначають погляд на роль голови держави - короля, на дружбу, вірність, справедливість у людських відносинах. В основі сюжету лежить соціальний конфлікт, яскрава несправедливість, зазначена в суспільному житті. Специфіка тематики епосу обумовлена його функціональною спрямованістю, в першу чергу на розвагу і, меншою мірою - на виховання слухачів шляхом критики існуючих порядків.

Тваринному епому притаманні такі карнавальні характеристики: зображення шляхом об'єктивного (псевдооб'єктивного) викладу від третьої особи, рідше — від першої особи; наявність у тексті діалогів та монологів, переказ подій, амбівалентність образів, атропоморфність, іронічність, сатиричність, пародійність [Elkin 1974, p. 14].

Пародію на релігійні ритуали спостерігаємо в епізоді, коли Грімбарт відпускає гріхи Лису. Символічне значення має чисельник *drei* — кількість рухів, дій, які має виконати Рейнеке, щоб заслужити прощення: „*Geht Euch drei Schläge / auf Euren Rücken mit dem Zweige / und legt ihn hin, wie ich Euch zeige. / Und springet dreimal kreuz und quer...*“ [96, S. 36].

Натупний епізод свідчить про забобонність Кота Хінце, коли він відправляється з дорученням до Лиса, що теж є своєрідною пародією на

«ритуали» вдачі: *Ermunternd er die Strafe zog, / ihm eine Gans zur Linken flog. / Er sah ihr sehr bekümmert zu, / wie sie sich niederließ zur Ruh' / an einem Teich der linken Hand / sich grade an dem Weg befand* [Reineke Fuchs, S. 26].

Проте джерелом пародії виступає у першу чергу антропоморфізм. Основною ідеєю, що визначила появу середньовічного твору, стало перенесення ознак людських істот на представників тваринного світу. З самих перших рядків шванка антропоморфізм персонажів виявляється досить виразно. Тварини ведуть себе не по-лицарськи, а як затяті шахраї або як дурнуваті простаки, нерідко жорстокі. Вовк наділяється простодушністю, незручністю, довірливістю і іншими подібними рисами. Лис уособлює хитрість і підступність, ведмідь — довірливість, осел — дурість і т. п. Звірі наділені достоїнствами і недоліками людей. Для їх опису вживаються епітети, часто використовувані для характеристики людини: *Geliebtes Weibchen Ermelin* [Reineke Fuchs, S. 31]; *denn Reineke ist falsch und schlau* [16]; *Ja, denkt Euch nur! Aus Zeitvertrieb // liebkost er frech mein braves Weib* [Reineke Fuchs, S. 8]. Лис Рейнеке і інші тварини є одночасно представниками тваринного і людського світів, мешканцями лісу і феодалами, які захищають свої права в суді, зводять замки: „*Auch diesen Schaden / soll Reineke büßen, ohne Gnaden*“, / sprach Nobel; „*was Herr Braun begehrt, / vergönn' ich ihm, bei meinem Schwert.*“

У цьому творі антропоморфізм служить сполучною ланкою між двома світами: реальним та «вигаданим». «Вигаданий» — поняття тут відносне, адже це копія реального світу людей [Казакова 2013, с. 124]. Але піднести його читачам під масками тварин означало дати можливість оцінити характери, зустрічаються напевно в їх оточенні, якості, вчинки, бачити ставлення до них інших. Адже описане в романі королівство, хоч і побудовано з дотриманням усіх правил ієрархії, але все ж виглядає примітивно і легко піддається критичному аналізу. Принцип тваринного

епосу виявився найбільш релевантним засобом вираження незадоволеності соціальним ладом, владою, духовенством [Kuttner 1984, с. 17]. Слідом за А.Д. Михайловим, який розглядав прийом антропоморфізму у середньовічному романі [Михайлова 1987, с. 5], зауважимо, що і в поемі поряд з антропоморфізмом «з'являється цілком усвідомлений зооморфізм: під умовними тваринами масками виявляється «нелюдське».

Тваринний шванк реалістичний в тій мірі, що він більш явно, ніж інші жанри, в алегоричній формі показує вічну властивість людської природи - прагнення до задоволення потреб, розкриває головні проблеми людських відносин (дружба, порядність, справедливість). Історики літератури, розглядаючи специфіку картини світу тваринного епосу, використовують поняття «реалізм пізнього Середньовіччя», маючи на увазі відхід від традицій стилізованої куртуазного літератури звернення до «більш приземленого матеріалу» [Deufert 1975, S. 117].

Невичерпні теми тваринного епосу про Рейнеке-Лиса — порок і його виправлення, хитрість, обман, соціальні протиріччя. У ньому висміюються дурні, спокусники, злодії, хвалькуваті люди. Матеріалом для тваринного епосу служать комічні інциденти з повсякденного життя і веселі фантастичні ситуації. Тут з'єдналося нове і старе, національне і міжнародне, літературне і народне епічне надбання [Теория литературы 2004, с. 70].

Для карнавальної мови характерна своєрідна логіка «оберненості», «навпаки», «навиворіт», логіка безперестанного переміщення верху і низу, особини і заду, характерні різноманітні види пародій і травестій, знижень, профанації, блазнівських вшанувань. Карнавальна іронія — стихія гри, неприборкана свобода знижень під час святкування. Для карнавальної мови характерна своєрідна логіка «оберненості», «навпаки», «навиворіт», логіка безперестанного [Behaghel 1987, S. 70]. Вона не тільки «дух безладу», неприборканої карнавальної свободи, але і механізм травестії, знижує тлумачення. Сутність іронії бути розігруванням або

обігранням цінностей культури, або двозначності, риторичної грою слів, але її вістря обов'язково спрямоване на щось всерйоз і як інтелектуальна операція вона не має просторової конфігурації [Арнольд 1990, с. 45].

Питання про іронію і механізми її реалізації на різних рівнях тексту досі не має чіткого визначення, а також відсутнє точне визначення самого терміна "іронія". Стилiсти розуміють іронію як троп, головною ознакою якого виступає подвійний смисл [Паси 1980, с. 67]. Ю. Борев поділяє іронію на гумористичну і сатиричну [Борев 1970, с. 98]. На думку Б. Дземидка, іронія — перехідна форма між гумором і сатирою [Дземидок 1974, с. 101]. С. Голубков звертає увагу на те, що іронія може бути простим частковим стилістичним прийомом, звичайним зображально-викривальним засобом, однак може стати і «світорозумінням, своєрідним філософським кредо» [Голубков 1991, с. 15].

На думку І. Байбакової, іронія належить до тих стилістичних засобів, які виступають і як троп, і як фігура мовлення, а також як стилістичний прийом і виражальний засіб. Автор розробила комплексний підхід до вивчення мовних засобів іронії, виділяючи лексико-стилістичні, логіко-сміслові, синтактико-стилістичні та просодичні засоби і прийоми створення іронічного ефекту [Байбакова 1988]. О. Шонь виділяє два типи іронії, які розрізняються за способом та умовами реалізації, — ситуативну і асоціативну [Шонь 2002, с. 207].

Для передачі іронічності у тваринному епосі використовують каламбур, комічні словотворення, малапропізми (ужиті не до ладу слова). Іронічного зображення зазнає, наприклад, образ Вовчиці Гіремут. Вовк Ізегрим характеризує свою дружину як *mein braves Weib*. При цьому вона охоче приймає залицяння, танцюючи і фліртує з ним, що ніяк не відповідає критерію добропорядності.

Такий стилістичний прийом як **сатира** реалізує феномен комічного в текстах тваринного епосу. Сатира — це різке викриття зображуваного,

поєднане з гострим висміюванням, глузуванням. Сатиричність виявляється в тому, що в рамках діалогу або авторської мови відбувається неочікуване зіткнення несумісних подій, точок зору, оцінок і при цьому експліцитно чи імпліцитно демонструються протиріччя описуваних об'єктів, невідповідність їх первинним оцінкам. Сатиру розглядають як негативне переосмислення об'єкта зображення і критики, яка завершується сміхом, специфічний спосіб художнього відтворення дійсності, що розкриває її як ту, що не співвідноситься з ідеалом [Щербина 1977, с. 98]. За П.К. Елкином, сутність сатири полягає в невідповідності між існуючою ситуацією (як її бачить сатирик) і такою, якою вона має бути відповідно до почуття справедливості в читача [Elkin 1974, p. 15].

Сатира перестає бути сатирою, якщо в ній відсутній елемент насмішки. Поєднання плану змісту і плану вираження в сатирі повинно викликати почуття подиву, інакше воно не викликає сміху, а також повинно створювати ефект зневаги, в іншому разі вона не буде сатирою [Щербина 1977, с. 55]. Їй властиве більш вільне поводження з формою, що дає змогу авторові втрутитися в хід подій [Голубков 1991, с. 34]. Сатиру, як правило, спрямовано на певну рису персонажа, а не на весь персонаж.

Оскільки автор вільно поводить з формою викладу, то персонажі, які висміюються, набувають ступеня умовності, абстрактності, типовості.

Стилістичне забезпечення сатиричності тваринного епосу, створення автором стильової риси «сатиричність» може бути досліджено на різних мовних рівнях. На лексичному, фразеологічному та синтаксичному рівнях сатиричність фактично не можливо виокремити через простий, «серйозний» і об'єктивний виклад подій. Основне виявлення сатиричності, на наш погляд, — у семантиці підтексту.

Іронія легко переходить в гумор, якщо слабшає залежність від дійсності, але вона може трансформуватися в сарказм необхідності, якщо свідомість своєї переваги супроводжується визнанням сили обставин [Пинский 1987, с. 162].

До стилістичних особливостей тваринного епосу слід віднести наявність загостреної гіперболозації (Übertrumpfung), в основі якої лежить фантастична вигадка. Шляхом гіперболізації сатиричний образ доводить до абсурду, алогізму того, що викривають і висміюють [Пришва 1970, с. 16].

Характерними стильовими рисами тваринного епосу є високий ступінь гротескної гіперболізації, зрушення звичних стереотипів і обрядів, тяжіння до карикатурного зображення персонажів, що і пояснює вживання автором експресивних епітетів, метафор, порівнянь, каламбурів, алогізмів.

РОЗДІЛ II

КАРНАВАЛЬНА СТИЛІСТИКА НІМЕЦЬКОГО ВІРШОВАНОГО ШВАНКУ

2.1 Мовностилістичні засоби карнавального дискурсу тваринного епосу

Як було відзначено вище, мова комічна не сама по собі, а тому що вона відображає деякі риси духовного життя мовця, його мислення. Мова є найбагатшим арсеналом засобів комізму й осміяння [Лук 1988, с. 34].

Роль слова в комічному мистецтві значно зростає. Говорячи про роль слова як «засобу комічного», ми маємо на увазі функціонально-стилістичну роль епітетів, порівнянь, фразеологізмів, вульгаризмів, жаргонізмів, оїнімів, предметів і простору, прізвиськ, звань та титулів.

Відомо, що метафори, метонімія, порівняння, епітети (художні визначення) істотно розширюють семантичні можливості слова. У сатиричному мистецтві широко використовується полісемантичність слів, омонімія та синонімія, антонімія і комічна гра слів. Промовляння слів з іронічною інтонацією створює безмірне поле для їхнього семантико-комічного варіювання [Панина 1996, с. 4]. До комічного ефекту призводить також лінгвістичне обігравання фігуральних виражень і афоризмів, паремій, фразеологізмів тощо.

Проблема специфіки мовностилістичної організації комічного тексту є одною зі складних у мовознавстві. Лінгвістична стилістика як розділ мовознавства вивчає й різні стилі (стилі мови, стилі мовлення, жанрові стилі, авторські стилі тощо), і експресивні, емоційні, оцінні властивості мовних одиниць як у парадигматичному (у системі мови), так і в синтагматичному плані (у плані їх використання у різних сферах спілкування) [Бондаренко 2005, с. 66].

Але якщо базовими механізмами актуалізації категорії комічного в комічному дискурсі є інконгруентність і реверсивність, то мовно стилістичними особливостями реалізації комічного є вигадливий гумор, фантазія, використання інтелектуальних форм комічного (парадокс, каламбур), які служать формою захисту особистості, її самоствердження й трансформації агресивності.

Процес використання можливостей, закладених в одиниці мови, що не виявляються в ній до створення певних умов її функціонування, називаються актуалізацією комічного ефекту. Розуміння терміна «актуалізація» у стилістиці бере початок від робіт лінгвістів Празького лінгвістичного кружка, зокрема Яна Мукаржовського, які вважають, що актуалізація будь-якого компоненту означає висунання його на передній план, тобто таке використання мовних засобів, що привертає увагу саме по собі й сприймається як незвичайне, «висунуте» [Нестеров, Переходюк 2001, с. 48].

Наявність у тексті будь-яких формальних ознак, що фіксують увагу читача на деяких рисах тексту й створюють експресивність, становить механізм актуалізації [Арнольд 1990, с. 81]. Розуміння актуалізації в даному дослідженні в принципі не відрізняється від загальноприйнятого в стилістичних дослідженнях, але трохи звужено залежно від мети дослідження; вона розуміється як процес висунання, виділення мовних факторів, що беруть участь у формуванні образу з певною прагматичною заданістю. Інакше кажучи, під актуалізаторами створення комічного ефекту розуміють як умови (лінгвістичні та ситуаційні), так і самі засоби, що беруть участь у передачі комічного.

Одним з головних принципів, на яких будується мовностилістичне подання комічного в тексті, є принцип підтексту (пресупозиції), що зводиться до того, що за безпосередньо зображуваними подіями читач знаходить другий, глибинний шар [Дейк 1989, с. 44]. Підтекст не може бути виявлений у результаті стандартних аналітичних процедур, за

допомогою яких виявляється експліцитна інформація, закладена в тексті, а отже він пов'язаний з категорією експліцитності/імпліцитності. Підтекст може виникати як спонтанно, так і в результаті свідомих дій мовця (так само, як може сприйматися усвідомлено або неусвідомлено) і тому пов'язаний з категорією інтенціональності.

У різних роботах, присвячених опису підтексту, називаються різні засоби його вираження, які можуть бути розділені на дві частини: власно мовні засоби, що володіють здатністю виражати основну й додаткову інформації, і прийоми їх використання, що є засобом додаткового маркування, «перемикання» їх з функції вираження основної інформації на функцію вираження додаткової інформації [Левицкий 2006, с. 77].

Серед стилістичних засобів найбільшим потенціалом для створення комічного ефекту володіють такі, механізм створення яких ґрунтується на зіставленні (одночасної реалізації) протилежних, непорівнянних значень, однак для більшості з них створення комічних ефектів не є специфічною функцією [Дземидок 1974, с. 9].

До цих засобів можна віднести гіперболу, каламбур, оксюморон, синтаксичну конвергенцію та парадокс. Всі вони мають подібну рису — поєднання різнорідного, протилежного, несумісного на різних рівнях мовної системи [Панина 1996, с. 11].

Треба сказати, що дотепність і каламбур є формами іронічної гри. Дотепність - грає судження, винайдена і лапідарно виражена сентенція, яка своєю несподіванкою і парадоксальністю викликає комічний ефект. Дотепність відрізняє асоціативна точність і віртуозність. Каламбур - гра слів за рахунок використання полісемії мовних одиниць або їх фонетичної подібності. Така гра становить суть комедії мови і є іронічною, коли націлена на перелицювання стійких виразів і ходячих штампів.

Виявляючи характер протиріччя, що лежить в основі семантичного механізму стилістичних фігур, їх можна об'єднати у групи в такий спосіб:

1) прийоми, засновані на протиріччі двох значеннєвих планів, що відносяться до різнорідних понять: образне порівняння, метафора, алогізм, як то: *Man kam mit Knüppel und Gewehr, / Dreschflegel, Spaten, Hark' daher;/ der Fuhrmann mit dem Wagenschwengel, / der Küster mit dem Glockenbengel, / den Besen fasste Pfarrers Magd, / - auch sie wollt' auf die Bärenjagd* (служниця з віником на полювання) [Reineke Fuchs, S. 21-22]. 2) *Und Wissensdurst und Hunger* (на друге місце у структурі словосполучення ставиться голод) *trieben / hinüber zu der Weid' den lieben / Freund und Genossen Isegrim.* (первинність духовного над матеріальним)

2) прийоми, засновані на протиріччі двох значеннєвих планів, що належать до різнопорядкових сфер реальної дійсності: літота, іронія, алюзія, гіпербола: *Ja, über keinem strahlt die Sonne,/ dem ich den Schatz mit gleicher Wonne vergönn'* [Reineke Fuchs, S. 96]. 3) *Spricht er jetzt, ich sei schlud daran, / lügt er, wie keiner lügen kann* [Reineke Fuchs, S.98].

Специфіка мовностилістичної організації німецькомовного комічного тексту визначається особливостями використання в текстах даного типу прийомів мовної гри, орієнтованих на вираження категорій комічної амбівалентності й ефекту ошуканого очікування. Досягнення останнього здійснюється спеціальними механізмами подачі фактуальної інформації, спрямованої на деформацію процесу соціально-комунікативної взаємодії персонажів з метою викликати сміхову реакцію з боку адресата комічного тексту [Радина 2002, с. 9].

Формування комічної амбівалентності є обумовленим як протиріччям лінгвістичного контексту фоновим знанням адресата, так і створенням неоднозначності лінгвістичного контексту, індикатором якої виступає одночасна актуалізація двох значень мовних одиниць різного рівня: рівня слова й словосполучення, рівня висловлювання й рівня ситуативного контексту [Нестеров, Переходюк 2001, с.14].

2.2 Карнавальна функція онімів

Для таких фольклорних творів, як казки, тваринний епос дуже важливий вибір і номінація героїв, оскільки цей факт надалі може суттєво вплинути на весь розвиток сюжету. І якщо на початку тексту тваринного епосу ім'я може бути семантично недостатнім, то в кінці сюжету воно вже семантично збагачене і виступає як сигнал, що викликає широкий комплекс певних значень, які закріплюються за даним іменем у даному контексті [Леви-Стросс 2001, с. 110]

У цілому, номінативне поле історії про Рейнеке-Лиса складається з апелювативних назв та конструкцій, їх заміників та власних імен, які і створюють ономастикон тексту. С.І. Сотникова пропонує наступну класифікацію власних імен у фольклорних творах: 1) прізвиська людей (Doktor Allwissend, Bärenhäuter); 2) власне імена (die kluge Else, Katherlieschen); 3) назви-міфоніми (Tod, Gott); 4) зооніми (Fundvogel, Reinecke-Fuchs) [Сотникова 2010, с. 133].

Центральною ланкою у смисловій структурі твору про Рейнеке-Лиса, в його ідейно-тематичному наповненні є семантичне поле тварини. Лексеми з семантикою номінації особи, які містять елементи комізму, доповнюють і збагачують мовну картину світу, яка входить до сміхової культури того чи іншого народу.

Аналіз ономастичної парадигми власних імен, що вживаються як елементи комізму, свідчить про те, що в німецькому тваринному епосі переважають комічні прізвиська персонажів, які даються їм оповідачем або ж, як це спостерігається набагато частіше — іншими героями твору. Прізвисько персонажа символізує нерозривний зв'язок позначуваного з позначенням [Черновалюк 1995, с. 3], і цей зв'язок імені з образом досить прозорий. Експлікація прізвиська в структурі художнього цілого актуалізує характерні особливості носія, його поведінку (Isegrim), звички (Kratzfuß, die Henne) або зовнішність (Grimbart, der Dachs).

Комічна номінація виконує в тексті казки важливу характерологічну та оцінну функцію, оскільки через використання епічної техніки простого називання у творі, як правило, відсутній детальний опис тих чи інших якостей персонажа, які створюють комічний ефект, і в самому виборі найменування, прізвиська героя імплікується насмішквате ставлення до нього з боку інших персонажів чи автора/ розповідача. Так, наприклад, Вовк *Isegrim* постійно незадоволений Лисом и вимагає його попарання. Його ім'я перекладається як «бурчун».

Характерною особливістю тваринного епосу є існування при прізвиськах мотивованого контексту, який пояснює вживання того чи іншого найменування для позначення художнього образу. При цьому розрізняються “прозорий” контекст, де мотивація виражена експліцитно, і прихований, або імпліцитний контекст, де застосування номінації визначається екстралінгвістичними чинниками, виходячи з фонових знань мовця і реципієнта про навколишній світ, про його закономірності. У першому випадку мотивація прізвиська представлена автором /оповідачем: дається коротка “передісторія” виникнення подібного найменування. У іншому випадку мотивація найменування виражена імпліцитно — слухач/читач здогадується про причини застосування тієї чи іншої номінації для характеристики образу, виходячи зі свого особистого життєвого досвіду, асоціативного мислення.

При цьому казковий персонаж може бути представленим читачеві/слухачеві вже з таким найменуванням, без спеціального “вступу”. Однак причина такої номінації стає зрозумілою з подальшого розвитку сюжету, де в діях персонажа проявляються риси, що стали причиною появи цього імені. Так, можна здогадатись, за що мавпа *Riechgenau* (дослівно: «та, що правильно відчуває на нюх») отримала своє прізвисько, оскільки тільки вона знала як допомогти Рейнеке.

Інші випадки, де відсутність спеціального авторського “представлення” персонажа компенсується достатньо прозорим зв'язком між

прізвиськом і образом. Наприклад, Лев *Nobel* має бути благородним, щедрим, великодушним, що він і демонструє, хоча й зовсім недоречно.

Причина вживання того чи іншого найменування казкового персонажа у відповідному контекстному оточенні визначається зв'язком між прізвиськом, яке, власне, є непрямою номінацією, і лексичною одиницею — смисловим корелятом цього імені.

Вживаючи у своїй мові вторинне непряме найменування, адресант прагне таким чином представити об'єкт дійсності у новому ракурсі. Переосмислення імені, що лежить в основі створення комічних прізвиськ у німецьких народних казках, відбувається у вигляді метафори і метонімії. Метафора є найважливішим конструктивним елементом тваринного епосу, оскільки в ній реалізується найважливіша риса карнавальної ментальності, а саме, прагнення до травестії і перекручуванню дійсності, проникнення до вивороті реальності [Походня 1989, с. 24]. При розгляді комічних прізвиськ-метафор із денотативної області “тварина” виявляється, що в творі метафорична номінація цієї області проявляється в характеристиці переважно способу існування та поведінки персонажу за допомогою засобів образності, які в прямому значенні означають головним чином частину тіла або морально-психологічні процеси.

Цей алогізм створює комічний ефект, оскільки негативна властивість, що лежить в основі сигніфікату і за якою проводиться аналогія, у даному випадку — жадібність Вовчиці *Gieremut* (*gieren* — бути жадібним), виглядає незвично у порівнянні з естетичними ідеалами мовця, суперечить нормі, яка прийнята у його оточенні.

У розглянутому тексті казок рідше вживається інший різновид вторинної непрямої номінації — метонімії, коли відбувається процес заміни лексичного корелята на непряме найменування, основане на ознаках суміжності, очевидних і поверхневих. Сигніфікативний зміст знаходить у цьому випадку своє експліцитне вираження у непрямому

метонімічному найменуванні (у той час як у випадку вживання метафори сигніфікативний зміст переосмисленого значення імплікується). У творі у випадку комічного зображення персонажа ознака, що есплікується в метонімічній номінації, завжди характеризує зовнішність героя, при чому вживається метонімія виключно в мові казкових персонажів узуально або в якості okazіоналізму. Наприклад, у прізвисько одного із синів Рейнеке - *Russel* (можливо від іменника *Rüssel* — хобот, ніс).

Комічні прізвиська-метонімії при звертанні можуть обмежуватися і okazіональним вживанням, не становлячись широко вживаними навіть у межах однієї казки, як, наприклад: *Henning, der Hahn; Merkgenau, der Rabe*. Вживання метонімічних комічних номінацій у всіх випадках обмежене прямою мовою казкових персонажів.

Ономастикон тваринного шванку представлений онімами, які в контексті сприймаються як комічні і володіють багатим фоновим потенціалом, що традиційно склався у того чи іншого народу, оскільки такі імена стали вже загальними для позначення якихось негативних рис (здебільшого безглуздості, жадібності тощо).

2.3 Портретна лексика карнавальних персонажів

Риси карнавалістики особливо яскраво проявляються в портретній характеристиці персонажів. Ми спостерігаємо це в галузі семантичного словотвору, де вони виявляють свою специфіку і особливий колорит. Це пов'язано, насамперед, з «карнавальною» тенденцією до утворення помітних, яскравих, «хімерних» слів і фразеологізмів, які сприяють створенню сміхового ефекту, це може виражатися, зокрема, за допомогою незвичайного семантичного переносу, за допомогою утворення слів і фразеологізмів з «парадоксальною» внутрішньою формою, за допомогою використання гри слів та ін.

Звісно, що різноманітність суттєвих проявів людини — соціальних, особових, моральних — починається з її зовнішності. Зовнішність — це своєрідна первинна інформація, яка здатна тим чи іншим чином характеризувати людину [Синегуб 1996, с. 7]. Як зазначає Г.А.°Уфімцева, «зовнішність є результатом процесу сприйняття людиною іншої людини - об'єкта у просторі — розрізнення у цьому об'єкті окремих якостей, подальший їх синтез» [Уфімцева 1986, с. 53]. Опис зовнішності людини за допомогою характеристики статичних анатомічних деталей, рис обличчя, особливостей статури, одягу використовується багатьма науками, об'єктом дослідження яких є людина. У всіх цих галузях характеристика зовнішності людини сприймається як портретний опис людини.

У поняття «портретний опис» включається, у першу чергу, опис саме зовнішнього вигляду людини, хоча значимість таких складових портрету, як психологічні або так звані динамічний портрет важко відхилити. До цього референту можна віднести також особливості мовлення або фізіологічні прояви людини, як зір, прийом їжі тощо. Крім того, особливий різновид портретної лексики складають метафоричні утворення, засновані на здатності слів нести кілька значень при незмінності зовнішньої форми. При цьому метафоричне значення німецьких портретних дієслів визначається семантикою сполучуваних з ними іменників. Карнавальна атмосфера твору відбивається у семантиці численних епітетів, синонімічних номінацій трикстера, стилістичних фігур (метафор, перифраз, евфемізмів, гіпербол тощо), які слугують для створення амбівалентних образів та ситуацій. Головним з цих образів є образ Лиса-трикстера. До його номінацій належать такі контекстуальні синоніми, як *der Wicht (Doch floh in seine Burg der Wicht, ... [S. 9]), der Dieb (Das ärgert' Reineke, den Dieb. [S. 14]), der Missetäter (Der Missetäter Reineke muss / zum andermal gefordert werden), Frevler (Das ganze Tierreich*

schien beisammen, / den Frevler Reineke zu verdammen [S. 39]), der arge Sünder [S. 40].

Хитрість, основний елемент характеру Рейнеке, є об'єднуючим принципом як лексичної, так і сюжетної організації твору. Ця яскрава особливість Лиса виражається в тексті за допомогою метафоричної конструкції «*aus dessen Aug' nur Falschheit schaut*» [S. 67]; «*Und wird der König uns bezwingen, / wird' ich ein Schelmenlied ihm singen*» [S. 71]; парні словосполучення «*Doch sieh dich vor und handle weise; / denn Reineke ist falsch und schlau*» [S.16]. Його дії позначаються дієсловами-синонімами, що містять семантичну ознаку «брехати»: 1) „*Ei, hört!*“ rief Braun, „*foppst du uns noch?*“ [S. 42]. 2) So log und schwatzt' er listig fort [S. 54]. 3) Er locket sie an einen Teich / und log, er sei an Fischen reich; / und schwätzte so geschicklich fort, /bis sie ihm glaubte jedes Wort [S. 99]. Крім іменників з семою «підступність» - *Streich, List, Tücke* (*sprach Reineke mit frommem Blicke; indes sann er voll List und Tücke*) знаходимо номінації, *Greuel, Sünde, Missetat*, які характеризують дії Лиса не просто як підступні, а як гріховні вчинки.

Проте йому вдається кілька разів обдурити Лева, після чого він отримує протилежний «статус» - статус друга короля (*er hat uns so viel Gut's getan, / dass ich ihm nicht mehr zürnen kann /vielmehr sein Freund geworden bin* [S. 53]) та переможця не тільки над Ізегримом, але й в цілому над «несправедливістю» (*Als Sieger ward er nun, als Held dem König festlich vorgestellt* [S. 99]).

Король Лев теж виступає як амбівалентний образ. Серія номінацій *Herr, König, Nobel* кваліфікують Лева як правителя, гаранта спокою та справедливості: *Er schafft den Frieden allem Land / und Glück und Wohlfahrt jedem Stand* [S. 88]. Щодо мудрості Лева у словах автора відчуваємо іронію, коли Лев відправляє Кота Хінца до Рейнеке: *Doch Nobel sprach mit klugem Sinn* [S. 26]. Нобель тричі (!!!) дозволяє Рейнеке обдурити себе. Під питанням залишається й самотійність Лева як правителя. В тексті

постійно зустрічаємо словосполучення *der König und die Königin*, коли йдеться про прийняття важливих рішень. Це є елементом пародії на кулуарні традиції Середньовіччя, коли на прийняття правителем важливих рішень впливала його дружина: *Der König und die Königin, / die drangen nun vereint in ihn, doch ohne Zeugen - frei zu sagen, wie das Komplott sich zugetragen [S. 44]. Der König und die Königin erhofften reichlichen Gewinn... [S/ 49].* Кілька разів Левиця його умовляє зміни рішення про покарання Лиса: *...auch bat für ihn die Königin [S. 44].* А мудрість фрази Левиці «*Solang' nicht alle Zweifel klar / und seine Schuld nicht offenbar*» треба розглядати в іронічному контексті, адже йдеться про очевидні факти нахабства та підступності Лиса.

2.4. Карнавальна функція тропів та епітетів

Кінець ХХ-початок ХХІ ст. у філологічній науці позначається надзвичайною активністю у вивченні епітета. За останні роки цілий ряд авторів присвятили свої статті й дисертаційні дослідження різним сторонам лінгвістичної природи епітета [Арнольд 1990; Лещак 2011]. Проте, сутнісні характеристики епітета не можна вважати описаними адекватно й вичерпно. Багато проблем в галузі вивчення епітета залишаються дотепер невирішеними: немає єдності в підході до визначення категоріальної сутності епітета та до класифікації епітетів, не вироблені принципи, що дозволяють зробити таку класифікацію вичерпною і несуперечливою.

Дотепер існують різні думки щодо емоційної й естетичної природи епітета; недостатньо досліджені семантичні процеси, які відбуваються в епітеті та в художньо-літературному тексті у зв'язку з функціонуванням у ньому епітета. Майже не вивченою є роль епітета в конвергенціях стилістичних прийомів [Арнольд 1990, с.12]. Спорадичними та певною мірою безсистемними виглядають спостереження над функціонуванням

епітета в різних стилях мовлення, у тому числі й у стилі мови художньої літератури.

Звісно, функціональний стиль мови художньої літератури, головною функцією якого є естетико-зображальна функція, значне місце відводить вираженню суб'єктивного авторського бачення світу, емоційного й оцінного ставлення до навколишньої дійсності й образного її сприйняття. Звідси природно припустити, що саме цей стиль дає найбільш повну картину функціонування усіх стилістичних прийомів взагалі та епітета зокрема. Однак, все ж не варто забувати, що епітет як модель зображення (опису) може у різних цілях використовуватись і поза естетичною сферою людської діяльності.

Так, ситуаційний комізм, на думку Б. Пришви, досягається через вживання епітетів і порівнянь [Пришва 1970, с. 16], які гіперболізують ознаку неіснуючого предмета, що описується Лисом: *Der Kamm war fein geschnitzt, gestochen / aus glatten, weißen Pantherknochen. / Er war so blendend weiß, so rein / wie Schnee im hellsten Sonnenschein. / Aus Gold geformt von Künstlerhand / vom Paris die Geschichte' da stand ... [S. 88]. Aus Edelstein geschliffen war / der seltne Spiegel, und so klar, dass jeder darin konnte sehn bei Tag und Nacht, was rings geschehen, ja meilenfern [S. 92].*

Амбівалентними в історії про Рейнеке-Лиса є не тільки персонажі, але й ситуації, події, що емоційно-експресивно описуються через численні епітети та порівняння. Особливо це стосується контрасту пейзажів та дій Лиса. Наведемо як приклад епізод, коли Лис зжер курчат.

Спочатку описується, як Лис готується до нападу: „*Er duckte sich ins taug'e Gras / und äugte scharf hin nach dem Tor*“ [S. 38]. Дієслово *sich duckte* вказує на його підступну обережність, а прикметник *scharf* — пильність та пожадливість. Наступні строфи присвячені опису ранкового пейзажу: *Es war, als noch der junge Tag / im Duftgewand des Nebels lag, darüber wie zu eigener Freud, / die Sonn' ein Quäntchen Gold gestreut. / Da blinkten in dem ros'gen Schein/ Millionen heller Tröpflein vom Labentrunk*

der Wonnennacht in diamanter Märchenpracht [S. 40]. Як бачимо, вживається висока лексика «*im Duftgewand des Nebels*», «*Tröpflein vom Labentrunk der Wonnennacht*», «*in diamanter Märchenpracht*»: тут і композити, що підкреслюють загадковість світанку, і іменник з демінутивним суфіксом — *lein*, який утворює метафоричну конструкцію на позначення роси, і врешті-решт, відносний прикметник *diamant*, який характеризує довершеність ранкової краси. Далі описується сцена, коли Лис роздер двох курчат, яка через вживання дієслова *zerreißen* виглядає досить брутально: *Jedoch die zwei zerriss der Schuft, / die Federn stoben in die Luft* [S. 40]. Картина довершується описом пейзажу після розправи над курчам: *Da lief er fort, der freche Dieb, / ein Huhu im Maul. Das andre ist tot, wie lag es da im Blut so rot* [S. 43].

Вибір пейзажної лексики продиктований тим, що поряд с лексикою антропологічного характеру вона є провідною ділянкою в лексичному складі мови. Пейзажна лексика однаково широко використовується в термінології низки наук про землю, загальної географії та її галузях, геології, астрономії, у повсякденній мові та художній літературі [Арнольд 1990, с. 13].

Значне емоційно-експресивне навантаження у зображенні пейзажу несуть епітети та порівняння, вираженні складними прикметниками, де одним з компонентів є напівафікс. У М.Д.^оСтепанової слово «напівафікс» вживається, як правило, в значенні семантичного переосмислення різного ступеня, яке зумовлене сполучуваністю твірної основи й напівафікса, тобто слово, яке, не зникаючи абсолютно з ужитку, зустрічається часто в словоскладанні, змінюючи при цьому частково або повністю своє значення і виконуючи фактично роль афіксів [Степанова 1988, с. 7]. Прикметним є те, що мовознавець вбачає у напівафіксах стилістичне забарвлення, образність і кваліфікує деякі з них як експресивну лексику. Таку лексику знаходимо в епізоді з Вовчицею, коли вона рід час рибної ловлі потрапляє в халепу: *Vor Schmerz schrie sie so jammervoll, / dass es ins*

Dorf hinüberscholl [S. 100]. При цьому, як бачимо, лексема *jammervoll* виражає ступінь ознаки не тільки власною семантикою, але й входить до складу порівняння.

Лексеми-тропи, що мають у своїй структурі напівафікс, гіперболізують будь-яку ознаку або якість предмету. Лис порівнює неіснуючу дорогоцінність із зірками, бажаючи таким чином зацікавити Левицю: *Ein Kleinod hatt' ich sternengleich, / an Glanz und Farbenschönheit reich* [S. 87]. Елемент казковості додає інтриги до ситуації, але викликає при цьому іронію у читача.

У наступному прикладі вживання прикметникового композиту супроводжується його винесенням за рамку (*Ausrahmung*): *Lustwandelnd führt' ich meine Frau / früh an ein Kleefeld, flammenrot* [S. 67]. — *biss er — denkt nur! — den Kopf ihr ab* [S. 67]. Такий прийом підкреслює контраст між романтичністю світанку та діями Лиса, які, як правило, передаються дієсловами зі значеннями «бити», «здирати», «розривати», «відкусити» тощо: *Nicht lange währte sein Geschrei; / den Hals biss Reineke ihn entzwei* [59]. Словосполучення зі складним прикметником *windelweich* підтверджує це, коли йдеться про розправу Лиса над Зайцем Лампе: *werd' ich ihn prügeln windelweich* [S. 72]. Жорстокість дій Лиса у цьому епізоді підкреслюється через вживання епітета *arm* і порівняння *dass es knackte*: *Der Has' erschrak wollte fliehn;/ daran verhindert' Reineke ihn, / verstellte ihm die Tür und packte / den armen Lampe, dass es knackte* [S. 59].

Для поеми «Рейнеке-Лис» характерним є вживання епітетів та порівнянь, що роблять дійсність казковою, і в яких фантастика корелює з елементами реальності, що можна побачити на прикладі географічних назв: *Es steht auf unwegsamer Heide / ein düster Busch im Flandernland; / er wird dort Husterloh genannt* [S. 50]. Такі епітети як *unwegsam*, *düst* створюють емоційну напругу, характерну для більшості типів карнавального дискурсу.

Експліцитними засобами вираження порівняння є дискурсивні конектори, компаративні конструкції з експліцитними маркерами і термами порівняння, ступені порівняння прикметників, які втілюються у формах компаратива, елатива, суперлатива, інтенсива, утворюють подвійне порівняння [Sutherland 1987, с. 35]. Як складова порівнянь у творі про Лиса часто фігурує іменник *Blut*: *Der Tag war just erwacht und fing / zum Spiel die ersten Strahlen auf. / Da kam's Kaninchen wegherlauf. - Dem Kinde schlug der freche Gast / auf seinen Mund mit solcher Hast, dass Blut floss wie ein Sprudelquell [S. 80].*

В тексті зустрічаємо також такий різновид тропа, як евфемізм, який виконує функцію сарказму. Лис відверто глузує з ведмедя, який через його витівки потрапив у халепу. Тут метафорично змальовується зовнішність Ведмедя Брауна після побиття його селянами: 1) *Wer hat Euch so hübsch rot bemalt*? 2) *In welchen Orden zogt Ihr ein, dass Ihr solch rot Käppelein ...*? [S. 23].

2.5 Карнавальна функція фразеологізмів

2.5.1 Паремії у карнавальному дискурсі тваринного епосу.

Фразеологізми виконують найрізноманітніші стилістичні функції: оцінну, емоційно-експресивну, функцію створення сатири, гумору та ін. Семантико-стилістичні якості фразеологізмів; їх образність, картинність, жива внутрішня форма відсвіжують мовлення, роблять його невимушеним, соковитим, містким, дотепно-влучним [Алефиренко, Семененко 2009, с. 44]. Так, змушуючи до змагання в дотепності, паремії та афоризми, як складники фразеологічної картини світу, не просто розважають співрозмовника, але і створюють особливу «сміхову» реальність, де ми маємо справу не зі звичним, повсякденним світом, а зі світом парадоксальним, в якому все перебільшено і поставлено з ніг на

голову [Пермяков 1978, с. 106], тобто з тим самим «світом на виворіт», який є характерним для народно-сміхової культури, і німецької зокрема.

За структурою паремії у творі класифікуються на прості (1) та складні (2) речення. Прості, у свою чергу, є розповідними *неокличними* (*Erzwungener Eid ist Gott nichts wert [S. 60]*) та розповідними *окличними* реченнями (*Geschworen besser als verloren! [S. 60]*). За компонентним складом прості речення можуть містити у своїй структурі *порівняння* (*Doch das Glück ist flüchtig wie der junge Wind / schlüpft manchem durch die Hand geschwind [S.71]*) або *заперечення* (*Der Fuchs wird nie ein Gottesmann!» [S. 60]*).

Так, недотримання Лисом клятви про те, щоб не чинити більше злочинів, відправитись у Рим на покаєння, теж має для нього своє пояснення; мовляв жінці, його змусили до обіцянки: *Geschworen besser als verloren! [S. 60]*. Тут маємо справу з пареміями, в яких так чи інакше реалізується значення переваги однієї речі над іншою. Такі паремії, а саме вирази, в яких реалізуються відношення "якщо р має якусь (позитивну) властивість, а q не має такої властивості, то р краще, ніж q", відомий пареміолог Г.Л. Пермяков виділяє в один з чотирьох логіко-семіотичних класів, що охоплюють усю логічну різноманітність пареміологічних одиниць [Пермяков 1975, с. 251]. З граматичної точки зору вони містять у своїй структурі загальнооцінний компаратив. Причиною, що обумовлює звернення продуцентів паремій до формули так званої "збоченої" переваги, є її висока міра експресивності, що проявляється в підкресленій категоричності ціннісній позиції, що виражається [Онищенко 2015, с. 129].

Складні речення класифікуються на складносурядні та складнопідрядні види. Перші є основою для протиставлення описуваних референтів (*Der eine steigt, der andere fällt; Die kleinen Diebe hängt man auf; /den großen gibt man freien Lauf*), другі - демонструють об'єктний та

умовний зв'язок між складовими: *Nie hat es Segen noch gebracht, /wenn man zum Herrn den Knecht gemacht* [S. 46].

Семантика компаративних паремій будується на протиставленні референтних блоків. Відповідно до класифікації З.А Юсопової [Юсупова 2005, с. 14], виділяються дві семантичні опозиції мовних одиниць: 1) семантична опозиція з потенційно градуальними семантичними відношеннями, де між компонентами опозиції можливі проміжні ланки, що показують поступову зміну ознаки та 2) комплементарна семантична опозиція, члени якої висловлюють семантичні відношення додатковості. Ми маємо справу саме з другим типом опозицій у структурі паремій, в яких формули переваги зазвичай засновані на контрасті двох ситуативних смислів. У них різноманіття варіантів семантично поляризоване і сконцентровано у вигляді найбільш гострої колізії, що стилістично виражається в *antitezis*: *Ach! Meistens geht's so in der Welt, dass man statt Dank nur Schimpf erhält* [S.79]. *Wer rüstig durch die Welt will treiben, / kann fromm nicht wie ein Klausner bleiben* [S.75]. Протиставляться можуть референти за семантичними ознаками «якість» (gut-schlecht) «величина» (groß - klein): *Ein Prister, der die Tugend lehrt /und übt, ist hoher Ehre wert; / ein schlechter wird durch Laster leben /gar manchem böses Beispiel geben* [76]. *Die kleinen Diebe hängt man auf; /den großen gibt man freien Lauf* [60]. Серед іменників антитеза виражається лексемами *Herrn - Knecht*: *Nie hat es Segen noch gebracht, /wenn man zum Herrn den Knecht gemacht* [S. 46].

Ірреальність змісту паремій відносно епізодів твору про Рейнеке-Лиса, так зване "поєднане непоєднуване", переноситься на весь контекст їх уживання, гумористично його забарвлює. В образах тварин втілюються різні вади людей: розпуста, ненажерливість, обман, жадібність, лицемірство та брехливість. Паремії і афоризми висміюють ці вади, безглузді дії персонажів шванку.

Більшість паремій та афоризмів виконують функцію іронії та сарказму. Вони містяться як в мові автора, так і в мові персонажів. Якщо

це репліка автора, то — це або констатація прописних істин, або засудження головного героя. Якщо ж це репліка Лиса, то звучить вона як виправдання його злочинів. Так, виправдовуючи свої пограбування та вбивства, він спирається на відчуття голоду, на яке закон не поширюється. Ключовою тут виступає лексема *die Not* у сполученні з дієсловами «руйнування»: *Not schlägt Gesetz und Schwur zu Bruch. Not bricht Eisen* [S. 83]. В його словах звучить *сарказм* щодо нехтування законом заради поживи.

Іронію виражають паремії, що ґрунтуються на метафоричному переносі, які порівнюють побутову ситуацію з життєвою філософією: 1) *Das ist des Lebens Lauf. Der eine steigt, der andere fällt; so war 's und bleibt 's wohl in der Welt* [S. 99]. Дієслова *steigen i fallen* вживаються у прямому та переносному значеннях. Тут має місце такий засіб утворення комічного ефекту, як мовна гра, що будується на багатозначності лексем. Іронічно виглядає прислів'я «*Wer allzu sehr nach Reichtum giert, / wird leicht von seinem Glanz verführt*» [S. 101], в якому спостерегається паралель між дієсловом *gieren* та ім'ям Вовчиці - *Gieremut*. Йдеться про епізод, коли Вовчиця взимку під час рибної ловлі втратила хвіст. Винуватий у цьому був Лис, але він все переінакшив, спираючись на жадібність Вовчиці [S.101]).

Використання паремій сприяє виникненню та загостренню сатиричного ефекту через інконгруентність їхнього змісту та описаної реальної ситуації. Інконгруентна функція гумору полягає в тому, що гумор охоплює внутрішні протилежності явищ; головне в ній - парадокс і протиріччя. Адже парадокси притягальні тим, що поєднують те, що не можна поєднати; те, що спочатку виглядало спірним і навіть неймовірним, на перевірку виявляється істиною [48, с. 131]. Відбувається пошук відхилень від звичного, поєднання несумісностей, алогічне поєднання явищ, гротескне загострення повсякденних ситуацій, гра слів. Інакше кажучи, сміхова ситуація створюється через непередбачуваність.

Отже, коли Лис «претендує» на вдячність за свої вчинки («*statt Dank nur Schimpf erhält*»), він умовчує реальні факти події, пов'язаної зі смертю кролика і виставляє останнього винуватцем. Теж саме спостерігаємо у фрагменті, коли Лису вдається переконати Лева і Левицю у своїй невинності: він полемізує про «справжню» справедливість та підлість (*Recht - Tücke*): *Doch fürcht' ich nichts zu meinem Glücke / liebt ihr das Recht und straft die Tücke [S. 63]*.

Закладений в структурі і властивостях афоризмів алогізм між їх семантикою та описом дій, привертає увагу читача і дозволяє відтворити карнавальну картину твору. Через зазначені фразеологічні одиниці набагато легше передати алегорію «перевернутого світу» і висловити абсурдність вчинків персонажів.

2.5.2 Парні словосполучення у карнавальному дискурсі тваринного епосу. Подекуди для посилення експресивного ефекту ситуації вживаються також парні словосполучення (дублети, біноми): *Zog mich herauf und schlug, o Graus! / mich armes Weib halb tot und lahm [S. 102]*. Вони є доволі частотним елементом тваринного епосу і розуміються як стійкі сполучення слів, які утворилися в результаті подібності значень, явищ, швидкого переходу від причини до наслідку [Онищенко 2015, с. 101]. Займаючи в реченні позицію одного з його членів, вони являють собою основний спосіб непрямой номінації, що проникає в різні функціональні сфери мови.

З структурою виділяються субстантивні та ад'єктивні словосполучення. За семантикою вони можуть виступати одночасно як перифраз та гіпербола, відбиваючи карнавальну атмосферу твору: *Straft Reineke an Gut und Leib [S. 67]*; *“Euch geht's”, sprach der “an Kopf und Kragen” [S. 69]*. Перший біном виступає заміником прикметника *ganz*, другий — іменника *das Leben*.

У художньому тексті біноми можуть виконувати емоційно-експресивну або модульно-оцінну функцію. За цим критерієм можна класифікувати біноми, які ми зустрічаємо у творі про Рейнеке-Лиса. До першої категорії належать: біноми з семами «ретельно» (... verwischte dann mit Schnauz' und Schwanz / die Spuren seiner FüÙe ganz [S. 7], «довго» (Nun schleppten keuchend Tag und Nacht mein/ Weib und ich manch schwere Tracht ...[S. 49], «скрізь» (*Bellin und auch sein ganz Geschlecht / von nun an bis zum Jüngsten Tag / zu fassen frei in Feld und Hag [S. 64].*), «повністю» (*Den Vater hab' ich hingegeben, / euch , zu retten den Thron und Leben [S.49]; Mit Gut und Blut [S. 70]*). Таємничість атмосфери печери мавпи передається дублетом «lang und tief» із семою «глибоко» : *Auf unsrer Wandrung dazumal / verwirrten wir uns in ein Tal; / dort war 'ne Höhle lang und tief.*

Другу категорію біномів складають словосполучення, які мають модульно-оцінне значення «справедливість» (*Nur da zu tun, was gut und recht [S. 68], dass Ihr wollt Gnad' und Recht schenken [S. 98]; Sprach Nobel, „doch mit Fug und Recht / sei ausgetilgt sein ganz Geschlecht“ [S. 50]; «хитрість» *Und wessen Herz voll Trug und List [S. 72]; «невинність/винність» (...Und schuldig sei, wer unterliegt, / doch frei von Schuld und Schimpf, wer siegt [81], Zu HaÙ und Klag' AnlaÙ geben [S. 78].**

2.6. Карнавальне мовлення персонажів

Вміщені в контекст «людського світу», персонажі твору взаємодіють як люди. Вони знають іноземні мови, і ми знаходимо опис манірності придворних в середньовічному варіанті. Вражає різноманітність як лексичне, так і стилістичне:

- компліменти й вираження ввічливості, прийняті в певну епоху, використовуються в повсякденному житті у вищому суспільстві і в народі: *Ich*

aber wollte lieber sehen, /dass hundert gier'ge Wölf' vergehen, / eh' man des Königs Majestät / und der Frau Königin Leid antät [S. 83].

- формалізована придворна мова: 1) *Herr, erlaubt, dass die Sache recht erklär'*. 2) *Ihr seid in meiner Macht: doch seht ... [S.110]*. 3) *Wie mir vor Schrift und Zahlen graut! - / Ihr aber seid ja sehr gelehrt [S. 73].*

- мова судових розглядів, відточена протягом нескінченного процесу над Рейнеке: *„... drum soll man dich in kurzer Frist / für alle deine Sünden henken“ [S. 38].*

- різноманіття релігійних виразів: *„Confiteor tibi, pater et mater“ [S. 32]. „Gesühnt ist Eure Missetat“, /sprach drauf der Dachs [S. 36]. Verübt nie Raub, verrrat und Schaden / so kommt ihr zweifellos in Gnaden [S. 36].*

Для поеми про Рейнеке-Лиса характерним є перемежування високої та зниженої лексики. Треба сказати, що змістова структура карнавального дискурсу є діалогічною, політональною [Ляшок 2004, с. 124], що притаманно карнавальному дискурсу у цілому. Карнавально-ігрова аура «високої» лексики сприяє тому, що при її усвідомленому використанні проявляється «поетична» функція мови, оскільки мовна форма тут стає самооцінною тобто набуває естетичну значимість. Лексика високого стилю використовується переважно у розмові персонажів з Нобелем. Це виражається, в першу чергу, у звертаннях до повелителя, які супроводжуються вигуками та займенником 2-ї особи *Ihr*, що виражає ввічливість: *«O Herr», sprach er, «Ihr seid gerecht...»*.

Разом з цим спостерігаємо вживання високої лексики та патетичних фраз відносно інших ситуацій та персонажів з метою створення іронічного ефекту. Так, коли Ізегрим скаржиться на Рейнеке з приводу того, що той кидав у його вовчат фекалії та різне сміття, він вживає лексему *Antlitz*, що належить до високого стилю: *Ich fern vom Haus konnt' es nicht hindern, / auch nicht, dass er den lieben Kindern ins Antlitz Unflat warf und Kot [S. 9]*. Коли йдеться про похорон куриці, яка загинула від лап Рейнеке, згадується напис на могилі у високому стилі і уточнюється, що

він оформлений саме золотою фарбою: *In Goldschrift stand darauf zu lesen: /,Die besten Henn' ist sie gewesen ...“ [S. 16].* У словах Рейнеке про Барана Беліна і Зайця Лампе відчуваємо іронію, що виражається у вживанні дієслова *scheiden*: *Als Bellin und Lampe mussten scheiden, / ward ich im Herzen tief betrübt; / denn beide hab ich sehr geliebt [S. 102].* В останньому випадку висока лексика, модальні частки посилюють емоційно-експресивне враження від жорсткості та безпринципності дій Лиса, особливо якщо порівняти його слова з попередніми фразами і про обидва персонажі.

Типові для карнавальної культури тенденції «осміяння сакрального» в дещо ослабленому вигляді виявляються і в розмовно-просторічній мові. Просторіччя функціонально протиставляється літературній мові передусім на тій підставі, що вони орієнтовані переважно на експресивний (карнавально-ігровий) аспект мовленнєвої діяльності [Девкин 1998, с. 132]. З цього випливає, що вони повинні характеризуватися наявністю ряду структурно-семантичних ознак, загальних для них, які одночасно протиставляють їх нейтрально-літературної мові. До таких загальних ознак можна насамперед віднести крайню нерівномірність відображення світу: одні образи реальності представлені виключно повно і навіть надмірно, інші - досить скупо, або не представлені взагалі. Особливо часто зустрічаємо у творі лайливі конструкції з опорним компонентом *Wicht*:

Was schert dein Bischof mich im Dom / Du hörst doch, Reineke will nach Rom [S. 56]. Es mag den Dieb der Teufel holen. «Halunke!» schrie nun Isegrim / mit wut-hasserfüllten Stimm' / „dein letztes Stündlein hat geschlagen!“ [S. 111]. Головний герой характеризується численними пейоративами: 1) *Jedoch die zwei zerriss der Schuft ... [S. 40].* 2) *Wie schwelgte da der Schalk in Wonnen, / dass so dem Tod er war entronnen [50]. Drei wurden blind, in ew'ge Nacht // hat sie des Unholds Tat gebracht. [9]. Ein arger Bösewicht ... [S. 77].*

У максимальній мірі карнавально-ігрова специфіка розмовно-просторічного мови проявляється в стилістичній активності деяких лексико-семантичних груп і пов'язаної з цим багаторазовою надлишковістю синонімічних форм у відповідних групах. Число таких груп досить обмежене, але саме в них концентрується основна маса розмовно-просторічних лексем і фразеологізмів. До таких груп належать лексеми з узагальненим значенням "шахрай" [Кулешов 2007, с. 31]. Головний герой характеризується з боку інших персонажів численними пейоративами: 1) *Jedoch die zwei zerriss der Schufft ... [S. 40].* 2) *Wie schwelgte da der Schalk in Wonnen, / dass so dem Tod er war entronnen [S. 50]. Drei wurden blind, in ew'ge Nacht // hat sie des Unholds Tat gebracht. [S. 9]. Ein arger Bösewicht ... [S. 77].*

Надмірність плану вираження пов'язана з особливою, передусім емоційною значущістю відповідних денотативних ситуацій. В них відчувається потреба не просто позначити, але і охарактеризувати їх, виразити своє ставлення, порушити звичайний автоматизм сприйняття лексичного значення слова [Арутюнова 1987 с. 143]. Однією з основних характеристик просторіччя у творі, що детермінується карнавальністю, є висока рекурентність лексичних одиниць, що володіють підвищеним експресивним потенціалом і здатністю передавати відтінки суб'єктивної оцінки.

Однією з характерних особливостей метафоричного словотворення в просторіччі є тенденція до «заниженості», вульгарності чуттєвого образу, що утворює внутрішню форму слова [Deufert 1975, S. 73]. Такими одиницями є метафори, гіперболи, а також різного роду фразеологізми, що мають у своїй основі метафору і гіперболу: *Es mag den Dieb der Teufel holen [S. 77].* Особливе місце тут відводиться лайливим словам і службовим лексичним одиницям, що володіють прагматичним потенціалом і емоційної ємністю. У цьому зв'язку слід згадати про вживання Лисом вигуків та модальних часток, які демонструють уявне

милосердя, співчуття: 1) *O weh, da ging's ihm aber schlimm!* [S. 53] 2) *Ach, sprach der Ärmste unter Stöhnen* [S. 74].

Треба сказати, що вся неофіційна фамільярна мова середньовічних усієї середньовічної інтелігенції і простого народу була глибоко пройнята елементами матеріально-тілесного низу: непристойностями і лайкою, божбой і клятвами, травестованими та вивернутими навиворіт священними текстами та висловами. Так, в тексті має місце вживання клятвених слів, які не відповідають дійсності: *Eh'r wollt' ich, dass mich Gott erschlüge, / als dass man ihm ein Leid zufüge* [S. 61]. *Ich aber wollte lieber sehen, /dass hundert gier'ge Wölf' vergehen, / eh' man des Königs Majestät / und der Frau Königin Leid antät* [S. 78].

Емоційне посилення в текстах твору відбувається у процесі реалізації стильової риси «просторіччя», тобто автологічної авторської мови і мови персонажів, рідкісних конотаціях і рідкісних випадках вживання корпоративної лексики.

На фоні романтичних пейзажів дії Лиса та інших персонажів виглядають особливо жорстоко, і хоча сам він визнає свої вчинки, він не бачить за ними нічного крамольного та злодійського. Про це свідчать лексеми, які на відзнаку від пояснень постраждалої сторони мають доволі нейтральну конотацію: *Ermordet hab' ich die Frau Krähe / und sie mit Hast verschlungen* [S. 72].

ВИСНОВКИ

У сучасній лінгвокультурології досить міцно утвердилася теза про те, карнавал - є народною сміховою культурою епохи Середньовіччя. Правда, сам феномен карнавалу сучасні науковці трактують по-різному, що, вочевидь, пов'язано зі складністю та багатогранністю цього явища, його просторово-часовою мінливістю, національною специфікою. Це змушує визнати, що кінцеве визначення природи карнавалу, його впливу на літературні концепції - справа неблизької історичної перспективи.

Проведений аналіз спеціальної літератури, присвяченої питанням карнавалістики, показав, що серед фахівців немає єдиної думки у вирішенні цього питання. Одні вчені, до яких належать Л. Пінський, Ю. Манн, виходять у своїх дослідженнях з теорії М.М. Бахтіна і продовжують розглядати карнавал як універсальне явище, притаманне всім епохам і культурам. Результати їхніх досліджень знайшли своє відбиття в концепціях літературознавців, що займалися вивченням впливу карнавальних традицій на творчість сучасних письменників. Інші, такі як О. Гуревич, Б. Гройс, відмовляються визнавати "глобальність" карнавалу, сприймаючи бахтінську теорію скоріше як "науковий міф". Розбіжності в концепціях сучасних дослідників карнавалу ґрунтуються на різному розумінні його природи, коли карнавал ототожнюється з комізмом або характеризується тільки як його первісна форма існування, а також на обов'язковій наявності в карнавалі таких складників, як матеріально-тілесний низ, трикстер, гра, змагання, перевдягання, розмовно-площадкова мова тощо.

Попри те, що карнавал та комізм відрізняються одне від одного естетичними вимогами, вони розглядаються нами в роботі, як такі що мають багато спільного, особливо щодо засобів їхньої вербалізації. Результати первісного аналізу показали, що не всі атрибути карнавалу

отримали однакове відображення у тваринному епосі. Головними з них є матеріально-тілесний низ, трикстер, гра, просторічне мовлення.

Реалізація карнавального світобачення знаходить своє втілення в карнавальному дискурсі. У своєму дослідженні ми запропонували виходити з виділення карнавального дискурсу як складного мовленнєвого явища, стилістичне аранжування якого корелює з карнавальною естетикою Середньовіччя. Запропонована нами дефініція враховує як загальноприйнятні постулати дискурсознавства, так і жанрову специфіку художніх творів. Під карнавальним дискурсом ми розуміємо сукупність тематично спільних текстів, кожен з яких ідентифікується як мовний корелят карнавальної ситуації, що характеризується антропоморфністю та амбівалентністю образів, пародійністю, іронічністю та сатиричністю.

Проаналізований нами фактичний матеріал про Рейнеке-Лиса повністю підтверджує гіпотезу про карнавальні витoki та карнавальну природу тваринного епосу. Встановлено, що стилістика тваринного епосу сприяє реалізації комічної модальності і спрямована на створення в творі карнавальної атмосфери. У цьому процесі приймають участь мовні засоби таких рівнів, як лексичний, фразеологічний, синтаксичний та текстовий рівень.

Найбагатшим рівнем в плані засобів створення карнавального ефекту є лексичний рівень. Одним із складників цього рівня є номінації-апелятиви, що утворились в результаті метафоричного та метонімічного переносу і є за своєю функцією гумористично характеризують персонажів за їх поведінкою, звичками чи рисами характеру.

У портретній характеристиці персонажів виділяються слова, що за своїм денотативним або метафоричним значенням характеризують амбівалентні образи Лиса та Лева. До їх числа належать синоніми на позначення вказаних образів, епітети, порівняння. Контраст пейзажу та брутальних дій Лиса виражається у використанні епітетів та порівнянь, що вираженні прикметниками-композирами з емоційно-експресивними

напівафіксами. Вживання таких мовних засобів має місце також у зображенні казкових сцен.

Фразеологічні засоби створення сміхового ефекту слугують для вираження іронії та сарказму. За структурою палітра паремій у тваринному епосі варіюється від простого до складного речення і представлена такими підвидами, як розповідні неокличні та розповідні окличні речення з елементами порівняння або заперечення — для простого речення (1) та складносурядні / складнопідрядні види — для складного речення (2). Спільною семантичною особливістю паремій є протиставлення референтів, що виражається у мові твору антитезою.

Структура біномів обмежується частимовною приналежністю їх складових до іменника та прикметника. Їх основною функцією є перифразування, але в мовній тканині твору вони виконують ще функцію гіперболізації, на що вказують їх значення: «ретельно», «довго», «скрізь», «повністю», «глибоко». Другу категорію біномів складають словосполучення, які мають модульно-оцінне значення «справедливість», «хитрість», «невинність/винність».

Встановлено, що карнавальне мовлення епічної поеми про Рейнеке-Лиса характеризується комбінуванням високого стилю та просторіччя. Така комбінація сприяє створенню іронічної та сатиричної модальності.

Зазначимо, що презентована робота не претендує на повноту вивчення феномену карнавального дискурсу. Проте вона може слугувати відправною точкою у дослідженні цього явища не тільки на матеріалі німецькомовного тваринного епосу, але й у всій німецькомовній карнавалістиці. Результати проведеного аналізу карнавальної природи тваринного епосу про Рейнеке-Лиса дозволяють принаймні говорити про основні особливості німецькомовної середньовічної карнавалістики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алефиренко Н.Ф., Семенов Н.Н. Фразеология и паремология. М.: Флинта: Наука, 2009. — 344 с.
2. Аристотель. Сочинения: В 4-х тт. Т. 4. М. : Мысль, 1984. 830 с.
3. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (Стилистика декодирования). 3-е изд. М. : Просвещение, 1990. 301 с.
4. Арутюнова Н.Д. Ненормативные явления и язык. *Язык и логическая теория*. М. : Наука, 1987. С. 140-152.
5. Байбакова И. М. Ирония как средство реализации установки в англоязычном художественном тексте (на материале произведения С.Льюиса). Автореф... канд. филос. наук: 100204. КГУ, 1988. 16 с.
6. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Советская Россия, 1979. 320 с.
7. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. *Собрание сочинений в 7-ми томах. Т. 4 (2)*. М. : «Языки славянских культур», 2010. С. 7-516.
8. Бондаренко А. В. Языковые средства выражения народно-смеховой культуры (на материале современного персидского языка): Дисс. на соискание учен. степени канд. фил. наук: 10.02.19 «Теория языка». Москва : Военный университет, 2005. — 134 с.
9. Борботько В.Г. Игровое начало в деятельности языкового сознания. *Этнокультурная специфика языкового сознания*. М. : Ладомир, 2000. С. 40-55.
10. Боров Ю.Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М. : Искусство, 1970. 275 с.
11. Врабель Т. Т. Проблема визначення дискурсу і тексту. *Стратегії нарративного дискурсу. Проблеми романо-германської філології*. Ужгород : ЛПРА, 2006. С. 64–72.

12. Выгон Н.С. Юмористическое мироощущение в русской прозе. М. : Книга и бизнес. 2000. 368 с.
13. Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте: Психологический очерк. 3-е изд. М. : Просвещение, 1991. 93 с.
14. Гегель. Эстетика. В 4-х тт. / Под ред. М. Лифшица. Т. 3. М. : Искусство, 1978. 326 с.
15. Голубков С. А. Мир сатирического произведения. Самара, 1991. 106 с.
16. Гринштейн А.Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе. Самара : Изд-во СГАКИ, 1998. 120 с.
17. Гура А.В. Символика животных в славянской народной традиции. М. : Индрик, 1997. 912 с.
18. Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. М. : Искусство, 1989. 367 с.
19. Девкин В. Д. Занимательная лексикология. М. : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 1998. 312 с.
20. Дейк, ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. М. : Прогресс, 1989. 312 с.
21. Демедюк Марина. Етнокультурна специфіка тваринних образів в українських народних казках. *Народознавчі зошити. Львів, 2015. № 3. С. 655 – 659.*
22. Дземидок Б. О. комическом. М. : Прогресс, 1974. 233 с.
23. Дорфман Н.В. Теория карнавала М. Бахтина в контексте коллективного бессознательного. В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. Часть II. Новосибирск : СибАК, 2012. С. 26-34.
24. Дусина Н. В. Карнавальный дискурс в новелле Э. Т. А. Гофмана «Принцесса Брамбилла / Наталья Викторовна Дусина // Филологические науки. Вопросы теории и практики, № 10 (40), часть 1. — Тамбов : Грамота, 2014. — С. 57— 59.

25. Иванов Вч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М. : "Языки русской культуры". Серия : "Язык. Семиотика. Культура". Т. 3. 2004. 816 с.
26. Казакова Е.В. Своеобразие антропоморфизма в средневековом «Романе о Лисе» и поэме Гете «Рейнеке-Лис». *Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского*. 2013 1 (2). С. 122-126.
27. Кереньи К.К. Трикстер и древнегреческая мифология. М. : Просвещение, 1972. 278 с.
28. Киричук Е.В. Комическое в драматургии А. Жарри и М. де Гельдерона: [монография]. Омск : изд-во ОмГУ, 2004. 219 с.
29. Кормилов С. И. Комическое. *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. М., 2001. 1600 с.
30. Кристева Юлия. Бахтин, слово, диалог и роман. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М. : 2000. С. 427-457.
31. Крук И.И. Восточнославянская сказка о животных: Образы. Композиция. Минск : Наука и техника, 1989. 158 с.
32. Кулешов Р.Н. Функциональное значение образа трикстера в архаической традиции. Электронное научное издание «Аналитика культурологи». 2007. № 2 (8). [Электронный ресурс] — Режим доступа. — URL: <http://www.yoga.net.ua/upload/files/830.doc>.
33. Кухаренко В.А. Інтерпретація тексту. Вінниця : Нова книга, 2004. 272 с.
34. Леви-Стросс К. Структурная антропология. М. : Прогресс, 2011. 544 с.
35. Левицкий Ю. А. Лингвистика текста. М.: Высшая школа, 2006. 207 с.
36. Лещак О. Епітет як об'єкт дослідження та привід до методологічних розважань. Кам'янець-Подільський: Ладога, 2011. 350 с.
37. Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л. : Наука, 1984. 295 с.
38. Лук А.Н. О чувстве юмора и остроумии. М., Искусство, 1988. 192 с.

39. Ляшок А. Карнавал как форма праздничной культуры: Философско-культурологический анализ»: дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук: специальность: 24.00.01 «Теория и история литературы». Краснодар : 2004. 177 с.
40. Манн Ю. Карнавал и его окрестности. Вопросы литературы. 1995. Вып.1. С. 13-27.
41. Махлин В. Мениппея. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М., 2001. 526 с.
42. Нестеров М.Н., Переходюк О.В. Речевая структура современного анекдота и языковые средства комизма. Армавир : АГПИ, 2001. 218 с.
43. Онищенко І. Англійські парні словосполучення (біноми): класифікація за семантичною ознакою. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2015. № 3. С. 98-102.
44. Панина О.В. Комическое и языковые средства его выражения : автореф. дисс. на ... канд. филол. наук : 10.02.19 «Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика». М : 1996. — 20 с.
45. Паси И. Ирония как эстетическая категория. *Марксистско-ленинская эстетика в борьбе за прогрессивное искусство*. М. : Просвещение, 1980. 196 с.
46. Пермяков Г.Л. К вопросу о структуре паремиологического фонда. *Типологические исследования по фольклору*. Сб. статей памяти В.Я. Проппа. М. : 1975. С. 247-274.
47. Пермяков Г.Л. О смысловой структуре пословичных речени : *Паремиологический сборник*. М. 1978. С. 105-135.
48. Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону : Изд-во "Фолиант", 2002. 418 с.
49. Пинский Л.Е. "Комическое", "Юмор" / *Литературный энциклопедический словарь*. М. : Большая Российская энциклопедия, 1987. С. 162-163.

50. Пожидаева В.Г. Мифопоэзис художественного дискурса Ф. Дюрренматта : дисс. на ... канд. филол. наук: специальность 10.01.03 - Литература народов стран зарубежья. Екатеринбург, 2007. 166 с.
51. Походня С.И. Языковые виды и средства реализации иронии. К. : Наукова думка, 1989. 127 с.
52. Пришва Б. Г. Языковые средства комического в произведениях Остапа Вишни : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. филол. наук : 24.00.01 «Теория и история литературы». Киев, 1970. 38 с.
53. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре. М.: изд-во «Лабиринт», 1999. 288 с.
54. Радина Е.°М. Лингвостилистические особенности короткого юмористического рассказа: автореф. дисс. на ... канд. филол. наук : 10.02.04 - Германские языки. Пятигорск, 2002. 19 с.
55. Реутин М.Ю. Народная культура Германии: Позднее Средневекоье и Возрождение. М. : Издат. центр Российского государственного университета (РГГУ), 1996. 216 с.
56. Роман о Лисе / Пер. со старофранцуз. А.Г. Наймана. Предисл. А.Д. Михайлова. М. : Гл. ред. вост. лит. изд-ва «Наука», 1987. 160 с.
57. Самохина В. А. Карнавальный диалог(изм). *Шостий міжнародний науковий форум. Сучасна англїстика: До 85-річчя кафедри англійської філології*. Х.: Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, 2015. С. 123-125.
58. Синегуб С.В. Семантика, синтаксис та прагматика німецьких портретних дієслів: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. филол. наук: 10.02.04 «Германські мови». Київ : КДЛУ, 1996. 21 с.
59. Сотникова С.І. Засоби комізму в ономастиконі німецьких народних казок. *Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна*. № 930. 2010. С.131-135.

60. Степанова М.Д. Зуев А.Н., Молчанова И.Д., Мурясов Р.З. и др. Словарь словообразовательных элементов немецкого языка. Под рук. М. Д. Степановой. Москва : Рус. яз., 1988. 536 с.
61. Теория литературы в 2 томах. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. Т. 2. М.: 2004. - 368 с.
62. Устиненко В.И. Место и роль игрового феномена в культуре. *Философские науки*. 1980. № 2. С. 18-24.
63. Уфимцева А.А. Опыт описания лексики как системы. М.: Наука, 1986. 287 с.
64. Черновалюк І.В. Функціонально- стилістичний аналіз власних назв у художньому тексті (на матеріалі творчості І.О. Буніна) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.02.02 - «Російська мова». Одеса, 1995. 17 с.
65. Шонь О. Б. Дискурс гумору, іронії і сатири в американському "short story". Дискурс іноземномовної комунікації. Львів: ЛНУ ім. І. Франка. 2002. С. 201-220.
66. Щербина А. О. Жанри сатири і гумору. Нарис. К. : Дніпро, 1977. 136 с.
67. Юнг К.Г. О психологии образа Трикстера // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999. 302 с.
68. Юсупова, Зиля Анасовна. Языковые аспекты реализации противопоставления в паремии: автореф. на ... канд. филол. наук : Уфа, 2005. 21 с.
69. Behaghel, Otto: Humor und Spieltrieb in der deutschen Sprache / O. Behaghel // Von deutscher Sprache. Aufsätze, Vorträge und Plaudereien. — Lahr in Baden, 1987. — S.69-87.
70. Deufert W. Narr, Moral und Gesellschaft. Grundtendenzen im Prosaschwank des 16. Jahrhunderts. Bern - Frankfurt/M, 1975. — 158 S.

71. Elkin P. K. *Satire: An Inaugural Lecture Delivered in Armidale, New South Wales* / Elkin P. K. New England : Printed by the University of New England, 1974. 14 -15 p.

72. Kuttner G. *Wesen und Formen der deutschen Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts*. Berlin : Ebering, 1984. — 111 S.

73. Pichtownikowa L. *Synergie des Fabelstils: Die deutsche Versfabel vom 13. - 21. Jahrhundert* / L. Pichtownikowa. Aachen : Sharker Verlag, 2008. Uhr. B.G. B.5. 322 S.

74. Ranke K. *Schwank u. Witz als Schwundstufe*. *Festschrift W.- E. Peuckert*, 1955. S. 41-59.

75. Sutherland J. *English Satire*. Cambridge: University. Press., 1987. 184 p.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

76. Bernhard Oest. *Reineke Fuchs*. — Köln: hermann Schaffstein Verlag, 1978. — 118 S.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Magisterarbeit bezieht sich auf die Problematik des Karnevalnatur des tierischen Epos. Die Aktualität des erforschten Themas ist durch ein hohes Interesse der modernen Linguistik zum Phänomen der Lachkultur und des Komischen, sowie zu komplizierten Prozessen der Karnavalisierung der schöngeistigen Wirklichkeit zu erklären. Das läßt sich anhand einer meist standhaften und zugleich flexiblen Gattung wie das tierische Epos ausführen.

Das tierische Epos widerspiegelt die wichtigsten linguokulturellen Vorstellungen über den Karnevaldiscourse. Die festgestellten mittelalterlichen Vorstellungen der Deutschen über die Gerechtigkeit, Anständigkeit, Freundschaft sind nicht nur aus landeskundlicher Sicht wichtig, sondern sie lassen auch die Spezifik der komischen Wahrnehmung dieser Referente begreifen. Die meisten Attribute des Karnevals, Trickster, Spiel, Umgangssprache realisieren sich in der Thematik des epischen Werkes.

Der Humoreffekt, der in der Karnevalsituation entsteht, hängt von der Thematik des Witzes, sowie von der Ausrichtung der Kommunikation ab. Die letzte ist auf die Enthüllung der alogischen Widersprüche orientiert. Unter den wichtigsten Mitteln, die für den Humoreffekt dienen, ist das Wortspiel zu nennen, das auf der Polysemie gründet, sowie Metaphorik und Phraseologie gründet. Das Wortspiel kann auch durch Kontrast, Hyperbel zum Vorschein kommen, indem der Akzent auf dem unerwartetem Ausgang gemacht wird. Es sind auch andere sprachliche Elemente für die Wiedergabe von Alogismus und schwarzem Humor vorhanden.

KARNEVAL, HUMOREFFEKT, TIERISCHES EPOS, PARADOXE, IRONIE, TRICKSTER, EPITETHON, SPRICHWORT, GEHOBENE SPRACHE, UMGANGSSPRACHE

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Кириленко Олеся Віталіївна , студент(ка) 2курсу магістратури, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія , освітньо-професійна програма Германські мови та літератури ,(переклад включно), перша -німецька ,адреса електронної пошти olesia.kyrylenko23@gmail.com,

- підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Карнавальна стилістика німецького тваринного епосу (на матеріалі поеми Ренеке-лиса)» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ ПІБ (студент) _____