

Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЛАЗЕР ТАРАС ВАСИЛЬОВИЧ

УДК 811.131.1 : 82-31

ДИСЕРТАЦІЯ
**ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОМІЧНОГО У ВЕЛИКІЙ ПРОЗІ
ЛУЇДЖІ ПРАНДЕЛЛО**

Спеціальність 10.02.05 – романські мови
03 – Гуманітарні науки (035 – Філологія)

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Т. В. Лазер

Науковий керівник **Магушинець Іван Іванович**, кандидат філологічних наук, доцент, професор

Київ – 2016

АНОТАЦІЯ

Лазер Т. В. Вербалізація комічного у великій прозі Луїджі Піранделло. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.02.05 «Романські мови» (італійська) (035 – Філологія). – Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України, Київ, 2016.

Дисертаційне дослідження присвячено вивченню особливостей вербалізації комічного у текстах романів Л. Піранделло. У роботі вперше здійснено систематизацію мовних засобів реалізації комічного, а також розглянуто шляхи його об'єктивації у концептосфері творів письменника.

Наукова новизна роботи визначається тим, що в ній уперше у вітчизняній лінгвістиці було системно досліджено романи Л. Піранделло; вперше здійснено критичний огляд теорії гумору письменника з урахуванням розвитку авторського розуміння комічного загалом та гумору зокрема; вперше здійснено аналіз та класифікацію засобів вербалізації комічного на матеріалі ранньої великої прози Л. Піранделло; вперше досліджено концептосферу романів письменника та проаналізовано реалізацію комічного в межах її елементів. Отримало подальший розвиток вирішення проблеми визначення змісту і структури комічного, його основних типів та форм, особливостей його реалізації в художніх текстах.

Практичне значення дисертаційної роботи визначається можливістю використання основних положень і висновків у викладанні нормативних курсів «Італійська мова», «Теорія та практика перекладу з італійської мови», «Італійська література» тощо. Матеріали та результати дослідження можуть бути використані у межах таких дисциплін, як лінгвокраїнознавство, когнітивістика, лінгвокультурологія, філософія, естетика.

Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку літератури (203 найменування, із них

іноземними мовами – 103) та додатку. Загальний обсяг роботи становить 206 сторінок.

У **вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми, сформульовано мету і завдання роботи, визначено об'єкт і предмет дослідження, наукову новизну, подано основні положення, що виносяться на захист, окреслено теоретичне і практичне значення отриманих результатів.

У **першому розділі «Лінгвофілософська парадигма актуалізації комічного в романах Луїджі Піранделло»** викладено теоретичні положення дослідження комічного та проаналізовано світоглядні й естетико-філософські позиції письменника. Здійснено аналіз наукових робіт з історії естетичної, психологічної та філософської думки, мовознавчих студій, присвячених проблемі комічного, а також зроблено критичний огляд теоретичної праці Л. Піранделло «*L'umorismo*».

На основі аналізу різних підходів, висловлених фахівцями з філософії, естетики, психології та лінгвістики, а також зважаючи на предмет нашого дослідження, у роботі викладено таке робоче визначення: комічне – це естетичне явище, що здатне викликати імпліцитну чи експліцитну сміхову реакцію.

У нашому дослідженні робиться припущення, що міркування про комічне та гумористичне, висловлені у праці «*L'umorismo*», є лише проміжним етапом розвитку ідей Л. Піранделло. На відміну від переважної більшості зарубіжних праць, у яких теорія гумору письменника становить серйозну методологічну основу, у дисертаційній роботі вона тлумачиться лише як елемент авторського світосприйняття.

Основою філософії письменника є погляди Г. Зіммеля та А. Бергсона, а однією з ключових постатей, які вплинули на її формування, був критик А. Тільгер. Він здійснив спробу описати творчі інтенції, поетику та розуміння світу письменником, проводячи аналогії між ідеями автора та окремими положеннями філософії Г. Зіммеля. У дослідженні проаналізовано запропоноване А. Тільгером визначення псевдофілософського явища

піранделлізму, яке було розроблено науковцем на основі загального аналізу базових концептів, актуалізованих у творах письменника. Окремі теоретичні положення та висновки А. Тільгера були використані нами при аналізі концептосфери романів Л. Піранделло з тим, однак, застереженням, що деякі міркування дослідника, на нашу думку, є хибними через суттєвий відхід критика від вивчення художньої цінності творів і значний акцент на їхньому соціально-філософському аспекті.

У другому розділі **«Мовні засоби реалізації комічного у романах Луїджі Піранделло»** здійснено детальний аналіз та класифікацію мовних засобів, які використовуються Л. Піранделло для об'єктивації комічного. Серед лексичних було виокремлено групу лексико-семантичних засобів – лексичні повтори, аксіологічні лексеми, енантіосемія, контекстні синоніми та антоніми, зооніми, пейоративи, інвективи, антропоніми. Інша група лексичних засобів – лексико-стилістичні, особливістю яких є використання лексичних одиниць із релігійним компонентом у побутовому мовленні для наголошення емоційності повідомлення; висловлення осуду; вираження подиву; опису хвороб, поганих звичок, негоди, неприємних ароматів тощо. Характерним для творів автора є вживання інвектив в офіційно-діловому мовленні, а також елементів книжного стилю у розмовному мовленні.

Актуалізація комічного здійснюється при використанні іншомовних слів, а саме – вкраплень у канву тексту лексем з англійської, німецької, французької та латинської мов, які можуть деформуватися до рівня макаронічної мови.

На синтаксичному рівні для романів письменника найхарактернішими є структурні, синтактико-стилістичні та синтактико-композиційні засоби реалізації комічного. Серед синтаксичних засобів вербалізації комічного на структурному рівні було виокремлено незакінчені речення, які відображають невпевненість та сумнів мовця, епаналепсис, складні поширені речення для комічного наслідування офіційно-ділового стилю. На рівні синтаксичної стилістики найчастотнішими є епітети (як правило, пейоративні), метонімія, прозопопея, риторичні запитання, риторичні звертання та ампліфікація. На

композиційному рівні для об'єктивації комічного автор продуктивно використовує позасценічні вигуки (окличні текстові конструкції, які не мають прямого причинно-наслідкового зв'язку із попередньо викладеним змістом) та авторські ремарки й описи персонажів.

Меншу роль для вербалізації комічного Л. Піранделло відіграють фонетичні, морфологічні та словотвірні засоби. Серед фонетичних засобів зафіксовані, зокрема, звуконаслідування та свідоме некоректне відтворення автором італійських слів або змішання фонетичних особливостей різних мов. На морфологічному рівні комічне засвідчено у помилковому використанні дієслівних форм та вживанні суперлативів і компаративів.

Об'єктивація комічного у романах Л. Піранделло відбувається у діатопному та діастратному аспектах. Діастратний компонент комічного чітко актуалізується у розмовах вищого прошарку суспільства та у вульгаризованій лексиці робітничого класу. Діатопні елементи характерні для окремих епізодів при перенесенні місця дії твору та введенні діалектного мовлення у текст.

У **третьому розділі «Вербалізація комічного у концептосфері романів Луїджі Піранделло»** проаналізовано основні когнітивні та лінгвокультурні особливості творів автора. Комічний аспект у них актуалізується в п'яти концептах: ТРАДИЦІЇ, РЕЛІГІЯ, БЮРОКРАТІЯ, МИСТЕЦТВО та НАУКА. У межах кожного зафіксовано дихотомії, які лежать в основі реалізації комічної суперечності.

Структура та основний зміст концепту ТРАДИЦІЇ детерміновані етноспецифічним фактором, а саме – походженням письменника з Сицилії, що відображено в мікроконцептах СУСПІЛЬСТВО та СІМ'Я. Комічне в концепті ТРАДИЦІЇ виявляється передусім у формі негативної іронії та пародії. Гіркий сміх автора закладено в дихотомії нав'язаної консервативним соціумом реальності та глибинних почуттів особистості.

У концептосфері романів Л. Піранделло важливим концептом є РЕЛІГІЯ – у ньому комічні інтенції автора реалізуються через десакралізацію мікроконцептів БОГ та СВЯТИЙ. У мовному матеріалі комічного аспекту

концепту РЕЛІГІЯ виявлено певні закономірності використання лексичних одиниць, які було представлено у вигляді семантичного поля, центральним елементом якого є лексема «*Dio*». Сміховий план концепту РЕЛІГІЯ закладено в дихотомії творчого звертання до трансцендентного та буквального, десакралізованого, механічного сприйняття віри.

Концепт БЮРОКРАТІЯ в авторській свідомості визначено як надсистему, засновану на мікроконцептах ВЛАДА та ЗАКОН. Комічний аспект базується на суперечності між логічним та гармонійним упорядкуванням життя соціуму та закритістю і самоорієнтованістю системи управління.

Для Л. Піранделло концепт МИСТЕЦТВО пов'язаний передусім із літературною творчістю. У його структурі виокремлюється актуалізований у сатиричній формі мікроконцепт ПИСЬМЕННИК. Комічний аспект концепту МИСТЕЦТВО засновано на дихотомії меркантильного і механічного сприйняття творчості (зокрема, літератури) та високої духовної потреби і бажання писати.

Актуалізація концепту НАУКА здійснюється письменником на основі реалізації дихотомії формалізованих теоретичних відомостей та їхнього практичного застосування. Вербалізація цих характеристик мікроконцепту ЗНАННЯ здійснюється автором через надмірне використання латини, термінології та назв наукових праць і їхніх авторів.

Ключові слова: комічне, вербалізація, іронія, сатира, гумор, сарказм, лексика, стилістика, семантика, синтактика, концептосфера, концепт, семантичне поле, Піранделло, романи.

ABSTRACT

Lazer T. V. Verbalizing the comical in Luigi Pirandello's novels. – Manuscript.

A thesis for a Candidate Degree in Philology. Speciality 10.02.05 – Romance languages (Italian) (035 – Philology). – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2016.

The thesis dwells upon specific features of verbal representation of the comical in L. Pirandello's novels. The dissertation offers a systematization of the linguistic instruments used by the author to actualize the comical in the concept-sphere of his early prose.

Our linguistic research is the very first Ukrainian study on L. Pirandello's novels. It also includes a unique exploration of the author's humor theory beheld from the perspective of his worldview and his sense of humor. The linguistic approach permitted to single out the verbal tools actualizing the comical and propose their original classification. Moreover, the dissertation offers a novel framework of the writer's concept-sphere that was discovered through a scrupulous analysis of his ludic objectives.

The results and theoretical conclusions could help in professing the university courses of «Italian language», «Translation of the Italian texts», «Italian literature», and the studies of Italy's linguistic and literary culture. Some of the suppositions might be expedient for cognitive linguists, philosophers, and literary critics.

The dissertation is structured in an introduction, three chapters with conclusions, general conclusions, literature references and additional materials. The complete research consists of 206 pages.

The **introduction** sets out a broad outline of our ideas, states the aim and the central tasks, defines the theoretical and practical value of the results and explains the scientific relevance.

The first chapter «**The comical actualization in Luigi Pirandello's novels: the philosophy of language paradigm**» examines different methodologies of the comical analysis. It includes a summary of the aesthetic, psychological, philosophic,

and linguistic thoughts on the matter. Furthermore, it offers a critical interpretation of L. Pirandello's reflections on humor presented in the essay «*L'umorismo*», collating also writer's individual philosophy and worldview.

Having conducted a multidisciplinary research on the subject we have proposed the definition that fully corresponds the specific aim of the dissertation: the comical is an aesthetic phenomenon that can cause an implicit or an explicit laughter reaction.

In addition, the thesis questions author's thoughts and methods expressed in the «*L'umorismo*» essay, thus seeing L. Pirandello's critical legacy as a merely transitional stage in his creativity evolution. Unlike other scholars that consider writer's thoughts on humor a serious methodology, we interpret them just as an additional component of L. Pirandello's creative inheritance shedding some light on his perception of the world and his artistic response to critique.

Writer's philosophy overlaps with G. Simmel and A. Bergson heritage and the author himself was strongly influenced by the critic A. Tilgher's opinion and judgement. The latter tried to draw conceptual analogies between L. Pirandello's artistic intentions and certain statements of G. Simmel's social theory. The thesis reviews A. Tilgher's definition of the pseudo-philosophic term «pirandellism» and his approaches to the main concepts appearing within writer's works. We have extracted particular A. Tilgher's ideas and assumptions to gain a wider perspective of the novels' concept-sphere keeping in mind the supposition that some critic's thoughts are incorrect due to a significant focus on the social and philosophic aspect instead of the texts' literary value.

The second chapter «**The language tools of the comical realization**» offers a detailed analysis and classification of the linguistic instruments used by L. Pirandello for the verbal representation of different comical forms (principally humor, irony, sarcasm, and satire) in the novels «*L'Esclusa*», «*Il Turno*», «*Il Fu Mattia Pascal*», «*Suo Marito*». These tools are systematized in two core groups: **lexical** and **syntactic**. The first one contains lexical-semantic elements: lexical repetitions, axiological lexemes, enantiosemy, contextual synonyms and antonyms, zoonyms,

pejoratives, invectives, and anthroponomy. Another subgroup of lexical means are the lexical-stylistic figures that include the words with religious connotation rendering the emotionality of a message, expressing condemnation or surprise, describing an illness, a habit, an unpleasant scent, bad weather, and so on. The author also applies invectives to modify the style of the formal speech and inscribes the pedantic style components in the informal conversations. L. Pirandello's laughter is also transmitted through the words of other languages particularly from English, German, French and Latin that in some cases are being distorted in a macaronic way.

The **syntactic level** is subdivided into structural, stylistic, and compositional sets. For example, incomplete sentences reproducing speaker's doubts and uncertainty are the main comical models on the structural level. Moreover, L. Pirandello makes good use of the epanalepsis and complex extended sentences to imitate official style. The stylistic ways to crystallize a ludic meaning are epithets (typically pejorative), metonymy, prosopopeia, rhetorical questions, rhetorical appeals, and amplifications. For L. Pirandello the composition of the sentences' sets is also one of the possible grounds to create a witty meaning: the author puts on extra-scene exclamations (occasional text pieces with no direct cause-and-effect relationships with the content), personal remarks, and character descriptions.

The phonetic instruments discovered during the analysis do not seem relevant, although some examples of onomatopoeia and erroneous pronunciation of Italian and foreign words were fixed. The morphological tools with comical sense are scanty as well. They present themselves only in rare comparative or superlative adjectives, and incorrect verbs.

Diatopic and diastratic discourse dimensions turn up to play an important role in L. Pirandello's comical intentions. The writer often changes the geography of the plot and correspondently modifies the style of people's language, especially when the action is transferred to the small villages. In some scenes such shifts lead to the introduction of dialects. The diastratic component appears in the upper strata conversations and in the working class exclamations.

The third chapter is entitled «**Verbalizing the comical in the concept-sphere of Luigi Pirandello's novels**» and it scrutinizes key cognitive and linguistic culture aspects of author's texts. The research is focused on five major concepts of L. Pirandello's comical perception: TRADITIONS, RELIGION, BUREAUCRACY, ART and SCIENCE. The writer's laughter is evident in each of them and is grounded on particular dichotomy-based discrepancies.

The structure and content of the concept of TRADITIONS are essentially marked by L. Pirandello's Sicilian origin. Different verbal representations of ethnical-correlated conscience develop into microconcepts of SOCIETY and FAMILY characterized by various forms of negative irony, enforced in some cases by parody. The writer's laughter is centered in the dichotomy of socially imposed conservative reality and profound inner personal feelings.

RELIGION is another important element of the novels' concept-sphere since L. Pirandello is positively focused on the desacralization of GOD and SAINT microconcepts. In the course of research, we have discovered specific patterns concerning the lexical units forming the concept. The obtained results permitted to individuate a distinct semantic field with the lexeme «*Dio*» in its center and synonymic figures at the periphery. L. Pirandello's comical idea is founded on the dichotomy of creative appeal to the transcendental and literal mechanical perception of the spiritual practices.

The concept of BUREAUCRACY in L. Pirandello's conscience is a complex system containing AUTHORITY and LAW microconcepts within the structure of the macroconcept. The realization of the comical discrepancy is ensured by the dichotomy of balanced logic in social relations and the self-oriented institutional closure.

The concept of ART for L. Pirandello is primarily exemplified by the literary creativity. The structure of this concept-sphere element consists mainly of the microconcept WRITER. The dichotomy forming the base of author's laughter rests on mechanical commercial perception of the creativity (specifically literature) and a sublime spiritual need and desire to write.

To actualize the concept of SCIENCE L. Pirandello concentrates on the dichotomy of formal theoretical knowledge and its practical application. To make it function as a comical part of the concept-sphere the author embeds numerous Latin phrases, specific terminology, names of the scholars and their books in the texts. Furthermore, L. Pirandello ridicules all the characters of teachers, professors and academics in his novels.

Keywords: the comical, verbalization, irony, sarcasm, satire, humor, lexicology, semantics, syntactics, stylistics, concept-sphere, concept, semantic field, Pirandello, novels.

Список публікацій:

1. *Лазер Т. В.* Символи природи як основа образної складової концепту СМЕРТЬ малої прози Луїджі Піранделло / Тарас Васильович Лазер // *Studia Linguistica*. – Vol. VI. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2012. – С. 107–111.

2. *Лазер Т. В.* Карнавальна основа комічного у творі Акілле Кампаніле «Agosto, moglie mia non ti conosco» / Тарас Васильович Лазер // *Studia Linguistica*. – Vol. VII. – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – С. 347–350.

3. *Лазер Т. В.* Іронічні структури в романі «Il Fu Mattia Pascal» Луїджі Піранделло / Тарас Васильович Лазер // *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. – Вип. 33. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. – С. 108–119.

4. *Lazer T.* Le chiavi ironiche ne «Il Fu Mattia Pascal» di Luigi Pirandello / Taras Lazer // *Alba Pratalia. Semenzaio delle memorie. Storie : Lettere – Arti – Scienze*. – 27, del Dicembre 2015. – Bologna : Arnaldo forni, 2015. – P. 876–880.

5. *Лазер Т. В.* Лексико-семантичні засоби вербалізації комічного у великій прозі Луїджі Піранделло / Тарас Васильович Лазер // *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. – Вип. 36. – Київ : Логос, 2016. – С. 50–64.

6. *Лазер Т. В.* Особливості інтерпретації комічного у праці Луїджі Піранделло «L'Umorismo» / Тарас Васильович Лазер // *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. – Київ : Логос, 2016. – Вип. 29. – С. 137–147.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. ЛІНГВОФІЛОСОФСЬКА ПАРАДИГМА АКТУАЛІЗАЦІЇ КОМІЧНОГО В РОМАНАХ ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО	21
1.1. Теоретичні засади дослідження категорії комічного	21
1.1.1. Теорії та підходи до визначення комічного	21
1.1.2. Лінгвістичні тлумачення комічного	28
1.1.3. Природа комічного	31
1.1.4. Типи та форми комічного	33
1.1.5. Основні види комічних текстів	38
1.2. Концепція комічного та еволюція філософії Луїджі Піранделло	39
1.2.1. Розвиток та формування поглядів Луїджі Піранделло	40
1.2.1.1. Філософія Георга Зіммеля як основа світогляду Луїджі Піранделло	46
1.2.1.2. Теорія сміху Анрі Бергсона як фактор формування філософського сприйняття Луїджі Піранделло	50
1.2.2. Обґрунтування та понятійна база «L'umorismo»	52
1.2.2.1. Критичний підхід до концепції гумору Луїджі Піранделло	54
1.2.2.2. Гумористична концепція Луїджі Піранделло в інтерпретації Умберто Еко	56
1.3. Піранделлізм як узагальнена філософія Луїджі Піранделло	60
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1	68
РОЗДІЛ 2. МОВНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОМІЧНОГО У РОМАНАХ ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО	72
2.1. Лексичні засоби вербалізації комічного	72
2.1.1. Лексико-семантичні особливості вербалізації комічного	74
2.1.2. Лексико-стилістичні засоби реалізації комічного	84
2.2. Синтаксичні засоби вербалізації комічного	96

2.2.1. Структурні та синтактико-стилістичні особливості реалізації комічного	97
2.2.1.1. Структурно-синтаксичні засоби.....	97
2.2.1.2. Стилістичні фігури і тропи	101
2.2.2. Синтактико-композиційні засоби об'єктивації комічного ...	103
2.2.2.1. Позасценічні вигуки	104
2.2.2.2. Авторські ремарки та описи персонажів.....	105
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2	115
РОЗДІЛ 3. ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОМІЧНОГО У КОНЦЕПТОСФЕРІ РОМАНІВ ЛУІДЖІ ПІРАНДЕЛЛО.....	118
3.1. Концепт ТРАДИЦІЇ в основі комічного романів Луїджі Піранделло	123
3.2. Семантичне поле реалізації концепту РЕЛІГІЯ	137
3.3. Концепт БЮРОКРАТІЯ в структурі комічного	149
3.4. Сатирична реалізація концепту МИСТЕЦТВО	158
3.5. Комічний аспект концепту НАУКА.....	170
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3	177
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	181
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	187
ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ	203
ДОВІДКОВІ ВИДАННЯ, СЛОВНИКИ	204
ДОДАТОК.....	205

ВСТУП

Спроби визначити поняття комічного здійснювалися фахівцями з різноманітних наукових сфер від часів античності. Учені намагалися пояснити сутність, форми та ідею комічного, а також окреслити засоби його реалізації. Однак у світовій науці досі не існує консенсусної думки щодо остаточної дефініції і навіть класифікаційного означення комічного, яке розглядають і як конкретне явище, і як універсальну естетичну категорію.

До аналізу та опису проблеми комічного та форм його вираження зверталися вітчизняні та закордонні культурологи, літературознавці та фахівці з естетики: М. Бахтін [5], Ю. Борев [9], А. Вуліс [15], У. Еко [91], Р. Елліотт [118], А. Карасик [32], Л. Карасьов [31], П. Макгі [147], Е. Нокс [135], С. Походня [62], В. Пропп [65], Ф. Робінсон [172], М. Рюміна [69], Р. Семків [74], Л. Фейнберг [120], М. Чарні [111], А. Щербина [89] та інші.

Спроби віднайти філософське вирішення питання відображено в окремих ідеях та концепціях Аристотеля [2], А. Бергсона [6], Г. Гегеля [16], І. Канта [30], Ф. Ніцше [57], А. Шопенгауера [85] та інших.

У сучасній українській науці останнім часом регулярно здійснюються лінгвістичні розвідки щодо природи комічного в художніх творах. Проблемі приділяють увагу А. Болдирева [7], О. Калита [28], К. Кісьміна [39], О. Підгрушна [59], Т. Русановська [67], В. Самохіна [71], О. Харченко [80], О. Шонь [84], Т. Шульга [86], О. Шумейко [87] та інші.

Творчий доробок Л. Піранделло охоплює дуже широке коло жанрів та стилів. Аналізу його робіт присвячено чимало досліджень, у яких практично щоразу науковцям вдається відкрити нові грані таланту письменника. З різних позицій розглядають його поетичний спадок, новели, драматургію та романи. Важливим компонентом для глибшого розуміння особистості Л. Піранделло, його світобачення та авторської картини світу є теоретичні напрацювання письменника, а також щоденники, листи, інтерв'ю та інші документальні свідчення.

У вітчизняному мовознавстві та літературознавстві прозові твори італійського письменника, як і реалізація в них комічного аспекту, досі не були предметом окремого дослідження. Варто, однак, згадати працю І. Зуккер [27], присвячену драматургії автора, у якій частково розглянуто концепцію гумору Л. Піранделло.

Натомість, значно більшу увагу приділяли творчості Л. Піранделло зарубіжні дослідники. Так, Г. Джудіче [128], М. Полакко [164], І. Пупо [168] та Дж. Ферроні [122] здійснюють ґрунтовний загальний аналіз життя та творчості письменника; літературну та художню еволюцію автора досліджено у працях К. Віцентіні [184] та А. Пупіно [167]; окремої уваги заслуговують спогади та коментарі сина письменника, укладені А. Піранделло [160].

Дослідженням саме романів займалися У. Артіолі [95], Г. Балді [99], М. Ганері [123], Дж. Дебенедетті [115], Ф. Джов'яле [127], Р. Луперіні [141], Л. Мартіnellі [144], Дж. Маццакураті [146], Дж. Ніколетті [154], А. Пупіно [166] та Б. Стазі [179].

У переважній більшості робіт, присвячених аналізу комічного аспекту творів Л. Піранделло, дослідникам не вдається уникнути впливу положень та ідей, викладених в авторській теоретичній праці про гумор «*L'umorismo*». У зв'язку з цим, теоретизування, зокрема, Г. Балді [98], П. Казелли [109], П. Мілоне [148], Ф. Нарді [152] та Дж. Патріці [159] часто зосереджуються лише на цій формі вираження комічного, тоді як із поля аналізу випадають іронія, сатира та сарказм. Натомість, спробу відійти від концепції гумору Л. Піранделло та розглянути прояви комічного (у ширшому сенсі) з літературознавчих позицій здійснила М. Кантельмо [107].

Ані в вітчизняній, ані в зарубіжній лінгвістиці, незважаючи на великий інтерес науковців до творчості Л. Піранделло, досі не було проведено комплексного дослідження особливостей вербалізації комічного у великій прозі автора. Потребують ретельного аналізу та систематизації засоби створення комічного ефекту на всіх мовних рівнях. Важливою є реалізація комічного аспекту в концептосфері романів Л. Піранделло. Саме необхідність ґрунтовного

та універсального дослідження, у якому були б враховані світоглядні та філософські позиції письменника, а також критично переосмислена авторська теорія гумору, зумовлює **актуальність** дисертаційної роботи.

Зв'язок з науковими програмами, планами та темами. Вибір напрямку дослідження безпосередньо пов'язаний з науково-дослідною темою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (№ 11 БФ 044-01), затвердженою наказом ректора № 02–32 від 03.01.2011 р. Тему дисертації затверджено Вченою радою Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 6 від 30.01.2013 року). Уточнену тему дисертаційного дослідження затверджено на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 2 від 15.09.2016 року).

Мета роботи полягає в комплексному дослідженні мовних засобів об'єктивізації комічного та аналізі його реалізації у концептосфері романів Л. Піранделло.

Досягнення мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- окреслити сутність комічного та показати механізми його реалізації у ранній великій прозі Л. Піранделло;
- з'ясувати та проаналізувати філософські й естетичні основи розуміння комічного автором;
- охарактеризувати та класифікувати засоби вербалізації комічного на фонетичному, морфологічному, лексичному та синтаксичному рівнях, а також у стилістиці романів письменника;
- розглянути діатопний та діастратний аспекти комічного та визначити професійні, соціальні, гендерні й інші площини його актуалізації у великій прозі письменника;
- дослідити та описати структуру базових елементів концептосфери великої прози автора;

- розкрити зміст та встановити комічну сутність дихотомій, закладених у концептах;
- виокремити основних референтів комічного у концептосфері романів Л. Піранделло.

Об’єктом дослідження є комічне у ранній великій прозі Л. Піранделло.

Предметом дослідження є особливості вербалізації комічного у текстах ранніх романів Л. Піранделло.

Основним **джерелом фактичного матеріалу** слугувала рання велика проза письменника (романи «*L’Esclusa*», «*Il Turno*», «*Il Fu Mattia Pascal*», «*Suo Marito*»). Проаналізовано вербалізатори комічного (фонетичні, морфологічні, лексичні, синтаксичні та стилістичні), вилучені методом суцільної вибірки, а також елементи концептосфери творів. Для дослідження було обрано саме ранні романи Л. Піранделло, оскільки у них яскраво представлено базові аспекти тлумачення комічного письменником та відображено процес еволюції поглядів автора.

Для розв’язання поставлених у роботі завдань і досягнення основної мети використано комплекс традиційних і новітніх **методів**: *метод узагальнення та систематизації мовних явищ* застосовувався для дослідження фактологічного матеріалу; *функціональний метод* сприяв виявленню змін семантики мовних одиниць при створенні комічного ефекту; *метод інтерпретаційно-текстового аналізу* дав змогу повніше та ширше зрозуміти комічне навантаження у великих текстових фрагментах; за допомогою *порівняльно-стилістичного методу* було виокремлено та класифіковано стилістичні засоби вербалізації комічного; *метод семантико-когнітивного моделювання концептів* дав можливість виявити комічні інтенції Л. Піранделло та визначити засоби вербалізації концептів; *метод лінгвокультурологічного аналізу* дозволив окреслити етноспецифічні особливості тлумачення письменником базових концептів; *контекстуально-інтерпретаційний аналіз* використовувався для дослідження специфіки смислів, закладених автором в елементах концептосфери романів.

Наукова новизна роботи визначається тим, що в ній вперше у вітчизняній лінгвістиці було системно досліджено романи Л. Піранделло; вперше здійснено критичний огляд теорії гумору письменника з урахуванням розвитку авторського розуміння комічного загалом та гумору зокрема; вперше здійснено аналіз та класифікацію засобів вербалізації комічного на матеріалі ранньої великої прози Л. Піранделло; вперше досліджено концептосферу романів письменника та проаналізовано реалізацію комічного в межах її елементів. Отримало подальший розвиток вирішення проблеми визначення змісту і структури комічного, його основних типів та форм, особливостей його реалізації в художніх текстах.

Положення, що виносяться на захист:

1. Комічне – це естетичне явище, що здатне викликати імпліцитну чи експліцитну сміхову реакцію. У структурі комічного ранньої великої прози Л. Піранделло виокремлюються власне комічні тексти, оповідь у яких спрямована на провокування перманентної сміхової реакції, та тексти, у яких лише окремі елементи містять ознаки комічного.

2. Теоретична праця Л. Піранделло «*L'umorismo*» є лише проміжним етапом становлення авторського розуміння поняття комічного. Подальша еволюція та остаточне формування філософських поглядів письменника здійснювалися під впливом ідей А. Бергсона та Г. Зіммеля, а також інтерпретацій творів письменника, запропонованих А. Тільгером.

3. Вербалізація комічного у текстах великої прози Л. Піранделло відбувається на всіх мовних рівнях через використання фонетичних, морфологічних, лексичних (лексико-семантичних і лексико-стилістичних) та синтаксичних (структурних, синтактико-стилістичних та синтактико-композиційних) засобів. Найчастіше автор використовує лексичні та синтаксичні засоби для створення комічного ефекту; використання фонетичних та морфологічних засобів не має системного характеру.

4. Об'єктивація комічного у романах Л. Піранделло відбувається у діатопному аспекті при перенесенні місця дії з міст до провінційних містечок та

у діастратному – при зображенні різних прошарків суспільства. Реалізація комічного задуму здійснюється також у гендерному, віковому, професійному та соціальному аспектах.

5. У концептосфері романів автора комічне реалізовано у п'яти базових концептах, які перебувають у взаємодії і мають визначену структуру: ТРАДИЦІЇ (мікроконцепти СУСПІЛЬСТВО та СІМ'Я), РЕЛІГІЯ (мікроконцепти БОГ та СВЯТИЙ), БЮРОКРАТІЯ (мікроконцепти ВЛАДА і ЗАКОН), МИСТЕЦТВО (мікроконцепт ПИСЬМЕННИК) та НАУКА (мікроконцепт ЗНАННЯ).

6. Реалізація комічного в межах базових концептів здійснюється через суперечності, засновані на дихотоміях: у концепті ТРАДИЦІЇ – дихотомія дійсності консервативного соціуму та індивідуальних почуттів; у концепті РЕЛІГІЯ – опозиція між десакралізованим розумінням віри та щирим звертанням до Бога; у концепті БЮРОКРАТІЯ – конфлікт між закритою системою управління та логічним упорядкуванням соціального ладу; у концепті МИСТЕЦТВО – несумісність меркантильного розуміння літератури з художньою творчістю; у концепті НАУКА – дихотомія теоретичного знання та практичної діяльності.

7. У концептосфері всіх романів Л. Піранделло присутні повторювані референти комічного: люди старшого віку, священики, віряни, чиновники, політики, адвокати, феміністки, письменники, літературні критики, журналісти, вчителі, викладачі та науковці.

Теоретичне значення дисертації визначається внеском у розвиток нових лінгвофілософських та лінгвопоетичних підходів до дослідження художньої творчості Л. Піранделло: систематизація мовних засобів об'єктивації комічного в текстах романів письменника дозволить поглибити розуміння його ідіостилю, а аналіз концептосфери допоможе розширити методологію дослідження усього доробку автора.

Практичне значення дисертаційної роботи визначається можливістю використання основних положень і висновків у викладанні нормативних курсів

«Італійська мова», «Теорія та практика перекладу з італійської мови», «Італійська література» тощо. Матеріали та результати дослідження можуть бути використані у межах таких дисциплін, як лінгвокраїнознавство, стилістика, когнітивістика, лінгвокультурологія, філософія, естетика.

Особистий внесок здобувача. Усі результати дослідження одержані дисертантом самостійно.

Апробація результатів дослідження. Результати та окремі положення роботи було представлено на таких наукових конференціях: Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, 2013), Всеукраїнська наукова конференція пам'яті доктора філологічних наук, професора Д. І. Квеселевича (1935-2003) «Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу» (Житомир, 2015), Всеукраїнські наукові читання за участі молодих учених «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, 2015), IX Міжнародна науково-практична конференція «Міжкультурна комунікація: Мова – Культура – Особистість» (Острог, 2015), Міжнародна наукова конференція «Пріоритети мовознавчої науки у контексті глобалізаційних процесів» (Київ, 2015).

Основні положення дисертаційного дослідження викладено в 6 наукових статтях, з яких 5 надруковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 публікація – у закордонному періодичному виданні (Італія). Усі публікації одноосібні. Загальний обсяг публікацій – 3,16 умовних друкованих аркушів.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотацій, вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку літератури (203 найменування, із них іноземними мовами – 103) та додатку. Загальний обсяг роботи становить 206 сторінок, з них основного тексту – 173 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ЛІНГВОФІЛОСОФСЬКА ПАРАДИГМА АКТУАЛІЗАЦІЇ КОМІЧНОГО В РОМАНАХ ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО

1.1. Теоретичні засади дослідження категорії комічного

В історії філософської думки комічне було об'єктом аналізу ще від часів античності, однак до сьогодні науковці не дійшли спільної думки щодо визначення та природи досліджуваного поняття. Як стверджує А. Бергсон, «найбільші мислителі, починаючи від Аристотеля, займалися цим надзвичайно складним питанням, а воно усе ж не піддається, виривається, вислизає і знову постає як виклик філософській думці» [6, с. 10].

Спробу пояснити сутність комічного здійснювала низка вчених. Деякі дослідники претендують на всеосяжність та довершеність, однак їхні думки слід розцінювати лише як розроблення окремих положень певних сторін комічного. В. Санников вважає, що варто брати до уваги основні ідеї, викладені у всіх ключових концепціях, і лише тоді «все стає на свої місця, і замість хаотичного нагромодження теорій, які взаємно виключають одна одну, виникає чітке розуміння сутності комічного» [72, с. 5].

З одного боку, комічне в естетичній науковій думці досліджується в аспекті історичного становлення. Цій проблематиці присвячено, зокрема, праці О. Лосєва [52] та М. Бахтіна [5]. З другого боку, існують наукові підходи, в основу яких покладено новітні трактування; серед них праці Ю. Борєва [8], М. Рюміної [69], А. Вуліса [15]. Проблема визначення категорії комічного потребує всебічного розгляду та міждисциплінарного вирішення.

1.1.1. Теорії та підходи до визначення комічного

Слово «комічне» походить від латинського *cōmicus*, яке в свою чергу було запозичене з давньогрецького *κωμικός* – «комедійний поет чи актор», утвореного від *κωμωδικός* – «комічний, комедійний». Основою слова є *ἡ κωμωδία* «комедія», етимологічно пов'язана з *ὁ κωμωδός* «співак під час веселих та галасливих свят» та з його фонетичним варіантом *κωμοιδός*, що

складається з етимологічно не зовсім зрозумілого *ὁ κῶμος* «галаслива юрба гуляк, галаслива процесія, натовп, пісня» (можливо пов'язаного з іменником *ἡ κῶμη* «село, поселення, містечко») і слово *ὁ/ἡ αἰδός* «співак, заклинач, чарівник» [202; 195, с. 1003; 196, с. 534].

У загальному розумінні комічне визначається як категорія естетики, що характеризує смішні, неістотні, безглузді чи потворні сторони дійсності та духовного життя [198].

Розгляд основних теорій комічного варто починати з підходів античних філософів, серед яких найвиразнішими є ідеї Аристотеля. У його дослідженнях комізм визначається як результат контрасту та розладу, який виникає від споглядання потворного. У «Поетиці» він зазначає: «Комедія ж є наслідуванням (людей) гірших, хоча і не в усій їхній підлості: адже смішне є лише частиною потворного. Смішне є певною помилкою та потворністю, яка, однак, є безболісною та нешкідливою. Наприклад, смішна маска – це дещо потворне та викривлене, однак без болю» [2, с. 650].

А. Лосєв надає детальніше тлумачення комічного та доповнює визначення Аристотеля, наголошуючи на суперечності, яка виникає внаслідок невідповідності ідеї її реалізації: «Комічне виникає тоді, коли ідея намагається втілитися в тому чи іншому образі, однак їй це не вдається, а отже образ весь час містить великі дефекти, вказівки на різноманітні невдачі і доводить колись задану ідею до безпорадного стану» [52, с. 527].

У філософії Нового часу автором найбільш впливової після античності концепції комічного є Томас Гоббс. Основною ідеєю його розробок є акцент на відчутті вищості, яке закладено в основу сміху: «Пристрасть сміху є раптовим почуттям марнославства, яке виникає під впливом неочікуваного уявлення про певні власні переваги і порівняння їх зі слабкостями, які ми помічаємо в цей момент в інших людях чи які були нам властиві раніше» [18, с. 43]. Думки Т. Гоббса пізніше розвивали у своїх працях А. Бейн [97], Ч. Грюнер [131], К. Юберхорст [182] та інші.

У дослідженнях І. Канта поняття сміху розглядається побіжно. Незважаючи на те, що філософ у своїх працях глибоко не зосереджується на розробленні питання, його ідеї відіграли велику роль у подальшому розвитку уявлень про категорію комічного: «В усьому, що викликає веселий нестримний сміх, повинно бути дещо безглузде (у чому, відповідно, здоровий розум сам по собі не може знаходити жодного задоволення). Сміх є афектом від раптового перетворення напруженого очікування в ніщо. Саме це перетворення, яке для розуму очевидне та радісне, усе ж непрямо викликає на мить живу радість» [30, с. 352].

Ідеї І. Канта про комічне розвивали німецькі романтики Ф. Шлегель, А. Шлегель та Ф. Шеллінг. Ф. Шлегель висунув теорію, за якою іронія розглядається як спосіб філософського пізнання світу. Вона протиставлена розуму, який здатен збагнути лише певну односторонню істину і не може осягнути світ і життя як цілісність. За Ф. Шлегелем, гумор глибший, оскільки в ньому зіштовхуються кардинально протилежні суперечності, і це дає можливість постійно розвивати думку: «Ідея – це поняття, доведене до іронії у своїй завершеності, абсолютний синтез абсолютних антитез, постійно самовідтворювана зміна двох протилежних думок» [83, с. 296].

А. Шлегель наголошує на протилежності трагічного та комічного, суть якої полягає в тому, що трагедія пов'язана з серйозним, а комедія – з жартом. Серйозне – це «зосередженість душевних сил на одній визначеній меті, яка, відповідно, обмежує їхню діяльність», а комічний принцип закладено «у видимій безцільності, у знятті всіх рамок, які обмежують діяльність душевних сил». Що сильніше застосовуються душевні сили і що правдоподібнішою є видимість безцільної гри, то вищою є комедія як жанр мистецтва [49, с. 233].

У концепції Ф. Шеллінга комічне розглядається як перевернуте співвідношення необхідності та свободи, у якому необхідність спершу набуває характеру абсолютності, а пізніше проявляється її об'єктивна природа. Найвища точка розвитку такого конфлікту міститься там, де «викривається

загальна суперечність свободи та необхідності таким чином, що необхідність потрапляє в суб'єкт, а свобода – в об'єкт» [82, с. 419].

Близький до романтиків письменник Жан-Поль висунув теорію, у якій смішне протиставлено піднесеному. Внутрішнє прагнення та сама ситуація, на конфлікті яких засновано смішне, повинні бути однаковою мірою наочними, щоб «довести до комічних висот свою протилежність». Сміх виникає через фантазію, яка продукує дедалі більше безглузвих ідей через споглядання цієї суперечності [23, с. 135].

Для Г. Гегеля сміх – це «щось у собі нікчемне», удавана субстанціональність та момент переходу претензії, яка в собі розкладається, у стан буття у власній протилежності: «Сміх виникає з суперечності, яка безпосередньо виявляється внаслідок того, що щось одразу перетворюється на власну протилежність, а отже безпосередньо в те, що саме себе знищує» [16, с. 367].

У працях А. Шопенгауера сміх розглядається як невідповідність об'єктивної реальності уявленням про неї. Згідно з теорією вченого, сміх виникає завжди неочікувано через «усвідомлення невідповідності між відомим поняттям і реальними об'єктами, які в певному сенсі мислилися у цьому понятті, і власне сміх становить лиш вираження цієї невідповідності» [85, с. 194]. Як зазначає А. Сичов, у цьому визначенні присутня ідея неочікуваності Т. Гоббса та теорія контрастів Жан-Поля [76, с. 33].

А. Шопенгауер уважав, що джерелом будь-якої невідповідності є розбіжності між реальним світом і нашим уявленням про нього, а в самій свідомості такий диспаратет може відобразитися як переживання комічної невідповідності між абстрактним загальним уявленням і конкретним явищем, між поняттям і реальністю, між формою і сутністю речей, загальноприйнятим і унікальним [85, с. 193].

В теорії К. Грооса аналіз комічного проводиться з огляду на позаестетичну основу його виникнення. Учений розширює поняття «суперечність» та «нелогічність», зосереджуючи увагу на аспекті

«безглузді». Суб'єктивне сприйняття комічного стає можливим через стан зніяковіння, спричинений вражаючим безглуздя, та завдяки радісному відчуттю вищості над безглуздом: «Безглузде сполучення не руйнується без жодного опору за першого ж кинутого погляду, навпаки, ми повинні подолати опір: комічний об'єкт удає, що його суперечливі частини перебувають у мирному і правильному зв'язку, і лише після того, як цей удаваний зв'язок нами зруйновано, ми починаємо повністю відчувати нашу вищість» [21, с. 300].

У працях З. Фрейда сміх базується на дотепі, задоволення від якого безпосередньо залежить від економії психічної енергії, яка була б витрачена на довге пояснення сенсу ситуації. Власне комічний сміх дослідник розуміє як реакцію на щось надмірне та недоцільне [79].

Згідно з Ш. Баллі, відчуття комічного – це задоволення, яке виникає через несподіване зникнення, зняття протилежного почуття; воно виявляється внаслідок раптового поєднання непоєднуваного чи порушення природного порядку речей за умови, що це порушення, яке спочатку сприймається як серйозне і небезпечне, невдовзі виявляється цілком нешкідливим [4].

У дослідженнях М. Бахтіна сміх представлено в історичній динаміці. На думку вченого, комічне не можна розглядати з відривом від соціально-культурних норм, які його супроводжують. Аналізуючи сміхові традиції карнавалу, учений наголошує, що історія сміху – це історія боротьби з односторонньою монологічною серйозністю, яка є антитезою сміху. Сміх є діалогічним та поліфонічним, це – позбавлений догм та усталених істин світ [5].

Б. Дземідок вважає об'єктивною основою комічного не тільки невідповідність старого, такого, що зникає, новому, але й самі елементи нового [22]. На думку Ю. Борєва, комічне закладено в наявності суперечностей між прекрасним явищем та тими межами, які лімітують та заважають йому повніше удосконалюватися [8, с. 7].

У дослідженнях М. Рюміної висловлюється припущення про три передумови, які необхідні створення комічного: суперечність, гра та видимість. Суперечність трактується як невідповідність явища власним субстанціональним

основам, що призводить до саморуйнації. Гра розглядається як специфічне сполучення реального та умовного, де поєднано задоволення, вільне самовираження та вихід напруги. У видимості сутність відображено не адекватно, а спотворено. Комічне є «процесом подвоєння видимості і її знищення» [68, с. 79]. Перша видимість є об'єктивною за природою і приховує неадекватність сутності відносно її вираження. Друга видимість є суб'єктивною та ілюзорною, вона заснована на спробі приховати першу. Наочно представлена невідповідність між об'єктивною та суб'єктивною видимістю породжує комізм.

Як стверджує О. Шумейко, між комічним і смішним існує тісний зв'язок, але вони мають різну природу: смішне – явище психофізіологічне, комічне – явище естетичне [87, с. 15]. На нашу думку, таке тлумачення видається не зовсім коректним, оскільки сміх є психофізіологічною реакцією на комічне, яке може бути як естетичною категорією, так і одиничним естетичним проявом. На думку Г. Яновської, комічне відображає соціально вагомій суперечності під кутом зору емоційно-критичного ставлення до них з позицій ідеалу [92].

Загалом у світовій науковій думці було розроблено низку підходів до визначення комічного. Спробу систематизації базових теорій здійснив Б. Дземідок:

- теорія негативної якості (Аристотель, Т. Гоббс, К. Юберхорст);
- теорія деградації (А. Бейн);
- теорія контрасту (Жан-Поль, Т. Ліппс, Г. Спенсер);
- теорія суперечності (Г. Гегель, А. Шопенгауер);
- теорія відхилення від норми (К. Гроос, Е. Обуе);
- теорія мотивів, що перетинаються (А. Бергсон, А. Луначарський, З. Фройд) [22].

Узагальнення масиву визначень комічного як суперечності намагався здійснити Ю. Борев: «Комічне – це суспільно відчутна суперечність, суспільно значима об'єктивна невідповідність (мети і засобів, форми і змісту, дії і обставин, сутності і її проявів, причини і наслідку, дії і результатів, старого і

нового, реальності і уявлення про неї тощо), у якій або сама суперечність, або одна з її сторін протистоять високим естетичним ідеалам» [8, с. 43–44].

Комічність того чи іншого об'єкта, згідно з думками вчених, закладено або в якостях самого об'єкта комічного бачення, або ж в особливостях реакції суб'єкта [54, с. 6]. В основі першого типу лежить констатація незвичайних характеристик комічного об'єкта, серед яких контрастність, невідповідність, суперечливість, помилковість та інші. Теорії другого типу тяжіють до того, щоб пояснити, які саме почуття, емоції чи психічний стан виникають у людини при сміхові (причиною не обов'язково є комічний об'єкт чи ситуація). В основі сміхової реакції закладено почуття переваги, сміх є синтезом радості і злості або розрядкою від напруги. Сюди належать теорії несподіванки (невиправданого сподівання), новизни, захисної реакції (З. Фройд [79]), комічного як високого навпаки (Ж. Поль [23, с. 128]), розсіювання ілюзії, надлишку психічної енергії (Ф. Ніцше [57]), перехід очікування у *ніщо* (І. Кант [30]).

У дослідженні О. Шумейко зазначається, що у кожній з ідей про природу комічного виявляється й абсолютизується один із типів суперечностей, але форми комічного різні. У ньому обов'язково присутні два протилежні начала, одне з яких видається позитивним і привертає до себе увагу, але за своєю суттю містить негативну оцінку. Для суперечностей, які породжують комічне, характерним є те, що перша за часом сприйняття сторона суперечності має вигляд значної і серйозно впливає на нас, друга ж, яку ми сприймаємо за часом пізніше, – розчаровує своєю невідповідністю [87, с. 14]. За ретельнішого спостереження такий підхід не видається вичерпним, оскільки в основі будь-якої значущої категорії естетики закладено суперечність. Таке визначення комічного, на нашу думку, є надто узагальненим, і проблема потребує глибшого опрацювання.

1.1.2. Лінгвістичні тлумачення комічного

Зрозумілість комічного визначається тим, наскільки ясно виступає суперечність між загальноприйнятим способом вираження і наявним. Це сприяє двоплановості сприйняття, робить зіткнення двох способів вираження дуже яскравим. Згідно з Ш. Баллі, «виражальні засоби взаємозумовлюють один одного; через взаємозв'язок і взаємопроникнення вони складають не просто арифметичну суму, а систему. Мовні символи мають певні значення і справляють той чи той ефект тільки тому, що наша свідомість відразу пов'язує кожен із них з усією системою мовленнєвих фактів, які обмежують і визначають один одного; ми розуміємо слово і відчуваємо його емоційне забарвлення лише завдяки тому, що несвідомо зіставляємо його з іншим» [4, с. 39].

За твердженням О. Карасика, «модель гумористичного тексту будується як типологія смислових порушень: семантичних, прагматичних, синтаксичних і формально-знакових» [33, с. 208].

Грунтовні мовознавчі дослідження комічного ведуться передусім в області когнітивістики, семантики та прагматики. Когнітивісти доводять, що знання у людській психіці організовані структурно у схеми [101; 176]. Схема – це динамічна ментальна презентація, яка дозволяє будувати внутрішні моделі світу [55, с. 112]. Дж. Мандлер наполягає на тому, що схема формується на основі сприйнятих в минулому об'єктів, сцен та подій і складається з сукупності очікувань (зазвичай неусвідомлених) про те, який вигляд мають ті чи інші об'єкти та/чи яким є порядок їхнього виникнення [142]. Серед схем виокремлюють фрейми як знання про фізичне оточення [149] та сценарії як знання про дії [93].

У когнітивістських теоріях особливості комічної невідповідності пояснюються через несумісність схем. Комічне явище активізує певний сценарій для обробки інформації, однак в кульмінаційному моменті не відповідає схемі і змушує шукати іншу схему, яка буде логічнішою. Ця друга схема надає зовсім іншу (часто несумісну) інтерпретацію ситуації, а не

видозмінений погляд. Однак у такому стані когнітивні процеси не відбуваються незалежно, тобто другий сценарій не змінює перший повністю, і вони обидва активізуються одночасно. Саме ця активність та бісоціація двох несумісних сценаріїв і лежить в основі комічної невідповідності [55].

У працях Р. Уайєра та Дж. Коллінза висловлюється припущення про те, що комічне містить одночасну активацію двох різних схем для розуміння однієї ситуації чи події і виникає лише у тому випадку, коли схема, яка активізована іншою, генерує інтерпретацію, цінність чи важливість якої зменшена порівняно з початковою схемою. Згідно з авторами, комічне завжди містить реінтерпретацію дії чи ситуації як не настільки серйозних, якими вони видавалося спершу [187].

Універсальнішими видаються дослідження, у яких когнітивний аналіз поєднано з семантичним та прагматичним підходами. У перших дослідженнях комічного використовувалася ідея семантичних відстаней між поняттями, заснована на оцінці семантичного диференціалу. Цей метод уперше застосував Ч. Осгуд для дослідження репрезентації значення у свідомості [158]. На думку вченого, існує три основні фактори, за якими поняття організовуються у широке коло знання: активність, оцінка та сила. Відповідні навантаження окремого слова за цими факторами визначають, де в ментальному просторі перебуває поняття. Відповідно – схожі за значенням поняття зберігаються на близькій відстані одне від одного, оскільки мають схоже навантаження за трьома факторами, а відмінні за значенням поняття мають різні навантаження і віддалені одне від одного. Семантичні відстані між парами слів визначаються за факторами диференціалу.

Цей метод дослідження комічного було застосовано М. Годкевичем, який визначав ступінь невідповідності понять із використанням семантичних відстаней між словами на основі навантажень на фактори семантичного диференціалу. Наприклад, пари іменників та прикметників, елементи яких у семантичному просторі перебували на більшій відстані, експериментальним шляхом було визначено як дотепніші та смішніші [130].

Найбільш розроблена семантична теорія комічного належить В. Раскіну. Учений намагається створити формальну модель комічного і зафіксувати систему розпізнавання смішних текстів. Науковець визначає сценарії як графи з лексичними вузлами та семантичними зв'язками між ними. Сценарії вкладаються в інші сценарії і разом формують безперервний граф і семантичну мережу, що охоплює всю інформацію, якою володіє мовець про свою культуру, а слова в реченні викликають сценарій чи сценарії, з якими вони пов'язані. Під час рецепції комічного явища активізується внутрішній сценарій для розуміння сенсу подій, зображених в основній частині тексту; проте кульмінаційний пункт жарту вводить елементи, які є несумісними з початковим сценарієм, що змушує перемикатися з одного сценарію на інший. Текст є комічним, якщо другий сценарій суперечить першому [169].

Пізніше С. Агтардо та В. Раскін удосконалили оригінальну теорію і створили теорію вербального гумору, яка стосується, окрім семантики, ще й прагматики. У ній ученими визначено шість ієрархічних ресурсів знання – від найабстрактнішого до найконкретнішого. Вони використовуються в когнітивній презентації та для аналізу комічних текстів: суперечливості сценаріїв (оригінальна теорія); логічні механізми (своєрідні методи активізації додаткового сценарію); ситуації (стосуються конкретних учасників комічної дії); цілі (присутні не завжди, репрезентують референт комічного); стратегії розповіді (жанрова специфіка); мову (фактичний засіб формулювання жарту) [96].

Загалом в області прагматики мовознавці зосереджують увагу на тому, як комічне передається у повсякденному мовленні, які функції виконують конкретні повідомлення з елементами комічного в міжособистісних контактах. Наприклад, у дослідженні прагматики комічного Н. Норрік застосовує теорію конфлікту схем для аналізу розмовних жартів, уїдливих реплік та висміювання [156]. Важливими аспектами аналізу комічних текстів є також діатопний (зміни мовлення залежно від місця); діастратний (залежно від соціального класу мовця); діамезний (залежно від способу передачі повідомлення); діафазний

(залежно від часу висловлення). У формальніших лінгвістичних дослідженнях аналізуються також конкретні засоби та елементи комічного на різних мовних рівнях (фонетика, синтаксис, семантика).

У нашій роботі комічне в романах Л. Піранделло досліджується як шляхом аналізу формальних мовних вербалізаторів смішного на рівні фонетики, лексики, морфології та синтаксису, так і з особливою увагою до когнітивних, семантичних та прагматичних аспектів і механізмів створення і репрезентації комічного.

1.1.3. Природа комічного

У проблематиці комічного основним невирішеним питанням залишається саме принцип, за яким невідповідність двох чи більше явищ спричиняє комічний ефект. Сама природа комічного як універсального явища оцінно-естетичної діяльності людини визначає таку її характерну особливість, як взаємодія двох різних начал – загальнолюдського та національного, історично зумовленого [201, с. 226–227]. Така біполярність «планетарне-національне» не видається вичерпною, адже, хоч і точно визначено одну межу комічного (універсальне розуміння, притаманне всьому людству), інша ж навряд чи може обмежитись національним, а слід радше говорити про індивідуальне трактування смішного. Конфронтація, конфлікт чи зіткнення ідей не можуть вважатися достатніми для пояснення природи категорії комічного, оскільки є характерними не лише для неї.

Фахівці підкреслюють важливу роль гри у процесі еволюції людини і її відчуття комічного. Із розвитком мови, самопізнання, абстрактного та аналітичного мислення люди розширили функцію радості та сміху і навчилися грати з ідеями, словами та альтернативними реаліями шляхом такої лудичної психічної діяльності, як гумор [108].

У праці М. Рюміної висловлено припущення про ритуал як основу походження естетичної форми сміху. Науковець здійснює чіткий поділ сміху на докультурний, «психофізичний сміх», пов'язаний із тілесним комфортом, і

культурний сміх, власне комічне. Культурний сміх постає як ритуальне явище, сутність якого полягає у проміжному стані між життям та смертю. Архаїчний ритуальний сміх був необхідним правилом під час жертвопринесень і міг супроводжуватися лайкою та сварками, які зливалися зі сміхом на основі спільності функцій. У такій формі зародилися насмішки, які перетворилися на засіб соціальної корекції і заклали основу естетично значимого комізму [68].

На нашу думку, первісний сміх зародився на основі колективного несвідомого відчуття радості. Групова насолода від удаю зробленої справи провокувала сміхову реакцію. Через обмежену кількість комічних об'єктів та стимулів такий колективний сміх поступово виснажувався, що спровокувало зміну самої природи сміху – він постає вже не як прояв колективної, а як прояв персональної радості. У цей момент зароджується «передегоїстичний» сміх, який у подальшому переходить у більш складні, егоїстичні форми. Під егоїстичними формами ми розуміємо відчуття вищості над об'єктом висміювання та відсторонення від нього. Саме егоїзм лежить в основі уваги до негативу певного явища; він протиставляється первинному колективному сміхові радості. Згідно з такою логікою, найпершим та найпростішим серед комплексних різновидів егоїстичного сміху є пародія, тобто безпосередній грубий сміх з видимих об'єктів. Від нього надалі постають складніші естетичні форми іронії.

Подібні ідеї були висловлені М. Бахтіним, який, однак, зосередив увагу на святковому карнавальному колективному сміхові і розглядав саме його як своєрідне джерело усіх пізніших форм комічного. Гумор, іронія, сатира, пародія, сарказм постають як редуковані форми цілісного сміху, хоч і споріднені з ним, однак не тотожні [5].

Питання сміху з різних позицій аналізується у сучасних дослідженнях з психології та біології. На думку Р. Мартіна, який ототожнює поняття гумору та комічного, останнє формується на основі великої кількості складних біологічних процесів, які відбуваються в головному мозку та нервовій системі. Учений зазначає, що під час сприйняття гумору когнітивні процеси

стимулюють емоційні системи, пов'язані з позитивними почуттями радості та веселості, і така стимуляція провокує реакцію посмішки та сміху [55, с. 185].

У працях А. Кестлера сміх визначено як фізіологічний рефлекс, а комічне – як складний психологічний стимул, який викликає таку стереотипну рефлекторну реакцію [136]. З такою позицією не погоджуються Й. ван Хофф та С. Прешофт, на думку яких термін «рефлекс» використано некоректно, оскільки, на відміну від рефлексів, сміх значною мірою залежить від мотиваційних та емоційних станів, а також від соціального контексту [133].

Спільною в усіх визначеннях фахівців є увага до сміху як неодмінної реакції на прояви комічного, хоча науковці все ж акцентують на тому, що комічне є не єдиним можливим його стимулом. У багатьох працях підкреслено, що провокування сміху можливе через вплив газу та лоскотання [155; 173]. Фактором для виникнення сміхової реакції можуть бути також соціальний контекст, настрій [116; 174], стан здоров'я, втома тощо [140; 185].

Усі наведені можливі стимулятори сміху, окрім естетичного, не є релевантними для нашої роботи, тому, беручи до уваги теорію тлумачення комічного в історії естетичної думки, а також дослідження психологів, біологів та лінгвістів стосовно когнітивних процесів та еволюції комічного, доречнішим, на нашу думку, видається прийняти за диференційну ідею про те, що суперечність, на якій засновано комічне, здатна викликати прояви сміху. Отже, вважаємо за доцільне для нашого дослідження таке робоче визначення: *комічне – це естетичне явище, що здатне викликати імпліцитну чи експліцитну сміхову реакцію.*

1.1.4. Типи та форми комічного

Залежно від емоційного наповнення і наявності раціонально-оцінного компонента виокремлюють два основні типи комізму: простий (елементарний) і складний. Основні диференційні ознаки цих двох типів комізму сформулював Д. Вустер, який зазначає, що:

1. У творах з простим типом комізму відсутні чітко виражені загальна концепція і принцип висміювання явища, дотепність не скерована на чітко означену ціль.

2. Сміх, викликаний простим комізмом, не містить злості, моралізаторства, осуду.

3. Простий комізм не потребує інтелектуального напруження, а має на меті тільки розвагу [186].

Для **простого** комізму характерним є одиничність значення, тобто знаки комічного є самозрозумілими, для декодування достатньо власне синтагматичних горизонтальних зв'язків.

За О. Калитою, простий комізм нічого не критикує, не потребує глибинного аналізу та особливих знань. Основне його завдання – розважати, викликаючи почуття задоволення та радості. Це комізм елементарний, фарсово-водевільний, у ньому відсутня оцінка. Елементарно-комічна суперечність нестійка, швидкоплинна, значною мірою випадкова, вона є відхиленням від норми, від звичного, від усталеного [28].

Складний комізм, як зазначає О. Калита, спонукає до аналізу і роздумів, він містить оцінку, яка ґрунтується на суспільному досвіді, вироблених суспільством ідеалах і цінностях. У його основі зазвичай лежить стійка суперечність, зумовлена не зовнішніми, поверхневими подразниками, а природою факту чи явища [ibid.]. Простий комізм здійснюється в закритій знаковій системі на горизонтальному рівні. Складний комізм здійснюється у відкритій чи великій закритій знаковій системі на горизонтальному і вертикальному рівнях.

У працях Т. Ліпса виокремлено три типи комічного, першим серед яких є «оптимістичний гумор» – у ньому негативні елементи збалансовані з позитивними; другим є протилежна до першого сатира, у якій величне перемагає негативне, зриваючи з нього маску; третій – це іронія, у якій смішне у власному розвитку призводить себе до абсурду і цим демонструє покору перед розумом [138].

Найпоширенішими традиційними формами складного комізму є гумор, іронія, сатира та сарказм, а в основі їхнього розрізнення лежить критерій ставлення до об'єкта висміювання та різниця в мірі унаочнення негативності певного явища. Більшість дослідників (серед яких, зокрема, І. Києнко) зазначає, що чітко визначених, непроникних меж між типами та формами комічного не існує, вони часто переходять один в одного [38].

Гумор – особлива форма комічного, яка відрізняється м'яким ставленням до недоліків життєвих явищ та поведінки людей. Гумор викликає лише доброзичливу посмішку і базується на використанні таких засобів, як гра слів, okazionalizmi та ін.; він не злий, прихильний до об'єкта сміху. За Б. Лук'яновим, у гуморі виявляється оптимізм людини, яка усвідомила суперечності чи недоліки, але відчула, що вони не здатні уповільнити чи спотворити нормальний плин життя [53, с. 65]. Гумор виключає серйозне, скасовує його, він виражається в доброзичливій посмішці; осміюються певні сторони об'єкта чи явища, але при цьому їхня привабливість зберігається.

Гумор розуміють як «особливий вид комічного, ставлення свідомості до об'єкта, що поєднує зовнішнє комічне його трактування з внутрішньою серйозністю» [197].

Гумор зазвичай передбачає подвійне ставлення до свого предмета – у висміюваному цілком може полягати позитивно-прекрасне. Тому гумор є поблажливим, умиротвореним [77, с. 178].

Гумор переважно поділяють на два основні типи: перший – це гумор солідарності, що виражає згоду і підтвердження висловленого іншими учасниками комунікативної ситуації (*supportive humour*). Цей тип гумору близький до позитивної ввічливості [106] або ввічливості солідарності [119]. Другий тип гумору – це гумор конкуренції та суперництва, що виражає незгоду і заперечення попередніх реплік інших учасників ситуації спілкування (*contestive, competitive humour*) [132].

Іронія, на відміну від суміжних з нею понять гумору, сатири та сарказму, визначається двоаспектно: як естетична категорія – «вид комічного,

ідейно-емоційна оцінка, елементарною моделлю якої служить структурно-експресивний принцип мовної стилістичної іронії»; як стилістичний прийом – «іномовлення, що виражає насмішку або лукавство, коли слово чи висловлювання набуває в контексті мовлення значення, протилежного буквальному, заперечує його чи бере під сумнів» [197, с. 132].

Мовознавець Н. Норрік розумів іронію як твердження, у якому буквальне значення відрізняється від мислимого [157]. У дослідженні спонтанного гумору Д. Лонг та А. Грассер на основі експериментів визначили різні типи комічного. Іронію вони розуміли як повідомлення, у якому мовець під прямим значенням закладає протилежне; сатира, на думку учених, є агресивним типом гумору, об'єктами якого є соціальні інститути та політика; сарказм скерований на індивіда, а не заклад [139].

У парадигмі сучасного наукового знання традиційні погляди на сутність комічного та його форми (зокрема, іронію) зазнають суттєвого переосмислення. Р. Семків висловлює протилежну від усталених позицію, за якою «іронічне зовсім не обов'язково сполучається з комічним. Комічний ефект, звісно, може виникнути, оскільки сам сміх виникає в момент зіштовхування двох неспівмірних явищ, двох різних реалій, у нашому випадку – мовних» [74, с. 12]. У цьому визначенні неоднозначно окреслено диференційну складову, адже «зіштовхування неспівмірних явищ» може супроводжувати і трагічний модус. Як зазначає О. Шумейко, іронія полягає не у відкритому перекручуванні смислу, а в збереженні подвійного смислу, коли справжній зміст є протилежним до імпліцитного, але, на відміну від простого обману, імпліцитний зміст теж дійсний [87, с. 18].

Узагальнено іронію можна означити як одночасне ствердження та заперечення певного поняття. Це творча інтерпретація амбівалентності естетичного універсуму в межах певного твору. Іронічна настроєвість передбачає вербалізацію двох чи більше суперечливих смислів, один із яких може передавати ідею істини. Іронічний модус завжди визначається з контексту через певні ключі в текстуальних парадигмах [73]. Це можуть бути прямі

безпосередні вказівки чи зауваження наративного голосу (чи ж самого автора), навмисне помилкові твердження, суперечливість текстових одиниць, стилістичні конфлікти, заклик до сумніву в тому, що каже автор [104, pp. 47–86].

Сатира – форма комічного, сутність якої полягає в тому, що шляхом використання особливих засобів та прийомів досягається нищівна критика вад, безглуздості та суперечностей соціальної дійсності. За визначенням А. Вулса, «якщо гумор – профілактика, то сатира – активне лікування» [15, с. 19].

Сатиричне висловлювання несе однозначне навантаження. Р. Семків зазначає: «з точки зору теорії комунікації, сатиричне висловлювання характеризується однозначністю і якщо й потребуватиме вибору варіантів сенсу, декодування (коли реалізується за посередництвом іронії), то все ж, зрештою, уникатиме будь-якої двозначності. Сатира завжди негативна і дидактична. Її сенс виявляється одразу і має конкретну мету: метафоричне знищення певного об'єкта» [73, с. 16].

Об'єкти сатири переважно є соціально детермінованими, а її функцією є руйнувати вади та сприяти позитивним змінам у суспільстві [188]. Комізм і сатира виникають унаслідок невідповідності між типом сюжету і стилістичним регістром, у якому він викладається [66, с. 95].

Сарказм – форма комічного, яка містить нищівну оцінку негативних рис особистості та явищ суспільного життя. Сарказм близький до іронії, але це зла іронія. Негативна оцінка тут виражена чіткіше, ніж в іронії. Але як і іронія, сарказм реконструюється лише на основі контексту. Ці дві форми комічного спрямовані на подолання недоліків людини та соціальних процесів, які руйнують помилкові ілюзії людей про себе, стверджують перемогу ідеалу через заперечення старого, віджилого [87, с. 18]. Сарказм тісно переплетений з іронією і залежить від різкої, уїдливої та іншої іронічної мови, яка зазвичай скерована проти людини [124].

На думку В. Самохіної, іронія та сарказм виявляються соціально прийнятним способом спрямувати негативні емоції і дати волю своїм агресивним імпульсам [71, с. 156].

Припускаємо, що іронія та сарказм не спрямовані лише на подолання недоліків, а, скоріше, – на художнє увиразнення вад та негативних рис. Вони необов'язково несуть дидактичну місію чи будь-яку іншу. У саркастичному модусі грубо висміюється гірша сторона того чи іншого явища без будь-якої мети, це сміх заради сміху, заради еґоїстичного задоволення. Іронія – поняття агностичне, адже постулюючи одне, що зовні заперечує інше (або навпаки), вона не пропонує варіантів вирішення конфлікту, тоді як сарказм, який за структурою ідентичний, концептуально різниться, адже один із варіантів правильний (зокрема той, що приховується, на відміну від того, який експліцитно постулюється як правильний).

Визначення змісту та обсягів термінів, специфіки їхніх взаємозв'язків і кількість типів комічного залишаються дискусійним питанням. Крім того, деякі форми комічного (передусім іронія) постають як історично змінні величини, що виявляють свою смислову динаміку в різні періоди розвитку естетичної та літературно-практичної думки.

1.1.5. Основні види комічних текстів

Категоризація текстів можлива через розподіл на **художні** та **нехудожні**. Традиційно вважається, що власне комічними є художні тексти, виконані в художньому, публіцистичному, епістолярному функціональних стилях, а також деякі зразки науково-публіцистичного та конфесійно-публіцистичного підстилів [28].

Серед текстів виокремлюють також власне комічні, у яких комічний ефект створюється по всій структурі оповіді, та тексти, у яких лише окремі елементи покликані створити комічний ефект, однак у цілому твір не може розглядатися як комічний. У таких зразках сприйняття комічних елементів може відбуватися також у трагічному модусі.

Комічний дискурс продукує текст, занурений у комічну ситуацію, характерними ознаками якої, за В. Карасиком, є:

- комунікативні наміри учасників спілкування відійти від серйозного спілкування;
- гумористична тональність спілкування, тобто намагання скоротити дистанцію і критично переосмислити в пом'якшеній формі актуальні концепти;
- наявність певних моделей сміхової поведінки, прийнятих у конкретній лінгвокультурі [35, с. 296].

П. Коржева виокремлює основні жанри комічних творів: гумореску, епіграму, пародію, памфлет, фейлетон, комедію та водевіль. У концентрованому вигляді гумор, іронія та сатира вербалізуються в «малих жанрах» – афоризмах, епіграмах, анекдотах, діалогічних мініатюрах, каламбурах. Саме в надрах «малих жанрів» відшліфовується мистецтво смішного. Мікросвіт комічного, безперечно, прописується авторами і в оповіданнях, і в романах, і в інших жанрах літератури. За П. Коржевою, окремі іронічні репліки, каламбури в авторській мові чи в мовленні персонажів – це і є мікросвіт комічного [40, с. 9].

Для романів Л. Піранделло характерною є загальна трагічна чи драматична настроєвість, однак при ретельному аналізі виявляються конкретні маркери та вербалізатори різних форм комічного. Певні фрагменти текстів демонструють високу концентрацію іронічних, саркастичних, сатиричних та гумористичних елементів, на яких і зосереджено увагу в нашому дослідженні. Цілою групою текстів стали авторські ремарки, позасюжетні вкраплення, аксіологічні описи персонажів та пародійні елементи з комічними конотаціями.

1.2. Концепція комічного та еволюція філософії Луїджі Піранделло

Філософія творчості та розуміння комічного у письменника формувалися, перш за все, під впливом ідей А. Бергсона та Г. Зіммеля. Суттєву роль у розвитку художнього смаку, тематики творів та їхньої настроєвості зіграв

критик А. Тільгер, думки якого стали важливим компонентом світоглядного та творчого прогресу Л. Піранделло.

Основні погляди до розуміння поняття комічного та гумористичного викладено у праці автора «*L'umorismo*», яка стала знаковою як для самого письменника, так і для дослідників його творчості. Як зазначають фахівці (зокрема, А. Пупіно), «*L'umorismo*» є справжнім маніфестом автора в дослідженні поетики гумористичної творчості та явища гумору як такого [167].

Уперше ця теорія, яке Л. Піранделло демонстративно підписав «saggio» (що може перекладатися як «есе», «трактат», «опус» чи навіть «монографія»), згідно з офіційною бібліографією, було опубліковано наприкінці 1908 року [162], хоча Анджело Пупіно стверджує, що твір видавався у 1909 році [167, р. 9], а Леоне де Кастріс – що у 1906 [110, р. 66]. У 1920 році після критики «*L'umorismo*», яку висловив зокрема Бенедетто Кроче [114], Л. Піранделло опублікував розширений варіант праці, на який і робитимуться посилання надалі.

1.2.1. Розвиток та формування поглядів Луїджі Піранделло

Світоглядні позиції Луїджі Піранделло визначили його подальше розуміння комічного та гумору. Його міркування про природу комічного, висвітлені у праці «*L'umorismo*», є, на нашу думку, лише проміжним етапом становлення його ідеологічних перспектив.

Авторський голос та світогляд було викристалізувано після знайомства Л. Піранделло з неаполітанським літературним критиком Адріано Тільгером. Як зазначає відомий біограф письменника Г. Джудіче, А. Тільгер був однією з ключових постатей у житті Луїджі Піранделло, саме він диференціював та надав форму розрізним міркуванням письменника [128].

Знайомство Л. Піранделло та А. Тільгера не було приємним, однак вони все ж стали справжніми друзями і колегами завдяки тому, що А. Тільгеру вдалося дуже точно описати спосіб мислення та філософію Л. Піранделло. Міцний зв'язок А. Тільгера з Л. Піранделло встановився у 1922 році після

публікацій літературознавцем досліджень, присвячених творчості сицилійського автора. Пізніше вони товаришували, а письменник навіть сприяв виданню у Франції праць А. Тільгера.

Саме А. Тільгер, як стверджує Леонардо Шаша, є творцем «піранделлізму» [177]. А. Тільгер казав, що «імпліцитна філософія мистецтва Піранделло обертається довкола фундаментального дуалізму ЖИТТЯ – ФОРМА: ЖИТТЯ – віковічно рухоме та тягле, воно скочується і не може не скочуватися до рівня певної форми, але водночас глибоко відкидає будь-яку форму, оскільки ФОРМА, що визначає жорсткі та чіткі межі ЖИТТЯ, заморожує та вбиває його невпинний порив» [180, р. 163] (тут і далі переклад наш – Т. Л.).

А. Тільгер досить чітко унаочнює філософський релятивізм концепції піранделлізму. Критик зазначає, що думка не завжди абстрактна і чисто теоретична – вона засновується на пристрасті, яка собою цю думку сповнює і разом забарвлює її своїм полум'ям. І саме тому з двох антагонічних елементів – ФОРМИ та ЖИТТЯ – не ФОРМА визначає ЖИТТЯ, а саме ЖИТТЯ створює ФОРМУ, у якій уже відбуваються перипетії та у якій воно герметизується. Саме в цьому полягає суть піранделлівського релятивізму [ibid.].

На думку А. Тільгера, Л. Піранделло є релятивістом, який заперечує існування реальності та дійсності поза суб'єктом, письменник передбачає, що для кожного бути та видаватися є одним і тим самим. Не існує науки, а існує лише особиста думка, як у п'єсі «*Così è (se vi pare)*», а всі думки між собою рівні, як у виставі «*Ciascuno a suo modo*». Для Л. Піранделло всі твердження, теорії, закони та норми є нічим іншим, як ефемерними ФОРМАМИ, у яких на певний момент застигає ЖИТТЯ, і які за своєю сутністю позбавлені внутрішньої правди та наповненості [op. cit., р. 262].

Критик визначив у Л. Піранделло й інші характерні риси філософського підходу до творчості. Зокрема, він вказав на наявність у автора концепції соціального та метафізичного відчуження особистості, що, на думку Гаспаре

Джудіче, є філософією екзистенціалізму, який випередив свій час. З цього погляду Л. Піранделло, який якомога сильніше намагався відокремитися від культурної тенденційності, навпаки стає передавачем проблематики, яка з'явилася і чітко сформулювалася пізніше.

Л. Піранделло був прихильний до А. Тільгера за ґрунтовні дослідження власної творчості. У листі до нього у 1923 році автор зазначає, що з радістю публічно зізнається у тому, наскільки критик сприяв визнанню його літературного хисту. Однак найголовнішим у цьому листі є висловлення вдячності за те, що «Ви прояснили у спосіб, який можна назвати досконалим, публіці та критикам, які на мене з усіх боків нападали, не лише сутність та ознаки мого театру, але й усі безкінечні страждання моєї душі» [129].

Тісний зв'язок між Л. Піранделло та А. Тільгером припинився, тільки-но сицилієць вирішив стати членом фашистської партії. Перелом у стосунках відбувся 28 жовтня 1923 року, коли Л. Піранделло звернувся до видання *«L'Idea Nazionale»* з таким проханням до Б. Муссоліні про прийняття до партії: *«Ваша Величносте, я відчуваю, що саме зараз найбільш слушний момент оголосити про ту відданість, яку я завжди плекав у мовчанні. Якщо Ваша Величність вважатиме мене гідним вступити до лав Національної фашистської партії, я прийму за неймовірну честь посідати в ній місце смиренного та покійного послідовника. З глибокою пошаною»* [163, с. 1249] (переклад наш – Т. Л.).

А. Тільгер у той час перейшов до опозиційного антифашистського видання *«Il mondo»*, де працював поруч із демократом, засновником видання Джованні Амендола. Після звернення Л. Піранделло Дж. Амендола накинувся на нього з величезним обуренням, і те саме пізніше почав робити А. Тільгер. Він писав нищівні статті про свого колишнього друга, чим остаточно розірвав стосунки з письменником.

Сам Дж. Амендола став чи не найголовнішим фактором того, що дружба Л. Піранделло і А. Тільгера почала нищитися. У власній газеті він без недомовок відверто заявив, що своєю славою Л. Піранделло має завдячувати

виключно А. Тільгеру, який був для нього «автором і винахідником найщедрішої оцінки». Після цього безліч літературознавців і журналістів почали звинувачувати Л. Піранделло у вторинності його творів та підданстві критиківі.

У газеті «*Corriere di Roma*» від 26 вересня 1924 року між іншим вказано: «... А. Тільгер відкрив у певному сенсі Луїджі Піранделло італійцям і, як говорять злі язика, самому Піранделло, який не втомлювався повторювати знову і знову свою думку про критика: "То я – це я? Чи я – це Тільгер?", аж ось фашистські фанфари розставили все на свої місця і вирішили цю нав'язливу проблему». Інший тогочасний гумористичний римський журнал «*Sancio Pancia*» опублікував жартівливий вірш на цю тему:

*D'altro non si discute e si discorre –
per ogni dubbio torre, –
su chi mai nacque prima: –
se Tilgher (uovo) o Pirandel (gallina)...*

(Про інше немає й мови, в усіх єдиний сумнів: хто ж народився першим: Тільгер (яйце) чи Піранделло (курка)) (переклад наш – Т. Л.).

З цього часу свідомо чи несвідомо Л. Піранделло почав захищатися. І цей самозахист тривав до самої смерті автора, хоча він не втомлювався повторювати, що ніколи ні від кого ні в чому не був залежним [128].

Пізніше ставлення до Л. Піранделло та його творчості з боку А. Тільгера стає ще гострішим, і в 1926 році він у жартівливий спосіб досить точно розкриває філософський та творчий вибір автора. У сатиричній рубриці журналу «*Нитог*» від 1 червня 1927 року А. Тільгер напише: «У творчості Піранделло Форма воює з Життям. У його трагедіях то Форма душить Життя, то Життя – Форму, то вони душать одне одного по черзі, а то й публіка душить Форму, Життя і самого Автора» [ibid.] (тут і далі переклад наш – Т. Л.).

А. Тільгер продовжує у знущальній формі описувати, на його думку, власну трагедію письменника, ключову ідею якої видається доречним зачитувати: «Я вигадав ще одну трагедію, синьйоре! – зізнається стишка нам

Л. Піранделло. – Це нова трагедія, найтрагічніша з усіх, трагедія трагедій! Дуже оригінальна і справжня трагедія, синьйоре, правдивіша за правду. Уявіть, синьйоре, чоловіка, що прагне жити, насолоджуватися, любити і який злою долею засуджений проводити дні на посаді професора з зарплатнею, якої ледве вистачає на їжу. Його мистецький талант не визнано, для своїх оповідань він не знаходить то видавця, то читача. Його спрага до життя та радості не отримує втамування, чарівна молодість довкола не дивиться на нього як на чоловіка, не бачить у ньому нічого, окрім літнього педантичного професора. Цей чоловік, приречений на жалюгідне життя в муках, з'їдає себе зсередини, копирсається у своїй душі, наче кріт, і доходить зрештою до песимізму, до трагічного розуміння життя. Він пише романи і драми, у яких висловлює це своє нове бачення світу, і ці твори отримують надзвичайний успіх. Він уже на порозі старості, але потоком на нього линує честь, розкіш, слава. Красиві жінки нарешті демонструють знаки уваги, дивляться на нього, посміхаються йому, віддаються йому. І крізь смуток у його душі нарешті хоч трішки пробивається промінчик Світла. Життя здається йому гарним, привітним, гідним, щоб жити. Він хотів би оспівувати радість, любов, життя. Але ні, він не може. Він шанований, прославлений та оплачуваний тому, що він песиміст, лиховісник, який оспівує жах та печалі життя.

Він із такою силою оспівав голод та спрагу, що це розчулило всіх – йому почали приносити їжу і набивати нею по вінця. І тепер, коли живіт натягнуто, як барабан, він би хотів описати насолоду, але не може. Ситий він мусить оспівувати муки голоду. Звісно, він оспівує їх проти волі і оспівує невдало. І ось усі вже називають його переоціненим, виснаженим, вичавленим лимоном. Його книги більше не продаються, його комедії спалюють. Вродливі дівчата більше не дивляться йому в очі і наставляють роги. Під загрозою втрати всього він змушений знову голодувати, бо ситий він не може оспівати муки голоду. Скажіть мені, синьйоре, скажіть, чи відома вам більша трагедія, аніж оця? Трагедія чоловіка, який голодує, коли нічого їсти, і який голодує ситий, бо не може описати муки голоду?

– Вибачте, маестро, мою неделікатність, та чи часом, я перепрошую, Ви не знаєте, чи це автобіографічна трагедія?» [ibid.] (переклад наш – Т. Л.).

Сам А. Тільгер у 1940 році, за рік до власної смерті, так описав свої зв'язки з письменником: «Читаючи деяких критиків Піранделло, я зрозумів, що вони вбачають цю концепцію (ФОРМИ та ЖИТТЯ) у кожному його творі – ніби досить відкрити будь-яку його книгу і там одразу ця концепція. Однак ні! Ця формула не присутня зовсім у творах Піранделло, які були написані до мого дослідження у 1922 році. І пояснив її чіткими термінами тільки я. Звісно, я не взяв її з нуля. Я винайшов її у термінах, які адаптував до світу Піранделло за термінологією Георга Зіммеля, оскільки мені здавалося (і здається досі), що ті терміни чудово характеризували у синтетичний та прозорий спосіб центр піранделлівського світу. За основу я взяв деякі фрази Піранделло, розкидані тут і там (у новелах «*La trappola*», «*La carriola*», «*Pena di vivere così*» і т. п.), однак у цілому ця формула як така належить мені і абсолютно не Піранделло, і моя заслуга, чи, навпаки, моя хиба, у тім, що я в цій формулі означив центр, стрижень, вісь піранделлівського розуміння життя. А Піранделло цю формулу адаптував і зробив своєю» [129] (переклад наш – Т. Л.).

Важко не погодитися з критиком щодо того, що Л. Піранделло справді наслідував цю концепцію, однак думки А. Тільгера стали лише дороговказом для Л. Піранделло, але аж ніяк не фундаментальною концепцією, якою він керувався постійно. Аргумент «за основу я взяв деякі фрази Піранделло, розкидані тут і там» не є переконливим. Справді, роль А. Тільгера у творчості та мисленні Л. Піранделло заперечувати неможливо і не варто, однак увесь обшир піранделлівського світу також не можна приписувати йому. Користуючись термінами Тільгера-Піранделло, ці взаємозв'язки можна було б пояснити так: А. Тільгер надав ФОРМУ тому ЖИТТЮ, яке проживав Л. Піранделло. Можливо, саме ця сумнівність та відносність соціального та особистісного суцього і є ЖИТТЯМ, яким жив Л. Піранделло.

Доцільно, однак, підкреслити, що, за словами Л. Шаші, одного з головних дослідників взаємовідносин Л. Піранделло та А. Тільгера, неаполітанський

критик знайшов «свій випадок: на чинному авторі він довів, наче лікар на малоцінному організмі, власні естетичні теорії. Хоча, скоріше, повірив, що вдалося довести» [178].

1.2.1.1. Філософія Георга Зіммеля як основа світогляду Луїджі Піранделло

А. Тільгер захоплювався працями німецького філософа і соціолога, представника «філософії життя» Георга Зіммеля. На думку критика (а пізніше з ним погодився і сам Л. Піранделло), цей філософ чи не найкраще відповідає ідеології та філософії мистецтва письменника. Зокрема, думки Л. Піранделло, об'єктивовані як у художніх творах, так і викладені у праці «*L'umorismo*», багато в чому збігалися з ідеями Г. Зіммеля [170, р. 124].

А. Тільгер взяв філософські погляди Г. Зіммеля, висловлені, передусім, у працях «Споглядання життя» та «Трагедія мистецтва», за основу для метаконцепції Л. Піранделло [94].

Г. Зіммель був представником течії «філософії життя» – однієї з провідних у європейській філософії XIX – початку XX ст. Центральним поняттям філософської течії стає «життя» як вихідна інтуїтивно осягнута цілісна реальність, що відрізняється від «матерії» та від «духу». Відповідно до вчення А. Шопенгауера, в основі буття закладено ірраціональну, сліпу та безосновну для будь-чого іншого силу – «волю до життя», а життя є безкінечною множиною її об'єктивацій.

За В. Дільтеєм, життя – це спосіб буття людини, яка перебуває в культурно-історичній реальності, будь-які явища культури є проявом «об'єктивного духу», що діє в історії; у цих явищах розкривається сутність людини, яка може бути осягнутою інтуїтивно, хоч і не до кінця: завжди залишається «остання таємниця» життя, до якої можна лише наблизитися, але яку не можна осягнути повністю [20, с. 500].

Безпосереднім основоположним субстратом для створеної А. Тільгером філософії Л. Піранделло є релятивістські погляди Г. Зіммеля. Філософ визначав

життя як процес творчого становлення, який неможливо правильно зрозуміти раціональними методами та засобами. Воно досягається лише у внутрішньому переживанні. Саме унікальні переживання життя отримують об'єктивацію в різноманітних формах культури [26].

Згідно з Г. Зіммелем, культура всеохопна і стосується будь-якої сфери прогресу людського пізнання. У ході історичного процесу в ЖИТТІ з'являються диференційовані потреби. Успадковані та зафіксовані раніше ФОРМИ не можуть більше задовольняти ЖИТТЯ, через що доводиться змінювати чи знищувати застигли неприйнятні більше ФОРМИ заради нових, більш доречних у певний час. У цей момент, на переконання Г. Зіммеля, сформоване виходить за власні межі і водночас заперечує встановлені тенденції існування ФОРМИ. Замість того, щоб звеличити ЖИТТЯ і привести його до самого себе, ці ФОРМИ стримують його в усіх галузях культури.

Перманентно відбувається зростання конфронтації між суб'єктивним поступом ЖИТТЯ та вкоріненої ФОРМИ, які антиномічно віддаляються одне від одного. Старі ФОРМИ невідворотно стають беззмістовними у потоці ЖИТТЯ: соціальні інституції, які первинно покликані вести суспільно значущу практичну діяльність, прагнуть ставати автономними (тема абсурдності бюрократичних відносин є однією з ключових у творах Л. Піранделло). Г. Зіммель наводить також інші приклади: астрономією займаються вже не заради мореплавання, а «заради неї самої» (Л. Піранделло постійно кепкує з відносності наукових знань, зокрема, про світобудову та закони фізики); соціальна роль втрачає своє практичне значення і перетворюється на лицедійство (Л. Піранделло для назви зібрання власних театральних текстів обрав вислів «*maschere nude*» – цей оксиморон мав на меті передати образ театру, у якому людина, яка обрала (чи якій нав'язали) маску, оголює її, зриває, водночас передбачаючи неможливість персонажів відірватися від їхньої чітко визначеної соціумом іпостасі); соціально-політичні змагання стають грою та спортом (у романі «*Uno, nessuno e centomila*» протагоніст в одному епізоді віддає своє майно бідним заради власного виправдання, а не заради допомоги);

жага любові стає кокетством (у романі «*Il Fu Mattia Pascal*» протагоніст повністю відкидає можливі почуття дівчини, оскільки не вбачає в них істинності). Культура – це «шлях душі до самої себе», і єдиним її виправданням є те, що вона діє ретроспективно, допомагаючи людям досягнути розвитку.

Хитка єдність спонтанності та закоренілості руйнується в трагедії культури. За Г. Зіммелем, те, що заважає культурі втілити своє призначення, є не ворожим задумом чи долею, а відбувається через власні найкращі сили культури, через її глибинний суперечливий закон. Якщо раніше прихід нового ЖИТТЯ замість успадкованого від минулого поширювався лише на певні ФОРМИ, котрі треба було замінити на нові, то сьогодні цей прихід скерований на принцип самої ФОРМИ [25, с. 531–532].

Трагедія культури є динамічним поняттям, яке передбачає процес, пов'язаний із «душею» та її «формами». Культура поєднує їх як об'єктивації, у які відчужує себе ЖИТТЯ, що виникає в суб'єктивності, і, як наслідок, – в об'єктивному духові; так і навпаки – формування душі, що підноситься від природи до культури і, як наслідок, – утворення суб'єктивного духу.

За версією Г. Зіммеля, суб'єктивний дух зберігає перевагу над об'єктивним духом, культура суб'єкта – над об'єктивною культурою. Зупинка поступу, регрес та деградація настають при оберненні цих полярностей – коли об'єктивність переважає суб'єктивність і підкорює її, тоді укріплюється остаточна форма. Віталістична концепція Г. Зіммеля полягає в тому, що життя розуміється як постійний конфлікт суб'єкта та об'єкта.

Г. Зіммель вживає також поняття «трагедія духовної культури». Науковець переконаний, що ЖИТТЯ на стадії духу безпосередньо виражається в об'єктивних утвореннях, які, в свою чергу, у вигляді ФОРМ, намагаються увібрати в себе вітальну течію, однак їхня ідеальна та історична утвердженість, обмеженість та застиглість рано чи пізно дійдуть до конфронтації та суперництва з одвічно змінним ЖИТТЯМ, яке межі як такі не визнає.

Г. Зіммель зазначає, що саме ЖИТТЯ невпинно створює ФОРМИ, які його ламають і нівелюють, однак є для нього логічними. Той феномен, що

ЖИТТЯ стає оформленим, є глибоко антиномічним і суперечить його внутрішній динаміці, оскільки воно не може зупинитися у будь-якій застиглій ФОРМІ.

Філософ наводить чіткі приклади, які надзвичайно точно відповідають творчому наробку та ідеологічним інтенціям Л. Піранделло. Зокрема, Г. Зіммель підкреслює, що дихотомія ФОРМА – ЖИТТЯ присутня, наприклад, у християнській догматиці на противагу творчому спілкуванню з Богом; закон і право, які спершу запроваджуються для чіткішого оформлення життя, дуже швидко відмирають і стають беззмисловою мукою; такими ж є і форми виробництва, які спершу відповідають запитам сучасності, однак дуже швидко застарівають і стають тягарем. Г. Зіммель підкреслює наявність подібного обрамлення ЖИТТЯ і в художній творчості, де воля епохи в сфері мистецтва набуває форми, яка згодом відчувається молодим поколінням як незносний академізм і безперечно витісняється або полярно протилежним стилем, або анархією в художній творчості [op. cit., с. 121].

Щойно ЖИТТЯ свідомо, духовно чи культурно визначає себе, як одразу ж зобов'язується існувати у власній ФОРМІ (створеній ним же із протилежності), у формі форм. У цьому Г. Зіммель вбачає останню причину невдоволення та неспокою, які з моменту виникнення нових форм виявляються щодо тих, що стали об'єктивними. Ці форми намагаються увібрати в себе життя, що перебуває у безперервному потоці, намагаються обкласти його межею, привести норми ЖИТТЯ у відповідність до новосформованих. Таку загальну долю утворень, які породило ЖИТТЯ, але самим цим породженням протиставила собі як самостійні, розділяють правила, принципи, імперативи, через які творче життя стверджує себе як вимушеність [op. cit., с. 448–449].

Г. Зіммель наголошує, що цінність суспільства полягає не лише у власному функціонуванні і не в створенні об'єктивної культури, а у втіленні індивіда. Поруч із «трагедією культури» є «суспільна трагедія»: адже, з одного боку, індивід зобов'язаний витворювати необхідні соціальні ФОРМИ і діяти в них, а з другого – що вище його розвиток, то менше він обрамлений ними чи

віднаходить лише фрагментарну співвіднесеність із самим собою у власній істинній площині.

Основна думка філософа полягає в тому, що ЖИТТЯ завжди обмежує себе в самотійно створених ФОРМАХ, але лише в цьому обмеженні себе втілює. На вітальному рівні подібною межею є смерть – вона не надходить ззовні, ЖИТТЯ несе її, знаючи про неї, і це змушує його входити в сферу сущого. Що більш індивідуальною є істота, то більше помирає з нею, то більше вона «спроможна на смерть» [op. cit., с. 351].

1.2.1.2. Теорія сміху Анрі Бергсона як фактор формування філософського сприйняття Луїджі Піранделло

Окрім Г. Зіммеля на філософію творчості та світогляд Л. Піранделло вплинув французький представник «філософії життя» Анрі Бергсон. Детального аналізу заслуговує його теорія сміху, адже думки мислителя становлять, на думку дослідників, невід’ємну частину у критичному доробку Л. Піранделло [122, р. 25].

Своє розуміння сміху та комічного А. Бергсон виклав у праці «*Le Rire*» у 1900 році. Дослідження починається з уже звичного твердження про неможливість визначення сміху. На думку французького філософа, все, що розповідається про особу, дає погляди на неї. Всі ознаки, якими її описують і через які знайомлять із нею, функціонують через порівняння з особистостями або з предметами, які вже є відомими, однак зображують цей об’єкт порівняння більш-менш символічно через знаки. Символи і погляди ставлять того, хто споглядає, поза особистістю; вони повідомляють про неї тільки те, що вона має спільного з іншими, але не те, що належить власне їй. Те ж, чим вона є безпосередньо, що складає її сутність, не можна зрозуміти ззовні, оскільки ця сутність є внутрішньою; і її не можна виразити символами, тому що вона не порівнюється з жодним іншим об’єктом. Опис, історія, аналіз залишають споглядача у сфері відносності. Абсолютне досягається лише шляхом злиття з особистістю [6].

Головним постулатом концепції для французького філософа є соціальна природа комічного. Комічне виникає тільки в людському, натомість природне не може бути комічним саме по собі. Навіть коли виникає сміх від природного явища чи тварин – це наслідок порівняння їх із людиною. Крім того, сміх передбачає «чисте серце», відсутність чуттєвості: страх, симпатія, жалість «убивають» сміх. Натомість той, хто сміється, повинен абстрагуватися від об'єкта комічного і, як наслідок, переживати «анестезію серця». Центральною ж умовою сміху є його соціальний характер. А. Бергсон підкреслює, що «смішне не може оцінити той, хто почувається самотньо. Наш сміх – це завжди сміх тієї чи тієї групи» [op. cit., с. 13]. Випадковий сміх у сусідній компанії не викликає бажання самому сміятися, однак ситуація кардинально відмінна у випадку, коли суб'єкт є суб'єктом цієї компанії. Інший приклад, який наводить А. Бергсон, це сміх у театрі, який дедалі гучніше, що більше людей відчуває комічність. У цьому ж груповому соціальному тлумаченні сміху французький філософ доречно підкреслює неможливість перекладу деяких дотепів із однієї мови іншою.

За цими міркуваннями він дійшов до висновку: «Щоб зрозуміти сміх, його необхідно перенести в природне середовище, яким є соціум; до того ж, необхідно встановити корисну функцію сміху, а саме – суспільну функцію... сміх повинен мати суспільне значення» [op. cit., с. 14].

Причиною сміху, за А. Бергсоном, є механічність та відсутність гнучкості. На цьому ґрунтуються практично всі види комічного – від примітивного падіння (людині не вистачає гнучкості, щоб припинити механічність руху та оминати перепону) до суспільно значимих проявів. У цьому випадку комізм передбачає дещо, що зачіпає життя суспільства та порушує закони його функціонування. Аналогічні принципи побудови комічного простежуються в романах Л. Піранделло, у яких механічність та відсутність гнучкості притаманні всьому суспільству.

Завдяки сміхові у соціумі підкреслюється зашкарублість характеру, розуму, тіла, тобто ті площини, де особистість не може оперативного перейти від

однієї соціальної ролі до іншої чи підлаштуватися під змінні обставини. Сміх є своєрідним суспільним жестом, який попереджає порушення природного перебігу суспільного життя, він надає «гнучкість усьому, що може залишитися після механічної застоюваності на поверхні соціального тіла» [op. cit., с. 21]. Основною функцією комічного, отже, є соціальна корекція, і на меті він має виправлення та вдосконалення суспільства.

У зв'язку з цим, А. Бергсон також пропонує вагомий у контексті аналізу особливостей репрезентації комічного класифікаційний поділ комічного на ситуативне і мовне [op. cit., с. 116, 139]. Ситуативний комізм виникає на основі невідповідності між реальною ситуацією та ідеальним уявленням про неї. У літературних текстах ці типи комізму взаємодіють.

1.2.2. Обґрунтування та понятійна база «L'umorismo»

Працю «*L'umorismo*» укладено в двох частинах. У першій Л. Піранделло вдається до аналізу власне слова «гумор», описує різноманітні підходи до його визначення в діахронічному аспекті, а також дає власну дефініцію комічного. Як і більшість дослідників, Л. Піранделло схильний до розуміння цього поняття як такого, що будується на зовнішній суперечності. Його теоретизування перегукуються з теорією сміху А. Бергсона, в основу якої закладено соціальну складову. Як зазначає П. Мілоне, хоч Л. Піранделло і не цитує працю французького філософа, але вона була надзвичайно важливою та визначальною у формуванні позицій письменника [148].

Л. Піранделло підкреслює, що гумор є «у найменших виняткових висловлюваннях – однаковою мірою як в античних, так і в сучасних; у кожній країні; і гумор не є прерогативою тієї чи тієї національності, того чи того часу. Гумор є продуктом особливого природного стану, глибинного психологічного процесу, який міг відбутися як із велемудрим Сократом у Давній Греції, так і з сучасним італійським поетом Алессандро Мандзоні» [161, р. 113] (тут і далі переклад наш – Т. Л.).

У другій частині «*L'umorismo*», яка називається «Сутність, ознаки та матерія гумору», викладено власне концепцію Л. Піранделло. Критичне ставлення до життя пов'язується автором із поняттями ірраціональності та неможливості самоідентифікації. Життя кожної людини не є винятковим, оскільки «через спонтанну внутрішню штучність, через потаємні схильності чи несвідому імітацію ми бачимо себе неосмислено та не в такому вигляді, який ми маємо по суті. І ми мислимо, діємо, живемо за цією, хоч і щирою, однак фіктивною інтерпретацією самих себе» [op. cit., p. 154]. Міркування Л. Піранделло ґрунтуються на уявленні автора про соціальне існування як про консенсус на *обман* у сприйнятті суперечливих фактів та відчуттів, замість безпосереднього експліцитного прийняття як даність контрасту та незгоди. І що далі люди ведуть «війну за життя», то більшою стає необхідність у взаємному обмані.

Автор порушує питання *самоідентифікації* через інших і доходить висновку, що всі відомості людини про себе є лише малою частиною від знань про те, якою вона є насправді. У персональній свідомості міститься колективна свідомість, яка чинить вплив на несвідоме конкретної особи. Внаслідок цього «ми уподібнюємось чи розподібнюємось із собою, свідомість щонайменше роздвоюється» [op. cit., p. 157]. Автор наголошує на тому, що людська душа / свідомість не є одиничною, індивідуальною. Людську онтологію Л. Піранделло сприймає як «постійний потік, який ми намагаємося зупинити та зафіксувати у статичних формах, що детермінуються як зсередини, так і ззовні». Ці *форми*, у яких людина закріплює «потік», – це «концепти, поняття, ідеали, з якими ми хочемо бути з'єднаними, це усі ті фікції, які ми собі створюємо, [...] але всередині нас потік триває, і в буремні моменти, підкріплені цим потоком, всі наші фіктивні форми сходять нанівець» [op. cit., p. 159].

Творець гумору вловлює спонтанні фікції, які кожен про себе мислить. За Л. Піранделло, гуморист підкреслює штучність такої «боротьби життя» і без обурення розважається зриванням масок. Світ і люди в такому процесі постають «не зовсім уже голими, але в самій лише сорочці» [ibid.].

Л. Піранделло припускає, що усвідомлення обману досягається через механізми *рефлексії*: «Вона в усьому виявляє штучні чи фіктивні конструкції відчуттів і через гострий, тонкий та дотепний аналіз ці конструкції руйнує чи декомпонує: усі уявлення про відчуття, кожен фікцію ідеального, кожен видимість реальності, кожен ілюзію» [op. cit., p. 164].

В естетичному процесі для митця-гумориста подібні усвідомлення відбуваються саме завдяки рефлексії. Беземоційний аналіз та декомпонування образів передбачають *sentimento del contrario*, тобто відчуття суперечливості, на відміну від комічного, яке засновується на *avvenimento del contrario*, тобто на суперечливій події чи факті. Це відчуття не є опозицією до рефлексії, а опозицією протилежних відчуттів. Рефлексія ж передбачає механізм діалектного роздвоєння відчуття і в естетичному творі не може бути результатом діяльності свідомості: «Рефлексія, про яку я веду мову, це не протиставлення свідомого спонтанному. Це своєрідна проекція активності фантазії: вона народжується завдяки уяві, як тінь – завдяки тілу; і надихається вона насправді тим, що я називаю *відчуттям суперечливості*» [op. cit., p. 142].

Отже, за Л. Піранделло, гумористичний твір народжується в позбавленій ілюзій свідомості і розвивається через проживання «відчуття суперечливості», автор-гуморист не втікає від критичності реальності, а вкорінюється в неї через її відтворення [184, p. 120]. Гуморист знає, що «звичні події, усталені істини, життя в цілому – настільки різноманітне та складне – вони сутнісно суперечать спрощеним ідеалам, а отже спонукають до дії, навіюють думки та відчуття, протилежні до усталеної гармонійної логіки фактів та подій, висловлених звичайними письменниками [...] Гумористичні твори складні, уривчасті і сповнені постійних відхилень» [161, p. 167].

1.2.2.1. Критичний підхід до концепції гумору Луїджі Піранделло

Хронологічно першим мислителем, який піддав критиці працю Л. Піранделло, був Бенедетто Кроче. Саме через його критику письменник був вимушений опублікувати додатковий розширений варіант «*L'umorismo*».

Ще у 1902 році Б. Кроче вводить поняття гумору до розділу «Псевдоестетичні поняття» [114, р. 279]. Учений вказує на абсолютну неможливість точного визначення категорії гумору, оскільки його межі закладено в понятті симпатії, що не може бути поняттям естетики, а є складовою психологічних досліджень. Гумор – «це винятково назва певної групи репрезентацій, які неможливо відділити від явища, із яким вони пов'язані. Він лише описує та підкреслює нескінченні прояви людської душі» [op. cit., р. 291].

Полемізуючи з Л. Піранделло, учений акцентує на тому, що автор фактично вивів гумор на вищий рівень, ніж усе мистецтво, чи ж узагалі протиставив його мистецтву, що є нелогічним та недоречним у випадку з «псевдоестетичним поняттям» [op. cit., pp. 43–48].

Б. Кроче іронічно поставився до позицій Л. Піранделло щодо ролі рефлексії в гуморі. Не без долі істини критик заперечує думку письменника про те, що рефлексія є дистинктивною характеристикою гумористичного мистецтва, адже може бути присутньою як у комедії, так і в трагедії. І разом із тим виникає дилема: оскільки рефлексія, що не є складовою творчості, стає критикою, то в жодному разі не є гумором [113, р. 45]. Л. Піранделло у більш художній та ігровій манері сперечається з Б. Кроче, аргументуючи власну концепцію запереченням заперечення – автор стверджує, що якщо є письменники-гумористи та гумористичні твори, то, відповідно, явище гумору заперечити неможливо.

У цілому ця полеміка була беззмістовним запереченням мислителів один одному без можливості дійти висновку [184, р. 134]. Доречно припустити, що з погляду Л. Піранделло така дискусія була безпосередньою об'єктивацією його гумористичної концепції в науковому та псевдонауковому дискурсі, адже замість виваженої аргументації власних ідей, аналізу наукових фактів та аргументів своїх опонентів письменник лише піддавав сумніву та рефлексії ідеї Б. Кроче.

1.2.2.2. Гумористична концепція Луїджі Піранделло в інтерпретації Умберто Еко

Ми вважаємо найвичерпнішою та найобґрунтованішою критикою ідей Л. Піранделло інтерпретацію, здійснену У. Еко у статті «Pirandello ridens» [117, pp. 261–271]. Сучасний семіотик підкреслює, що за філософсько-естетичною логікою Л. Піранделло поступився Б. Кроче, який, однак, за іронічним висловленням У. Еко, «був справжнім майстром у тому, щоб позбуватися проблем, називаючи їх псевдопроблемами; у такий спосіб він міг постулювати лише питання, на які вже знайшов відповідь». Когнітивний конфлікт мислителів і базувався на тому, що Л. Піранделло, усупереч Б. Кроче, постулював лише ті питання, на які знайти відповіді було неможливо. За Л. Піранделло, перевага проблеми комічного в тому, що вона завжди заводить у глухий кут будь-якого філософа [op. cit., p. 261].

У. Еко пропонує три прочитання тексту Л. Піранделло:

1. *Неточне і помилкове визначення гумору.*

У. Еко наголошує на тому, наскільки велике текстове навантаження у Л. Піранделло отримують різноманітні трактування гумору та комічного у світі та те, як їх актуалізували в італійській літературі. Це, на думку критика, свідчить про відсутність чіткого об'єкта дослідження у самого автора. «Він починає говорити про гумор і дає визначення комічного; говорить потім про комічне, а опиняється в руках іронії. У другій частині намагається здійснити теоретичну систематизацію. Коли ж видається, що він ось-ось її досягне, то дає визначення зовсім іншому – Мистецтву та Життю в цілому» [op. cit., p. 263]. Це досить точне означення наукового пізнання Л. Піранделло, імовірно, пов'язане з когнітивною налаштованістю автора на вільний художній стиль, а не на серйозний та точний науковий дискурс.

Рефлексія (чи свідомість) у Л. Піранделло блокує фантазію, переслідує її. Вона експліцитно втручається в процес, «декомponує педантично та аналітично» [ibid.]. Згідно з тлумаченням У. Еко, Л. Піранделло надає рефлексії

значення дзеркала, яке обмежує свободу творчого процесу критичним самоконтролем.

Л. Піранделло як приклад гумористичного трактування описує літню жінку, яка використовує забагато макіяжу, одягається, як молода дівчина, і фарбує волосся. Письменник стверджує: «я проживаю той факт (*avvenimento*), що ця пані має протилежний вигляд відносно того, який би повинна була мати поважна синьйора» [161, р. 135]. Автор наголошує, що таке проживання суперечності (*комічне*) може трансформуватися в відчуття суперечності (*гумористичне*) через механізм рефлексії. Саме оцінка / рефлексія стимулює до втрати відчуття власної вищості, сміх від комічного інкорпорується у співчуття і стає гумористичною посмішкою. Інакше кажучи, для того щоб перейти, за Л. Піранделло, від проживання суперечності (*комічне*) до відчуття суперечності (*гумор*) необхідно відмовитися від окремішності та вищості, тобто від базових класичних характеристик комічного [117, р. 265].

У. Еко науково стилізує визначення Л. Піранделло таким чином: «Гумор, з одного боку, виявляється у прагненні зрозуміти, переосмислити та пояснити комічну ситуацію. Або ж, з другого, коли ми передбачаємо можливість комічної ситуації, усвідомлюючи при цьому, що наша система очікувань може щомиті бути порушеною» [ibid.]. У такій дуальній дефініції чітко простежується іронічна налаштованість самого У. Еко стосовно теорії Л. Піранделло, оскільки він зумисно ускладнює категоріальний апарат, парадоксально подаючи його як спрощений.

Італійський семіотик підкреслює, що Л. Піранделло припускається логічної помилки, коли намагається аргументувати власні висновки через суперечність, «пояснюючи сміх плачем, комедію – трагедією» [op. cit., р. 266]. Однак У. Еко у прагненні спростувати гумористичну концепцію Л. Піранделло сам припускається неточності, стверджуючи, що гумор покликаний відновити відчуття вищості та відірваності від факту, адже письменник казав, що така «відірваність», або рефлексія, є сферою чуттєвого, навіть світоглядного, а не когнітивного досвіду. Не можна погодитися і з Л. Піранделло, який фактично

пропонує шостим чуттям митця вважати почуття гумору в означеному вузькому трактуванні.

Цікавими є припущення У. Еко щодо трьох типів гумористичного. У першому різновиді воно постає як комічне у персональному дзеркалі (рефлексії) [ibid.]. Ідеться про емпатійне перенесення імовірного чуттєвого досвіду, який має комічний вигляд, на власну картину світу, що порушує базову категорію комічного, а саме – відсторонення від об'єкта висміювання і самоідентифікацію з цим об'єктом.

Як стверджує У. Еко, у другому типі гумору, за Л. Піранделло, є прагнення особистості зрозуміти об'єкт комічного, однак без алієнації, а, отже, смішне стає гумористичним внаслідок раціонального переосмислення факту як такого.

І третій тип гумору, опис якого, на думку У. Еко, Л. Піранделло не подає експліцитно, – це відсторонення від самого себе шляхом спостереження зовнішніх фактів. Такий механізм передбачає споглядання себе збоку як актора, що грає: «Я використовую рефлексію як дзеркало, реальність – як дзеркало рефлексії: дзеркало дзеркала як дзеркало дзеркала дзеркала» [op. cit., p. 267]. Приймаючи цілковиту слухність та доречність таких висновків, У. Еко, на відміну від Л. Піранделло, все ж експліцитно об'єктивує у науковому дискурсі власну гумористичність гумористичного осмислення гумору Л. Піранделло.

2. Визначення поетики Піранделло.

У. Еко, як і Б. Кроче, стверджує, що Л. Піранделло пояснює гумор як спосіб розбити усталені риторичні схеми та правила, однак разом із тим концепція піранделлівського гумору є так само встановленням нових правил та кодів, що уподібнює його з мистецтвом в цілому. За Л. Піранделло, життя є невинним потоком і його фіксація в будь-якій формі мистецтва є редукованою. Однак так само відбудеться й у випадку з гумором, якому Л. Піранделло надав тих самих властивостей, алогічно стверджуючи, що гумор руйнує звичні схеми [ibid.]. Сутнісно це визначення не відрізняється від загальноновживаного розуміння мистецтва, яке прагне зобразити подвійність та

позбутися системи надлишковостей і нав'язаних кодів. «Визначення гумору Піранделло – це справжнє і єдине визначення мистецтва в цілому» [op. cit., p. 268].

3. Гротескна драма неможливого визначення.

Для Л. Піранделло рефлексія є таким механізмом, який розкладає абсолютно всі логічні умовиводи та звичні схеми. «Піранделло ніби пародіює (несвідомо) три чверті всієї сучасної філософії. Та разом із тим, філософ із Піранделло – це не Ніцше і не Гайдеггер» [op. cit., p. 269]. Логіка Л. Піранделло вкотре порушується, адже він намагається пояснити (надати форму) тому, що, за його уявленням, будь-яку форму руйнує і зриває всі попередні маски.

Причини сміху є ідентичними з причинами, через які плачуть, оскільки гумор «оголює життя», показуючи його трагічну мізерність, а отже комічне й гумористичне не існують, а якщо існують, то є трагічними. «Гумористичним видається підхід Піранделло до визначення гумору через його протилежність» [op. cit., p. 270].

Весь опус Л. Піранделло в такому випадку зводиться до того, що людина не має жодної підстави для сміху або що вона сміється виключно з надзвичайно сумних причин: «Можливо, саме тому людина викликає сміх? Однак якщо це висновок Піранделло, то він мав би означити свій твір не як трактат про гумор, а як чергову драму (гумористичну?) про самого себе» [ibid.].

Загалом, У. Еко, намагаючись обґрунтувати помилковість припущень та логіки Л. Піранделло, навмисно перенасичує та ускладнює текст. Італійський семіотик обігрує поняття гумору парадоксально та комічно, однак дотримуючись науковості дискурсу. Він нашаровує нові інтерпретації гумору на вже надані, хоч і не цілком логічні, висновки Л. Піранделло. Варто виокремити цікаве спостереження щодо природи гумору як сміху з себе через споглядання себе через інших. Таке трактування є доречним для подальшого аналізу творів письменника, оскільки в них ця концепція переважно і вибудовується, хоча сам автор такого означення в своєму теоретичному напрацюванні не надав.

Висновки У. Еко та Л. Піранделло є оригінальними лише частково і передусім завдяки термінологічній базі. Адже уявлення про гумор як сміх, що детермінується екзистенційним переживанням індивіда, висловив ще Демокрит у V-IV ст. до н.е.: «Я сміюся лише з одного: з людини, що сповнена божевілля, що цурається правильних вчинків, що займається непотрібними вигадками і яка зі стражданням переживає найтяжчу працю без будь-якої користі» [цит. за: 76, с. 8].

1.3. Піранделлізм як узагальнена філософія Луїджі Піранделло

В авторитетному італійському словнику Treccani «піранделлізм» визначено як сукупність диференційних ознак думки та мистецтва Л. Піранделло, суть його творчості, що зосереджена на тривожному релятивістському баченні життя та світу, згідно з яким неможливо відокремити істину від обману, а маску соціальних угод – від внутрішньої дійсності речей. Також це вплив творів Л. Піранделло на літературу та смак його сучасників [203].

Літературознавець А. Тільгер відверто іронізує над самим поняттям «піранделлізму». Статтю, присвячену цьому терміну, він починає з цитати М. Пруста: «Твір, який містить теорію, це те саме, що предмет, із якого не зняли бирку з цінником» [129]. Піранделлізм, на думку вченого, варто розглядати як негативну сукупність тенденцій до інтелектуального ускладнення.

Про піранделлізм почали говорити у 1919 році, коли на сцені театру Мандзоні в Мілані поставили п'єсу «*Il Giuoco delle Parti*». Її одразу ж піддали критиці за надмірну надуманість і штучність. Відтоді автору не вдавалося позбутися такого маркування, однак пізніше це йому лише допомогло. Безперечно, Л. Піранделло не був філософом і повинен був уникати незручних дискусій, у яких обговорювалися основи його умовної філософії, проте невимовно бажав, щоб її визнали. І це сталося завдяки А. Тільгеру, який у своїй праці 1922 року «*Studi del teatro contemporaneo*» означив основний конфлікт

ЖИТТЯ – ФОРМА у світогляді Л. Піранделло. Неаполітанський критик не одразу детально ознайомився із літературними здобутками письменника. Він не читав його текстів, а лише писав рецензії на постановки п'єс. У той період А. Тільгер вважав, що твори автора «не містять нічого особливого». У 1916 році він написав: «Мистецтво Піранделло – це розважальне мистецтво для дозвілля, воно не має глибокого наповнення, не несе живої інтриги та проблематики. Лише недалекі глядачі можуть подумати, що іронічне насміхання Піранделло зі своїх персонажів є глибоким, але люди зі смаком так просто обманути себе не дозволять» [177].

Пізніше А. Тільгер почав співпрацювати з кількома римськими газетами, зокрема з «*La Stampa*», «*Rassegna italiana*», «*Il Tempo*», на сторінках яких проводив подібний позбавлений ентузіазму огляд робіт сицилійського автора. Після сценічного представлення у 1919–1920 роках вистави «*Ragione degli altri*» А. Тільгер пом'якшив тон і в газеті «*La Stampa*» від 18–19 серпня 1920 року визначив театр Л. Піранделло як «театр дзеркала».

З цього часу він уводить в обіг літературознавчу псевдокатегорію «піранделлізм» [143, р. 256]. Завдяки цій категорії йому вдалося стати учасником тогочасної полеміки щодо буржуазної або міщанської італійської драми і означити у власний спосіб новий театр. Він застосував цей підхід саме напередодні виходу у 1921 році вистав «*Sei personaggi in cerca d'autore*» та «*Enrico IV*», які для А. Тільгера стали справжнім прозрінням: мистецтво Л. Піранделло, на його думку, якнайкраще висловлювало ознаки тієї ірраціональної філософії, над якою А. Тільгер працював, наслідуючи ідеї Г. Зіммеля.

У 1922 році неаполітанець видав першу редакцію дослідження про театр «*Studi sul teatro contemporaneo*», велика частина якої була присвячена поясненню творчої ідеології Л. Піранделло [180]. Викладені далі ідеї реферовано з розширеної другої редакції книги А. Тільгера, яку він сам називає «найкращий продукт безперервної роботи театрального критика за останні чотири роки (1919–23)» [op. cit., р. 5].

Викладене у цій праці визначення поетики Л. Піранделло є чи не найвідомішим: «Дуалізм ЖИТТЯ та ФОРМИ (чи Конструкції). Необхідність ЖИТТЯ увійти у ФОРМУ і неможливість на цьому зупинитися: це і є основний чинник, який рухає всіма творами Піранделло і надає їм міцної єдності та органічності бачення» [op. cit., p. 162]. Ідеологічну основу так званого піранделлізму А. Тільгер систематизував у 7 розділі «*Театр Луїджі Піранделло*» [op. cit., p. 160].

Присвячену письменнику розвідку А. Тільгер чітко структурує на 31 підрозділ. Критик визначає роль Людини, Природи, Знання, дуалізму ФОРМА – ЖИТТЯ, природи масок та розглядає інші присутні у творах письменника теми. Він проводить аналіз, передусім, театральних здобутків автора, однак нас у цьому контексті цікавить, насамперед, формулювання центральної ідеї філософії піранделлізму.

Її концепція полягає, за А. Тільгером, у розробці сюжетів міщанської драми з украпленнями релятивістських позицій. Як стверджує А. Тільгер, для Л. Піранделло вкрай важливим усвідомленням є те, що «Людина або Живе, або відчуває, що живе». Кожен персонаж – від найпростішого робітника до найінтелектуальнішого професора – відчуває роздвоєння: бути – знати, що ти є; жити – знати, що живеш. Це є опозиція через рефлексію, усвідомлення якої позбавляє людину життя як такого. Саме сприйняття об'єктивного світу через таке усвідомлення є первинною причиною людського нещастя [op. cit., p. 162]. У Г. Зіммеля була подібна концепція, яка стосувалася «трагедії культури», однак розглядав він її набагато ширше і глибше, підкреслюючи, що саме усвідомлення є не причиною трагедії, а вершиною розвитку, а оскільки це вершина, яка впирається в обмеження, то подальший поступ видається неможливим і ЖИТТЯ людини опиняється обмеженим ФОРМОЮ.

А. Тільгер пояснює піранделлівську природу дуалізму ЖИТТЯ – ФОРМА: відчуття ЖИТТЯ невідворотно веде до того, що воно замикається в чітких межах. Ці непохитні ФОРМИ закріплені в безлічі визначених соціумом норм: наші духовні ідеали, правила, звичаї, традиції, звички, суспільні закони.

У цьому, на думку А. Тільгера, полягає фундаментальний дуалізм творчості Л. Піранделло: потік одвічно неспокійного та бурхливого ЖИТТЯ супроти світу кристалізованих, чітко означених ФОРМ.

А. Тільгер підкреслює, що піранделлівський «umorismo» (гумор та надмірний інтелектуалізм) зароджується тоді, коли через міркування особистість віддаляється від ФОРМИ і бачить те, чим вона є насправді: цілковито ефемерні тимчасові конструкції, які є випадковими та крихкими, за якими заховано Життя-в-собі, поза людськими ілюзіями та надбудовами.

Звільнення від ФОРМИ для особистості переростає в усвідомлення суперечливості та безглуздості будь-якої побудови, створеної людиною. У цьому руйнуванні ілюзії поєднано водночас комічний та болісний аспекти: комічне – під час руйнування відкривається повна безглуздість людських побудов; болісне у тому, що цей крихкий та ненадійний світ ФОРМ був єдиним прихистком для людини перед навіженими потоком ЖИТТЯ [op. cit., p. 164].

Критик наголошує на тому, що все мистецтво Л. Піранделло охоплюється двома словами: інтелектуалізм та гумор (umorismo): гумор – це стан душі того, хто досягнув усвідомлення себе і безглуздості людських побудов, побачивши навіжений, безперервний та суперечливий потік ЖИТТЯ; інтелектуалізм – у подальшому процесі усвідомлення такого стану речей.

А. Тільгер вводить доцільний у такому контексті термін «дзеркало, що паралізує». Він наводить безпосередній приклад із творчості Л. Піранделло: коли персонаж бачить своє відображення у дзеркалі, то йому здається, ніби це якась інша людина кепкує, повторюючи за ним рухи і жести (комічний аспект), однак у подальшому надходить жах через усвідомлення, що твоє тіло повинно бути саме таким, а не інакшим, з усіма фізіологічними особливостями, що виливається в паніку від такого умовно незмінного ув'язнення. Одразу ж постає безліч рефлексійних запитань, що спершу видаються також кумедними: в'язниця часова, народитися саме тоді, коли народжуєшся, а не пізніше чи раніше, ім'я та тіло, яке дається тобі; аналіз сукупності передумов [op. cit., p. 171].

А. Тільгер наголошує на такому особливому в поетиці Л. Піранделло понятті, як маска, під якою письменник і передбачає ту ФОРМУ, що нею штучно обрамлено ЖИТТЯ. Трагедія ЖИТТЯ Л. Піранделло, згідно з А. Тільгером, – це «зобов'язаність надавати йому ФОРМУ і неможливість нею задовольнитися, оскільки завжди, рано чи пізно, ЖИТТЯ прориває ту ФОРМУ, у яку його увібрали. Центр піранделлівської драми саме в цьому: у зіткненні ЖИТТЯ з ФОРМОЮ, у яку індивід її направив чи у яку його для нього направили інші» [op. cit., p. 185]. А. Тільгер наголошує на тому, що опозиція між особистістю та конструкцією, у яку інші повинні обрамити життя того чи того персонажа, є вкрай важливою.

Дослідник виокремив чотири типи взаємовідносин особистості та маски. Перший тип – це нищення маски індивідом, як це відбулося, наприклад, на початку роману «*Il Fu Mattia Pascal*». Прийняття нав'язаної маски – інший тип взаємовідносин у творчості Л. Піранделло: коли персонаж навмисно користується усіма нав'язаними соціумом образами і приймає їх (новела та вистава «*La Patente*», частково романи «*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*» та «*Suo Marito*»). Свідоме прийняття маски – це остаточне усвідомлення наявності соціальної маски та експліцитне прийняття її (наприклад, вистава «*Enrico IV*»). І останній тип соціальних масок у творах Л. Піранделло, за А. Тільгером, це повстання ЖИТТЯ проти маски: персонаж постає проти концептуальних конструкцій, у яких зафіксовано його ЖИТТЯ, проти заготованої участі, проти маски через вітальні інстинкти (наприклад, у п'єсі «*Uomo, bestia, e la Virtù*», романи «*L'Esclusa*», «*Suo Marito*»), де суб'єкт перетворюється на об'єкт, якого на місце ставить попередньо встановлене ЖИТТЯ. Тут тріумф ірраціонального, перемога ЖИТТЯ над ФОРМОЮ [op. cit., pp. 190–199].

У найзрілішому, на нашу думку, романі Л. Піранделло «*Uno, Nessuno e Centomila*» утілено ще один тип, який, однак, випустив А. Тільгер – це втеча від маски. Протагоніст проходить практично через всі типи «форм», про які говорить А. Тільгер, і тоді розуміє, що більше не має можливості влитися в

життєвий потік, а єдиний вихід – це позбутися соціуму, адже коли маски ніхто не бачить, то вона втрачає сенс, стає безглуздя, перетворюється в ніщо.

А. Тільгер наголошує на антиінтелектуальності творів Л. Піранделло. Під цим критик має на увазі релятивістське сприйняття автора та існування кількох рівнів реальності: «Антиінтелектуальність мистецтва Піранделло не в тому, що він заперечує чи ігнорує логіку та рацію. Реальним є не лише те, що визнано таким, але й так само те, що нам видається у силі відчуття: глибокий вражаючий сон, спогад чи фантазія, які проживаються інтенсивно, є реальними для тих, хто їх проживає, так само, як і масив людей та речей із матеріального світу, яким ми просто звикли давати ті чи ті назви. Тобто, те, що є реальним для когось, є нереальним або постає інакше реальним для іншого» [op. cit., pp. 213–214].

Л. Піранделло почав заперечувати концепцію, оскаржувати категорійний апарат, зокрема щодо співвідношення ФОРМА – ЖИТТЯ, яке, на його думку, було не зовсім точним, адже в своїх творах він передбачав співвідношення ФОРМА – ПОТІК (ЖИТТЯ). Письменник виявився обмеженим критикою і намагався опротестувати її. Однак щоразу, коли у його роботах лунали ідеї, які хоча б віддалено були схожими на висловлені А. Тільгером, тогочасна критика та публіка сприймала їх як зразковий та особливий піранделлівський стиль.

На нашу думку, концепція піранделлізму і її суспільне прийняття в якості основи для розуміння та трактування творів Л. Піранделло, стало для письменника тим, що Г. Зіммель називав трагедією культури. Піранделлізм був у той час уже зовсім не загальним поняттям, яким описувався конфлікт ЖИТТЯ та ФОРМИ, а редукувався цими антиномічними термінами: піранделлізм став ознакою слави, яка ув'язнила складну та вітальну особистість письменника у форму статуї [143, p. 201].

У виданні «*Gazzetta del popolo*» від 18 листопада 1931 року Л. Піранделло сам підтвердив таке припущення: «Мое ім'я, а разом із ним і деякі абстрактні поняття, набули поширення. Мабуть, не існує більш непізнаного письменника, аніж знаменитий письменник [...] Дозвольте ж мені сказати, що всі мої твори

зародилися поза будь-якими дослідженнями та філософськими персоналіями і жодна моя робота не заплямована піранделлізмом» (переклад наш – Т. Л.).

Автор намагався вирватися, говорячи концептуально, із тієї ФОРМИ, у яку загнало його ЖИТТЯ, він намагався розсунути межі, нав'язані соціумом, однак йому це до снаги лише тоді, коли він піддається суспільно нав'язаній філософії власної творчості. І він знову свідомо чи несвідомо підтверджує ту саму теорію у п'єсі «*Quando si è qualcuno*».

Видатний біограф Л. Піранделло Гаспаре Джудіче говорить більше: він називає концепцію піранделлізму тільгеризмом, який пояснює творчість письменника надзвичайно обмежено і частково. На думку Г. Джудіче, точне визначення піранделлізму неможливе – у ньому необхідно було б умістити «всю строкату оригінальність піранделлівських творів, які у визначеннях Тільгера редукуються до неясно окресленої парадигми» [128].

Г. Джудіче припускає, що піранделлізм – це особлива та безперервна якість творів письменника, що збігається з типовою деформацією світу, яку автору завжди вдається вловлювати та висловлювати. На думку біографа, трактувати піранделлізм мало б означати буквально повністю відтворювати кожен роман, новелу та п'єсу Л. Піранделло.

Інтерпретація А. Тільгера не охоплює всієї складності світу Л. Піранделло. Але беззаперечною є наукова точність, із якою він виокремлює та систематизує ключові категорії, які самому авторові у власних теоретичних працях донести не вдалося. Парадоксально, однак А. Тільгер розтлумачив самому Л. Піранделло його власні думки та став першим, хто на авторитетному рівні визнав вартість його літературного доробку [112, р. 30].

Коли праця А. Тільгера побачила світ, багато людей дослухалися до неї і користувалися терміном «піранделлізм» із чистого снобізму або тому, що «через свою культурну неосвіченість сприймали дослідження Тільгера як глибоке та оригінальне, яким воно не було зовсім; і саме через брак власної освіченості вони знаходили всі відповіді у праці Тільгера» [128].

Як зазначав Л. Шаша, А. Тільгер знайшов свого письменника і вміло підлаштував творчість Л. Піранделло під власні напрацювання на основі філософії Г. Зіммеля. Проблемою в такій ситуації стало те, що Л. Піранделло вирішив, ніби знайшов свого критика, якому дає читати власні рукописи і в найкращих словах висловлює вдячність за те, що нарешті його творчий шлях визначено [177, р. 91].

Насправді ж опозиція ФОРМА – ЖИТТЯ присутня в безлічі творів Л. Піранделло, написаних до знайомства з А. Тільгером: починаючи з концепції гумору «*L'umorismo*» (5 розділ, частина 2) і далі. Однак заслугою А. Тільгера було те, що він зумів сформулювати цю опозицію в чітких наукових термінах, що не вдавалося зробити не зовсім систематичному митцю.

Саме під таким впливом, на думку критиків, був написаний роман «*Uno, Nessuno e Centomila*», після якого А. Тільгер починає вважатися уже не критиком, а натхненником. Відчуття підлеглості у Л. Піранделло перетворюється пізніше у справжній спротив та протест проти такої «форми», у яку його обрамили. Сам А. Тільгер пізніше напише: «Краще б Піранделло взагалі не читав мого дослідження. Для письменника ніколи не закінчується добром, якщо він надто чітко і ясно усвідомлює свій внутрішній світ» [178, рр. 96–97].

За Г. Джудіче, всі висновки, яких дійшов А. Тільгер і які так точно відповідали тогочасному масовому запиту на формування концепції піранделлізму, було висловлено вже багатьма філософами та психологами задовго до Л. Піранделло, який до цих концепцій міг додати дуже мало власних ідей. Він підійшов до них як митець, узявши найкраще для живого контексту театру та літератури [128].

Г. Джудіче пояснює, що постулати, висловлені в так званій теорії піранделлізму, вже було окреслено в безлічі класичних праць, присвячених розладам особистості. Зокрема, він наводить приклад втрати власного Я (що А. Тільгер пояснює «дзеркалом, що паралізує»); роздвоєння особистості, комплексу неповноцінності, соціальної ізоляції і т. п. Л. Піранделло був саме

тим письменником, який з особливою увагою ставився до образу людей з вадами психіки. Теорію А. Тільгера Г. Джудіче називає «метафорично-метафізичною грою на публіку», під якою завуальовано давні теми істерії та божевілля [ibid.].

Зрештою, дружба А. Тільгера та Л. Піранделло закінчилася з одного боку через політичні погляди, з другого – через соціальний тягар, який через концепцію критика відчував письменник. Дихотомія ФОРМА – ЖИТТЯ стала, по суті, єдино можливою структурою, у межах якої розглядалися твори письменника і яка визначала його творчі задуми. Внутрішній спротив змушує Л. Піранделло шукати альтернативні формули та теми, зокрема, в міфології театру та в мюзиклах, які, однак, було написано уже після романів [112, р. 30].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Аналіз наукових праць з історії естетичної, психологічної та філософської думки, мовознавчих студій, а також теоретичної праці Л. Піранделло «*L'umorismo*» дав можливість описати категорійний апарат дослідження та зробити певні висновки й узагальнення.

На основі аналізу теорій, висловлених фахівцями з філософії, естетики, психології та лінгвістики, а також з огляду на предмет нашого дослідження для роботи релевантним є таке робоче визначення: комічне – це естетичне явище, що здатне викликати імпліцитну чи експліцитну сміхову реакцію. Залежно від емоційного наповнення і наявності раціонально-оцінного компонента виокремлюють два основні типи комізму: простий (елементарний) і складний, загальновідомими та традиційними формами якого є гумор, іронія, сатира та сарказм, зміст та особливості яких досі залишаються дискусійним питанням.

Первісний сміх, на нашу думку, базувався на колективному несвідомому переживанні радісних емоцій, а пізніше став егоїстичним і проявлявся в примітивних формах пародії та іронії. Внаслідок такого зсуву зародився сміховий акт, що став однією з основ творчості, і, як наслідок, – комічного, яке остаточно закріплюється як категорія з розвитком мови. Припускаємо, що

гумор як найбільш відмінна від пародії за ступенем віддаленості від об'єкта висміювання форма є найсильнішим синтезом колективної несвідомої радості та егоїстичного зверхнього сміху.

Головні ідеї та підходи автора до розуміння поняття комічного і гумористичного представлено у праці «*L'umorismo*». Письменник аналізує слово «гумор», розглядає в історичній перспективі трактування комічного та дає визначення комічного як *факту суперечності*. Автор пропонує власне пояснення гумору, який, на його думку, виникає від *відчуття суперечності*. Концепція гумору Л. Піранделло стала об'єктом критики багатьох дослідників. Б. Кроче вказував на помилковість розгляду гумору як вищої за все мистецтво категорії. Науковець іронічно поставився до позицій Л. Піранделло щодо визначальної ролі рефлексії в гуморі. На нашу думку, після цього письменник свідомо почав провокувати Б. Кроче на полеміку, намагаючись довести її до абсурду псевдонауковими аргументами, а задумом Л. Піранделло було реалізувати в цій суперечці викладені в теоретичній праці положення і висміяти зайву серйозність науковця. Додатковою підставою так вважати є відверто знущальне зображення автором всіх персонажів, дотичних до науки.

Найбільш обґрунтованою критикою ідей Л. Піранделло є інтерпретація, здійснена У. Еко у статті «*Pirandello ridens*», де науковець доводить відсутність чіткого об'єкта дослідження у Л. Піранделло та доречно підкреслює, що автор припускається логічної помилки, коли власні висновки подає через суперечність. Згідно з У. Еко, можливими є три прочитання теоретичного тексту письменника: 1) неточне і помилкове визначення гумору; 2) визначення всієї поетики автора; 3) гротескна драма неможливого визначення.

Міркування про комічне та гумористичне, висловлені Л. Піранделло у праці «*L'umorismo*», є, на нашу думку, лише початковим етапом розвитку авторського світогляду і не можуть становити серйозну методологічну основу для дослідження.

Основою філософії письменника є погляди Г. Зіммеля та А. Бергсона, а однією з ключових постатей, які вплинули на її формування, був критик

А. Тільгер. Він здійснив спробу описати творчі інтенції, поетику та розуміння світу письменником, проводячи аналогії між ідеями автора та окремими положеннями філософії Г. Зіммеля.

Теорія, розроблена А. Тільгером на основі загального аналізу базових концептів, актуалізованих у творах письменника, отримала назву «піранделлізм», який сучасники розуміли як надмірну інтелектуальність художнього твору та схильність до зайвого ускладнення. Літературознавець в основу цього поняття закладав фундаментальний у світогляді, філософії та творах Л. Піранделло дуалізм ЖИТТЯ – ФОРМА, де ЖИТТЯ перебуває у постійній динаміці, а ФОРМА визначає його жорсткі та чіткі межі. Суть піранделлівського релятивізму, за А. Тільгером, у тому, що з цих антагонічних елементів не ФОРМА визначає ЖИТТЯ, а саме ЖИТТЯ створює ФОРМУ, у якій уже відбуваються перипетії та у якій воно герметизується.

Не всі узагальнення А. Тільгера видаються логічними, оскільки естетичне та літературне значення творів Л. Піранделло він намагається пояснити переважно філософськими категоріями. Слушним видається зауваження самого Л. Піранделло про надто безпосередні аналогії, проведені А. Тільгером, між його творами та ідеями, розробленими у працях Г. Зіммеля. На нашу думку, помилкою А. Тільгера було переконання, що визначена ним зіммелівська соціально-філософська схема творчості Л. Піранделло безперечно накладається на всі твори письменника. Нерозважливим у його дослідженні був суттєвий відхід від аналізу художнього доробку автора і заглиблення у філософську прагматику, адже для Л. Піранделло ФОРМА – це персонажі, а не члени соціуму; це конкретні фіктивні ситуації, а не узагальнені положення; це певні області знань, а не діяльності. Дихотомія ФОРМА – ЖИТТЯ для Л. Піранделло є передусім сукупністю естетичних значень, а не категорійними філософськими узагальненнями, як це намагався постулювати А. Тільгер.

Незважаючи на те, що А. Тільгеру вдалося систематизувати основні концепти творів автора, основні ж ідеї, викладені у дослідженнях критика,

перегукуються з тими міркуваннями, які були висловлені письменником у праці «*L'umorismo*» ще за 10 років до знайомства з літературознавцем.

Окремі положення першого розділу викладено у публікаціях «Особливості інтерпретації комічного у праці Луїджі Піранделло "L'Umorismo"» [46], «Карнавальна основа комічного у творі Акілле Кампаніле "Agosto, moglie mia non ti conosco"» [45].

РОЗДІЛ 2. МОВНІ ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ КОМІЧНОГО У РОМАНАХ ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО

2.1. Лексичні засоби вербалізації комічного

Вербалізація комічного здійснюється на фонетичному, морфологічному, лексичному та синтаксичному мовних рівнях. Лексико-семантичні засоби мають найширший потенціал, оскільки лексиці притаманна більша виразність і можливість передавати ілюкутивний смисл [42]. Фонетичні та морфологічні явища слід розглядати як допоміжні смислотворчі інструменти, які здебільшого не можуть самостійно передавати комічне значення, що виникає на основі трансформації семантики.

Розгляд елементів мовної реалізації комічного передбачає структурно-семантичний підхід. У дослідженнях, пов'язаних із проблемою вираження комічного на лексичному рівні, науковці висловлюють різні думки з приводу причин та механізмів виникнення відповідного ефекту. Він може бути спричинений різними способами інтеграції суперечливих відношень та смислів, систем контрастування лексико-семантичних та семантико-синтаксичних компонентів мовної одиниці, у якій зосереджено ресурси для вираження нового змісту [70]. За Т. Шульгою, комічне значення виникає внаслідок семантичних процесів, смислових зсувів, протиставлень та зближень, що відбуваються у слові та в його найближчому контексті, і які спрямовані на створення свідомої змістової неоднозначності [86].

Фахівці наголошують, що комічному властиве поєднання в контексті як власне комічних, так і буквальних значень висловлювання [126]. Особливістю вербального вираження комічного є співіснування двох смислових планів – прямого експліцитного й імпліцитного, що суперечить прямому [29, с. 17].

Комічна неоднозначність на мовному рівні виникає у контексті, який у нашому дослідженні розглядається як єдність певного текстового елемента (слова, висловлення, періоду) із його оточенням як індикатором значення й

функціональної ваги цього елемента. У контексті створюється відповідний модус – суб'єктивна оцінна кваліфікація повідомлення з боку мовця [199].

У романах Л. Піранделло основним засобом вербалізації комічного на лексико-семантичному рівні є антропоніми. Як зазначає Л. Песоріна, ці лексичні компоненти створюють сміховий ефект унаслідок трансформацій розвиненої семантичної структури номінативних одиниць, а також унаслідок дії контексту [58]. На думку І. Смущинської, «антропоніми виступають спеціальними маркерами категорії антропоцентричності, висловлюючи при цьому суб'єктивно-модальне значення не стільки завдяки своїй семантиці, скільки завдяки функціонуванню в художньому контексті» [75, с. 252].

Аксіологічні лексеми становлять окремий пласт у мовній структурі комічного текстів Л. Піранделло. За О. Шумейко, ці мовні одиниці передають ставлення автора до названого предмета, явища чи поняття, ґрунтуючись на протиставленні часткових значень негативної, позитивної чи нейтральної оцінки [88].

Одним із основних лексико-семантичних засобів творення комічного є енантіосемія, яка передбачає виникнення у слові контекстуального значення, протилежного денотативному. Із цим поняттям безпосередньо пов'язані контекстні синоніми та антоніми, які в романах Л. Піранделло є вербалізаторами іронічних, сатиричних та саркастичних модусів. У творах письменника методом суцільної вибірки виявлено також зооніми, пейоративи, інвективи та інші лексичні засоби, через які відбувається реалізація комічного.

У творах письменника семантичні модифікації, які покликані створити комічний ефект, супроводжуються стилістичними змінами. Продуктивним є прийом використання стилістично маркованої лексики, оскільки, як підкреслює О. Калита, він дає змогу авторові створювати okazіональні зіткнення слів, які завдяки ефекту невиправданого сподівання та порушенню власної норми тексту продукують яскравий стилістичний ефект [29, с. 9].

На думку Ф. Філіна, «вживання специфічних особливостей тієї чи тієї підсистеми в загальній мові або інших підсистемах становить порушення норми

і викликає стилістичні ефекти» [78, с. 16]. У романах Л. Піранделло такі комічні «стилістичні ефекти» виникають через вживання релігійних чи книжних лексичних одиниць у розмовно-побутовому стилі мовлення.

Комічність полягає у використанні одного з прийомів асоціативної провокації на лексико-семантичному рівні, тобто стилевого контрасту, що порушує пресупозицію про певні стилі мовлення [71]. Так, у романах Л. Піранделло актуалізація комічного здійснюється через вживання іншомовних слів, макаронізмів, які утворюються внаслідок механічного злиття одиниць із різних мов, а також діалектів.

2.1.1. Лексико-семантичні особливості вербалізації комічного

Для реалізації комічного задуму Л. Піранделло використовує **лексичні повтори**. Для мовлення персонажів старшого віку характерним є багаторазове відтворення слів і відповідних словоформ у різних контекстах. Авторська іронія в цьому випадку полягає в акценті на тому, що такий спосіб ведення діалогу є основним інструментарієм мовців для досягнення комунікативного завдання.

У романі «*L'Esclusa*» персонаж *Антоніо Пентагора* послуговується лексемою «*sciocco*» чи її похідними щоразу, коли йому заперечують: «*Sciocchezze! era il suo modo d'intercalare e accompagnava ogni volta l'esclamazione con un gesto espressivo della mano e una contrazione della guancia*» [194, p. 8], «...è destino, *sciocconaccio!*» [op. cit., p. 11]. Як наголошує сам автор, ці слова в мовленні персонажа є засобом зв'язності тексту.

У цьому ж творі у комічному модусі акцентуються повтори у репліках персонажа-філолога *Білла Меддена*, який через недостатнє володіння італійською мовою вимушений перепитувати, як перекласти те чи те слово. Для виконання цієї уточнювальної функції у мовленні персонажа використовується повтор запитальної конструкції «*come si dice*»: «*Nudo il... come si dice? le tronc du corps... die Brust... ah, yes, torso, il torso. O puramente, senza nudo*» [op. cit., p. 16].

У цьому ж романі у ремарках персонажа *Амтільйо Нуско* вербалізація сміхових елементів відбувається на лексичному рівні через постійні повтори увічливого звертання «*Scusi! Scusi!*» [op. cit., p. 121].

Для реплік персонажа *Маркантоніо Раві* в романі «*Il Turno*» також характерною є повторювана лексика. Як і в попередньому прикладі, мовцем у цьому випадку є літній провінційний батько родини. З метою переконати співрозмовників у правильності свого рішення видати молоду доньку за дуже старого чоловіка він регулярно повторює лексему «*ragioniamo*» [op. cit., p. 213]. Комічний ефект інтенсифікується ще й тим, що цей імператив відтворюється завжди як аргумент, коли із персонажем хтось не погоджується: «*Aspettate... Ragioniamo! [...] scusate tanto, credevo che foste persone ragionevoli*» [ibid.]. У творі повторюється вислів «*prepotenze, neanche Dio!*» [op. cit., p. 269], який зафіксовано в обуреннях персонажа *Чиро Конні*.

У романі «*Suo Marito*» трапляються випадки повторів у шепоті старого чоловіка *Іпполіто Оноріо Рончелли*. У цьому творі, написаному пізніше за інші проаналізовані тексти, автор експліцитно вказує та ідентифікує функцію повторів у мовленні персонажів як комічну. У пародійно-сатиричному тоні фрази персонажа дублює папуга, який повторює завчену за старим фразу: «*Che si fa?*» [op. cit., p. 625].

Персонаж *Іпполіто Оноріо Рончелла* в процесі спілкування вдається до повторів із метою висловлення скептичного ставлення до співрозмовника. Тут комічний ефект підсилюється також через різке переривання повідомлень: «*Piove, no? Non piove?... Mi pareva che piovesse, – brontolò, volgendosi verso la finestra, il signor Ippolito*» [op. cit., p. 631].

У цьому ж романі лексичні повтори присутні і в текстових фрагментах авторської мови. Іронія та відверта сатира виявляються, зокрема, у висміюванні письменником фемінізму та феміністичної літератури як культурологічного явища. До опису журналу жіночої літератури «*Le Muse*» автор щоразу додає: « *rassegna femminile (non femminista)*» [op. cit., pp. 589, 590, 594]. Крім того, у цьому випадку доцільно наголосити на некоректному для італійської мови

написанні слова «femminista». Не беручи під сумнів беззаперечну лінгвістичну грамотність автора, Л. Піранделло навмисно відтворив слово на французький манер із метою в сатиричному тоні наголосити на претензійності тогочасної римської богеми.

Персонаж *Аммільйо Рачені* також є об'єктом авторської сатири. Для комічної репрезентації Л. Піранделло наголошує на обмеженості інтелектуальних здібностей чоловіка, у міркуваннях якого використано нумеративні повтори при виконанні елементарних математичних операцій: «*Duecentoquaranta! – dice allora. – Trenta per otto, duecentoquaranta*» [op. cit., p. 589].

У романі «*L'Esclusa*» Л. Піранделло також вдається до повторів числівників для відтворення думок персонажа-ученого *Луки Бландіні*. Варто підкреслити, що як у наведеному вище прикладі, так і в випадку з персонажем роману «*L'Esclusa*», у тексті наведено виконання аналогічних математичних операцій, а саме множення цифри 30 на 8 і 80 на 3 відповідно. Можна припустити, що в авторській свідомості існує когнітивний зв'язок саме цих чисел із простою математичною дією, яка, однак, становить труднощі: «*Non posso più insegnare: non ricordo più nulla... Ottanta, ottanta e ottanta: due lire e quaranta, è vero? Aspetta, credo che ci sia errore. Tre colletti, è vero? Due lire e quaranta...*» [op. cit., p. 166].

Ще одним референтом комічного є персонаж старого священика *дона Бумі* в романі «*Suo Marito*», про що свідчить використання ним однакових жестів та повторення фраз із релігійними компонентами. Ось, наприклад, як він висловлює захоплення гірськими пейзажами: «*Aveva ripetuto col solito gesto il solito ritornello: – La gran potensa 'd Nosgnour, eh? la gran potensa 'd Nosgnour!*» [op. cit., p. 832].

У романі «*L'Esclusa*» автор наголошує, що персонаж *Фіфо Юе* послуговується однаковими фразами у відповідь на всі складні запитання: «*Si spiccicò per ripetere la sua frase favorita: – Cristo solo lo sa!*» [op. cit., p. 178].

Л. Піранделло відверто висміює жінок-літераторів, акцентуючи та в пейоративному тоні репрезентуючи представниць літературного процесу через **контекстні синоніми**: «*Innumerevoli giovani scrittrici italiane, poetesse, novellatrici, romanzatrici (qualcuna anche drammaturga), che lo guardavano dalle fotografie disposte in varii gruppi alle pareti, tutte col volto composto a un'aria particolare di grazia vispa o patetica, scese dal letto*» [589].

У романі «*Il Fu Mattia Pascal*» вербалізація комічного відбувається завдяки **контекстним антонімам**. Використовуючи звичний для коміків конфлікт зять-теща, протагоніст роману під час спілкування називає мати дружини «*mamma*», однак у внутрішньому мовленні вона маркована лексемою «*strega*»: «*La strega non si sapeva dar pace... era stata sgarbatamente allontanata da quella strega... M'accorgevo intanto che questa guardia ch'io facevo a mia madre irritava sordamente la strega*» [192, p. 57].

Персонажам, у репліках яких вербалізується комічне, притаманне також вживання **пейоративної лексики**. Найчастіше вживаними зафіксованими засобами цієї лексичної групи є зооніми, інвективи та антропоніми у заниженому чи зневажливому значенні.

У романі «*Il Turno*» протагоніст *дон Дієго Алькосер* представлений в особі старого вдівця, який повинен знову одружитися з молодою дівчиною. Л. Піранделло іронічно представляє цього персонажа, і комічний модус у ситуаціях за участю старого підсилюється через його визивну зверхність. Задля репрезентації пихи, переданої у сміховій тональності, у вигуках персонажа містяться інвективи з компонентом-зоонімом: «*Non ti confondere, asino! Ho esperienza del mondo e so che i regali ci vogliono*» [194, p. 218]. Також в аналогічних контекстах та модусах мовлення персонажа наповнене формами наказового способу: «*Siedi qua! Vuoi compromettermi? [...] Come non c'entro, asino?*» [op. cit., p. 221].

Для досягнення комічного ефекту автор вводить інвективи навіть у мову тих персонажів, для яких, здавалося б, вони нехарактерні. Так, *Чиро Коппа*, адвокат, представник закону, під час неформального спілкування використовує

численні образи: «*Ti dico siedi e scrivi, babbeo!*», «*Perché sei un cretino! perché non capisci nulla!*» [op. cit., p. 230], «*Che hai? che corno hai? Paura? ... Mi guardi come uno stupido...*» [op. cit., p. 231], «*Zitta, bestia!*» [op. cit., p. 241], «*Sei il più gran minchione che esista su la faccia della terra!*» [op. cit., p. 245], «*E tu, babbeo?*» [op. cit., p. 269], «*sei uno sciocco*» [op. cit., p. 280], «*non mi guardare in bocca con codesta faccia da scimunito*» [op. cit., p. 290], «*e con te tant'altri buffoni*», «*l'innocenza, imbecille, partorisce i figliuoli*», «*anche tu, con codesta faccia da scimunito*» [op. cit., p. 294], «*tu, come tutti gli altri imbecilli*» [op. cit., p. 295]. Інвективний контекст об'єктивується в його мові також за допомогою риторичних запитань: «*Perché non t'ammazzi?*» [op. cit., p. 268].

У романі «*Suo Marito*» використання пейоративів із компонентом-зоонімом зафіксовано також при описі персонажа Джустіно Боджоло; зазначені лексичні одиниці трапляються як в авторській мові для презентації дій та поведінки чоловіка, так і містяться в його комунікативних актах з іншими: «*Giustino rideva come una lumaca nel fuoco*» [op. cit., p. 674]. Персонаж Інполіто Оноріо Рончелла у відповідь на звертання вживає зоонім «*asino*»: «*Tu sei un asino; ti bollo; e non se ne parli più*» [op. cit., p. 626].

Інвективів сповнене також мовлення персонажа Дори Барміс. Їхня функція у тексті здебільшого є подвійною: з одного боку – це відверте висміювання інших, а з другого – ці інвективи представлені автором таким чином, щоб сатирично зобразити тих людей, які ними послуговуються, наголосити на негативних та претензійних рисах їхнього образу.

У повідомленнях Дори Барміс вербалізація комічного через інвективи відбувається шляхом використання лексичних одиниць з елементом-зоонімом, які часто супроводжуються епітетами з пейоративною конотацією: «*Capito, capito... – ripeté la Barmis. – Diciamo un'anatroccola arruffata? [...] Non vi piace anatroccola? Scimmietta allora*» [op. cit., p. 598], «*Troppo, troppo alto ormai ha spiccato il volo la colombella vostra*» [op. cit., p. 599]; «*Oh Dio! – sbuffò Dora Barmis. – Quell'onesta gallina faraona?*» [op. cit., p. 601]. Крім того, у репліках персонажа інвективи стосуються походження людей і реалізуються в

аугментативних афіксах разом з суперлативами: «*Avete invitato anche Raimondo Jàcono, quell'odiosissimo napoletanaccio? Non vengo più io, allora!*» [op. cit., p. 602].

Інвективи відіграють значну роль для створення комічного модусу також при виявленні фізіологічних вад персонажів. У цьому контексті автор використовує як загальні аксіологічні лексеми «*brutto*», «*bello*», так і конкретні маркери особливостей зовнішності: «*zoppo*», «*porro peloso*». Оцінні інвективи притаманні більше персонажам-жінкам, зокрема Дорі Барміс: «*O ve ne siete davvero innamorato, o dev'esser brutta bene, come dicono a Milano. Su via, rispondete: come veste? male, senza dubbio!*» [op. cit., p. 598]. В описі письменниці вона в абсурдистському ключі іронізує, що твори авторки навіюють думки про потворність її обличчя «*E dite un po', è vero che ha un porro peloso qua, sul labbro?*

– *Un porro?*

– *Peloso, qua. [...] Me lo sono immaginato. Per me, la Roncella deve avere un porro peloso sul labbro. Mi è parso di vederglielo sempre, leggendo le cose sue*» [op. cit., p. 599].

Для маркування персонажа поета вона неодноразово вказує не його ім'я, а наголошує на фізіологічних вадах його ходи: «*Segnate [...] quello zoppetto... il poeta...*» [op. cit., p. 602].

У творі також зафіксовано діастратний аспект вербалізації комічного, що актуалізується в розмовах вищого прошарку суспільства, які з саркастичною зверхністю відгукуються про маніфестації робітників: «*Ma proprio? Mentre i miei fratelli proletarii reclamano...*» [op. cit., p. 597].

У романі «*Suo Marito*» пейоративні зооніми зафіксовані і в ремарках самого автора. Л. Піранделло у саркастичній та зневажливій манері порівнює молоду письменницю з козою з метою висміяти її егоцентричність та відсутність поетичного хисту: «*Di questo Aprile d'un tempo lontano... Bel verso! Languido... E abbassò su gli occhi torbidi e scialbi, di capra morente, le grosse palpebre gravi*» [op. cit., p. 605].

Автор використовує зооніми для створення сатиричного модусу і в описі персонажа журналіста: «*Tito Lampini [...] smilzo, dalla testa secca, quasi calva, su un collo da **cicogna***» [op. cit., p. 606]. Цей самий зоонім зафіксовано і в репліках, однак референтом вже є персонаж перекладача літнього віку: «*Io me ne vado! – dichiarò il Luna. – Non potrei mangiare, con quel **cicogna** lì, davanti*» [op. cit., p. 612].

У романах Л. Піранделло системними є також **антропоніми**. Найвиразнішими засобами створення комічного, засвідченими в аналізованих творах, є прізвиська персонажів, а також іронічні апеляції до прізвищ відомих науковців. Крім того, лексеми можуть відтворюватися в некоректній фонетичній чи граматичній формі.

У романі «*Il Fu Mattia Pascal*» автор звертається до імен учених у побутовому заниженому контексті: «*Maledetto sia **Copernico!***» [192, p. 21], «*Furono per me come la mela di Newton*» [op. cit., p. 70], «*Birnbaum, Giovanni Abramo... **Birnbaum, Giovanni Abramo** [...] **Mitzler... Mitzler***» [op. cit., pp. 68–69].

У цьому ж романі Л. Піранделло актуалізує комічний модус через такі антропонімічні складові, як **прізвиська**. Учні не знають справжнього імені персонажа вчителя та жартівливо називають його «*Pinzone*» (Г. Бережна в українському перекладі застосувала лексему *циркуль* [189], однак *pinzo* має також значення «гладкий, товстий» і в італійському тексті комічність базується на поєднанні цієї семи зі збільшувальним суфіксом *-on-* для опису худого персонажа): «*Un tal **Pinzone** fu il nostro ajo e precettore. Il suo vero nome era **Francesco, o Giovanni, Del Cinque**; ma tutti lo chiamavano **Pinzone**, ed egli ci s'era già tanto abituato che si chiamava **Pinzone** da sé*» [192, p. 30].

У романі «*Il Turno*» для антропонімічного маркування персонажа *Маркантоніо Раві* використовується лексема з релігійною символічною конотацією. Для підкреслення жадібності персонажа йому дають прізвисько «*Mattone*» на честь злого духа з християнських церковних текстів, втілення корисливості та жадоби до грошей:

«*Mammone! Mammone! Abbasso Mammone! – gridò la folla, tra le risa e gli applausi. E, da quel giorno, il Ravi fu chiamato da tutto il paese **Marcantonio Mammone***» [194, p. 293].

У романі «*L'Esclusa*» для реалізації іронічного задуму автора прізвиськом марковано персонажа викладача *Аттільйо Нуско*. Антропонімом, який вживається з цією метою, є лексема «*professore*» з пейоративним афіксом «*-icc-*»: «*Attilio Nusco, l'altro insegnante, chiamato comunemente nel Collegio **il professoricchio**, era al contrario fino, piccolo, gracile, timido, tutto vibrante, tutto impracciato*» [op. cit., p. 121]. У цьому ж творі персонажа іншого викладача, вчителя малювання *Маммео Фальконе*, марковано анімалістичним компонентом «*istrice*» [op. cit., p. 122].

Для втілення комічного задуму у романі «*Suo Marito*» для позначення персонажа журналіста *Лампіні* застосовано прізвисько «*Ciceroncino*» [op. cit., p. 601]. Ефект створюється на лінгвістичному рівні завдяки пейоративній конотації антропоніма. Як і в випадку з прізвиськом у романі «*Il Fu Mattia Pascal*», тут антропонім також афіксований, однак уже у зменшувальній формі. У семантичному розрізі автор виписує сатиричну суперечливість між уявленням про відомого римського оратора Цицерона та його сучасником, зображеним у зневажливому контексті.

У цьому творі особливу увагу автор приділив персонажу *Джустіно Боджоло*. Прізвисьце персонажа є одним із центральних антропонімічних елементів авторської сатири у романі. У діалогах персонажі припускаються помилок у вимові антропоніма. Це стосується, передусім, наголосу, який на графічному рівні виокремлено самим автором у тексті роману:

«– *Il marito? Non so.*

– *Mi par d'aver inteso **Bòggiolo**, – disse il Toronti. – O **Boggiòlo**. Qualcosa così...» [op. cit., p. 608].*

Зазначений антропонім відіграє головну роль у реалізації автором комічних (передусім сатиричних) інтенцій в романі. Ключовим поясненням такої уваги Л. Піранделло до прізвиська персонажа є історичне, згідно з яким за

основу при створенні літературного образу *Джустіно Боджоло* і всього твору «*Suo Marito*» був взятий чоловік італійської письменниці Грації Деледди – Пальміро Мадезані.

Найпереконливішою є аргументація Стефано Піранделло, сина письменника, який заявив, що персонаж є безпосередньою художньою репрезентацією Пальміро Мадезані [151, р. 53]. Це підтверджується і листом Л. Піранделло до письменника, критика та журналіста Уго Оетті: «*Сподіваюсь уже в квітні я надішлю до видавництва «Treves» роман «Suo Marito». Я відштовхувався від образу чоловіка Грації Деледди. Ти з ним знайомий? Це щось неймовірне, любий Уго! Це я про чоловіка Грації Деледди, ясна річ*» [190, р. 28] (переклад наш – Т. Л.).

Відомо, що у реальному житті Л. Піранделло зневажливо ставився до П. Мадезані. Найвідомішим випадком відвертого глузування письменника з чоловіка Г. Деледди, окрім власне роману, є епізод, який стався на званому обіді з нагоди презентації у 1906 році твору письменниці «*Nostalgie*». На заході, де окрім них були також інші письменники, літератори та видавці, Л. Піранделло публічно протягом усього вечора звертався до П. Мадезані «*Граціо Деледдо*». Використовуючи маскулатив від імені Г. Деледди, письменник висловлював свою зневагу її чоловікові, що викликало дискомфорт у всіх присутніх [191, р. 240].

Цей самий засіб обігрування прізвища втілено і в романі, де керівник архіву, в якому працює *Джустіно Боджоло*, називає його прізвищем дружини у чоловічому роді, а всі колеги персонажа звертаються до цього зневажливого прізвиська позаочі: «*All'Archivio Giustino aveva litigato davvero col Capo-Archivista, che non voleva concedergli d'assentarsi anche di mattina, dopo avere ottenuto per parecchi giorni di fila la licenza di non ritornare in ufficio nel pomeriggio per potere assistere alle prove. – Troppo, – gli aveva detto, – troppo, caro signor Roncello!*

– *Roncello?* – aveva esclamato Giustino, restando.

Ignorava che all'Archivio tutti i compagni d'ufficio lo chiamavano così, quasi senza farci più caso» [194, p. 666].

Можемо припустити, що сицилійський письменник настільки захопився власним дотепом, що на його основі створив концепцію цілого роману. На підтвердження гіпотези зазначимо, що у першому виданні 1911 року назва твору була «*Suo Marito*», тоді як у перевиданні 1941 року [193], частину якого, включно з назвою, автор за життя встиг відредагувати, у заголовок роману винесено антропоніми з графічним наголосом і з прізвиськом протагоніста у жіночому роді «*Giustino Roncella nato Boggiòlo*» [194, p. 1048].

Некоректне відтворення прізвиська при семантичному зміщенні зафіксовано також у романі «*L'Esclusa*». Так, один із персонажів замість нейтрального антропоніма «*Pentagora*» хибно використовує лексему з області математичного знання «*pentagono*» [op. cit., p. 117]. Як і в романі «*Suo Marito*», деформація антропоніма здійснюється через зміну граматичного роду і маскулатив. У випадку з романом «*L'Esclusa*» йдеться, скоріше, про паронімію, і значення лексичної помилки в контексті не несе такого смислового навантаження, як у «*Suo Marito*».

Важливою складовою для вербалізації комічного в творах письменника є **енантиосемія** – процес, за якого у текстовій репрезентації слово набуває значення, протилежного первинному. Енантиосеми у творах Л. Піранделло створюють, передусім, іронічний модус.

Так, у репліках персонажа *Дори Барміс* у романі «*Suo Marito*» зафіксовано синонімічні прикметники «*simpatico*» та «*caro*», які в контексті несуть протилежне значення і слугують для висловлення зневаги, а також для акцентування уваги на лицемірстві персонажів: «*La mia simpatica presidentessa, sì, sì, – disse scrivendo, la Barmis. – Cara, cara, cara...*» [op. cit., p. 600].

В описі біографії *Анни Вероніки* з роману «*L'Esclusa*» автор вводить у текст сцену із мертвонародженою дитиною. *Анна Вероніка* замолоду завагітніла, однак не змогла вийти заміж, за що отримала всезагальний осуд. У такому трагічному контексті виникає іронічна енантиосема паремії «*per*

fortuna», яку Л. Піранделло поєднує зі смертю дитини: «*Il bimbo, per fortuna, era morto appena nato*» [op. cit., p. 41].

У романі «*Il Fu Mattia Pascal*» для вербалізації комічного автор також використовує енантіосемічні засоби. У метафізичних діалогах протагоніста зі спіритуалістом *Ансельмо Палеарі*, коли персонаж останнього пояснює власну філософію, у коротких відповідях *Мамміа Паскаля* зафіксовано енантіосему «*dormo*»: «*Di tratto in tratto, il brav'uomo s'interrompeva per domandarmi:*

– *Dorme, signor Meis?*

E io ero tentato di rispondergli:

– *Sì, grazie, **dormo**, signor Anselmo*» [192, p. 204].

У гротескній сцені спіритичного сеансу в романі протилежного значення в контексті набуває також лексема «*bene*»: «*Sto **benone**, signorina! – le rispondevo. – Non vedo niente*» [op. cit., p. 210]. У цьому ж контексті енантіосемічного відтінку набуває дієслово «*concentrarsi*», адже зі ставлення мовця та його індіферентності зрозуміло, що на подіях він не зосереджується: «*Si fece silenzio. **Ci concentrammo***» [op. cit., p. 218].

У романі зворотне значення в одному з епізодів отримує прикметник «*male*», вжитий у формі компаратива. У цьому випадку значення слова «*peggio*» змінюється на протилежне:

«– *Ma non sai che tua moglie...?*

– *Morta? – esclamai, restando.*

– *No! **Peggio!** Ha... ha ripreso marito!*» [op. cit., p. 272].

2.1.2. Лексико-стилістичні засоби реалізації комічного

Одним із ключових засобів вербалізації комічного у романах Л. Піранделло є використання ним у розмовному стилі лексичних зворотів, які містять **релігійний компонент**. Найуживанішою є лексема «*Dio*» та похідні від неї. Прагматичним завданням цих одиниць є стилізація усно-побутового мовлення мешканців чи вихідців із провінційних містечок. У такий спосіб автор об'єктивує комічне у діатопному, діастратному та діамезному аспектах.

Дія першої частини дебютного роману письменника «*L'Esclusa*» відбувається у рідному містечку автора – Агрідженто, а у другій переноситься до столиці Сицилії – Палермо. У діалогах персонажів із провінції, людей переважно старшого покоління, Л. Піранделло для створення комічного модусу використовує релігійніми.

У міркуваннях персонажа *Антоніо Пентагори* присутні лексеми та фрази з релігійним компонентом, зокрема, «*Dio*» та похідні від неї. Об'єктивація комічного відбувається завдяки невідповідності семантичної навантаженості слів та контексту: «*E ora, con l'aiuto di Dio, andiamo a dormire!*» [194, p. 9], «*Salute, ne abbiamo da vendere e, per tutto il resto, la grazia di Dio non ci manca*» [op. cit., p. 10]».

До аналогічного підходу в реалізації комічного через релігійніми із компонентом «*Dio*» автор звертається у другому романі «*Il Turno*». У тексті твору зазначену лексему в комічних контекстах зафіксовано 27 разів. Ідентично до способу передачі мовлення старших людей, автор у романі «*L'Esclusa*» передає репліки персонажа *Маркантоніо Раві* – старого батька в провінційному містечку, який прагне забезпечити свою доньку чужим коштом. У його репліках є численні лексеми та словосполучення з релігійним компонентом, які, однак, втратили своє первинне значення і використовуються як вигук чи вставне слово. З прагматичного погляду така стилізація має на меті відтворення побутового мовлення та наголошення на емоційності повідомлення. Комічний ефект створюється через повтор лексеми «*Dio*» та похідних від неї в описі хвороб, поганих звичок, висловленні осуду та в подібних занижених побутових контекстах: «*Avete voluto la libertà, santo Dio! [...] prima che si facciano una posizione, Dio sa quel che ci vuole*» [op. cit., p. 214], «*Signore Iddio*» [op. cit., p. 236], «*Lo sa Dio ciò che ho sofferto nel sapervi*» [op. cit., p. 247], «*Questa è polmonite, com'è vero Dio!*» [op. cit., p. 260], «*Un po' di considerazione, santo Dio!*» [op. cit., p. 273], «*Pezzo d'ira di Dio*», «*Trovatela per amor di Dio*» [op. cit., p. 277], «*Santissimo Dio*» [op. cit., p. 278], «*Sono anzi il dio dei padri*» [ibid.], «*Neanco se viene Dio*» [op. cit., p. 299].

Комічний модус створюється також завдяки зазначеній лексемі в описах негоди та застуди одного з персонажів: «*Oh santo figliuolo! donde venite con questo tempo da lupi?*», «*Lasciate fare a Dio! [...] Muore? Se non fosse carne battezzata, direi che ci ho piacere. [...] Questa è la mano di Dio*» [op. cit., p. 260]. У наведеному діалозі, крім вжитих фразем із компонентом «*Dio*», виокремлюється також фразеологічна конструкція «*santo figliuolo*», референтом якої є Син Божий. У цьому випадку автор через використання афікса десакралізує та спрощує духовний концепт до побутового рівня. Аналогічний процес відбувається і з семантикою лексеми «*battezzare*», вжитої в якості епітета до слова «*carne*».

Слово «*battezzare*» є також засобом вербалізації комічного в романі «*Il Fu Mattia Pascal*». Автором висміюється найперший традиційний ритуал європейської християнської культури – хрещення: «*Adriano Meis. Benone! M'hanno battezzato*» [192, p. 120].

У діалозі персонажа *Маркантоніо Раві* з молодим залицяльником своєї доньки в романі «*Il Turno*» зафіксовано лексеми з релігійною та псевдорелігійною конотацією, із якими автор поєднав елементи «чорного гумору»: «*Ha la manìa delle mogli: non può farne a meno. Ma questa, se Dio vuole, sarà l'ultima! Gli diamo, sì e no, tre anni di vita?*» [194, p. 225].

Л. Піранделло наголошує на комічній суперечності та лицемірстві персонажа у вербалізації сакральних понять. У його вигуках, зокрема, присутні оксиморонні конструкції з релігійними компонентами: «*Santo e santissimo diavolone!*» [op. cit., p. 236]. Коли мова йде про імовірну смерть одного з персонажів, звертання *Маркантоніо Раві* до Бога поєднані з інвективами, а лексеми з релігійного контексту мають занижені до побутового значення: «*Abbate riguardo, santissimo Dio, che il marito è ancora lì. Quest'animale è capace di risuscitare: par che abbia sette anime come i gatti*» [op. cit., p. 262].

Серед лексичних засобів з релігійним компонентом, метою яких є вербалізація комічного, частими є конструкції з елементами «*santo*», «*diavolo*», «*croce*», «*anima*» тощо, їхні словоформи, похідні слова та усталені вислови. З

метою інтенсифікувати емоційність у текстах використовуються вокативи з антропонімами: «*E mio padre, sant'anima?*» [op. cit., p. 9], «*Ognuno ha la sua croce. La nostra, è qua! Calvario*» [ibid.], «*Croce che non pesa*» [ibid.], «*A lui, oibò! a lui... ah, figlio mio! – esclamò sogghignando il Pentàgora. – Ma San Silvestro... Ma San Martino...*» [op. cit., p. 10], «*Credevi che fosse la tua: una santa!*» [ibid.], «*Ma che diavolo dite?*» [op. cit., p. 236], «*Gesù tra i giudei*» [op. cit., p. 244].

У діалогах у побутових контекстах фіксується заниження або повна втрата значення слів із первинно релігійною семантикою. Такий процес відбувається завдяки додаванню афіксів, притаманних побутовому мовленню, які на семантичному рівні призводять до десакралізації: «*In nome del Padre, del Figliuolo e dello Spirito Santo, — si lamentava intanto, in casa, la moglie del Ravi*» [op. cit., p. 215].

У романі «*L'Esclusa*» в репліках персонажів *Анни Вероніки* та *Марії Пози* для вербалізації комічного автором також ужито лексичні одиниці із релігійним компонентом, які втратили первинну семантику та містять профанаційні конотації. На противагу професійному медичному догляду *Анна Вероніка* застосовує церковні атрибути з метою лікування хворої. Л. Піранделло наголошує на сатиричній парадоксальності того факту, що, на думку героїні, освячені предмети оздоровлюють швидше за будь-які медикаменти. У контексті профанаційної суперечності використовується і відповідна лексика з релігійним компонентом: «*Qua, — diceva, — dentro la busta, sotto il guanciale: ti guariranno: sono benedette. [...] Questi, — soggiungeva, — valgono più del tuo medico spelato, con un occhio a Cristo e l'altro a San Giovanni*» [op. cit., p. 50].

У лексиці персонажа *Марії Пози* превалюють вставні слова та словосполучення з релігійними компонентами, які, однак, не несуть первинного смислового навантаження. Постійні референції до сакральних понять представлені автором у відверто глумливому світлі: «*Iddio [...] Gesù! Gesù! Gesù! [...] Siamo cristiani [...] Grazia di Dio [...] Carne battezzata*» [op. cit., pp. 188–189].

Лексичні одиниці з релігійним компонентом використовуються персонажем *Марії Рози* та її чоловіком *Фіфо Юе* в усіх контекстах: для опису погодних умов, неприємних запахів, побуту тощо. За частотністю найбільш виразними є лексеми «*Dio*», «*Gesù*» та «*Cristo*», а також похідні від них слова та фрази: «*Gesumaria! Le finestre [...] I vetri! anche i vetri... tutti rotti! A voi l'offro, Signore, in penitenza dei miei peccati*» [op. cit., p. 191], «*Dio, che schifezza! Mi sono tutta insozzata in cucina... Guardate, guardate che babilonia qui!*» [op. cit., p. 192], «*Mio Dio, che puzzo... sente? Che è che puzza così in questa camera?*» [op. cit., p. 193], «*Oh Cristo mio! – sciamò don Fifo. – Fuori ci sono tutti i diavoli dell'inferno scatenati... Dove vuoi che vada? Debbo andare senza cappello?*» [op. cit., p. 194].

Притаманними для релігійних компонентів у мовленні цих персонажів є десакралізація та баналізація понять, пов'язаних із віруваннями. Вербалізація комічного у цьому випадку здійснюється завдяки контекстній лексемі «*Signore*» з дієсловом руху у прямому значенні: «*Va'! va'! corri... Non c'è tempo da perdere, – gli gridò donna Maria Rosa, e aggiunse rivolta a Marta: – Noi intanto rassettiamo un tantino la camera: ci verrà il Signore!*» [op. cit., p. 197].

Релігійніми становлять основу мовлення персонажа *Фіфо Юе*. Автор експліцитно з метою створення комічного модусу наголошує на релігійному світогляді та способі передачі думок персонажа, повторюваним висловом якого є фраза з лексемою «*Cristo*»: «*Si spiccicò per ripetere la sua frase favorita: – Cristo solo lo sa!*» [op. cit., p. 178]. У його відповідях релігійніми присутні в усіх контекстах, повторюваною є також лексема «*diavolo*»: «*Don Fifo entrò col capo scoperto, i capelli per aria, esclamando esasperato, con larghi gesti delle braccia: – Non era cappello, era diavolo!*» [op. cit., p. 194].

У романі «*Il Turno*» вербалізація комічного здійснюється через використання релігійних компонентів у побутовій лексиці персонажа *Чиро Конни*. Елементи, пов'язані зі сферою сакрального, у його репліках виконують емотивну функцію. Повторюваними є лексеми «*Dio*» та «*Cristo*», значення яких зведено до вставних конструкцій фразеологічного типу: «*Scritta come Dio*

comanda» [op. cit., p. 231], «**Cristo, Madonna, Padreterno, che vuoi? Te li faccio scendere tutti dal Paradiso!**» [op. cit., p. 246].

Слід наголосити на тому, що *Чіро Конна* молодий, хоча персонажі інших романів Л. Піранделло, для мовлення яких характерною є наявність релігійних компонентів, є переважно старшими. Властивою для *Чіро Конни* є повторювана оклична фраза з релігійнимом: «*Prepotenze, neanche Dio!*» [op. cit., p. 269]. Тут в одному контексті поєднано релігійнім «*Dio*» та юридичний термін «*prepotenze*», тобто всесилля та перевищення влади.

Релігійна лексика у мовленні персонажа відіграє також перлокутивну функцію через біблійні апеляції: «*Eroi i padri, o signori, che per render propizia la divinità alle nobili imprese della patria sacrificavan le figlie! Ma che dire d'un padre che, per loschi fini, la propria figlia sacrifica al dio Mammone? – Mammone! Mammone! Abbasso Mammone! – gridò la folla, tra le risa e gli applausi.*

E, da quel giorno, il Ravì fu chiamato da tutto il paese Marcantonio Mammone» [op. cit., p. 293].

У романі «*Suo Marito*» численні випадки використання релігійної лексики зафіксовано також у розмовах персонажа *Джустіно Боджоло*. Зокрема, для нього характерною є лексема «*Dio*», яка виконує експресивно-емотивну функцію: «*Ma santo Dio, ha guastato tutto!...*» [op. cit., p. 623].

Звертання до Бога слугують для підсилення значення окремих елементів. У контексті лексеми з релігійним компонентом створюють комічний ефект через їхню невідповідність зниженому контексту, у який їх уведено: «*Quella è una benedetta donna, che non la smuove neanche il Padreterno. Tanta gente convenuta là per lei, il fior fiore, no? il Gueli, il Borghi... crede che le abbia fatto piacere? Ma nemmeno per sogno! Già, ho dovuto trascinarla per forza, ha visto? E le giuro su l'anima mia, signora, che questo banchetto è venuto da sé, cioè in mente al Raceni, a lui soltanto: io non ci sono entrato né punto né poco. Dopo tutto, mi pare che sia riuscito bene...*» [op. cit., p. 635].

Лексикою, пов'язаною із релігією, сповнені репліки персонажа *Інполімо Оноріо Рончелли* з роману «*Suo Marito*», а релігійними у його мовленні є

суттєвим елементом структури комічної побудови всього тексту. Як і в більшості інших аналогічних випадків з проаналізованих романів, релігійними тут вживаються у формі вставних конструкцій та емотивів: «*Doni, – gridò il signor Ippolito, – doni, dico, del Padreterno, signora mia, messo di buon umore dall'allegria degli uomini*» [op. cit., p. 632].

Комічність персонажа об'єктивується завдяки релігійній лексиці, введеній у невідповідні контексти. Зокрема, він звертається до Бога з проханням допомогти дівчині народити сина, а не доньку. В авторському розумінні в цьому образному ряді вербалізується також іронія щодо жіночої літератури: «*E speriamo tutti che sia maschio, perché, se nasce femmina e si mette a scrivere anche lei, Dio ne liberi e scampi, caro signore!*» [op. cit., p. 663].

Функцію емотива для персонажа відіграє лексема «*Gesù*». Цей релігійний антропонім вводиться в протилежний до сакрального контекст меркантильного підрахунку вартості написання тексту. У побутовій лексиці персонажа цей компонент відіграє роль засобу вираження подиву: «*Gesù! Gesù! – esclamò il signor Ippolito. – Scrivo, per esempio, ohibò, due lire e cinquanta?*» [op. cit., p. 665].

У сварках чиновника *Inpolito Onorio Breganze* в романі «*L'Esclusa*» з пародійною метою підкреслено фонетичні особливості мовлення, а також апелятив із релігійним компонентом «*Neanco Dio*». У семантиці комічного в зазначеному фрагменті ключовим є звуконаслідування: «*Alzare le mani in faccia alla sua figliuola? Neanco Dio, neanco Dio doveva permetterselo! [...] Ah sì, perrrdio! [...] lui, il consiglierr Breganze, avrebbe rreclamato rrriparazione e giustizia più in alto, più in alto [...] e dri dri dri – strillavano le scarpe [...] – E` un'im-mo-ra-li-tà! [...] O ci rrrimedia lei, o ci rrrimedio io. Vado a far reclamo formale all'Ispettore scolastico! La rrriverisco*» [op. cit., p. 104].

Важливим лексико-стилістичним компонентом комічного творів Л. Піранделло є використання **іншомовних слів**, які в пародійно-сатиричних контекстах можуть деформуватися до рівня **макаронічної мови**.

У романі «*L'Esclusa*» персонажем, який звертається до іншомовних слів, є поліглот, викладач англійської, німецької та французької мов з Ірландії *Білл*

Медден. Л. Піранделло окремо наголошує, що настільки освічена постать не може зрозуміти побутових італійських слів, зокрема лексеми «*lite*». Автором експліцитно відтворено репліки з помилковим та інверсійним порядком слів, а для уточнення значення тієї чи іншої лексеми використано низку запитальних речень. Комічність створюється через акцентуацію уповільнення комунікативного процесу на елементарному рівні. Для підсилення ефекту вводяться недоречні вишукані відповідники з **німецької, французької та англійської мов**, якими володіє персонаж: «...*Una lite, benissimo: a strife, der Streite, une mêlée, yes, capito benissimo. Si dice lite in italiano? li-te, benissimo. Che cosa posso io fare?*» [op. cit., 15], «*E allora qualche... coup? Ah, un colpo – si dice? Sì, infallible, io te lo insegnare*» [op. cit., 16], «*Nudo il... come si dice? le tronc du corps... die Brust... ah, yes, torso, il torso. O puramente, senza nudo*» [ibid.].

З особливою іронією наголошується на тому, що професор, вживаючи французькі слова, не може дібрати відповідника в італійській, хоча лексичні компоненти практично не відрізняються і мають чіткі романські аналогії, як, наприклад, *sciabla – sciabola, infallible – infallibile* та інші: «*E allora qualche... coup? Ah, un colpo – si dice? Sì, infallible, io te lo insegnare*» [ibid.].

У цьому контексті при вербалізації комічного зафіксовано некоректне використання дієслівних форм: «*Eh, si duellare...*», «*Io te lo insegnare*» [ibid.].

Помилковий узус італійської мови притаманний також персонажу-англофону К. Нейману Кроуеллу, який з'являється в першому розділі третьої частини роману «*Suo Marito*». Комічний відтінок закладено у некоректній дієслівній формі: «– *Sissignore. E se Lei vuole, potrei parlarle di lui fino a domattina. E Lei mi ringrazierebbe. – Oh, sì, io molto ringraziare, signore*» [op. cit., p. 663].

Пародійна комічність реалізується на фонетичному рівні при відтворенні особливостей вимови іноземцем італійських слів, а саме лексеми «*consolazione*» та прізвища «*Boggiolo*»: «– *Conciolescione? – ripeté, con gli occhi pieni di lagrime. – Veramente, conciolescione?*» [op. cit., p. 662], «– *Signor Bòggiolo... – Boggiòlo, scusi. – Ah! Boggiòlo, grazie*» [op. cit., p. 661].

Комічний ефект зафіксовано у семантичній неузгодженості діалогу між італофоном та носієм іншої мови, зокрема, через буквальне сприйняття та відтворення метафори англійською мовою: «*Il dramma è già partorito [...] verranno alla luce tutt'e due insieme, dramma e figliuolo. Due parti... cioè, parti, sì, plurale di parto... parti nel senso di... di... partori... là, partorizioni, capisce?*

*Il signor Crowell diventò molto serio; s'eresse su la vita; impallidì; disse:
– Molto interessante.*

E, tratto di tasca un altro taccuino, prese frettolosamente l'appunto: Mrs. Roncella two accouchements» [op. cit., p. 663].

Вербалізація комічного в словосполученні «*two accouchements*» відбувається не лише в репліці журналіста, а й виноситься автором у заголовок усього розділу.

У діалозі персонажа *Інполіто Оноріо Рончелли* із журналістом комічність ситуації створюється автором через французькі та латинські лексеми в описі спроб персонажів подолати комунікативний бар'єр: «*Sissignore. Giustino Boggiolo, mio ni-po-te... Nipote, sa? sarebbe... nepos, in latino; neveu, in francese. L'inglese non lo so... Lei capisce l'italiano?*» [op. cit., p. 662].

Латинська мова взагалі є важливим лексико-стилістичним компонентом вербалізації комічного у романах письменника. Сміхова невідповідність базується на неузгодженості побутово-розмовного стилю з вишуканим книжним стилем, який мають на меті актуалізувати персонажі, вдаючись до зворотів та слів із мертвої мови. Наприклад, у романі «*L'Esclusa*» вчитель малювання *Маттео Фальконе* недоречно користується латинізмами у вульгаризованому побутовому контексті: «*Ad purgationem cloacarum*» [op. cit., p. 122].

У романі «*Il Turno*» Л. Піранделло приділив більшу увагу вербалізації комічного через латинізми у побутовому контексті. Автор вдається не лише до поодиноких вкраплень латинських лексем у текст для створення ефекту вишуканого стилю, а й до введення латини в мову персонажів нарівні з італійською.

У сентенційній манері спілкування персонажа *Маркантоніо Раві* латинська мова кількісно перебуває на одному рівні з італійською. Оскільки дві мови сполучено механічно, це призводить до виникнення своєрідних макаронізмів на розмовному рівні: «*Quando dici tu, o meglio, quando Stellina permetterà... intra paucos dies, spero, cupio quidem*» [op. cit., p. 218], «*Hai la puella già sposa*» [op. cit., p. 221], «*Quondam, se permetti*» [op. cit., p. 286], «*Quonam pacto*» [op. cit., p. 291], «*Sic vivitur, sic vivitur...*» [op. cit., p. 253], «*Factum infectum... con quel che segue*» [op. cit., p. 299].

У мовленні персонажа латинські компоненти необхідні також для цитування літературних творів, зокрема, «*Ad Leuconoen*» Горация: «*Né i suoi meriti si restringevano solo qui, nel campo, com'egli diceva, di Venere e di Marte: don Diego parlava il latino speditamente, sapeva a memoria Catullo e la maggior parte delle odi di Orazio: Tu ne quaesieris, scire nefas, quem mihi, quem tibi finem dī dederint...*» [op. cit., p. 217].

У романі «*Suo Marito*» комічне вербалізовано передусім через елементи **французької мови** та деякі вкраплення із німецької та англійської. Авторська сатира, стосовна римської богемі, актуалізується у міркуваннях персонажа *Аттільйо Рачені* та ужитій ним лексемі «*champagne*». У виборі напоїв для банкету саме французьке слово є ключем, завдяки якому об'єктивовано комічний аспект. Його суть полягає в абсурдній суперечності між, з одного боку, формальною освіченістю римської богемі, а з другого – безграмотності та меркантильності. Єдиною різницею між французьким та італійським напоєм для референтів комічного є його ціна, а використання у контексті французької лексеми має на меті означити претензійність: «*Pagando lire otto ciascuno, potessero pretendere allo Champagne o a qualche altro più modesto (cioè nostrano) vino spumante per i brindisi*» [op. cit., p. 589].

Французька мова відіграє ключову роль у створенні сатиричного модусу роману, а лейтмотивом міркувань персонажів є фраза: «*Du vrai monde*» [op. cit., p. 608]. Прикладом реалізації зневажливо-сатиричних інтенцій автора через французьку мову є репліки персонажа *Аттільйо Рачені*, який

називає свою мати на французький лад з наголосом на останньому складі: «*Fin dalla nascita egli era votato alla letteratura femminile, perché sua «mammà», Teresa Raceni Villardi, era stata un'esimia poetessa, e in casa di «mammà» convenivano tante scrittrici, alcune già morte, altre adesso molto anziane, su le cui ginocchia egli quasi quasi poteva dire d'esser cresciuto*» [op. cit., p. 590].

Найбільша кількість елементів французької мови на побутовому рівні міститься у розмовах редакторки журналу жіночої літератури *Дору Барміс*. Іншомовні вкраплення у тексті повідомлень мають на меті її сатиричну репрезентацію: «*Ve l'ho sempre detto, caro: una... una **nuance** di brutalità v'andrebbe a meraviglia! [...] Troppo languido e... debbo dirvelo? la vostra eleganza è da qualche tempo un po'... un po' **démodée***» [op. cit., p. 597].

У побутових контекстах для *Дору Барміс* властивими є численні французькі та німецькі слова: «*Ma avete allargato di qua e di là le **basques** del **krauss**...*» [ibid.]. Претензійність персонажа актуалізує сатиричний модус через невідповідність удавано вишуканого стилю мовлення контексту: «*Che è questo continuo, odioso **persiflage**?*» [op. cit., p. 608], «*Lo dico a tutti; l'ho detto anche a lui; l'ho stampato; ma egli ora me ne fa pentire... **C'est toujours ainsi!** Perché sono donna, capite? Ma io gliel'ho detto **tout bonnement**, potete crederci! Così, come a un collega...*» [op. cit., p. 649], «*Prendete un **fondant**...*» [op. cit., p. 651].

У романі «*Il Fu Mattia Pascal*» у сцені зі спиритичним сеансом комічне актуалізовано у міжмовному займенниковому okazionalizmi стосовно іспаномовних гостей, які макаронічно модифікують італійські слова:

«– *Adriano **Mei**, – diceva...*

– *Adriano **Tui**, – mi veniva quasi di rispondergli*» [192, p. 216].

Експліцитне вживання на побутовому рівні елементів книжного стилю, серед яких маловживані чи архаїчні звертання та привітання, є важливим лексико-стилістичним елементом вербалізації комічного. У мовленні *Помпео Емануеле Мормоні* з роману «*L'Esclusa*» з цією метою застосовано лексему «*ossequio*»: «***Ossequio**, signor Nusco*» [194, p. 123]. У цьому ж творі з метою саркастичного викриття пафосу персонажа *Маттео Фальконе* у побутові

контексти також вводиться книжна лексика: «– *Buon giorno, professor Falcone. – Riverisco, – grugnì in risposta colui, senza levare gli occhi dal giornale*» [ibid.].

Характерним для окремих епізодів роману «*Suo Marito*» є діатопний аспект лексико-стилістичної структури тексту. При перенесенні дії твору на північ Італії до області П'ємонт або мовлення персонажів починає збагачуватися діалектизмами, або протагоністи стають носіями місцевого діалекту. Для розмов римлян властивими є іншомовні слова, передусім із французької мови. Крім діатопної особливості, тут автор наголошує і на діастратному аспекті, оскільки лексичні елементи французької мови були притаманні тогочасним вищим прошаркам італійського суспільства.

Для створення комічного модусу при зображенні життя у провінції автор стилізує побутове мовлення персонажів. Найвиразніші вербалізатори зафіксовано в окличних реченнях на місцевому діалекті священика *дона Буті* із невеличкого селища в П'ємонті. Він робить зауваження усім, хто намагається дивитися в телескоп двома очима одразу: «*Con un euj soul! con un euj soul!*» [op. cit., p. 729]. У його міркуваннях міститься діалектна лексика з релігійним компонентом: «*La gran potensa 'd Nosgnour, eh? la gran potensa 'd Nosgnour!*» [op. cit., pp. 730, 832].

У розділах, присвячених зображенню сільського населення П'ємонту, діалект є найголовнішим інструментом для вербалізації комічного. Характерно, що носіями діалекту є старші люди, спілкування відбувається виключно в побутово-розмовному стилі, а репліки насичені окличними конструкціями: «– *E 'l giudisi? douva t' l'as 'l giudisi, martuf? [...] L'è nen vera! – gli gridava allora il vecchione, afferrandogli con le grosse mani e fingendo di volergli strappar la pancina: – T' l'as anvece sì, sì, sì...*» [op. cit., p. 830], «*Grazious! – diceva a madama Velia, appena don Buti se n'andava. – Chiel a ven con so canucial për meisiña, e miì dovria venì sì con i me count 'd cassa*» [op. cit., p. 832].

В одному випадку зафіксовано проникнення діалектної конструкції в мовлення персонажа, який не є носієм діалекту. Така стилізація автору

необхідна для створення гумористичного та емпатійного модусу в тексті: «*La gente ignorante le guarda, e sì, a dis magara ch'a son bele*» [op. cit., p. 730].

2.2. Синтаксичні засоби вербалізації комічного

Вербалізація комічного можлива через використання всього спектру наявних у мові синтаксичних засобів за умови продуктивного поєднання з семантичними неузгодженостями чи невідповідностями, які провокують сміхову реакцію. Речення, висловлення та текст є необхідними інструментами для створення контексту, у якому відбувається реалізація комічного ефекту.

У широкому сенсі мовний комізм базується на двозначному трактуванні значення мовних одиниць [63, с. 14–15]. Зміна значення синтаксичних одиниць надає висловлюванню суб'єктивно-оцінної модальності. Що більша невідповідність між ознаками об'єктів у, наприклад, порівняльній конструкції, що більша їхня полярність у семантичному та стилістичному планах, то більший комічний потенціал закладено [84].

Серед засобів вербалізації комічного на синтаксичному рівні у романах Л. Піранделло було виокремлено **структурні**, які зумовлюють контекст безпосередньо на основі зміни порядку синтаксичних одиниць, їхнього повторення, вставних конструкцій та інших засобів. Вербалізація, наприклад, іронічного контексту, як зазначає І. Циркунова, передбачає протиставлення однієї частини висловлювання іншій, існування розбіжності, зіткнення взаємовиключних думок у висловлюванні, антитезу або парадокс [81].

Важливими інструментами увиразнення комічного на рівні синтаксису є також **стилістичні фігури** та **тропи**, серед яких найчастішими є епітети, порівняння, метафори тощо. Для декодування комічного, яке закладено у метафору чи порівняння, читачу необхідно відтворити імпліцитні значення через аналіз поверхневих структур висловлювання, які з тієї чи тієї причини не можуть сприйматися буквально [104, р. 22]. На думку деяких учених, іронія і метафора – це ті засоби, завдяки яким досягається суперечність в усьому дискурсі [103, р. 138].

Композиційний рівень становить основу для побудови цілісного комічного тексту та його вплетення у загальну систему синтаксичних макроелементів. Композиційно-смісловий рівень тексту становить лінгвокогнітивний конструкт, який відображає знання про світ і людину в ньому та є підґрунтям формування узагальненого образу конкретної культурно-історичної доби [17, с. 65].

У текстовій організації романів Л. Піранделло продуктивними засобами вербалізації комічного є як елементи впорядкування та компонування конкретних словосполучень і речень, так і синтактико-стилістичні фігури. Аналіз романів письменника дав змогу виявити релевантні композиційні особливості, які в загальній структурі текстів відіграють важливу роль для належної об'єктивації комічного.

2.2.1. Структурні та синтактико-стилістичні особливості реалізації комічного

Серед найчастіше вживаних автором засобів вербалізації комічного на рівні побудови конкретних синтаксичних конструкцій зафіксовано незакінчені речення, епаналепсис, а також складні поширені речення.

На рівні синтаксичної стилістики найвиразнішими засобами творення комічного є епітети, риторичні запитання, метонімія, прозопопея, риторичні звертання та ампліфікації.

2.2.1.1. Структурно-синтаксичні засоби

Одним із синтаксичних засобів створення комічного ефекту є включення у канву мови романів **незакінчених речень**. У внутрішньотекстовій комунікації цей інструмент покликаний відобразити невпевненість мовця.

Яскравим прикладом вдалої реалізації письменником цього прийому є, зокрема, репліки персонажа *Джустіно Боджоло* в романі «*Suo Marito*». Метою автора було створити зневажливий і сатиричний модус у відображенні сумнівів. Характерною для синтаксичної структури є парцеляція, а деякі конструкції

(зокрема, непоширене односкладне речення «*Non so*») повторюються. В окремих випадках зафіксовано **епаналепсис** – повторення кінцевих лексем одних фраз на початку наступних: «*Io mi sono accorto che... non so... c'è come una... una intesa tra tanti che... non so... si riconoscono all'aria... basta pronunziare un nome, il nome... aspetti, com'è?... di quel poeta inglese di piazza di Spagna, morto giovine... [...] Chizzi, già... questo! Appena dicono Chizzi... niente, hanno detto tutto, si sono capiti. Oppure dicono... non so... il nome di un pittore forestiere... Sono così... quattro, cinque nomi di questi che li collegano, e non hanno neanche bisogno di parlare... un sorriso... uno sguardo... e fanno una figurona!*» [194, p. 637].

Короткі непоширені речення написані автором для відтворення комунікації у натовпі. Сатиричний модус вербалізовано у перешіптуванні персонажів щодо молодшої письменниці *Сильвії Рончелли*. Характерною особливістю є використання, окрім незакінчених синтаксичних конструкцій, ще й вигуків та запитальних односкладних, безприсудкових чи непоширених речень. У наведеному прикладі кожне повідомлення належить окремому мовцеві: «*– Quella? – Piccola! – No, non tanto... – Veste male... – Begli occhi! – Dio che cappello! – Poverina, soffre! – Magrolina! – Non dice nulla... – No, perché? ora che sorride, è graziosa... – Timida timida... – Ma guardate gli occhi: non è modesta! – Bellina, eh? – Pare impossibile! – Vestitela bene, pettinatela bene... – Oh, dire che sia bella, non si potrebbe dire... – È tanto impacciata! – Non pare... – Che complimenti, il Borghi! – Un parapioggia! La sputa...*» [op. cit., p. 614].

У романі «*Il Turno*» у внутрішніх діалогах *Маркантоніо Раві* та в його розмовах із молодим залицяльником доньки для створення комічного ефекту автор удався до коротких незакінчених синтаксичних конструкцій, а також поширених, але незакінчених речень: «*Ha la mania delle mogli: non può farne a meno. Ma questa, se Dio vuole, sarà l'ultima! Gli diamo, sì e no, tre anni di vita? [...] Poi Stellina... ci penserà lei... [...] dicono che don Diego riprende moglie perché, stando solo, ha paura degli spiriti... Già! Credo che di notte gli appaja la*

Morte con l'ali. E se lo porti via presto, don Pepè! Le darei una mano io per caricarselo meglio su le spalle... Ma già, non pesa venti chili...» [op. cit., p. 225].

У відверто глумливому світлі автор показує міркування персонажа *Марії Розі* з роману «*L'Esclusa*». Пародіювання її мовлення та поведінки реалізується через часте використання незакінчених речень: «*Bisogna mandar subito per un prete... Fifo! Fifo, svégliati!*» [op. cit., p. 196], «*Va'! va'! corri... Non c'è tempo da perdere...*» [op. cit., p. 197].

Особливої уваги заслуговує аналіз структурно-синтаксичних особливостей побудови фраз викладачами, професорами та науковцями, чие мовлення, здавалося б, мало бути граматично зразковим. Натомість, воно насичене переважно простими або ж незакінченими реченнями, що стає ефективним засобом створення та підсилення комічного ефекту.

Так, для вербалізації комічного у репліках викладача філософії *Луки Бландіні* Л. Піранделло застосовує переважно прості запитальні неповні односкладні речення або ж незакінчені прості речення: «*Ma guarda, guarda, guarda... E tua moglie, santo Dio! Non è figlia di Francesco Ajala, tua moglie? Bada, caro mio, che quello è una bestia feroce... Adesso nasce un macello... Che m'hai detto? Che m'hai detto? Vah... vah... vah... Dalla finestra? [...] Su me? Perché? Ah tu vorresti fare... Aspetta, figliuolo mio, bisogna ragionare... Mi hai tutto scom bussolato... Non è possibile, adesso...*» [op. cit., p. 19].

У мовленні професора з роману «*L'Esclusa*», поліглота *Білла Меддена*, який викладає англійську, німецьку та французьку мову італійцям, не розуміючи італійської, комічне на синтаксичному реалізовано у численних запитальних та незакінчених реченнях, а також у помилковому порядку слів, що підкреслює невпевненість персонажа при формулюванні повідомлення: «*Nudo il... come si dice? le tronc du corps... die Brust... ah, yes, torso, il torso. O puramente, senza nudo*» [op. cit., p. 16], «*E allora qualche... coup? Ah, un colpo – si dice?*» [ibid.].

Іронія у репрезентації персонажа викладача-філолога *Аттільйо Нуско* створена через прості незакінчені речення, які супроводжуються апеляціями до

співрозмовника через запитання. Комічне відтворено акцентуванням на невпевненості персонажа, який використовує простий майбутній час для семантичного позначення можливості: «*Cercava di far valere la propria opinione con molti “sarà, ma” ...*» [op. cit., p. 123], «*Sente freddo stamani?*» [op. cit., p. 121].

У романі «*Suo Marito*» синтаксичні конструкції у діалозі італофона з американським журналістом фрагментуються. Для передачі непорозуміння між персонажами автор вживає незакінчені речення та розбиті повідомлення: «*Signor – Boggiòlo – accordato intervista – su – nuova – grande – opera grande – scrittrice – italiana – Silvia – Roncella [...] mio ni-po-te... Nipote, sa? sarebbe... nepos, in latino; neveu, in francese. L’inglese non lo so...*» [op. cit., pp. 661–662].

Для *Чиро Конні* в романі «*Il Turno*» характерними є короткі незакінчені та окличні речення. Завдяки парцеляції об’єктивовано сумніви та роздуми персонажа, а також акцентовано різницю між відповідальним підходом до формальної ввічливості в діловому стилі (де він намагається користуватися складними синтаксичними конструкціями) і різко контрастним вульгарним стилем на побутовому рівні (прості речення з багатьма інвективами): «*La vostra lettera... – è degna d’una persona [...] che star dovrebbe... scrivi!... coatta... co-atta, tutt’una parola [...] che star dovrebbe coatta nei bagni e nelle galere virgola... anziché... an...ziché, con una sola c, libera e sciolta... tra il consorzio della gente civile punto ammirativo. [...] Ma se voi siete... ma se voi siete un mascalzone virgola... io sono un gentiluomo. Vi uso perciò la generosità... ge-ne-ro-si-tà... d’inviarvi due miei rappresentanti... col più ampio mandato virgola... i quali vi restituiranno la sozza lettera virgola... che con vigliacco ardire m’avete spedita stamani*» [op. cit., p. 231].

Комічний ефект створюють **складні речення**, обтяжені риторичними фігурами й апелятивами, як, наприклад, у репліках колишнього чиновника *Ромуальдо Борті*. Автор додає у структуру тексту односкладні вставні вигуківі конструкції, які озвучуються збірним образом натовпу, аналогічно до зазначеного вище випадку комунікації в натовпі під час обговорення молодой письменниці *Сильвії Рончелли*: «*È una bella e ricordevole ventura per noi il poter*

dare su la soglia d'una nuova vita il benvenuto a questa giovane forte, già avviata e qua giunta con passo di gloria [...] Pare, o signori, che la grandezza di Roma ami piuttosto la severa maestà della Storia anziché gli estri immaginosi dell'arte. L'epopea di Roma, o signori, è nelle prime decche di Livio; negli Annali di Tacito è la tragedia. (Bene! Bravo! Bravissimo!)» [op. cit., p. 623].

2.2.1.2. Стилiстичні фігури і тропи

Стилiстичні фігури та тропи відіграють важливу стилетвірну роль для актуалізації комічного значення в окремих текстових зразках романів Л. Піранделло.

У мовленні персонажа *Ромуальдо Борті* іронічний модус закладено в стилізовано пафосній манері спілкування. На мовному рівні комічне реалізовано, зокрема, завдяки **епітетам, риторичним запитанням і метоніміям**: «*È una bella e ricordevole ventura [...] questa giovane forte [...] che dirà Roma, l'immortale anima di Roma all'anima di questa giovine?*» [ibid.].

У романі «*L'Esclusa*» авторські **епітети** збагачують комічний модус у сцені з приходом у дім священика. Стилiстичні фігури допомагають у контексті вербалізувати та увиразнити фарсове смислове наповнення ситуації: «*coro infantile di donne*» [op. cit., p. 49].

У тексті дуже детально відтворено свято риболовного промислу – день Козімо і Дам'яно. Опис цього дійства автор насичує **епітетами** на адресу як натовпу, так і самої процесії: «*strepito indiavolato*», «*furia infernale*», «*disordinata bestiale processione*» [op. cit., pp. 63–71].

Пейоративні епітети, порівняння та метонімії у структурі тексту дозволяють унаочнити втрату первинних смислів релігійного свята. Комічний модус створюється через невідповідність сакральної величності та приземленої фактичної реалізації: «*Ogni anno la città era destata da quell'invasione fragorosa, come dal mare stesso in tempesta*», «*andavano in giro per il paese, in peduli, vestiti di bianco come i pescatori*» [op. cit., p. 64].

Щоб наголосити на релігійному фанатизмі та глибинній комічній карнавальності, автор вдається до використання **метонімії**: «*I Santi andavano com'ebberi tra la folla che spingeva urlando selvaggiamente*», «*i Santi non volevano andare avanti*» [op. cit., p. 69].

Показовими є стилістичні фігури, зафіксовані в описі професора Білла Меддена. Для створення комічного ефекту Л. Піранделло застосовує **прозопопею**, наділяючи частини тіла дійових осіб людськими властивостями: «*I capelli aurei, finissimi, pareva gli si fossero allontanati dai confini della fronte e dalle tempie per paura del naso adunco, robusto; ma in cerca di loro, dalla punta delle sopracciglia serpeggiavano sù sù, come per andarsi a nascondere, due vene sempre gonfie. Sotto le sopracciglia s'appuntavano gli occhietti grigio-azzurri, a volta astuti, a volta dolenti, come gravati dalla fronte*» [op. cit., p. 14]. Для інтенсифікації комічного ефекту автор збагачує **епітетами** текст опису персонажа: «*la fronte monumentale [...] agilità scimmiesca*» [ibid.].

Важливим для авторських комічних задумів тропом є **риторичні звертання**. Переважна більшість цих елементів містить релігійний компонент «*Dio*», «*Gesù*» чи імена святих, про які йшлося вище.

У романі «*L'Esclusa*» цей прийом застосовано в односкладних реченнях: «*Gesù! Gesù! Gesù!*» [op. cit., p. 189]. Метою таких звертань є наголошення емоційної збудженості персонажів: «*Gesumaria! Le finestre*» [op. cit., p. 191], «*Oh Cristo mio! – esclamò don Fifo*» [op. cit., p. 194].

Аналогічні риторичні звертання з релігійним компонентом зафіксовано у романі «*Suo Marito*». У цьому випадку троп посилює комічність контексту та робить виразнішою збудженість мовця: «*Gesù! Gesù! – esclamò il signor Ippolito*» [op. cit., p. 665].

У романі «*Il Turno*» з метою увиразнення комічного ефекту автор використовує стилістичну **ампліфікацію**, нагромаджуючи в запитальних реченнях слова з однорідною емотивною семантикою: «*Cristo, Madonna, Padreterno, che vuoi?*» [op. cit., p. 246].

Цей прийом зафіксовано й у випадку інтенсифікації сатиричного модусу, який супроводжує персонажа *Джустіно Боджоло* у романі «*Suo Marito*». У репліки протагоніста для опису творчого високодуховного процесу введено ряд синонімів з матеріалістичною семантикою: «*Le domandava se e che cosa avesse scritto durante la giornata, mentr' egli era all'ufficio, quante cartelle, quante righe, quante parole...*» [op. cit., p. 629].

Засіб ампліфікації у мовленні персонажа використовується також з протилежною метою, а саме – для сакралізації матеріалістичних концептів літературного процесу. Л. Піранделло застосовує ідентифікаційну лексему «*materiale*» для сатиричного маркування неприйнятних для самого автора світоглядних позицій персонажа щодо духовного виміру людської творчості: «*Ricopiato a stampa, il materiale, – com'egli lo chiamava – da mandare ai giornali, alle rassegne, agli editori, ai traduttori, coi quali era in attivissima corrispondenza*» [ibid.].

Суперечність духовне – формальне яскраво виявляється в доборі лексики персонажем для опису літератури та літературного процесу. Так, він оперує формальними кліше та юридичними поняттями: «*Il terreno non è ancora ben preparato; conosco pochi; e poi la stagione, fra qualche settimana non sarebbe più propizia. [...] Ecco, io vorrei concertare un programmino. [...] non vuole sforzarsi per nulla a investirsi bene della sua parte, ecco, a far quella figura che dovrebbe, a vincere insomma la propria indole...*» [op. cit., p. 637].

2.2.2. Синтактико-композиційні засоби об'єктивації комічного

На цьому рівні організації текстової структури важливими елементами комічного є окличні речення, які вступають у семантичний конфлікт із базовим текстом, а також авторська мова, яка зафіксована в окремих чітко означених фрагментах у кожному романі.

2.2.2.1. Позасценічні вигуки

Характерною особливістю оповіді Л. Піранделло від самого початку літературної діяльності є схильність до зображення сценічно-діалогічного художнього простору. Театральний підхід притаманний не лише драмам автора, а й прозовим творам. Припущення про театральний спосіб художнього мислення можна аргументувати тим, що навіть ранні новели письменника пізніше були перероблені на повноцінні п'єси.

В епізодах великої прози Л. Піранделло, де дія відбувається в межах однієї сцени, для посилення комізму автор вводить у текст репліки персонажів, які безпосередньої участі в дії не беруть, а їхні слова не мають прямого зв'язку з сюжетними перипетіями. Такий прийом пропонуємо називати **позасценічними вигуками**, тобто окличними текстовими конструкціями, які не мають прямого причинно-наслідкового зв'язку із попередньо викладеним змістом.

Так, у романі «*L'Esclusa*» створюється трагічний модус через народження мертвої дитини персонажем *Марти Аяли* та одночасною смертю її батька. Трагічність сцени підсилена молитвою священника та співом його помічниць. У цей монотонний контекст автор вводить різкі вигуки агітаторів та галас натовпу з вулиці, де радісно проголошується про обрання депутата: «*Appena giù per la strada, il suono stridulo del campanello e il rosario delle donne si confusero con le grida clamorose e gli applausi d'una folla di schiamazzatori, i quali, con una bandiera in testa, esaltavano la proclamazione di Gregorio Alvignani a deputato*» [op. cit., p. 49]. Така контрастна зміна розвитку тексту актуалізує іронічний модус авторського сприйняття та унаочнює несприйняття ним як релігійного, так і політичного аспекту подій.

У романі «*Suo Marito*» Л. Піранделло порушує любовний контекст різкими вигуками з вулиці. «*Terza edizioneeee! Quattro morti e venti feriti!!!... Lo scontro con la truppaaaa! L'assalto a Palazzo Braschiii! L'eccidio di Piazza Navonaaaa!*» [op. cit., p. 603]. Ці екскламації, як і в романі «*L'Esclusa*», мають

політичну семантику і вводяться в текст різко та неочікувано для створення комічного ефекту.

Позасценічні вигуки зафіксовано також у романі «*Il Fu Mattia Pascal*». Їхньою функцією в тексті є актуалізація іронічного підходу протагоніста до обряду хрещення загалом та імен людей зокрема. Нове ім'я персонаж *Mammia Паскаль* обирає собі саме з почутих із вулиці вигуків: «*Adriano Meis. Benone! M'hanno battezzato*» [192, р. 120].

2.2.2.2. Авторські ремарки та описи персонажів

Особливим різновидом текстів, у яких вербалізується комічне, є описи персонажів та власне авторські ремарки. Ці композиційні елементи романів чітко виокремлюються з основного масиву тексту. У їхніх межах Л. Піранделло комплексно використовує усю сукупність вербалізаторів, завдяки яким досягається комічний ефект. В ремарках та описах персонажів не лише окремі елементи покликані актуалізувати комічне – сміховий ефект створюється по всій структурі оповіді, тому їх можна розглядати як власне комічні тексти. Вони заслуговують окремого підходу ще з тієї причини, що віддзеркалюють притаманні автору конкретні лінгвістичні маркери та референти комічного сприйняття.

Л. Піранделло представляє персонажів переважно у викривальному тоні. Контексти відображення можуть бути різними, однак тематично сміх письменника базується здебільшого на **фізіологічних** та **поведінкових** особливостях.

А) Викриття фізіологічних вад

Комічний аспект роману «*L'Esclusa*» зафіксовано в описі місцевого чиновника. У ньому автор заклав власну зневажливу оцінку, акцентуючи на фізіологічних вадах чоловіка. Висміювання персонажа відбувається через **анафору** «*corto*», метою якої є підкреслення дефекту його кінцівок. У смисловий центр повідомлення Л. Піранделло вводить гладкість персонажа та інтенсифікує її **підсилювальними прислівниками** «*faticosamente*» та

«*veramente*»: «*Consigliere cavaliere ufficiale Ippolito Onorio Breganze [...] L'obesità del corpo veramente non gli permetteva di gestire come avrebbe voluto. Corto di braccia, corto di gambe, portava la pancetta globulenta in qua e in là per la stanza, faticosamente, facendo strillare le suole delle scarpe a ogni passo*» [194, p. 103].

Гумористичний модус притаманний відтворенню зовнішності персонажа *Маркантоніо Раві* у романі «*Il Turno*». Для створення сміхового ефекту в його описі автор застосовує **ампліфікацію**, а також прийом **алітерації** та епітети у формі **аугментативів**: «*Marcantonio Ravì, bonaccione, grasso e grosso, col volto sanguigno tutto raso e un palmo di giogaja sotto il mento*» [op. cit., p. 217].

Для виокремлення фізіологічних особливостей персонажа та для яскравішої комічної репрезентації у тексті опису використовуються також **порівняльні звороти**. Л. Піранделло збагачує сміховий компонент через збільшувальний суфікс *-on-*, **прозопопею** та **підсилювальні прислівники**: «*Con le gambe che parevan tozze sotto il pancione e che nel camminare andavano in qua e in là faticosamente*» [ibid.].

Одразу за описом цього персонажа контрастивно через порівняння вводиться персонаж *дон Дієго Алькосер*. Для вербалізації комічного та для увиразнення рис чоловіка Л. Піранделло застосовує лексичні повтори. Загальне контрастивне порівняння із *Маркантоніо Раві* актуалізується також на морфологічному рівні через зменшувальний суфікс *-ett-*: «*Sembrava fatto apposta per compensar don Diego fino fino, piccoletto, che gli arrancava accanto con lesti brevi passetti da pernice*». Для мови Л. Піранделло в описі цього персонажа характерні **ампліфікація**, **порівняння**, а також сталі словосполучення: «*Tenendo il cappello in mano o sul pomo del bastoncino, come se si compiacesse di mostrar quell'unica e sola ciocca di capelli [...] la quale, rigirata, distribuita chi sa con quanto studio, gli nascondeva il cranio alla meglio. Niente baffi, don Diego, e neppur ciglia: nessun pelo*» [ibid.].

У романі «*Suo Marito*» референтом комічної репрезентації для Л. Піранделло є персонаж-історик *Філіберто Літті*. Пейоративний і

викривальний модус в його створено через епітети та аугментативи: «*Filiberto Litti, lungo asciutto legnoso, con baffoni bianchi e moschetta, un pajo d'enormi orecchie carnose e paonazze, parlava, balbutendo un po', delle rovine là del Palatino, come di cosa sua*» [op. cit., p. 604].

Для вербалізації комічних намірів Л. Піранделло у тексті опису персонажа похилого віку в цьому ж романі увага акцентується на особливостях зовнішнього вигляду через **прозопопею**, підсилену використанням збільшувальних суфіксів, а також аксіологічних епітетів з пейоративною конотацією: «*A quel lanternone biondiccio, che sconcertava tutti con l'aspetto macabro [...] il Liffeld, professore di psicologia all'Università di Upsala, dottissimo, non aveva dove sedere*» [op. cit., p. 618].

Одним із головних референтів комічного у хронотопі містечка на півночі Італії є священник *дон Буті*. Комічний модус довкола нього увиразнено надмірною деталізацією опису фізіологічних особливостей персонажа. Засобами підсилення комічного в структурі тексту є риторичні вигуки, епітети, порівняння та ампліфікації: «*Ah, quel don Buti, che disillusione! In quella bianca canonica, con quell'orto accanto [...] un lungo prete magro e curvo, tutto aguzzo, nel naso, negli zigomi, nel mento, e con un paio d'occhietti tondi, sempre fissi e spaventati [...] suo vecchio cannocchiale adoperato come strumento efficacissimo di religione e però sacro a lui quasi quanto il calice dell'altar maggiore*» [op. cit., p. 729].

У зображенні персонажа журналіста *Тімо Лампіні* Л. Піранделло наголошує на особливостях ходи та зачіски чоловіка. У тексті роману наявні комічні антропоніми, епітети та порівняння, а сатиричний модус закладено у зменшувальних формах слів: «*Sopravvenne, saltellando secondo il solito suo, il giovine giornalista tirocinante Tito Lampini, Ciceroncino come lo chiamavano, autore anche lui d'un volumetto di versi; smilzo, dalla testa secca, quasi calva, su un collo da cicogna*» [op. cit., p. 606].

В комічній презентації персонажа старого співака *Момо Каріоліна* інтенсифікаторами комічного слугують пейоративні порівняння,

зменшувально-пестлива форма лексеми «*uoto*», епітети в суперлативній формі, а також числівникові звороти: «*Omettino profumato, elegantissimo, che pareva fatto e messo in piedi per ischerzo, con una ventina di capelli lunghi, raffilati sul capo calvo, due violette all'occhiello e la caramella*» [op. cit., p. 610].

Л. Піранделло акцентує увагу на малій значимості персонажа в подієвому розвитку через заперечні предикативні конструкції, а також ампліфікації й епітети: «*Non sapeva far altro che strisciare riverenze, baciare la mano alle signore, dir barzellette in veneziano; ed entrava da pertutto, in tutti i salotti più in vista, in tutte le redazioni dei giornali, da pertutto accolto con festa; non si sapeva perché. Non rappresentava nulla e tuttavia riusciva a dare un certo tono alle radunanze, ai banchetti, ai convegni, forse per quel suo garbo inappuntabile, complimentoso, per quella sua cert'aria diplomatica*» [ibid.].

Персонаж перекладача також виявляється для автора смішним, і для підсилення комічного ефекту увагу зосереджено на його фізіологічних дефектах. Саме з цією метою автор застосовує порівняння, займенникові ампліфікації, підсилювальні прислівникові форми та невизначену сполучникову конструкцію з лексемою «*o*»: «*Era evidentemente uno straniero: svedese o norvegese. Nessuno lo conosceva, nessuno sapeva chi fosse, e tutti lo guardavano con stupore e ribrezzo*». Важливим є епітет «*complimentoso*», прозопопєя та риторичні запитання, які у сатиричній формі зображують старість: «*Era una vera sconcezza, tra tanta vanità, quello scheletro ambulante. Dove mai era andato a scovarlo il Raceni? come gli era potuto venire in mente d'invitarlo al banchetto?*» [op. cit., p. 612].

Ключовим для вербалізації комічного в романі «*Suo Marito*» є представлення персонажа *Амтільйо Рачені*. Найперший його портрет подано в іронічному ключі, а контекст, у якому він зображується, – у відверто сатиричному. Курйозний комізм ситуації на синтаксичному рівні досягається завдяки безсполучниковим складним реченням та прислівниковим інтенсифікаторам значення. Комічний аспект ситуації актуалізовано в кількох однорідних присудках, поєднаних у синтаксичній конструкції повторюваним

сполучником «e». Для підсилення сміхового ефекту в речення вводиться вставний фразеологічний компонент: «*Seduto in camicia a pie' del letto, con due dita accanite contro un peluzzo **profondamente** radicato nella narice destra. E **strabuzza** gli occhi e **arriccia** il naso e **contrae** le labbra in su al fitto spasimo di quel pinzare ostinato, finché, **tutt'a un tratto**, non gli s'apre la bocca e non gli si dilatano le nari per l'esplosione improvvisa d'una coppia di sternuti*» [op. cit., p. 589].

У тексті опису присутнє маркування персонажа лексемою з французькою етимологією *trovatore*. Загалом, у тексті роману частими актуалізаторами сатиричного модусу є референції до французької культури для увиразнення претензійності римського літературного кола. Вербалізаторами комічного в описі персонажа, окрім лексики французького походження, є також числівники, епітети з використанням зоонімічного та фітонімічного компонентів, а також порівняння: «*Aveva oltrepassato da poco i **trent'**anni Attilio Raceni, e non aveva ancor perduto la svelta adattezza **giovenile**. Il languor **pallido** del volto, i baffetti riccioluti, gli occhi a **mandorla** vellutati, l'ondulato ciuffo **corvino**, gli davano l'aria d'un **trovatore***» [op. cit., p. 590]. В описах персонажів Л. Піранделло також вдається до пейоративних порівнянь із зоонімічним компонентом: «*come un pesce*», «*come un **daino***» [op. cit., p. 594].

Для досягнення іронічного модусу у текст опису викладача *Луки Бландіно* з роману «*L'Esclusa*» введено епітети в суперлативній формі. Характерними маркерами комічного є підсилювальні прислівники та апмліфікації: «*Luca Blandino, professore di filosofia al Liceo, su i **cinquant'**anni, alto, magro, **calvissimo**, ma in compenso **enormemente barbuto**, era un uomo singolare, ben noto in paese per le **incredibili** distrazioni di mente a cui andava soggetto. Aggiogato per necessità e con triste rassegnazione all'insegnamento, assorto di continuo nelle sue meditazioni, **non si curava più di nulla né di nessuno***» [op. cit., p. 13].

У романі «*L'Esclusa*» комічний аспект персонажа *Білла Меддена* вербалізовано в описі його удаваної освіченості через порівняння, що містить оксиморонну зоонімічну фразу: «*Bill, con una mossa **da scimmia ben educata**, staccò dalla parete due vecchi fioretti arrugginiti*» [op. cit., p. 16]. Автор

зневажливо маркує персонажа і концептуально зводить його до поняття «*automa*» [ibid.].

З метою сильнішого іронізування стосовно персонажа автор вводить у текст іронічний опис житла професора з Ірландії. Для цього застосовано ампліфікацію та прозопопею через дієслово «*reclamare*», а також аугментативи та демінутиви: «*Ogni mattone, in quella camera, **reclamava** la scopa e una cassetta da sputare per il signor Madden; **reclamavano** le pareti e i pochi decrepiti mobili uno **spolveraccio**; **reclamava** il letticciuolo dai trespoli esposti le solide braccia d'una servotta, che lo rifacessero almeno una volta la settimana; **reclamavano** gli abiti*» [op. cit., p. 15].

У другій частині роману Л. Піранделло збагачує сюжет трьома іншими професорами і так само зображує їх в іронічно-зневажливій манері. Першим у комічному тоні представлено персонажа *Помпео Емануеле Мормоні*, висміювання якого Л. Піранделло вибудовує через числівники з семантикою епітетів у супроводі підсилювального прислівника та через семантичну ампліфікацію: «*Il professor Mormoni, Pompeo Emanuele Mormoni, autore di **ben quattordici** volumi in ottavo di Storia Siciliana, con appendice dei nomi e dei fatti più memorabili, con date e luoghi*». Властивими для опису фізіологічних особливостей персонажа є порівняння, які містять зоонімічний компонент, усталені прислівникові форми, епітети: «*Alto, grasso, bruno, dai grand'occhi neri e dal gran pizzo **qua e là** appena brizzolato **come** i capelli, dignitoso sempre nella sua napoleona e col cappello a stajo, si gonfiava dal dispetto **come un tacchino***» [op. cit., p. 120].

Другий персонаж – викладач *Аттільйо Нуско* – вводить автором у роман через іронічний контекст: для вербалізації комічного аспекту у цьому випадку використовуються антропоніми: «*Attilio Nusco, l'altro insegnante, chiamato comunemente nel Collegio il **professoricchio***». В авторській мові зафіксовано повтори, епітети та ампліфікації, поєднані з порівняннями, метою яких є встановити зневажливий тон повідомлення. Численні іронічні лексеми у зменшувальній формі та порівняльні конструкції з елементами зооморфізму

через перенесення ознак тварини на персонажа також відіграють суттєву роль для актуалізації комічного: «*Era al contrario **fino fino, piccolo, gracile, timido, tutto vibrante, tutto impacciato. Povero Nusco, come se diffidasse di trovare il suo posticino nella vita, [...] miserrima personcina, [...] Il poveretto si provava man mano a uscire un tantino dalla propria timidezza, come dalla tana una lucertolina insidiata: prima la punta del musetto; poi un altro tantino, fino agli occhi; poi tutta la testina, quasi aspettando d'esser colta dal cappio alla posta***» [ibid.].

Третім персонажем викладача в романі «*L'Esclusa*» є вчитель малювання *Mammeo Фальконе*. Автор зображує його через антропонімічне маркування з зоонімічним компонентом «*istrice*». В описі зафіксовано пейоративні епітети та компаративи прикметника «*male*». Інтенсифікаторами іронії у контексті є прислівники та підрядні речення мети, а також порівняння з зоонімічним компонентом та ампліфікація лексемою «*mostro*»: «*Era veramente d'una bruttezza mostruosa, e aveva di essa coscienza, peggio anzi: un tragico invasamento. Sempre cupo, raffagottato, non levava mai gli occhi in faccia a nessuno, forse per non scorgervi il ribrezzo che la sua figura destava; rispondeva con brevi grugniti, a testa bassa e insaccato nelle spalle. I lineamenti del suo volto parevano scontorti dalla rabbiosa contrazione che gli dava la fissazione della propria mostruosità. Per colmo di sciagura aveva anche i piedi sbiechi, deformi entro le scarpe adattate alla meglio per farlo andare. [...] modi di lui, più d'orso che d'uomo*» [op. cit., p. 122].

Як у романі «*Il Turno*», так і в романі «*L'Esclusa*» автор вдається до ідентичних синтактико-семантичних конструкцій для створення невідповідності в описі персонажів *дона Дієго Алькосера* та *Аммільйо Нуско*. З цією метою Л. Піранделло використовує лексичні повтори та загальне порівняння з попередньо описаними в тексті персонажами: аналогічними є представлення *дона Дієго Алькосера*: «*Sembrava fatto apposta per compensar don Diego fino fino, piccoletto*» [op. cit., p. 217] та семантично ідентична конструкція опису *Аммільйо Нуско*: «*L'altro insegnante [...] era al contrario fino fino, piccolo*» [op. cit., p. 120].

У романі «*Il Fu Mattia Pascal*» Л. Піранделло презентує персонажа-учителя в саркастичному тоні у пейоративних конструкціях порівнянь із зоонімічним компонентом та прозопопеї з прислівниковими інтенсифікаторами для зміщення семантичного навантаження: «*Magrezza che incuteva ribrezzo*», «*collo pareva uscisse penosamente, come quel d'un pollo spennato, con un grosso nottolino protuberante, che gli andava sù e giù*» [192, p. 30].

У цьому ж романі іронію та сарказм автора закладено в опис персонажа *Баммі Маланьї*. Основу комічного тут становить прозопопея у зв'язці з ампліфікацією, завдяки яким семантика руху в просторі переноситься на органи персонажа. Важливими також є епітети та іменники у формі аугментатива з референцією на гладкість персонажа, які контрастують з демінутивами, використаними у складних реченнях із порівняльними зворотами: «*Scivolava tutto: gli scivolavano nel lungo faccione di qua e di là, le sopracciglia e gli occhi; gli scivolava il naso su i baffi melensi e sul pizzo; gli scivolavano dall'attaccatura del collo le spalle; gli scivolava il pancione languido, enorme, quasi fino a terra, perché, data l'imminenza di esso su le gambette tozze, il sarto, per vestirgli quelle gambette, era costretto a tagliargli quanto mai agiati i calzoni; cosicché, da lontano, pareva che indossasse invece, bassa bassa, una veste, e che la pancia gli arrivasse fino a terra*» [op. cit., p. 37].

Б) Викриття поведінкових вад

В описі поведінкових особливостей персонажів комічний ефект часто створюється автором через підкреслення таких рис, як зверхність та погорда. У манерах дійових осіб це виявляється в унікальні комунікації з іншими, як, наприклад, у випадку з *Флавією Морлаккі* із роману «*Suo Marito*». У ролі ампліфікаторів застосовано антропоніми та гіпоніми лексеми «*scrittore*»: «*Prima fra tutti era venuta Flavia Morlacchi, poetessa, romanziera e drammaturga. Gli altri quattro, sopraggiunti, la avevano lasciata sola, in disparte. Erano il vecchio professore d'archeologia e poeta dimenticato Filiberto Litti, il novelliere piacentino Faustino Toronti, lezioso e casto, il grasso romanziere napoletano Raimondo*

Jàcono e il poeta veneziano Cosimo Zago, rachitico e zoppo d'un piede. Stavano tutt'e cinque nel terrazzo, innanzi alla sala vetrata» [194, p. 604].

Л. Піранделло наголошує на невербальних засобах комунікації, серед яких, зокрема, міміка персонажа. Важливим компонентом текстових фрагментів її презентації є внутрішнє мовлення героїні. Комічний аспект актуалізовано у риторичних запитаннях та займенникових ампліфікаціях, які підсилюють егоцентричність образу: «*La Morlacchi, di là, fece una smorfia di disgusto. Gonfiava in silenzio, ma si fingeva incantata dello stupendo paesaggio. Gli Appennini o gli Albani? Non lo sapeva neanche lei, ma che importava il nome? Nessuno come lei, più di lei, sapeva intenderne l'«azzurra» poesia» [ibid.]. Сарказм автора закладено в самоцитуванні, поєднанням із оцінною лексикою та вставною конструкцією з компонентом-зоонімом та епітетами: *Di questo Aprile d'un tempo lontano... Bel verso! Languido... E abbassò su gli occhi torbidi e scialbi, di capra morente, le grosse pàlpebre gravi» [op. cit., p. 605].**

В описі поведінки персонажа *Франчески Лампуньяні* в романі «*Suo Marito*» Л. Піранделло акцентує увагу на її претензійності через пряме маркування та епітети: «*La marchesa donna Francesca Lampugnani, alta, dall'incasso maestoso, come se recasse sul seno magnifico un cartellino con la scritta: Presidentessa del circolo di coltura femminile» [op. cit., p. 608].*

У зневажливо-іронічному тоні представлено персонаж *Марії Рози Борне-Латурці*. Тут комічний аспект акцентовано також через акцент на претензійності героїні, яка уникає спілкування з тими, хто, на її думку, не заслуговує уваги. Л. Піранделло зосередився у цьому випадку на гіперо-гіпонімічних ампліфікаціях, синтаксичних повторах з використанням підрядного зв'язку причини зі сполучником «*perché*», а також лексеми «*salutare*» у транзитивному зв'язку з антропонімами: «*Non ammetteva che la poesia, l'arte in genere, dovesse servire di scusa al mal costume. Per cui non salutò né la Barmis né la Morlacchi; salutò soltanto la marchesa Lampugnani perché marchesa e perché presidentessa, Filiberto Litti perché archeologo, e si lasciò*

baciar la mano da Cariolin, perché Cariolin la baciava soltanto alle vere dame» [op. cit., p. 610].

Важливим компонентом актуалізації комічного в романі є особливості поведінки *Аммільйо Рачені*, відверта жіночність якого відтворена автором у сатиричному тоні. Звісно, у часи Л. Піранделло ще не могло йтися про фактичне втілення трансгендерних переходів, однак можна припустити, що письменник уже тоді певною мірою передбачив подальший розвиток відповідної культури, яка набула особливого поширення у наш час, зобразивши її, однак, у претензійному контексті з відверто сатиричними інтонаціями. Комічний аспект актуалізовано через опис невербального вияву фемінності персонажа на рівні жестів та звичок. Для яскравішого пейоративного представлення автор додає епітети та експліцитне маркування лексемою *femmina*, а також ампліфікацію дієслівними формами: «*Quelle lievi e delicate mani feminee, esperte d'ogni segreto, lisciandolo, levigandolo, lo avessero per sempre acconciato e composto in quella sua ambigua beltà artificiale. Si umettava spesso le labbra, s'inclinava sorridente ad ascoltare, si rizzava sul busto, volgeva il capo, si ravviava i capelli, tal quale come una femmina*» [op. cit., p. 591].

У цьому ж контексті суттєвим елементом є відтворення автором діалогу з дитинства *Аммільйо Рачені*, у якому комічне засновано на вульгаризованій лексиці в діастратному аспекті: «*Qualche amico burlone gli aveva talvolta allungato le mani al petto, cercando: – Ce l'hai? Le mammelle: sguajato! E lo aveva fatto arrossire*» [ibid.].

Інший приклад сатиричного зображення фемінізованої поведінки персонажа утілено в його звичці скаржитися на волосся, що набивається у гребінець. Значення таких текстових повідомлень підсилюється через повторне використання епітета з зоонімічним компонентом: «*Quella mattina, egli non ebbe neanche il tempo di rammaricarsi dei molti fili del ciuffo corvino rimasti nel pettine dopo l'acconciatura frettolosa. Aveva tanto da fare!*» [ibid.].

Комічна репрезентація поведінкових норм персонажа змальована у його реакції на маніфестацію в Римі через контраст між, з одного боку, підкреслено

зневажливим ставленням до протестувальників, що передано відповідними лексемами, епітетами та метонімією, та, з другого, використанням лексичних одиниць на позначення ввічливості: «*Nel **dispetto rabbioso** contro tutta quella **feccia dell'umanità** che non voleva starsi quieta, sorse improvvisamente ad Attilio Raceni il proposito disperato d'attraversare a furia di gomiti la piazza. Se vi fosse riuscito, avrebbe pregato l'ufficiale che stava lì, di guardia al Corso, che lo facesse passare **per favore**. Non gliel'avrebbe negato, a lui. Ma sì!*» [op. cit., p. 593].

Задля надання комічності образу Білла Меддена в романі «*L'Esclusa*» його манера спілкування пародійована автором у складних поширених реченнях з ампліфікаційними присудками, епітетами та порівняннями з компонентом-фітонімом: «*Oh Rocco! – **esclamò** con la **barbara** pronunzia, nella quale **gargarizzava, schiacciava, sputava** vocali e consonanti, con sillabazione **spezzata, come se parlasse con una patata calda in bocca***» [op. cit., p. 15].

Сатирично-пейоративним є тон зображення манери спілкування персонажа Дору Барміс у романі «*Suo Marito*». Автор піддає її поведінку при розмовах прямій обструкції через означення з етронімічним компонентом у фразеологічній конструкції: «*E ora, in quel suo **italiano** che voleva a tutti i costi parer **francese***» [ibid.].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Детальний аналіз та класифікація мовних та стилістичних засобів, які застосовуються Л. Піранделло для об'єктивації комічного, дозволив зробити такі висновки та узагальнення:

Серед **лексичних засобів** було виокремлено лексико-семантичні та лексико-стилістичні. Серед основних **лексико-семантичних** засобів найчастішими є лексичні повтори, аксіологічні лексеми, енантіосемія, контекстні синоніми та антоніми, зооніми, пейоративи, інвективи, антропоніми (прізвиська персонажів та апеляції до прізвищ відомих науковців).

У **лексико-стилістичному** аспекті вербалізації комічного зафіксовано лексичні одиниці з релігійним компонентом у побутовому мовленні для

наголошення емоційності повідомлення; висловлення осуду; вираження подиву; опису хвороб, поганих звичок, негоди, неприємних запахів тощо. Найпоширенішим є використання у десакралізованому значенні лексем «*Dio*», «*Gesù*», «*Cristo*», «*santo figliuolo*», «*santo*», «*diavolo*», «*croce*», «*anima*», «*battezzare*». Притаманними для творів Л. Піранделло є інвективи в офіційно-діловому мовленні, а також елементи книжного стилю у розмовному мовленні. Актуалізація комічного здійснюється при використанні іншомовних слів, а саме – вкраплень у канву тексту слів з англійської, німецької, французької, латинської мов, які можуть деформуватися до рівня макаронічної мови та діалектів.

На **синтаксичному рівні** для романів письменника найхарактернішими є структурні, синтактико-стилістичні та синтактико-композиційні засоби реалізації комічного. Серед синтаксичних засобів вербалізації комічного на **структурному** рівні було виокремлено незакінчені речення, які відображають невпевненість та сумнів мовця, епаналепсис, складні поширені речення для комічного наслідування офіційно-ділового стилю.

На рівні **синтаксичної стилістики** для вербалізації комічного найчастотнішими є епітети (як правило, пейоративні), метонімія, прозопопея, риторичні запитання, риторичні звертання та ампліфікація.

На **композиційному рівні** для об'єктивації комічного автор продуктивно застосовує позасценічні вигуки (окличні текстові конструкції, які не мають прямого причинно-наслідкового зв'язку із попередньо викладеним змістом) та авторські ремарки й описи персонажів, що розглядаються нами як власне комічний текст, оскільки сміховий ефект у них створюється по всій структурі оповіді, а не окремими елементами. Досягнення автором комічного ефекту відбувається через акцентуацію фізіологічних чи поведінкових вад персонажів.

Значно меншу роль для вербалізації комічного Л. Піранделло відіграють **фонетичні та морфологічні** одиниці. Серед **фонетичних засобів** зафіксовано, зокрема, звуконаслідування та некоректне відтворення італійських слів або змішування фонетичних особливостей різних мов. На **морфологічному** рівні

комічне вербалізовано у помилковому використанні дієслівних форм та вживанні суперлативів і компаративів. Для підсилення комічного ефекту автор у словотворі застосовує афікси, аугментативні й демінутивні суфікси, які притаманні побутовому мовленню.

Об'єктивація комічного у романах Л. Піранделло відбувається у **діатопному** та **діастратному** аспектах через стилізацію усно-побутового мовлення мешканців чи вихідців із провінційних містечок. **Діастратні** компоненти комічного чітко актуалізуються у розмовах вищого прошарку суспільства та у вульгаризованій лексиці робітничого класу. **Діатопні** елементи є характерними для окремих епізодів при перенесенні місця дії твору та введення діалектного мовлення у текст.

Важливими аспектами вербалізації комічного у романах Л. Піранделло є **віковий** (повторюваними референтами іронії автора є люди старшого віку), **гендерний** (сатирично представлено **фемінізм**, постійними референтами комічного є **жінки-літератори**) та **професійний** (комічний модус простежується в авторському описі **науковців** та **викладачів**).

Окремі положення та висновки другого розділу викладено у статті «Лексико-семантичні засоби вербалізації комічного у великій прозі Луїджі Піранделло» [43].

РОЗДІЛ 3. ВЕРБАЛІЗАЦІЯ КОМІЧНОГО У КОНЦЕПТОСФЕРІ РОМАНІВ ЛУЇДЖІ ПІРАНДЕЛЛО

Поняття «концептосфера» увійшло в обіг дослідників завдяки напрацюванням Д. Лихачова, який розглядав його як «сукупність концептів нації, яку утворено всіма потенціями концептів носіїв мови» [50, с. 5]. Подальші дослідження допомогли розширити межі поняття та поглибити розуміння його структури.

Ю. Степанов увів термін «концептуалізована область (сфера)», яку він розумів як «таку сферу культури, де об'єднано в одному спільному уявленні (культурному концепті) слова, речі, міфологеми та ритуали» [200, с. 74].

Для О. Залевської концептосфера є сукупністю дискретних ментальних одиниць свідомості, які становлять інформаційну базу мислення [24, с. 22]. У працях А. Приходька концептосферу пропонується розглядати як «об'єктивну сукупність вербально означених і неозначених національно маркованих ментальних одиниць лінгвокультури, упорядкованих за принципом системності і організованих на основі множинності, цілісності, зв'язку та структурованості» [64, с. 172]. Досліджуючи концепти мовної картини світу Італії, Н. Літинська дійшла висновку про те, що концептосфера – це сфера думки, інформаційна база когнітивної свідомості народу й окремої особистості [51, с. 298]. В. Карасик розглядає концептосферу як систему систем, як «концептуарій культури» [34, с. 85], у якому сукупність концептів утворює концептосферу певного народу і, відповідно, певної мови [35, с. 103].

У нашому дослідженні ми спираємося на визначення концептосфери як системи концептів, утвореної переплетенням численних семантичних структур [60, с. 13], перетин та об'єднання яких у ряди і ланцюжки створює поля з центром і периферією [61, с. 26]. У структурі концептосфери, як зазначає В. Маслова, виокремлюються ядро (когнітивно-пропозиційна структура важливого концепту), приядерна зона (інші лексичні репрезентації цього концепту) та периферія (асоціативно-образні репрезентації) [56, с. 15].

Концептосфера постає як «сукупність концептів, із яких, як із мозаїчного полотна, складається світорозуміння носіїв мови» [op. cit., с. 17].

Концептосферу, на думку А. Приходька, слід кваліфікувати як гетерогенний феномен, у якому вся палітра ментальних одиниць упорядкована в вигляді певних ділянок-підсистем, які формуються за принципами структури, зв'язку, ієрархії. Ми погоджуємося із висновком науковця про те, що крайніми точками є концептосфера та концепт, складовими елементами якого є мікроконцепти [64, с. 173]. Важливим для нашого дослідження є розуміння концептосфери художніх творів як окремої моделі свідомості автора, сповненої архетипними, національно-культурними та екзистенційно значимими концептами, визначеними особистим досвідом письменника та сучасної для нього дійсності. На думку Н. Александрович, у цій моделі текстотвірним ядром є етноспецифічний компонент та національно-культурні концепти [1, с. 16].

Подальше продуктивне дослідження концептосфери як системи взаємопов'язаних концептів вимагає чіткої дефініції та постулювання прийнятого за основу тлумачення такого різностороннього та неоднозначного поняття, як концепт. В енциклопедичних виданнях концепт визначається як інформаційна структура свідомості, різноsubstrатна, певним чином організована одиниця пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних [199, с. 292].

На думку Ю. Степанова, «у свідомості пересічної людини концепт є “пучком” уявлень, понять, знань, асоціацій, переживань, які супроводжують те чи інше слово» [200, с. 43]. За А. Вежбицькою, концепт є об'єктом зі світу «Ідеальне», який має ім'я в мові і відображає культурно зумовлені уявлення людини про світ «Дійсне» [13, с. 18].

Для нашого дослідження за основу ми беремо визначення В. Карасика, який розглядає концепти як ментальні утворення концептосфери мовної особистості, що мають різну природу і засновані на досвіді людини, як особистому, так і суспільному [35, с. 31]. У подальшому розробленні художніх концептів, у межах яких вербалізовано комічне, увага особливо

акцентуватиметься на авторському розумінні тих чи тих понять, уявлень і суспільних явищ. Світогляд Л. Піранделло формувався як під впливом соціуму, у якому автор перебував на різних етапах творчого становлення, так і під впливом власних філософських орієнтирів, які було окреслено у першому розділі нашого дослідження.

Важливим елементом для аналізу й розуміння реалізації концептів є семантичні поля, до вивчення яких у сучасній лінгвістиці існують різні підходи. У деяких працях під терміном розуміють дуже широкий обсяг значень груп слів, в інших навпаки – термін звужують.

Різноманітні підходи до тлумачення поняття «семантичне поле» все ж дозволяють викоремити кілька основних напрямків дослідження та означити методології вчених. Основними підходами є парадигматичний (найчіткіше окреслений у працях Й. Трира та Л. Вайсгербера) та синтагматичний або синтаксичний (праці В. Порцига) [90].

Лінгвістичну одиницю «семантичне поле» було вперше розглянуто в працях французького дослідника М. Бреалю, який ужив термін «семантика», розуміючи його як діахронічний аналіз історичних змін у значеннях слів [105].

Предметніше поняття семантичного поля розглядалося в лінгвістичних працях Й. Трира [181] та Г. Іпсена [134]. Згідно з Г. Іпсеном, семантичне поле є сукупністю слів, які мають спільне значення. Згідно з Й. Триром, семантичне поле виникає під час використання одного слова, яке викликає в свідомості інші, семантично спільні чи подібні слова, а значення слова визначається його оточенням. Весь обсяг понять та механізм їхнього співвіднесення та варіацій значень було названо «семантичним полем». Усі одиниці в ньому містять спільну семантичну ознаку і можуть вступати у взаємодію з іншими семантичними полями [181].

У свідомості мовця чи слухача слова існують не окремо, вони пов'язані за змістом. Ці зв'язки утворюють структуру, яку можна називати словесним полем чи мовним полем словесних знаків. Словесне поле перебуває у відносно замкненому понятійному комплексі, а значення конкретного слова залежить від

значення сусідніх слів, які окреслюють поняттєву сферу і формують своєрідну мозаїку. Й. Трир розмежував терміни «лексичне поле», до якого входить елементарна частинка – слово, та «поняттєве поле» з елементарною частинкою поняття [48, с. 266].

Подібні ідеї щодо семантичних полів висловлював Й. Л. Вайсгербер, який поділяв їх на одношарові та багатшарові. Значення, згідно з Й. Л. Вайсгербером, не є самостійною одиницею, а лише реляційним структурним компонентом слова. Мовне поле утворюється групою знаків у взаємодії та є частиною проміжного світу. Проміжний світ визначається як результат взаємодії світу речей і світу свідомості [12].

Семантичне поле у працях Й. Трира та Й. Л. Вайсгербера розглядається як парадигматична категорія. Головною ідеєю є те, що значення слова не може бути описаним абстраговано від інших одиниць того ж семантичного поля. Значення слова є функцією від семантичних відношень із іншими членами поля. Опис поля передбачає аналіз відношень між словами в загальній системі всіх лексико-семантичних зв'язків [3].

У працях В. Порцига семантичні поля розглянуто з синтагматичних позицій аналізу словесних комплексів. У його розумінні поля – це прості співвідношення, які створюються дієсловом і суб'єктом чи об'єктом або прикметником і іменником. Найважливішими у структурі поля є слова, які можуть виражати ознаку чи виконувати предикативну функцію – це дієслова та прикметники, які є ядром семантичного поля. Їхні зв'язки з іншими елементами поля створюють спільні значення, які В. Порциг називає «елементарними полями значень» [165].

У працях дослідників, присвячених семантичним полям, присутні ідеї, які не відображено у роботах Й. Трира та В. Порцига, однак усі вони базуються на парадигматичному чи синтагматичному підходах [90]. В. Ройнінг розглядає лінгвістичне поле приємних емоцій в англійській та німецькій мовах. Лінгвістичне поле містить слова та вислови, які відображають людські почуття, і поєднані поняттям «емоція» [171]. А. Рудскогер аналізував взаємозв'язки

значень полісемантичних слів. За дослідником, слово входить у семантичні зв'язки завдяки своєму значенню, яке не може існувати поза контекстом. Полісемантичні слова можуть належати одночасно до кількох поняттєвих полів, однак багатозначність ніколи не зберігається повністю [175].

У працях Б. Городецького семантичне поле розглянуто як сукупність семантичних одиниць, які мають фіксовану подібність в одному семантичному шарі і які пов'язані специфічними семантичними відношеннями [19, с. 173]. Ю. Караулов визначає поняття лексико-семантичного поля як універсальний концепт, у якому перетинаються головні проблеми лексикології, зокрема синонімія, антонімія, омонімія тощо [37].

Як наголошує З. Вердієва, поле в лінгвістиці є сукупністю слів різноманітних частин мови, об'єднаних спільністю вираження одного поняття, яке слугує основою інтеграції слів у полі. Залежно від співвіднесення ознак лексичних одиниць поля із центральним поняттям їх поділяють на центральні та периферійні [14].

Досліджень та визначень семантичних полів існує багато, однак у більшості з них окреслено універсальні характеристики поля. Фахівці сходяться на тому, що кожне семантичне поле має ядро-периферійну структуру [36], де максимальна повна кількість ознак розташована у ядрі, а на периферії інтенсивність цих ознак послаблюється [10, с. 4]. Важливою ознакою поля є те, що всі його елементи перебувають у семантичних відношеннях через зв'язок із ядром [11]. Семантичному полю притаманне явище атракції, яке передбачає включення нових елементів поля до вже наявних груп елементів зі спільною ознакою [90, с. 101]. У межах семантичного поля присутні відносно самостійні мікросистеми, які можуть перетинатися як між собою, так і з мікросистемами інших полів [41].

У нашому дослідженні за основу береться визначення семантичного поля як елемента, який має свою структуру – як у мозаїці слово поєднується зі словом, кожне із них окреслено окремо, але таким чином, що їхні контури

відповідають одне одному і всі разом вони розчиняються у змістовій єдності вищого порядку [90].

Оскільки будь-яка концептосфера є системою, у межах якої виявляється та взаємодіє велика кількість концептів, у дослідженні ми зосередимося на тих основних елементах, у яких об'єктивовано комічне. Як показав аналіз, реалізація комічного у романах Л. Піранделло відбувається у базовому концепті ТРАДИЦІЇ, який тісно пов'язаний та певним чином зумовлює інший центральний концепт – РЕЛІГІЯ. Дотичними до них є концепти БЮРОКРАТІЯ, МИСТЕЦТВО та НАУКА.

3.1. Концепт ТРАДИЦІЇ в основі комічного романів Луїджі Піранделло

Для кращого розуміння авторського світобачення і, відповідно, сприйняття комічного важливими є документальні свідчення та спогади осіб, які були особисто знайомими з Л. Піранделло. Релевантним видається епізод із життя автора, який до своїх мемуарів внесла письменниця Паола Мазіно. Вона розповідає, що в певний час (авторка не вказує конкретної дати, проте однозначно йдеться про період після 1930 року) письменник у повсякденному житті пародіював героя роману Дельфіно Чіnellі «*Calafuria*», який вийшов друком у 1929 році. Л. Піранделло проголосив себе володарем всіх сірників на світі та заходив до кожної тютюнової крамниці, яка траплялася на шляху, жартома наказуючи продавцям віддавати йому всі пакунки з цим товаром [145].

Цей епізод дає підстави зробити кілька припущень, які допоможуть далі у дослідженні концептосфери романів автора. По-перше, Л. Піранделло у зрілому віці залишався дотепною та веселою особистістю, а, по-друге, його свідомість була скерована на феномени, завдяки яким можна було б створити сміхову ситуацію.

Важливим фактором формування світогляду та мовної картини світу автора є його батьківщина, острів Сицилія. Свій творчий шлях літератора він розпочав саме там. У цій частині Південної Італії консервативність,

онтологічно заснована на традиціях, є однією з ключових основ соціального устрою. Таке світосприйняття наклало суттєвий відбиток на художню дійсність автора загалом та на вербалізацію в ній комічного зокрема. На думку Н. Літинської, для італійців ядерним концептом є СІМ'Я [51, с. 299]. Саме сім'я є первинною складовою суспільства в романах письменника – це одиниця, яка водночас є носієм та творцем традицій.

Дослідник італійської культури та національного темпераменту Л. Бардзіні наголошує на фундаментальній ролі сім'ї для італійців і взагалі називає Італію «федерацією сімей»: «*l'Italia non è una nazione ma una federazione di famiglie*» [102, р. 258]. Як зазначає Н. Літинська, сім'я була і залишається для італійців своєрідним наддержавним утворенням, а сімейні інтереси є найвищою цінністю [51]. Американський учений Е. Банфілд для позначення характеру жителів півдня Італії, які й означили базові риси концепту ТРАДИЦІЇ для Л. Піранделло, вводить термін «*familismo amorale*» [100, р. 55]. У романах письменника, на нашу думку, об'ємнішим усе ж є концепт ТРАДИЦІЇ, який охоплює не лише перипетії усередині родини, а охоплює ширше коло значущих та визначальних для соціуму правил, вироблених у тому числі завдяки сімейним стосункам. Сім'ю в аналізі творчості Л. Піранделло доречніше розглядати як мікроконцепт.

Онтологічна покора персонажів традиціям представлена у безлічі сюжетів малої прози письменника, присвячених соціальному устрою його батьківщини. У великій прозі вплив і, відповідно, творча реалізація зв'язку з сицилійським способом організації соціуму менша, однак є ключовою для реалізації комічних інтенцій письменника.

Найбільш репрезентативними та виразними з огляду на консервативний світогляд мешканців Сицилії та їхньої взаємодії в комічному аспекті є перші романи Л. Піранделло – «*L'Esclusa*» (вперше видавався частинами у 1901 році в журналі «*La tribuna*»); у 1907 році з'являється повне видання книги, коментуючи яке автор зізнається, що твір було написано ще за 14 років до цієї публікації, тобто в 1893) та «*Il Turno*» (написаний у 1895 році і вперше

опублікований у 1902 році), а також частково пізніший роман «*Suo Marito*» (написаний у 1909 році та опублікований у 1911).

У романі «*L'Esclusa*» конфлікт, на якому автор вибудовує комічні значення в межах концепту ТРАДИЦІЇ, засновано на дихотомії застарілої форми соціальних взаємовідносин та духовного виміру особистості. З метою актуалізації комічного використовується конфлікт групове-особисте. Автор, з одного боку, звертається до таких складників концепту, як нав'язування, звички, суспільне детермінування особистості, а в основу іншої, духовної, площини покладено персональний екзистенційний вибір і волю персонажа.

Опис розмірковувань *Рокко Пентагори*, який вважає що його зрадила дружина, є репрезентативним для авторського уявлення про комічне. Акцент ставиться на суперечливості між соціальною детермінованістю та духовною проблематикою. Л. Піранделло наголошує, що особистість в визначених соціальних умовах турбує передусім не сам факт зради, а те, що скажуть інші: «*Strizzò gli occhi e serrò le pugna. E domani? che sarebbe stato domani, quando tutto il paese avrebbe saputo ch'egli aveva scacciato di casa la moglie infedele?*» [194, p. 12].

Звертання до збірних образів, зокрема «*tutto il paese*», є одним із ключових компонентів у структурі концепту ТРАДИЦІЇ. Метонімічні засоби є системними репрезентантами, які позначають конфліктний елемент та надають іронічного значення при відтворенні консервативного світогляду. Специфіка концепту ТРАДИЦІЇ детермінує також застосування лексеми «*onore*», що є показовим елементом у зображенні соціальної вимушеності: «*Debbo difendere il mio onore... di fronte al paese*» [op. cit., p. 18].

У тексті роману використання лексеми «*onore*», похідних від неї форм та сталих словосполучень зафіксовано 8 разів. Така кількість видається нерелевантною з огляду на весь обсяг тексту, однак на її значенні слід наголосити у зв'язку з тим, що цей елемент виконує ключову контекстуальну функцію для репрезентації концепту ТРАДИЦІЇ. Також у тексті роману семантично пов'язаним є іменник «*dovere*». У сюжеті мова про поняття честі

ведеться здебільшого в прив'язці до абсурдних, з погляду автора, конфліктних ситуацій, зокрема, дуелей.

Серед інших випадків вербалізації комічного через збірні образи соціуму зафіксовано використання метонімії «*il mondo*», «*la gente*», займенників «*gli altri*», граматичного способу передачі неозначено-особової семантики формами третьої особи множини для незворотних дієслів та форми третьої особи однини зворотних дієслів зі значенням «говорити»: «*si dice, dicono*», а також форми дієслова «*sparlare*».

Носій консервативного типу світогляду, персонаж *Антоніо Пентагора* також є елементом структури авторського іронічного відтворення концепту ТРАДИЦІЇ. У мовленні персонажа зафіксовано характерні для цієї сфери вербалізації комічного конструкції зі значенням «приреченість»: «*destino*», «*sorte*», «*doveva essere così per forza*» [op. cit., p. 71].

Через персонажа Л. Піранделло вказує на вади застарілої системи соціального ладу. Автор, однак, маркує персонажа також самоіронією. Віра в долю і приреченість проглядається у ставленні персонажа до життя своєї родини і власного сина. Він сприймає як прокляття та родинний знак той факт, що чоловікам у їхній сім'ї зраджують жінки. Тільки через самоіронічне висловлювання «*io di corna negozio*» [ibid.] автор демонструє не експліцитно зневажливу модель образу, а іронічний аспект статичної стереотипії, яка визначає світогляд *Антоніо Пентагори*.

Один із визначних комічних аспектів концепту ТРАДИЦІЇ закладено в короткому описі життя другорядного персонажа *Анни Вероніки*. Молода дівчина завагітніла, однак не вийшла заміж із вини чоловіка, чим викликала обурення соціуму, а пізніше народила мертву дитину. Це обурення та соціальна детермінанта змусили *Анну Вероніку* не відчувати духовної кризи через втрату немовляти, а все життя вимолювати прощення за невиконання суспільних правил, які у консервативному середовищі передбачають обов'язковий шлюб до народження дитини: «*Il bimbo, per fortuna, era morto appena nato*» [op. cit., p. 41]. Іронія автора в цій ремарці щодо персонажа подвійна: з одного

боку, цей зворот сам по собі є енантіосемічним. Однак важливішим є інший бік піранделлівської іронії: тут ідеться про те, що людське життя в такій соціальній системі не тільки нічого не варте, але й неможливе. Це один із ключових елементів авторського іронічного ставлення до соціальної реальності сицилійського містечка. До того ж, тут закодовано також і подальший розвиток подій із вагітністю *Марти Аяли*, яка також народжує мертву дитину під супровід невинуватого суспільного обурення.

Зневажливе ставлення Л. Піранделло до сицилійського соціуму реалізовано під час представлення помешкання групи персонажів, які є носіями консервативного світогляду. Це хронотопно структурований будинок, який для молодого Л. Піранделло є уособленням об'єктів для висміювання. Сам дім і його мешканці представлені як занедбана закрита статична система. В описі автор використав аксіологічну сему «*torrione*», а мешканців іронічно порівнює зі щурами, які нишпорять уже пустими поверхами: «*Il primo piano era vuoto da tant'anni; del secondo una sola camera era occupata da quel professor Blandino [...] del terzo, parimenti una sola, dall'inglese Mr H.W. Madden, detto Bill. Tutte le altre, qua e là, dai topi. Il portinajo [...] non salutava mai nessuno*» [op. cit., p. 13].

Цей будинок яскраво символізує зневажливо-іронічне уявлення автора не лише про його мешканців, а й про цілі групи людей – носіїв зумовленого традиціями консервативного світогляду та науковців.

З художнього погляду аналогічний образ мишей / щурів вводить автором в пейоративно-іронічному контексті в романі «*Il Fu Mattia Pascal*» в описі старої занехаяної бібліотеки.

Як і в випадку з символічним житлом родини *Пентагора*, яке є метафорою традиційного законсервованого устрою, Л. Піранделло з гіркою іронією вдається до подібного прийому в описі дому родини *Аяла*, у якому поколіннями не відбувається жодних змін. Автор вдається до частих повторів лексем та синтаксичних конструкцій з метою змалювати статичний часопростір. У цьому ж контексті і з такими ж конотаціями автором представлена релігійна атрибутика, яка тут є засобом вербалізації іронічного

аспекту саме концепту ТРАДИЦІЇ «*Maria aveva ceduto a Marta la cameretta, in cui questa soleva dormire da ragazza. Nulla era mutato in essa, nulla di suo vi aveva messo Maria [...] Era ancora lì quel caro armadietto [...] Era ancora lì il tavolinetto da lavoro della nonna [...] Ecco lì ancora, accanto al lettuccio d'ottone, l'acquasantiera di vetro e, sotto, la rametta di palma col nastro roseo, ora sbiadito. C'era acqua santa in quella pileta? Oh, certo sì: Maria era tanto divota!*» [op. cit., p. 31]. Необхідно також наголосити на художньо невиразному з першого погляду предметі інтер'єру – кропильниці. Автор приділяє цьому елементу особливу увагу, подаючи його розгорнутий опис. У зображенні статичності соціальної системи автор наголошує на тому, що в кропильниці є вода. Ця деталь дозволяє стверджувати, що в означеному контексті лексема з релігійною конотацією об'єктивує усе ж концепт ТРАДИЦІЇ, а не є складовою концепту РЕЛІГІЯ. Цей елемент заслуговує особливої уваги ще й тому, що, як і в випадку зі щурами, він пізніше використовується автором в якості вагомого художнього компонента в романі «*Il Fu Mattia Pascal*», де, однак, наголошується саме релігійна референція.

Ключовим у репрезентації занепаду традиційного ладу існування для Л. Піранделло, на нашу думку, є образ батька *Марти Аяли*, який зачиняється у власній кімнаті і перебуває там до самої смерті тільки через те, що боїться, що скажуть про нього та його сім'ю люди. У контексті, який навряд чи можна назвати комічним, однак який є релевантним для демонстрації конкретної уваги автора до негативного значення консервативної соціальної системи, важливим є епізод із народженням Мартою мертвої дитини. Навіть у цей момент появи на світ онука батько родини не залишає своєї кімнати, а обирає смерть. Його образ є найточнішою метафорою, яку Л. Піранделло застосовує для змалювання занепаду традиційного соціального ладу. Це наочна та відверта демонстрація автором неможливості розвитку та деструктивності закритої системи, яку на мікрорівні уособлює кімната, де зачинився батько: «*aveva sperato che il padre almeno, se non più il marito, le rendesse giustizia, e si rimovesse da quel proposito di*

non uscire più di casa, ch'era per lei, di fronte a tutto il paese, una condanna» [op. cit., p. 35].

У структурі побудови роману іронічна позиція письменника найповнішою мірою реалізується не лише у власне авторській мові, а й у міркуваннях та репліках персонажа *Марти Аяли*. Так, вона теж іронічно сприймає суспільну зневагу до власної особи, оскільки знає напевно, що звинувачувати її немає в чому, а усі кпини в її бік є наслідком соціальної детермінованості: *«poiché Maria rispondeva impacciata, ella, sorridendo stranamente, esclamava: – Adesso, si sa, nessuno vorrà più venire in casa nostra...»* [op. cit., p. 36].

Під час дослідження було встановлено, що для автора вкрай важливим є структурування творів. Відповідно, реалізація комічного аспекту як концепту ТРАДИЦІЇ, так і інших концептів, відбувається по-різному в різних розділах романів. Так, *«L'Esclusa»* містить дві чітко відокремлені за місцем дії частини. У першій перипетії відбуваються в рідному для Л. Піранделло місті Агрідженто, а в другій – переносяться до столиці регіону, міста Палермо. І саме в другій половині роману іронічне навантаження у відображенні консервативного світогляду зменшується. Тут Л. Піранделло не продовжує розвивати тему замкнутості соціальної системи Сицилії, а центральна героїня віднаходить певну душевну гармонію. У зв'язку з цим змінюється і наратив письменника у площині комічного: уже не йдеться про авторські ремарки, натяки та паралелізми щодо соціального устрою, а йде безпосередня гра персонажів, комічне стає гострішим і відвертішим. Якщо в першій частині роману сміхова інтенція автора імпліцитна, то в другій частині – це вже безпосередня експліцитна складова вербалізації концепту ТРАДИЦІЇ. Наприклад, персонажі без зайвого пієтету висміюють носіїв традиційної свідомості через пародіювання: *«Si era anche novamente stabilita in Marta la disposizione a scoprire e a rappresentare il ridicolo nascosto un po' in fondo a tutte le cose e a tutte le persone, ch'ella rifaceva negli atteggiamenti e nella voce con straordinaria facoltà imitativa. Le gambe di don Fifo Juè, l'inquilino del secondo*

piano, e il suo modo di sedere, la parlantina e i gesti romantici di sua moglie furono da lei resi con tanta comicità, che la madre e Maria si tenevano i fianchi dal troppo ridere: – Basta, Marta, per carità!» [op. cit., p. 113].

У другій частині відвертість сміху Л. Піранделло виявляється у поміркованому «чорному гуморі» в описі сцени, яка стосується традицій поховання: «*Don Fifo, immobile, ascoltava con gli occhi bassi e le braccia conserte quell'eterno elogio **funebre** del fratello, di cui egli pareva il **sarcofago** e la moglie il **cenotafio***» [op. cit., p. 114].

У романі «*Il Turno*» також зафіксовано елементи комічної репрезентації концепту ТРАДИЦІЇ. Як і в романі «*L'Esclusa*» тут одним із центральних елементів концепту є мікроконцепт СІМ'Я. Якщо в хронологічно найпершому творі великої прози Л. Піранделло акцентував на тому, що в одній родині чоловікам завжди зраджують їхні дружини, то в цьому романі персонаж *дон Дієго Алькосера* пережив уже чотирьох жінок і на схилі років хоче одружитися із зовсім юною дівчиною. Ця паралель свідчить не лише про спільну образність обох романів, а й про певну тематичну обмеженість молодого автора Л. Піранделло, який використовує ту саму тему, тільки розглядаючи її з дещо модифікованих позицій.

У свідомості Л. Піранделло важливим є конфлікт шлюбу як традиційного поєднання чоловіка і жінки та справжнього почуття любові. Саме цей конфлікт є центральним для побудови роману в цілому та комічних структур у ньому зокрема.

Вагомим перегуком із романом «*L'Esclusa*» є також зображення соціуму як детермінуючої сили, що стимулює до вчинків, які викликають внутрішню суперечливість. Тут так само автор звертається до сем збірних образів «*la gente*», «*il mondo*», «*gli altri*», «*tutti*», «*folla*» тощо.

У романі можна виокремити певні текстові зразки, у яких автор вдається до так званого «чорного гумору», коли акцентує на віці і ймовірній близькій смерті майбутнього чоловіка юної дівчини: «*Se don Diego Alcozèr avesse avuto*

cinquanta o sessant'anni, no: dieci, quindici anni di sacrificio sarebbero stati troppi per la figliuola; ed egli non avrebbe mai accettato quel partito» [op. cit., p. 214].

Концепт ТРАДИЦІЇ уособлює для Л. Піранделло викривлену спотворену реальність, що у тексті роману вербалізовано через вікове маркування персонажа, який є носієм консервативного світогляду. Для автора соціальний устрій з опорою на традиції є глухим кутом розвитку; він підкреслює це через гротескне зображення нареченого, що старший за свого тестя.

Одним із центральних елементів концепту ТРАДИЦІЇ, виявленим через персонажа *дона Дієго Алькосера*, є абсурдизація ключового в консервативному соціумі поняття шлюбу. Л. Піранделло акцентує на тому, що персонаж уже чотири рази одружувався і всі чотири рази залишався вдівцем. Таке комічне відтворення підсилено тим, що персонаж уже в похилому віці часто плутає свою нинішню молоду дружину з померлими: «*Sei l'anima di Luzza, tu? Ti scongiuro in nome di Dio, dimmi che cosa vuoi!*» [op. cit., p. 260], «*Il Signore vi ha fatto assaporare la mia morte*» [op. cit., p. 297]. Пізніше він бачить духів мертвих дружин, проте в сюжетному аспекті тут немає жодного містицизму чи серйозності, навпаки – Л. Піранделло наголошує на комічній безглузді ситуації, яку підсилює тим фактом, що персонаж не пам'ятає імен своїх колишніх наречених.

Цікавим є також безпосередній перегук із романом «*Il Fu Mattia Pascal*», де тему духів розкрито автором із особливим сатиричним настроєм: «*Quando mi è morta... aspettate... la seconda o la terza?*» [op. cit., p. 303]. Ключовим елементом комічної сторони концепту ТРАДИЦІЇ є використання автором у контексті розповіді про духів в обох романах саркастичних запитальних конструкцій персонажів, які перепитують, чи не спить їхній співрозмовник: «*Don Pepè, dormite?*» [op. cit., p. 301], «*Dormite, don Pepè?*» [op. cit., p. 305].

Приреченість соціальної системи, заснованої на традиціях, автор відображає через образ персонажа *Чиро Конти*. Він є репрезентативним елементом цієї системи, однак здійснює спробу вийти з неї, що стає причиною його смерті. Почуття змушують його змінюватися, стати на один духовний

щабель зі своєю дружиною, однак він не витримує когнітивних змін, доходить до божевілля і раптової смерті. У цьому образі безвиході актуалізовано чергову метафоризацію концепту ТРАДИЦІЇ в авторській свідомості.

Іронічна десакралізація шлюбу закладена в самій назві та головній ідеї твору, яка полягає у зображенні цієї традиції на рівні формальної данності, яку необхідно прийняти і виконати, коли надходить черга чи це стає потрібним із прагматичних міркувань.

Реалізація комічного аспекту концепту ТРАДИЦІЇ простежується і в романі «*Suo Marito*», однак не з такою інтенсивністю, як у попередніх творах. Основними референтами комічного відображення є персонажі старого чоловіка *Інполіто Оноріо Рончелли* та *Джустіно Боджоло* – працівника нотаріального архіву, який прагне виконувати обов'язки літературного агента своєї дружини.

Сам персонаж *Інполіто Оноріо Рончелла* є репрезентацією авторського уявлення про консервативну модель соціуму. Як і суспільство в такій моделі не спроможне прийняти змін, так і цей персонаж на всі нові явища реагує зі старечим скепсисом. Авторська іронія реалізується в тому, що персонаж при зустрічі з журналістом зі США – репрезентацією нової свідомості для автора – спантеличується і не може вибудувати елементарну розмову. Автор іронічно вводить у контекст зі старим папугою, який стає чи не єдиним співрозмовником для *Інполіто Оноріо Рончелли*, хоч їхні розмови і обмежуються повторенням фрази: «*Che si fa*» [op. cit., p. 625].

Цей символ є прямим іронічним маркером, оскільки об'єктивує безпосередню аналогію з клішованим способом мислення носіїв традиційної свідомості, а також їхню обмеженість і незмінність. Алегорія папуги є відтворенням авторського уявлення про традиційний соціальний устрій, у якому лише повторюються одні й ті самі постулати і не відбувається жодних змін: «*stupidissima bestia*» [op. cit., p. 626]. Як і в випадку з носієм традиційного світогляду *Антоніо Пентагорою* в романі «*L'Esclusa*», для виявлення невдоволення персонаж використовує лексему «*sciocchezza*» та інвективи: «*Tu*

sei un asino; ti bollo; e non se ne parli più [...] Questa è una sciocchezza; la bollo; e non se ne parli più» [ibid.]

Також Л. Піранделло глузує зі світобачення персонажа, який розглядає власне єство як три царства – рослинне, мінеральне і тваринне, що матеріалізуються на рівні відповідно борода і волосся, зубів та інших частин тіла: *«Ora egli voleva attendere solamente ai tre regni della natura, rappresentati in lui dai capelli e dalla barba (regno vegetale), dai denti (regno minerale), e da tutte le altre parti della sua vecchia carcassa (regno animale). Quest'ultimo e un po' anche i minerali gli s'erano guastati alquanto, per l'età; il regno vegetale invece gli dava ancora una bella soddisfazione; ragion per cui egli, che aveva fatto sempre ogni cosa con impegno e voleva che paresse, a chi come quel pappagallo gli domandava:*

– Signor Ippolito, che si fa? – additava la barba e rispondeva gravemente: Il giardiniere» [ibid.]

Особливого значення в контексті іронічного зображення персонажа набувають звички. Комічна репрезентація присутня в описі способу життєдіяльності персонажа, суть якої зводиться до куріння та сварок: *«...ci ho soltanto la pipa. Se la levo, tracollo. Che mi resta? Che faccio più, se non fumo? – E seguitava a fumare» [op. cit., p. 631]*.

Конфлікт створено автором при зіткненні персонажа з новими реаліями. Так, він скептично ставиться до спроб Джустіно Боджоло змінитися. Комічне об'єктивується у прямих безпосередніх інвективах та в перериванні повідомлень інших персонажів: *«Chi sa quanto dev'essere contento il signor Giustino!*

– Piove, no?

– Come dice?

– Non piove?... Mi pareva che piovesse, – brontolò, volgendosi verso la finestra, il signor Ippolito» [ibid.]

Наявність лексики, пов'язаної із релігією, також є суттєвим елементом вербалізації комічного аспекту концепту ТРАДИЦІЇ. Як і в усіх інших носіїв традиційного світогляду у романах автора, прагматичний аспект мовлення

персонажа часто базується на використанні вкорінених на рівні кліше у мові релігійонімів у ролі вставних конструкцій та емотивів: «– *Doni, – gridò il signor Ippolito, – doni, dico, del Padreterno, signora mia, messo di buon umore dall'allegria degli uomini*» [op. cit., p. 632].

Л. Піранделло наголошує на трагікомічній закритості свідомості персонажа, який наперед не сприймає народження онуки, супроводжуючи репліки притаманними носіям традиційної свідомості релігійними лексемами: «*E speriamo tutti che sia maschio, perché, se nasce femmina e si mette a scrivere anche lei, Dio ne liberi e scampi, caro signore!*» [op. cit., p. 663].

Персонаж буквально сприймає до цього часу невідому йому інформацію про те, що письменницька праця оплачується за словами. Він іронізує з такого явища, однак на рівні авторського задуму тут реалізується комічна сторона концепту ТРАДИЦІЇ через чітке протиставлення консервативного та нового типів бачення світу: «– *Gesù! Gesù! – esclamò il signor Ippolito. – Scrivo, per esempio, ohibò, due lire e cinquanta? E allora, figuriamoci, gli Americani non scriveranno mai quasi, già, scriveranno sempre quasi quasi, già già...*» [op. cit., p. 665].

Молодий *Джустіно Боджоло* також є референтом іронії та сатири Л. Піранделло. На мовному рівні реалізації концепту ТРАДИЦІЇ авторський задум втілено через неможливість змін. Так, це виявляється у вивченні англійської мови персонажем, де письменник наголошує на тому, що навіть елементарні фрази та граматичні часи для персонажа після багатьох уроків залишаються недоступними: «*Forma negativa, – prese poi a recitare con gli occhi chiusi. – Present Tense: I do not go, io non vado; thou dost not go, tu non vai; he does not go, egli non va...*» [op. cit., p. 639].

Подібним чином автор іронізує зі сприйняття персонажем літератури та мистецтва загалом. У цьому випадку для *Джустіно Боджоло* про духовний вимір цих явищ не йдеться взагалі: вони сприймаються лише як інструменти для досягнення фінансової вигоди.

Мовлення персонажа також вказує на те, що він репрезентує елемент концепту ТРАДИЦІЇ, адже він говорить завченими схемами та клішованими синонімічними за змістом реченнями.

У реалізації комічного задуму Л. Піранделло неабияку роль відіграє етноспецифічний елемент, а саме – протиставлення в романі походження центральних персонажів, подружжя – *Сільвії Рончелли* та *Джустіно Боджоло*. Перша походить із типового міста Півдня Італії – Таранто, другий – із вигаданого містечка *Cargiore* в північній провінції П'ємонт. Для вихідця із Сицилії, носія південноіталійської картини світу Л. Піранделло ця різниця є релевантною. Для наголошення світоглядної суперечливості і реалізації сатири, побудованої на поляризації характерологічних особливостей персонажів, він використовує дві найвіддаленіші одна від одної провінції.

У розвитку подій роману ці персонажі потрапляють до селища на Півночі. Автор стилізує мову місцевого населення діалектизмами та наголошує на закритості цінностей, які плекають місцеві мешканці. Найголовнішим засобом передачі комічного модусу у цьому хронотопі стають діалектні особливості: «*La gente ignorante le guarda, e sì, a dis magara ch'a son bele*» [op. cit., p. 730].

Комічну репрезентацію концепту ТРАДИЦІЇ здійснено, як і в інших романах, через акцент на механічному утилітарному сприйнятті СІМ'І. Для персонажа *Джустіно Боджоло* основним пріоритетом є фінансове забезпечення, а не почуття до коханої та сина. Процес пошуку засобів збагачення є для нього ціннісним сам по собі, а не відбувається заради духовних потреб близьких людей.

Джустіно Боджоло представлено як маніпулятивного чоловіка, який керує дружиною таким чином, щоб отримати від її творчості найбільше коштів. Конфлікт засновано на тому, що начебто благі наміри чоловіка втілюються через використання постаті власної дружини-письменниці. Автор відверто глузує з персонажа, який намагається бути причетним до її творчості, хоча жодного стосунку до неї він не має. Для вербалізації сатири у цьому контексті

Л. Піранделло створює часто химерні ситуації, коли персонаж буквально керує дружиною і відчайдушно доводить свою причетність до її таланту: «*Un improvviso silenzio arrestò quel fantasticare di Silvia Roncella. Romualdo Borghi, accanto a lei, s'era levato in piedi. Ella guardò il marito, che le fe' cenno d'alzarsi anche lei, subito. Si alzò, turbata, con gli occhi bassi. Ma che avveniva di là, nell'angolo ov'era seduto il marito?*

Giustino Boggiolo s'era voluto levare anche lui diritto in piedi; e invano Dora Barmis lo tirava per le falde della marsina:

Giù lei! Stia seduto! Che c'entra lei? Giù, giù» [op. cit., p. 623].

Мовлення персонажа *Джустіно Боджоло* як носія консервативного світогляду також насичена лексичними зворотами з релігійним компонентом: «*Ma **santo Dio**, ha guastato tutto!...*» [ibid.], «*Quella è una benedetta donna, che non la smuove neanche il **Padreterno** [...] E le giuro su l'**anima** mia, signora, che questo banchetto è venuto da sé...*» [op. cit., p. 635].

На фоні грубого формалізму та меркантильності, із якими персонаж підходить до творчості власної дружини, він усе ж зображений невпевненим. Метою автора було на такому контрасті створити зневажливий і сатиричний модус. Зокрема, у його репліках частими є незакінчені речення, запозичення та макаронізми: «*Io mi sono accorto che... non so... c'è come una... una intesa tra tanti che... non so... si riconoscono all'aria... basta pronunciare un nome, il nome... aspetti, com'è?... di quel poeta inglese di piazza di Spagna, morto giovine...*

Keats! Keats! – gridò la signora Ely.

Chizzi, già... questo! Appena dicono Chizzi... niente, hanno detto tutto, si sono capiti. Oppure dicono... non so... il nome di un pittore forestiere... Sono così... quattro, cinque nomi di questi che li collegano, e non hanno neanche bisogno di parlare... un sorriso... uno sguardo... e fanno una figurona!» [op. cit., p. 637].

Авторська сатира об'єктивується завдяки акценту на неосвіченості персонажа і його механічного підходу до знань. Наприклад, він вносить правки до деяких слів у літературних творах дружини, копіюючи інших письменників, не усвідомлюючи суті і важливості того чи іншого слова та способу письма:

«s'era accorto che costoro scrivevano – chi sa perché – con lettera majuscola certe parole. Ebbene, anche lui, ogni qual volta nei pensieri di Silvia ne trovava qualcuna majuscolabile, come vita, morte, ecc.: là, una bella V, una magnifica M! Se si poteva fare con così poca spesa una miglior figura...» [op. cit., p. 639].

Автор здійснює обструкцію особистості персонажа, передаючи його думки щодо постановки п'єси дружини. Сатира Л. Піранделло переходить у повну зневагу, яка виявляється в одночасному використанні лексичних конструкцій, пов'язаних із меркантильними інтересами на тлі пологів дружини.

Отже, у художній свідомості Л. Піранделло закладено модель закритої соціальної системи, основними рисами якої є абсурдність та парадоксальність. Найяскравіше комічне представлення означеного концепту здійснено в романі *«L'Esclusa»*, де соціальна детермінованість вступає в конфлікт із індивідуальною волею. Тут основними референтами комічної репрезентації є люди старшого покоління, а центральним мікроконцептом є СУСПІЛЬСТВО, яке перебирає на себе головну роль в житті особистості, провокуючи заміщення індивідуальної свідомості колективною. Аналогічно цей мікроконцепт репрезентовано у романі *«Il Turno»*, однак важливішим елементом реалізації комічного в ньому все ж є мікроконцепт СІМ'Я. Іронічна десакралізація подружнього життя закладена в назві та головній ідеї твору, яка полягає у зображенні традиції шлюбу як чистої формальності. У романах *«Il Fu Mattia Pascal»* та *«Suo Marito»* комічний аспект концепту ТРАДИЦІЇ актуалізовано меншою мірою.

Комічний аспект концепту ТРАДИЦІЇ полягає в переважно метафоричному представленні замкненої циклічної статичної соціальної системи, обмеженої та детермінованої звичаями, які протиставлено духовній свободі та істинним почуттям особистості.

3.2. Семантичне поле реалізації концепту РЕЛІГІЯ

На відміну від концепту ТРАДИЦІЇ, комічний аспект якого на мовному рівні об'єктивується переважно метафорично та абстрактно, концепт РЕЛІГІЯ в

романах Л. Піранделло вербалізовано численними повторюваними лексичними елементами, які можуть бути класифіковані в семантичне поле. Аналіз сукупності слів, об'єднаних спільною семантичною ознакою [199, с. 638], дозволив нам систематизувати мовні засоби реалізації концепту РЕЛІГІЯ.

В Італії релігія відіграє виняткову роль, а католицька церква віддавна є своєрідним об'єднувальним чинником. На думку Н. Літинської, релігійність італійців має, перш за все, зовнішній характер, виявляється в участі у ритуалах, вшануванні церковних традицій та колективних звичаїв [51, с. 302]. Виключна роль релігії пояснюється присутністю на території Італії Ватикану – осередку та центру католицизму [183]. Вплив церкви як інструменту виховання спостерігається в усіх сферах соціального життя, особливо у сімейній, оскільки сімейні цінності є відображенням християнських, тому церква метафорично визначається як одна з основних виховних та освітніх інституцій [51, с. 302].

У релігії закладено колективну свідомість етносу, культурну спадщину спільних символів. На думку Г. Невола, за нею визнається не тільки інтеграційна для етнічної спільноти функція, але й фундаментальна роль у просуванні активної та відповідальної участі громадян у суспільстві [153, с. 95]. Протилежних позицій щодо питання релігії та вірувань дотримувався Л. Піранделло, у творах якого символізм, метафоричність, конкретні образи та предмети з релігійного світу піддано художній критиці та представлено в викривально-комічному світлі.

Сам концепт РЕЛІГІЯ репрезентовано автором переважною мірою через християнські образи, проте варто наголосити, що для автора не має значення назва та спосіб людського вірування в трансцендентне. До концепту РЕЛІГІЯ віднесено не лише католицизм, а й інші випадки реалізації комічного задуму письменника при демонстрації людських вірувань, зокрема, спіритуалізму. Зважаючи на те, що більшість окреслених автором випадків звертання до вірувань у структурі реалізації комічного стосуються християнства, у нашому дослідженні ми все ж пропонуємо на позначення концепту використовувати лексему *«релігія»*.

Чи не найголовнішою суперечністю, на якій Л. Піранделло вибудовує комічне концепту РЕЛІГІЯ, є протиставлення віри в Бога як чистого поєднання з трансцендентним із буквальним десакралізованим і навіть механічним сприйняттям духовності.

Яскравим прикладом такого сприйняття релігії є персонаж *Анни Вероніки* з роману «*L'Esclusa*». Фактично у кожній її репліці присутні релігійно марковані лексеми та звертання до Бога, у яких втрачається первинна семантика та з'являється профанаційна конотація. Після жахливої трагедії (втрати дитини і батька центральною героїнею роману) *Анна Вероніка* щоразу приходиться у гості з освяченими образками, які, на її думку, вилікують краще за будь-якого лікаря. Сміх Л. Піранделло демонструється через цей формалізований утилітарний підхід до віри: «*Qua, – diceva, – dentro la busta, sotto il guanciale: ti guariranno: sono benedette. Questi, – soggiungeva, – valgono più del tuo medico spelato, con un occhio a Cristo e l'altro a San Giovanni*» [194, p. 50].

У мовленні персонажа *Антоніо Пентагори* лексичні та фразеологічні одиниці з релігійною конотацією застосовано в значенні звичайних вставних конструкцій в приземленому контексті: «*E ora, con l'ajuto di Dio, andiamo a dormire!*» [op. cit., p. 9]. Подібним чином у його репліках релігійні компоненти ужито задля пояснення причин подружньої зради: «*Ognuno ha la sua croce. La nostra, è qua! Calvario*» [ibid.].

Автор саркастично наголошує на приземленості уявлень про віру та релігію, використовуючи слово з семантичного поля реалізації концепту РЕЛІГІЯ в одному контексті з пивом: «*guardando religiosamente una bottiglia sturata di pessima birra*» [op. cit., p. 14].

Важливим зразком, який демонструє механічне сприйняття релігії в контексті реалізації комічних інтенцій автора, є епізод із приходом священика в дім, де щойно відбулося дві смерті: «*Dalla via sottostante giunse il suono stridulo d'un campanello e un coro nasale, quasi infantile, di donne in frettolosa processione: oggi e sempre sia lodato*

nostro dio sacramentato...

– *Il Viatico!* – disse la vecchia levatrice, inginocchiandosi, col morticino tra le braccia, in mezzo alla stanza» [op. cit., p. 49]. У цьому епізоді роману показано, як ритуал переважає над справжніми релігійними почуттями. Щойно почувши про «раптове» наближення священика, акушерка опускається на коліна разом із мертвою дитиною. Жахливість усієї ситуації стає буденністю, а страшна трагедія перетворюється на своєрідну фарсову постановку з головним режисером священиком, перед яким усі за сценарієм стають на коліна. Автор наголошує на страшній абсурдності ситуації, використовуючи характерні епітети «*stridulo*», «*coro infantile di donne*». Підтримкою припущення про те, що Л. Піранделло зумисно знижує пафос діяльності священика, слугує виписана ним паралельна дія з галасом натовпу на вулиці, де радісно проголошується обрання депутатом *Грегоріо Альвіньяні*. Письменник проводить чітку зневажливу паралель між «*coro nasale*» і священиком зі служками з одного боку та «*folla di schiamazzatori, i quali, con una bandiera in testa*» з другого: «*Appena giù per la strada, il suono stridulo del campanello e il rosario delle donne si confusero con le grida clamorose e gli applausi d'una folla di schiamazzatori, i quali, con una bandiera in testa, esaltavano la proclamazione di Gregorio Alvignani a deputato* [ibid.].

У романі «*L'Esclusa*» яскравим прикладом реалізації комічного через десакралізацію релігії є розділ, присвячений проведенню урочистостей з нагоди свята покровителів рибалок – Козімо і Дам'яно. Ця частина роману – демонстрація карнавальної середньовічної традиції, яка концептуально є іронічною. Епітети як на адресу натовпу, так і самого дійства здебільшого пейоративні і позначають особисте зневажливе ставлення автора. Крім того, підкреслюється втрата смислів, коли люди роблять із двох святих одного та здійснюють карнавальне переодягання: «*urli, grida scomposte che andavano al cielo*», «*ogni anno la città era destata da quell'invasione fragorosa, come dal mare stesso in tempesta*», «*ragazzi, giovinotti, uomini maturi, che per miracolo dei santi Cosimo e Damiano (di cui il popolo faceva un santo solo in due persone)* [...]»

andavano in giro per il paese, in peduli, vestiti di bianco come i pescatori» [op. cit., p. 64], «E ciascuno di quei furibondi, sotto l'immane carico, invaso dalla pazzia di soffrire quanto più gli fosse possibile per amore dei Santi, tirava a sé la bara, e così le forze si escludevano, e i Santi andavano com'ebri tra la folla che spingeva urlando selvaggiamente», «i Santi non volevano andare avanti, rinculavano improvvisamente: accadevano allora disgrazie; qualcuno tra la folla rimaneva pesto. Un momento di pánico; poi tutti, per rifarsi animo, gridavano: – Viva San Cosimo e Damiano! – dimenticavano e procedevano oltre» [op. cit., p. 69]. Щоб наголосити на релігійному фанатизмі з одного боку та профанаційній карнавальності дійства з другого, автор саркастично вказує на те, що деякі віряни на підтримку процесії кидають із вікон у натовп розмочений чорний хліб.

Авторська комічна інтенція закладена в тому, що акт возз'єднання зі святими введено в єдиний контекст з алкоголем та розгубленим натовпом. Тут в іронічному та сатиричному тоні відображено перетин концептів РЕЛІГІЯ та ТРАДИЦІЇ.

Л. Піранделло акцентує на задоволенні персонажа *Антоніо Пентагори*, який буквально експлуатував релігійне свято для досягнення мирських цілей і для приниження жінок. Характерна контрастна конотація тут виявляється у повторюваній інвективній фразі персонажа, яку він адресує своїм синам: *«poveri di spirito»* [op. cit., p. 71]. Л. Піранделло не випадково уживає саме лексему *«spirito»*, яка є однією з ключових репрезентант концепту РЕЛІГІЯ в його іронічній реалізації.

Як і в випадку з проведенням свята рибалок, яке перетворилося на карнавал за участю святих та п'яного натовпу, Л. Піранделло іронічно вказує на буквральність сприйняття релігії вдовою *Марією Розою* та її чоловіком *Фіфо Юе*, молодшим братом її померлого чоловіка *Ісідоро Юе*. Автор глузливо показує паралель із Отцем, Сином і Святим Духом для зображення своєї триєдності цих персонажів: *«Marito, moglie e cognato erano vissuti sempre insieme, un'anima in tre corpi»* [op. cit., p. 114].

Марія Роза є носієм традиційної релігійної свідомості, у її лексиці превалюють вставні слова та словосполучення з релігійними компонентами, які, однак, не несуть первинного смислового навантаження. Автор показує її у глумливому світлі, пародійно відтворює мовлення та поведінку, підкреслює незграбність та постійні звертання до церковних об'єктів.

Письменник підкреслює, що персонаж живе минулим, і основною темою розмов у будь-якому випадку завжди залишається її загиблій чоловік. Усі пояснення повторного шлюбу зводяться до виправдань і посилок на християнські традиції.

Л. Піранделло вводить у твір представників цієї гротескної родини з метою вчергове наголосити на нікчемності закритої соціальної системи, обрамленої релігією та традиційним консервативним світоглядом, і що далі розвивається сюжет твору, то відвертішим стає сміх автора: «*Don Fifo Juè e la moglie salivano qualche sera a tenere compagnia alle tre donne, e il defunto Dorò continuava a fare le spese della conversazione*» [op. cit., p. 116].

Фрази з релігійної площини присутні постійно, вони є фундаментальними для свідомості персонажа у мирських, часто приземлених контекстах: «*Gesumaria! Le finestre [...] I vetri! anche i vetri... tutti rotti! A voi l'offro, Signore, in penitenza dei miei peccati*» [op. cit., p. 191], «*Dio, che schifezza! Mi sono tutta insozzata in cucina... Guardate, guardate che babilonia qui!*» [op. cit., p. 192], «*Mio Dio, che puzzo... sente? Che è che puzza così in questa camera?*» [op. cit., p. 193].

У романі «*Il Turno*», як і в романі «*L'Esclusa*», комічний аспект концепту РЕЛІГІЯ актуалізовано переважно імпліцитно. У романах релігія несе суто ритуальну функцію на противагу духовній. У ситуаціях із відображенням людської смерті, на якій автором робиться акцент в обох творах, персонажі не відчують болю та горя, що є, за Л. Піранделло, справжнім духовним переживанням. Автоматичною дією після чиеїсь загибелі є виклик священика, місія якого перетворена на функцію. Так, після смерті дружини персонажа *Чиро Конни*, яку він через ревності не випускав з дому, одразу ж автор напише: «*Ordinò alla serva di chiamare un prete*» [op. cit., p. 250].

У лексиці персонажа *дона Дієго Алькосера* частими є слова та словосполучення з релігійним компонентом із втраченим первинним значенням. Вони вживаються емотивно як вигуки та вставні конструкції: «*Avete voluto la libertà, **santo Dio!** [...] prima che si facciano una posizione, **Dio** sa quel che ci vuole*» [op. cit., p. 214], «*Ma che **diavolo** dite?*» [op. cit., p. 236], «*Signore **Iddio***» [ibid.], «*Gesù tra i giudei*» [op. cit., p. 244], «*Lo sa **Dio** ciò che ho sofferto nel sapervi*» [op. cit., p. 247], «*Questa è polmonite, com'è vero **Dio!***» [op. cit., p. 260], «*un po' di considerazione, **santo Dio!***» [op. cit., p. 273], «*pezzo d'ira di **Dio***», «*Trovatela per **amor di Dio***» [op. cit., p. 277], «*santissimo **Dio***» [op. cit., p. 278], «*sono anzi il **dio** dei padri*» [ibid.], «*neanco se viene **Dio***» [op. cit., p. 299].

Автор іронічно інкорпорує у мовлення персонажа мікроконцепт БОГ та семантично дотичні релігійно марковані лексеми, навіть у тих текстах, де пояснюється негода чи застуда: «*Oh **santo figliuolo!** donde venite con questo tempo da lupi?*», «*Lasciate fare a **Dio!** [...] Muore? Se non fosse carne **battezzata**, direi che ci ho piacere. [...] Questa è **la mano di Dio***» [op. cit., p. 260].

Релігійно марковані лексеми є частими і в його діалогах з дружиною. Авторська іронія виявляється тут, зокрема, у заниженні і повній втраті денотативного значення слів, що підкреслюється афіксацією: «*In nome del Padre, del **Figliuolo** e dello Spirito Santo, – si lamentava intanto, in casa, la moglie del Ravi [...] **Peccato mortale**, si-donna Rosa!*» [op. cit., p. 236].

Крім того, до мовлення персонажа автор з іронічною метою вводить оксиморонні конструкції з релігійними компонентами: «*santo e santissimo **diavolone!***» [ibid.].

Л. Піранделло робить акцент на комічній суперечливості та лицемірстві у сприйнятті Бога. Зокрема, коли мова йде про ймовірну смерть персонажа *дона Дієго Алькосера*, якої бажає *Маркантоніо Раві*, щоб видати свою доньку заміж за молодого хлопця, його звертання до Бога поєднано з інвективами, а деякі лексеми з релігійного контексту мають занижені до побутового значення: «*Abbate riguardo, **santissimo Dio**, che il marito è ancora lì. **Quest'animale** è capace di **risuscitare**: par che abbia sette anime come i gatti*» [op. cit., p. 262].

У мовленні персонажа *дона Дієго Алькосера* релігійними використовуються як емоційно забарвлена лексика: «*E venite qua, **santo Dio***» [op. cit., p. 254], «*Questa, **santissimo Dio**, la piango!*», «*misericordia di **Dio***», «*non era pioggia: era **diluvio***» [op. cit., p. 258].

Іронічне зниження значення мовних одиниць в об'єктивації концепту РЕЛІГІЯ відбувається і в мовленні персонажа *Чіро Конні*. Його словник наповнено відповідними лексемами, які завжди вживаються виключно з емотивною метою: «*scritta **come Dio comanda***» [op. cit., p. 231], «*Cristo, **Madonna, Padreterno**, che vuoi? Te li faccio scendere tutti dal **Paradiso!***» [op. cit., p. 246].

Реалізація комічних задумів Л. Піранделло через пов'язані із персонажем перипетії відбувається переважно у межах концепту БЮРОКРАТІЯ. Однак тут варто виокремити випадок, коли два концепти перетинаються. Йдеться про те, що у мові *Чіро Конні* Л. Піранделло поєднує лексеми як із семантичного поля реалізації концепту РЕЛІГІЯ, так і з семантичного поля реалізації концепту БЮРОКРАТІЯ. Цей феномен актуалізується, наприклад, у повторюваному окличному конструкті «*Prepotenze, neanche **Dio!***» [op. cit., p. 269]. У цій сталій фразі зрощуються релігійний компонент «*dio*» та юридичний елемент «*prepotenze*».

Подібне явище семантичного зрощення зафіксовано також в епізоді з промовою *Чіро Конні* після судового засідання. Юрист вживає фразу «*prepotenza, neanche **Dio***» водночас нав'язуючи іншим власну волю. У суді не вершиться справедливість, а постулюється чітка відповідність почуттів і закону. Авторський вибір, у якому актуалізується синергія релігії, закону та традицій, полягає в тому, що адвокат у своєму зверненні до натовпу маніпулює релігійними аналогіями. Цим прийомом Л. Піранделло демонструє штучність та відірваність юриспруденції від поняття справедливості: «*Eroi i padri, o signori, che per render propizia la divinità alle nobili imprese della patria sacrificavan le figlie! Ma che dire d'un padre che, per loschi fini, la propria figlia sacrifica al dio Mammone?*» [op. cit., p. 293].

У цьому тексті актуалізовано кульмінаційний елемент в структурі комічного всього роману. Л. Піранделло унаочнює парадоксальність як лінгвістичних, так і світоглядних конструктів, у яких сплутано змішано утилітарне сприйняття релігії, закону і традицій.

Концепт РЕЛІГІЯ найменшою мірою виявляється в романі «*Suo Marito*». Християнська семантика у ньому відображена в більш позитивному ключі і не містить яскравих іронічних значень. Одним із головних референтів комічного є священник *дон Буті*. Автор об'єктивує гумористичний модус довкола нього через описи, у яких наголошується на фізіологічних особливостях персонажа: «*Ah, quel don Buti, che disillusione! In quella bianca canonica, con quell'orto accanto [...] un lungo prete magro e curvo, tutto aguzzo, nel naso, negli zigomi, nel mento, e con un paio d'occhietti tondi, sempre fissi e spaventati. [...] suo vecchio cannocchiale adoperato come strumento efficacissimo di religione e però sacro a lui quasi quanto il calice dell'altar maggiore*» [op. cit., p. 729].

Важливим ключем у побудові комічного як щодо самого персонажа, так і релігії загалом, є опис специфічної філософії священника. На його переконання, яке автор передає у гумористичному тоні, Бог навмисне розташовує потворне поруч, а прекрасне (небо, зорі) далеко, щоб розумні люди до них прагнули. Гумор письменника втілено в цьому випадку завдяки акценту на поетизованому уявленні про трансцендентне: «*Gli uomini, pensava don Buti, sono peccatori perché vedon bene e belle grandi le cose vicine, quelle della terra; le cose del cielo, a cui dovrebbero pensare soprattutto, le stelle, le vedon male, invece, e piccoline, perché Dio le volle mettere troppo alte e lontane. La gente ignorante le guarda, e sì, a dis magara ch'a son bele; ma così piccoline come pajono, non le calcola, non le sa calcolare, ed ecco che tanta parte della potenza di Dio resta loro sconosciuta. Bisogna far vedere agli ignoranti che la vera grandezza è lassù. Onde, il canucial*» [ibid.].

Характерною особливістю комічної презентації автором персонажа священника є також використання п'ємонтського діалекту: «*Con un euì soul! con*

un euj soul! [...] La gran potensa 'd Nosgnour, eh? la gran potensa 'd Nosgnour!» [op. cit., p. 730].

У романі «*Il Fu Mattia Pascal*» уже найперший традиційний ритуал європейської культури – хрещення – автор висміює. Цей обряд, що прийнято вважати чи не найсвятішим, уводиться в пейоративно-саркастичний контекст і виконується самим «новонародженим» персонажем, який обирає ім'я з випадково почутих фраз: «*Adriano Meis. Benone! M'hanno battezzato*» [192, p. 120].

Весь розділ «*Acquasantiera e portacenere*» «Кропильниця та попільничка», починаючи з назви, – це відверте глузування з віри. Автор цілковито заперечує релігійну семантику обрядовою профанацією. Так, персонаж *Mattia Паскаль* використовує кропильницю для струшування попелу. Звісно, можна було б говорити про людську необачність, однак пізніше ритуальний об'єкт, з великою обережністю прибраний набожною дівчиною *Адріаною Палеарі*, розбивається, і його рештки стають новою попільничкою. Автор підкреслює абсурдність смислового наповнення ритуальних предметів, репрезентуючи їх у саркастичному тоні.

Та найбільшому висміюванню Л. Піранделло піддає спіритуалізм. Варто наголосити, що для автора не грає особливої ролі назва людського вірування в трансцендентне. Репліки *Mattia Паскаля* в розмовах з дивакуватим любителем окультиності, «філософом у човганцях» *Ансельмо Палеарі* [168, p. 121] викладені в іронічній формі. Справжня сатирична інтонація відслідковується практично в усіх «метафізичних» діалогах та міркуваннях за його участю, а також у відповідній уїдливій реакції на них персонажа *Mattia Паскаля*. Після чергової розмови про життя та смерть, про астральність та медіумів, *Mattia* відчувається втомленим та виснаженим, але із увічливості вдає, що стежить за розмовою. Загальна авторська іронія вербалізується лише у фіналі сцени: «*Come si vede, non era molto piacevole la compagnia di Anselmo Paleari*» [192, p. 158].

Коли персонаж *Ансельмо Палеарі* пояснює власну філософію, *Мамміа Паскаль*, що змушений залишатися в ліжку після операції на оці, відповідає старому іронічним парадоксом: «*Di tratto in tratto, il brav'uomo s'interrompeva per domandarmi:*

Dorme, signor Meis?

E io ero tentato di rispondergli:

Sì, grazie, dormo, signor Anselmo» [op. cit., p. 204].

У випадку роздумів про «*lanterninosofia*» (ця контамінація у буквальному перекладі означає «ліхтарикософія») *Мамміа Паскаль* іронізує через антифразис: «*Oh perché dunque il signor Anselmo Paleari, pur dicendo, e con ragione, tanto male del lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso, ne voleva accendere ora un altro col vetro rosso, là in camera mia, pe' suoi esperimenti spiritici? Non era già di troppo quell'uno?»* [op. cit., p. 109].

Хронотоп спіритичного сеансу в романі – це вичерпна демонстрація піранделлівської іронії щодо людських вірувань. Сцена змальована гротескно, адже відбувається в умовах великого сум'яття та хаотичності дій персонажів, і протиставляється повній індіферентності зі сторони *Мамміа Паскаля*: «*Sto benone, signorina! – le rispondevo. – Non vedo niente...*» [op. cit., p. 210].

Комічність ситуації підсилюється абсурдною скрупульозністю приготувань: сильне збудження персонажів під час визначення духовного місця за столом для кожного в спіритичній гармонії, уведення у сцену тварини, гучні звуки ляпасів у цілковитій темряві, що сприймаються як знаки духів. Фарс ситуації оголошує сам *Мамміа Паскаль*: «*Quattro colpi: – Bujo! Giuro di non averli sentiti»* [op. cit., p. 221]. Л. Піранделло посилює іронічну тональність сцени завдяки іспанофонам, у мові яких італійські лексеми макаронічно модифіковані:

– *Adriano Mei*, – diceva...

– *Adriano Tui*, – mi veniva quasi di rispondergli [op. cit., p. 216].

Весь розділ з приготуваннями до сеансу закінчується іронічним антифразисом *Mamma Pаскаля*: «*Si fece silenzio. Ci concentrammo*» [op. cit., p. 218].

Отже, у центрі семантичного поля реалізації концепту РЕЛІГІЯ в романах Л. Піранделло є мікроконцепт, представлений лексемою «*Dio*» та її похідними. Приядерні елементи є синонімічними до центрального і представлені лексемами «*Cristo*», «*Gesù*», «*Signore*», «*Gesumaria*», «*Signore Iddio*», «*Padreterno*», «*Nosgnour*», «*Madonna*», «*santo figliuolo*», «*Padre*», «*Spirito Santo*». Окремим релевантним елементом приядерної зони є також антонімічно пов'язана із «*Dio*» лексема «*diavolo*». У периферійній зоні зосереджено переважно номінації конкретних предметів, символів, обрядів чи ритуалів, пов'язаних передусім із католицизмом: «*benedetto*», «*croce*», «*processione*», «*viatico*», «*risuscitare*», «*miracolo*», «*spirito*», «*anima*», «*peccato*», «*peccatore*», «*battezzare*», «*prete*», «*diluvio*», «*paradiso*», «*divinità*», «*sacrificare*», «*sacro*», «*carne*», «*terra*», «*cielo*». У периферійній зоні також вирізняються антропонімічні елементи, зокрема, імена святих, а також похідні від власних назв десакралізовані елементи: «*San Giovanni*», «*santi Cosimo e Damiano*», «*dio Mammone*», «*Calvario*», «*babilonia*».

В авторському розумінні звернення до трансцендентного містить ознаки лицемірності, механічності, автоматизму. Численні пейоративні образи мають на меті передати саркастичну зневагу Л. Піранделло до галасу карнавалізованого натовпу та релігійних пісень. Головними референтами комічного є священики та їхні помічники, до яких звертаються люди старшого покоління. Обрядовість як необхідний елемент концепту РЕЛІГІЯ представлено в іронічному модусі через введення в текст ритуалу хрещення та християнської атрибутики. У мовленні персонажів апеляції до вищої сили здійснюються виключно для підкреслення емоційності чи опису буденних ситуацій.

У взаємозалежності та закритості концептів РЕЛІГІЯ та ТРАДИЦІЇ Л. Піранделло вбачав деградацію та неможливість поступу. Через комічне відтворення наголошується викривленість соціальної системи, яка повинна

переродитися у нову форму без релігійної та традиційної детермінованості. Однак передбачення та побажання письменника не втілилися, а на зміну тому, що він сприймав як пік соціального занепаду, який далі існувати не може в жодній формі, виникла інша, ще більш маргіналізована форма. Як зазначає Н. Літинська, саме розглянуті нами концепти лягли в основу концепту MAFIA. Будь-яке мафіозне об'єднання побудовано на зразок традиційної італійської сім'ї, яку очолює авторитетний голова, що контролює діяльність усіх її членів. Кожне мафіозне угруповання має ієрархічну організацію, ритуали, традиції та символіку і найчастіше визначається як «*famiglia mafiosa*». Релігійний характер мафіозних угруповань виявляється в шануванні релігійних свят, культурі Божої Матері, участі релігійних діячів у діяльності мафії, власному трактуванні релігійних догм та моральних норм [51, с. 302]. Те, що Л. Піранделло сприймав як консервативну систему, приречену на відмирання, перевтілилося у ще більш замкнену структуру – мафію, до представлення якої, однак, автор не дійшов, незважаючи на означені чіткі паралелі та аналогії у його творчості.

3.3. Концепт БЮРОКРАТІЯ в структурі комічного

Концепт БЮРОКРАТІЯ є складним утворенням, у якому поєднано широкий спектр культурних, національних та етноспецифічних нашарувань, а також соціальних та політичних особливостей розвитку Італії. Основних референтів комічного відображення у концепті БЮРОКРАТІЯ (чиновник і політик) автор уперше вводить у романі «*L'Esclusa*», а пізніше використовує їх і в наступних творах. У романі «*Il Turno*» об'єктом комічного відображення стає адвокат, в образі якого актуалізується мікроконцепт ВЛАДА.

Найбільш яскраво комічна складова концепту БЮРОКРАТІЯ виявлена в романі «*Il Fu Mattia Pascal*», у якому важливим структурним елементом є мікроконцепт ЗАКОН. Іронічну настроєвість автора закладено в суперечності між законом як засобом організації соціуму і захисту прав людини та його буквальним утіленням у життя.

Надміру прагматичне трактування законів, які превалюють над реальним існуванням, можна співвіднести з авторським розумінням релігії – як буквального виконання приписів та ритуалів. Можна припустити, що в авторській свідомості на етапі написання роману розуміння концепту БЮРОКРАТІЯ відбувалося за тими ж механізмами, за якими за кілька років до цього під час написання романів «*L'Esclusa*» та «*Il Turno*» Л. Піранделло розумів релігію.

Більшість критиків у працях, присвячених особливостям комічного в романі Л. Піранделло «*Il Fu Mattia Pascal*», спираються на авторську теорію гумору [161]. Дослідники зосереджують увагу передусім на *відчутті суперечливого*, яке лежить в основі гумору Л. Піранделло, тобто на подвійних та контрастивно полярних імпліцитних смислах того чи того явища, які розкриваються через механізми рефлексії. Відповідно, комічні та трагічні епізоди роману беруться до уваги як взаємозалежні компоненти гумористичної структури твору.

Однак, незважаючи на таку зосередженість дослідників виключно на подвійній природі гумору, та незважаючи на те, що сам роман «*Il Fu Mattia Pascal*» Луїджі Піранделло писав, як підкреслює А. Л. Де Кастріс, в умовах *taedium vitae* [110], твір є однією з найжвавіших та найкомічніших робіт автора. Основою сміху у ньому є передусім іронічні риторичні та стилістичні фігури [150].

Персонаж *Батти Маланьї* є одним із референтів комічного в романі «*Il Fu Mattia Pascal*». Його належність до концепту БЮРОКРАТІЯ розкривається через мікроконцепт ВЛАДА, оскільки *Батта* є управителем маєтку родини *Паскаль*. Персонаж є викривленим модернізованим відображенням карнавального раблезіанського Гаргантюа [5]. Обидва персонажі – правителі: перший – господар маєтків родини *Pascal*, другий – правитель країни Утопія; обидва вони ненаситні, однак Гаргантюа величний та несамовитий у своїй пожадливісті, тоді як *Батта Маланья* – потаємний; Гаргантюа огрядний та опасистий, а на *Батти Маланьї* все «ковзає»: «*Scivolava tutto: gli scivolavano nel*

lungo faccione di qua e di là, le sopracciglia e gli occhi; gli scivolava il naso su i baffi melensi e sul pizzo; gli scivolavano dall'attaccatura del collo le spalle; gli scivolava il pancione languido, enorme, quasi fino a terra, perché, data l'imminenza di esso su le gambette tozze, il sarto, per vestirgli quelle gambette, era costretto a tagliargli quanto mai agiati i calzoni; cosicché, da lontano, pareva che indossasse invece, bassa bassa, una veste, e che la pancia gli arrivasse fino a terra» [192, p. 37].

У Ф. Рабле образ Гаргантюа є відкритим, а ось модерний Гаргантюа, тобто *Маланья*, – лицемірний, декадентський, він діє крадькома та з постійним острахом. Сучасна інтерпретація типу Гаргантюа полягає у викривленні цінностей та деформації образу *Батти Маланьї*. Тут Л. Піранделло витворює справжній метагротеск, тобто ще більше викривлює вже гротескний образ з особливим підходом епохи модернізму, у якій, як точно зазначив І. Пупо, немає місця героям епосу чи трагедії [168].

Модернізація гротеску та викривлення ренесансного типу показує й зміну в природі смішного загалом. Якщо раблезіанський Гаргантюа – це повна відкритість і упивання насолодами та радощами життя, то сучасний Гаргантюа – *Батта Маланья* – це верткий персонаж, який боїться бути викритим. Суть нової інтерпретації Гаргантюа у персонажі *Батти Маланьї* – це зміщення цінностей та спотворення аналогічного образу. Це вже не вільний універсальний чистий сміх карнавалу, а зловтішний іронічний сміх модернізму.

Семантичне протиставлення персонажів *Пінцоне* (худий) та *Батти Маланьї* (гладкий) є поляризацією за антонімією, як влучно визначив подібний прийом Е. Ферраріо [121, р. 34]. Його використання завжди створює контрастивну настроєвість на рівні персонажів – власне, думки персонажа *Маттіа Паскаля* в дитинстві були завжди зайняті як люття до гладкого та «слизького» *Батти Маланьї*, так і доброзичливим глуфом із учителя *Пінцоне*. Таке когнітивне злиття двох полярних образів є одним з основних структурних елементів комізму всього роману.

Іронію та сарказм у романі закладено у смисловому парадоксі та поєднанні у межах окремих текстових одиниць, які репрезентують концепт БЮРОКРАТІЯ, таких мікроконцептів, що належать до різних тематичних груп. Унаслідок аналізу особливостей вербалізації комічного в тексті було систематизовано антиномії, що становлять основу іронічного конфлікту концепту. Л. Піранделло скеровує всю іронію саме на лицемірний та штучний аспект цієї сфери людських знань.

Найдовершенішим для Л. Піранделло є не іронізування щодо звичайних людських взаємовідносин, а висміювання бюрократичних контроверсій. Автор підкреслює, що ці суперечливості наповнені вирішальним значенням, і вони підпорядковують природні щоденні стосунки між людьми. Так, згідно з законом, персонаж *Маттіа Паскаля* навіть після задокументованої смерті і нового шлюбу своєї дружини залишається формально її чоловіком. Діалоги в цьому контексті будуються на іронічній структурі теза-антитеза – на кожну репліку дружини про те, що в неї в реальному житті нова сім'я, персонаж з саркастичною посмішкою відповідає, що за документами вона досі його дружина і навіть її дитина від нового чоловіка – теж його.

Автор гіперболізовано унаочнює буквально сприйняття закону. Так, щоб узяти в бібліотеку kota, персонаж *Маттіа Паскаля* зобов'язаний писати та переписувати запити до муніципалітету. Він не може заявити про те, що його пограбували, оскільки для інституцій він не існує.

Як підкреслює П. Джібелліні, все це відбувається тому, що персонаж обрав шлях, на якому відкидається власна відповідальність за життя. Його розуміння свободи закінчується там, де починається внутрішнє бажання до втечі. Він циклічно обманюється прагненням віднайти власну автентичну форму особистості без ідентифікації, обмежуючись таким чином роллю спостерігача, що дивиться за життям інших [125, с. 61]. І разом з таким екзистенційним смисловим наповненням Л. Піранделло в іронічному модусі подає абсурдну та разом з тим визначальну роль, яку відіграє бюрократія в житті людини.

У романі «*Il Turno*» бюрократичний аспект комічного найповніше вербалізовано через персонажа адвоката *Чиро Конни*. Саркастичний семантичний конфлікт Л. Піранделло вербалізує в «улюбленій фразі» адвоката «*prepotenza, neanche Dio*». Суть суперечності полягає в тому, що персонаж, який формально не сприймає жодного перевищення влади, застосовуючи подібний висновок навіть до Бога, разом з тим уособлює деспотизм. Це демонструється, зокрема, у тому, що він забороняє першій дружині виходити з дому, через ревності змушує її завжди зачиняти вікна тощо.

Для аналізу комічних елементів варто розглядати мовлення цього персонажа як відверто саркастичне антиномічне поєднання низького стилю (з численними лексемами та словосполученнями з інвективними компонентами й окличними реченнями) та високого стилю мови адвоката, якому притаманні складні синтаксичні конструкції, формальне звертання на «Ви» (*voi*), використання складних часів, а в письмовій формі – відповідних офіційних статусних скорочень.

У романі «*L'Esclusa*» прояви авторської іронії в концепті БЮРОКРАТІЯ не є релевантними з огляду на інші сфери реалізації комічних інтенцій. Тут комічне в бюрократичній системі втілено в образі чиновника. Йдеться про епізод, у якому в трагічний, майже есхатологічний контекст Л. Піранделло контрастивно вводить сумбурний галас, що проголошує обрання депутата. Такий різкий перехід покликаний виразніше підкреслити авторський саркастичний намір.

Ще одним характерним епізодом, у якому автор актуалізує комічне, є відверто зневажливий опис місцевого чиновника *Інполіто Оноріо Бретанце*, який змушує директора школи звільнити персонажа *Марти Аяли*. У мовленні персонажа пародіюється патерналістський стиль, автором виокремлюється чеканне артикулювання там, де у ньому немає жодної потреби. Також притаманною для об'єктивації комічного є фраза «*Neanco Dio*», яка зафіксована в аналогічному контексті та значенні в романі «*Il Turno*» в мовленні персонажа адвоката *Чиро Конни*: «*Alzare le mani in faccia alla sua figliuola? Neanco Dio,*

neanco Dio doveva permetterselo! [...] Ah sì, perrrdio! [...] lui, il consiglierr Breganze, avrebbe rreclamato rriparazione e giustizia più in alto, più in alto [...] e dri dri dri – strillavano le scarpe [...] – E` un`im-mo-ra-li-tà! [...] O ci rrrimedia lei, o ci rrrimedio io. Vado a far reclamo formale all`Ispettore scolastico! La rrriverisco» [194, p. 104].

У романі «*Suo Marito*» основним референтом комічного аспекту концепту БЮРОКРАТІЯ є представник влади, сенатор *Ромуальдо Боргі*. Він представлений як політикан, у мовленні якого присутні фрази-кліше, а лексичний склад мови стилізовано через юридичну термінологію. Персонаж водночас і протиставляється літературному колу, і разом із тим надає значення літераторам. Комізм автора у випадку з ним засновано як на безпосередньому пародіюванні чиновницького способу мислення, так і на підміні функції колишнього високопосадовця, який із фахівця з державного управління раптом перетворюється на спеціаліста у літературному процесі. Як і в інших випадках реалізації комічного, зображення цього персонажа в іронічному модусі відбувається завдяки, по-перше, опису особливостей його зовнішнього вигляду: «*Tutti i discorsi, a un tratto, furono interrotti. Sul terrazzo si presentarono l'on. senatore Romualdo Borghi, già ministro della pubblica istruzione, direttore della Vita Italiana, [...] piccolo, tozzo, dai capelli lunghi, la faccia piatta, cuojacea, da vecchia serva pettegola*» [ор. cit., p. 614]. По-друге, стилізовано пафосна мова персонажа у контексті підсилює іронічний ефект: під час його промов автор зображує підлабузництво та лицемірство представників богемного середовища стосовно колишнього чиновника: «*È una bella e ricordevole ventura per noi il poter dare su la soglia d'una nuova vita il benvenuto a questa giovane forte, già avviata e qua giunta con passo di gloria.*

– *Benissimo – esclamaron due o tre.*

– *Che dirà Roma, – seguitava intanto il Borghi, che aveva sollevato il capo e tentava d'aprir gli occhi, – che dirà Roma, l'immortale anima di Roma all'anima di questa giovine? Pare, o signori, che la grandezza di Roma ami piuttosto la severa maestà della Storia anziché gli estri immaginosi dell'arte. L'epopea di Roma, o*

signori, è nelle prime decche di Livio; negli Annali di Tacito è la tragedia. (Bene! Bravo! Bravissimo!) [...] Nuovi applausi scoppiarono. Il Borghi si voltava a toccar col calice il calice di Silvia Roncella: il brindisi era finito, con gran sollievo di tutti» [op. cit., p. 623].

Цікавим видається також спостереження щодо історичної основи персонажа *Ромуальдо Боргі*. Він є пародійним художнім відтворенням сенатора та літературного видавця Руджеро Бонгі, який був одним із гостей на званому обіді на честь Грації Деледди, де був присутній і молодий Л. Піранделло [191, p. 239]. Пародійність закладено також у паронимазії імені італійського сенатора: *R. Borghi – R. Bonghi*.

На прагматичному рівні комізм концепту БЮРОКРАТІЯ реалізується через персонажа *Джустіно Боджоло*. Найперший зв'язок із означеною областю актуалізовано в його основному занятті – роботі в нотаріальному архіві. Для Л. Піранделло це є безпосереднім емоційним маркером концепту: по-перше, робота з документами, а по-друге – архів у просторі концепту постає як символ накопичення нерелевантної інформації. Чоловік Грації Деледди Пальміро Мадезані є прототипом персонажа. Він працював у структурах італійського уряду і, відповідно, репрезентує для Л. Піранделло складову концепту БЮРОКРАТІЯ.

Персонаж також займається популяризацією та продажем літературного матеріалу своєї дружини *Сильвії Рончелли*. Автор актуалізує сатиричний модус завдяки акценту на формальному сприйнятті творчості працівником архіву і підсилює його контрастивним зображенням подружжя. *Сильвія Рончелла* – письменниця, яка відчуває глибинні творчі та особисті переживання, а з іншого боку – її чоловік, прагматичний бюрократ.

Автор вдається до маніпуляції у текстових фрагментах, де відтворено думки письменниці. Він експліцитно подає контраст між її чоловіком як носієм хибної, корисливої свідомості з відверто негативними конотаціями, підкресленими в авторських пейоративних ремарках, та письменницею – витонченою особистістю з філософськими рефлексіями. Маніпуляція полягає в

тому, що міркування письменниці як митця, який тонко відчуває світ, представлені у відверто позитивно: автор, до того ж, у її думках відтворює власну позицію та погляди, зокрема, на гумор та сприйняття життя.

Кілька пасажів із її роздумами майже дослівно відтворюють те, що автор напише лише через кілька років у праці «*L'umorismo*». У теоретизуваннях щодо природи гумору автор звертається, зокрема, до образу дзеркала як інструмента рефлексії та виявлення об'єктивного стану особистості. Завдяки рефлексії, яка досягається через емпатію, творець бачить істинну, «голу» правду, яка зміщує комічне в модус гумору. Прямим перегуком із цією концепцією є міркування Сильвії Рончелли в романі, у яких вона також використовує ідентичну лексику та слова, за семантикою дотичні до вжитих автором у теоретичній праці: «*Entrare in sé voleva dire per lei **spogliar l'anima** di tutte le finzioni abituali e veder la vita in una **nudità** arida, spaventevole. Come vedere quella cara e buona signora Ely Faciulli senza più il parrucchino biondo, senza cipria e nuda [...] La verità: uno **specchio** che per sé non vede, e in cui ciascuno mira sé stesso, com'egli però si crede, qual'egli s'immagina che sia. Orbene, ella aveva orrore di quello specchio, dove l'immagine della propria anima, **nuda** d'ogni finzione necessaria, per forza doveva anche apparirle priva d'ogni lume di ragione» [194, p. 640].*

У романі неосвіченість та меркантильність Джустіно Боджоло стають факторами вербалізації комічного аспекту концепту БЮРОКРАТІЯ. У діалозі з художником, який написав картину за твором дружини, він вимагає платню за використання образу та вимагає поважати право на інтелектуальну власність. Автор сатирично наголошує на тому, як носій водночас бюрократичного та традиційного світогляду буквально сприймає художню творчість: «– *Lei? Ma nossignore! – incalzò Giustino. – Mia moglie! L'ha immaginata mia moglie, non Lei! E se mia moglie non l'avesse immaginata, Lei non avrebbe dipinto lì un bel corno, glielo dico io! La proprietà... [...] La proprietà! il mio diritto di proprietà letteraria! il mio diritto, il mio diritto esiste; e vedrete se saprò farlo rispettare e valere! Ci sono qua io, per questo!»* [op. cit., p. 711].

Важливим також є підхід персонажа до творчого доробку дружини, який він уважає нікчемним, якщо за нього не отримуються дивіденди: «*Due volumi, buttati via così, prima di sposar me, senza contratto... Una cosa incredibile!*» [op. cit., p. 635].

Для побудови іронічного модусу концепту БЮРОКРАТІЯ Л. Піранделло у творі звертається до того ж прийому позасценічних вигуків, що й у романі «*L'Esclusa*». Йдеться про те, що для посилення суперечливих відчуттів у певних ситуаціях романів автор вводить у сцени екскламації, які долинали із вулиці. Як і в романі «*L'Esclusa*», тут ці вигуки також пов'язані з політичним аспектом, який є складовою концепту. Якщо в романі «*L'Esclusa*» автор ввів позасценічні вигуки агітаторів про перемогу депутата на виборах у контекст мертвонародження та смерті батька центральної героїні, то в романі «*Suo Marito*» він в інтимний контекст увів крики продавців газет, що повідомляють про політичну маніфестацію: «*Terza edizioneee! Quattro morti e venti feritiii!... Lo scontro con la truppaaaa! L'assalto a Palazzo Braschiii! L'eccidio di Piazza Navonaaaa!*

Attilio Raceni si staccò, pallido, dal bacio:

– *Sentite? Quattro morti... Ma perdio! non hanno proprio da fare costoro? E ci potevo essere anch'io là in mezzo...*» [op. cit., p. 603].

Комічний аспект концепту БЮРОКРАТІЯ в романах Л. Піранделло представлено через експліцитне парадоксальне зіткнення несумісних зі звичною життєдіяльністю законів та приписів. Наголошення на абсурдному боці та ситуаціях, у яких дія закону та влади є безглуздою, створює комічний модус. Для автора в кожному романі важливо наголосити на комічному конфлікті, що виникає між носіями влади та персонажами, які керуються власними потребами, а не вимогами державних інституцій, чиновників, адвокатів, нотаріусів та інших референтів іронії Л. Піранделло.

3.4. Сатирична реалізація концепту МИСТЕЦТВО

Найбільш виразно та яскраво уявлення Л. Піранделло про сучасне йому мистецтво висловлено в романі «*Suo Marito*». У цьому творі автор у переважно сатиричному тоні змальовує світоглядні орієнтири представників культурного прошарку столиці Італії.

Так, письменник виказує власну зневагу в епізоді з реакцією на мітинг персонажа *Аммільйо Рачені*, який випадково потрапляє на площу Венеція в Римі. Його поведінка та мовлення представлені як зверхні, претензійні та, водночас, нікчемні: «*Nel dispetto rabbioso contro tutta quella feccia dell'umanità che non voleva starsi quieta, sorse improvvisamente ad Attilio Raceni il proposito disperato d'attraversare a furia di gomiti la piazza. Se vi fosse riuscito, avrebbe pregato l'ufficiale che stava lì, di guardia al Corso, che lo facesse passare per favore. Non gliel'avrebbe negato, a lui. Ma sì!*» [op. cit., p. 593].

Крім того, для *Аммільйо Рачені* характерними є вишукані інвективи, які автор підібрав зумисне для підкреслення комічного контрасту, заснованого на відірваності персонажа і його кола від робочого класу: «*Vigliacchi! Canaglia! Farabutti!*» [op. cit., p. 594], «*vecchio imbecille*», «*bestie, bestie, bestie*», «*scimunito*», «*ciarlatani*» [op. cit., p. 595], «*orrida barbarie mascherata di civiltà*» [op. cit., p. 596].

У мовленні персонажа увиразнено стратифікаційний розрив та відчуття огиди до протестувальників. Після втечі з маніфестації він просить свою колегу *Дору Барміс* поцілувати його, оскільки він «практично повернувся з війни». Л. Піранделло неодноразово наголошує на цьому, щоб у сатиричному світлі актуалізувати саме представників богемного прошарку: «*Piccolo piccolo, – insistette egli. – Vengo quasi dalla guerra... Un piccolo rinfranco, da qua stesso, su... uno solo!*» [op. cit., p. 603].

Важливим референтом у втіленні комічних інтенцій автора в концепті МИСТЕЦТВО є **фемінізм** та феміністична література, які Л. Піранделло показує відверто іронічно та сатирично. Приміром, журнал «*Le Muse*» у романі

неодмінно фігурує з описом « *rassegna femminile (non feminista)*» [op. cit., pp. 589, 590, 594].

Л. Піранделло висміює жіночу сторону літератури, іронічно показуючи письменниць як безкінечну вервечку творців («серед яких навіть одна драматургиня»), які споглядають керівника жіночого (не феміністичного) збірника *Амтільйо Рачені*: «*Innumerevoli giovani scrittrici italiane, poetesse, novellatrici, romanzatrici (qualcuna anche drammaturga), che lo guardavano dalle fotografie disposte in varii gruppi alle pareti, tutte col volto composto a un'aria particolare di grazia vispa o patetica, scese dal letto*» [op. cit., p. 589].

Автор іронічно наголошує на побутових умовах, у яких перебувають представники культурного феміністичного кола. Він зображує їхні домівки як відверту протилежність тим вишуканим і претензійним манерам та речам, які вони використовують: «*Piaceva a Dora Barmis di far sapere a tutti ch'era poverissima, quantunque poi, lisci e gale e abiti squisitamente capricciosi. Il salottino, ch'era anche scrittojo, l'alcova, la saletta da pranzo e quella d'ingresso erano, come la padrona, addobbati alla bizzarra e certo non poveramente*» [op. cit., p. 596].

В одному з інтерв'ю Л. Піранделло, відгукуючись про жінок-літераторів та про Грацію Деледду, яка є прототипом персонажа *Сильвії Рончелли*, сказав: «*Загалом я не дуже ціную жіночу літературу. Я дуже ціную Грацію Деледду. Письменниць не потрібно розглядати як жінок. Жінка – це пасивність, а мистецтво – активність. Та це не означає, що не може бути активного жіночого духу. Але тоді це вже не жінка*» [163, p. 1192] (переклад наш – Т. Л.). У цьому міркуванні закладено ключ до розуміння авторського скептичного підходу і сатиричної репрезентації фемінізму та жіночої літератури. Для сицилійського письменника поняття статі не може застосовуватися до літератури. Будь-яке постулювання художнього твору як феміністичного чи написаного жінкою є нерелевантним та беззмістовним, оскільки продукт творчості митця є цінним сам по собі без жодних соціальних чи статевих референцій.

Л. Піранделло експліцитно висміює об'єкти, які мають зв'язок із жіночою літературою, фемінізмом і претензійною богемою. Автор сатирично представляє відповідних персонажів, підкреслюючи фізіологічні вади їхньої зовнішності або наголошуючи на їхній малій значимості при показовій погорді. Найяскравішим епізодом роману в означеному контексті є званий обід на честь письменниці *Сильвії Рончелли*: «*Prima fra tutti era venuta Flavia Morlacchi, poetessa, romanziera e drammaturga. Gli altri quattro, sopraggiunti, la avevano lasciata sola, in disparte. Erano il vecchio professore d'archeologia e poeta dimenticato Filiberto Litti, il novelliere piacentino Faustino Toronti, lezioso e casto, il grasso romanziera napoletano Raimondo Jàcono e il poeta veneziano Cosimo Zago, rachitico e zoppo d'un piede. Stavano tutt'e cinque nel terrazzo, innanzi alla sala vetrata*» [194, p. 604].

Л. Піранделло демонструє своє ставлення до обставин події через опис письменниці *Флавії Морлаккі* та демонстрацію її самозакоханості: «*La Morlacchi, di là, fece una smorfia di disgusto. Gonfiava in silenzio, ma si fingeva incantata dello stupendo paesaggio. Gli Appennini o gli Albani? Non lo sapeva neanche lei, ma che importava il nome? Nessuno come lei, più di lei, sapeva intenderne l'«azzurra» poesia*» [ibid.]. Він висміює її поетичні таланти, використовуючи саркастичні ремарки: «*Di questo Aprile d'un tempo lontano... Bel verso! Languido... E abbassò su gli occhi torbidi e scialbi, di capra morente, le grosse pàlpebre gravi*» [op. cit., p. 605].

У подібному пейоративно-сатиричному тоні автор представляє також запрошеного журналіста: «*Sopravvenne, saltellando secondo il solito suo, il giovine giornalista tirocinante Tito Lampini, Ciceroncino come lo chiamavano, autore anche lui d'un volumetto di versi; smilzo, dalla testa secca, quasi calva, su un collo da cicogna*» [op. cit., p. 606].

Л. Піранделло у жорсткій пародії відтворює діалоги персонажів на званому обіді, наголошуючи на їхній претензійності та егоцентричності. Зокрема, автор акцентує це, зображуючи комунікативний акт, у якому жоден із персонажів не сприймає того, що кажуть інші: «— *Ma la signora, scusi, perché...*

Raimondo Jàcono lo interrompe a tempo: – Di', Lampini, tu che ti ficchi da per tutto: la hai già veduta, questa Roncella?» [op. cit., p. 607].

Також Л. Піранделло підкреслює егоцентричність персонажів, які навіть не знають імен одне одного. Він створює комічний ефект через парадокс, коли хтось робить умовивід про чиїсь чудові каліграфічні здібності, виходячи з форми вусів: «– *Il marito? Non so.*

– *Mi par d'aver inteso Boggiolo, – disse il Toronti. – O Boggiòlo. Qualcosa così...*

– *Grassottino, belloccio, – aggiunse il Lampini, – occhiali d'oro, barbetta bionda, quadra. E deve avere una bellissima calligrafia. Si vede dai baffi» [op. cit., p. 608].*

Л. Піранделло сатирично наголошує на пихатості персонажів також через пряме маркування в описах: «*La marchesa donna Francesca Lampugnani, alta, dall'incasso maestoso, come se recasse sul seno magnifico un cartellino con la scritta: **Presidentessa del circolo di coltura femminile***» [ibid.]. Автор у сатиричному контексті спілкування богемі постійно застосовує зворот французькою мовою: «*Du vrai monde*» [ibid.].

Журналістів, присутніх на банкеті, письменник також показує у сатиричному тоні. Він наголошує на парадоксі: вони вимушені писати про літераторів, яких не вважають вартими уваги: «*Essi appartenevano a un altro clima intellettuale, al fior fiore del giornalismo; non avrebbero mai degnato della loro presenza quella riunione di letterati*» [ibid.].

Л. Піранделло іронізує з феміністичного руху також в описі трьох студенток, присутніх на званому обіді. Він зображує їх молодими прогресивними філологами, однак сатирично вводить в описи їдкі ремарки щодо зовнішності. Зокрема, вказує на те, що одна зі студенток зачесала волосся «по-чоловічому»: «*Tra questi giovani, più o men chiomati, aspiranti alla gloria, collaboratori non retribuiti degli innumerevoli giornali letterarii della penisola, erano tre fanciulle, evidentemente studentesse di lettere: due con gli occhiali, patite e taciturne; la terza, invece, vivacissima, dai capelli rossi, tagliati a tondo,*

maschilmente, dal visetto vispo, lentigginoso, dagli occhietti grigi variegati, in cui la malizia pareva vermicasse: rideva, rideva, si buttava via dalle risa, e promoveva una smorfia tra di sdegno e di pietà in un uomo grave, anziano, che s'aggirava tra tanta gioventù non curato» [op. cit., p. 609].

В описі персонажа старого співака, який також прийшов на прийом, автор експліцитно робить сатиричний акцент на його фізіологічних вадах та претензійності. Л. Піранделло відверто говорить, що співак насправді не має жодної культурної цінності: «— *Cariolin! Cariolin! – gridarono alcuni in quel momento, facendo largo a un omettino profumato, elegantissimo, che pareva fatto e messo in piedi per ischerzo, con una ventina di capelli lunghi, raffilati sul capo calvo, due violette all'occhiello e la caramella [...] Conosceva tutti; non sapeva far altro che strisciare riverenze, baciare la mano alle signore, dir barzellette in veneziano; ed entrava da pertutto, in tutti i salotti più in vista, in tutte le redazioni dei giornali, da pertutto accolto con festa; non si sapeva perché. Non rappresentava nulla e tuttavia riusciva a dare un certo tono alle radunanze, ai banchetti, ai convegni, forse per quel suo garbo inappuntabile, complimentoso, per quella sua cert'aria diplomatica» [op. cit., p. 610].*

Л. Піранделло сатирично описує персонажів на банкеті на честь письменниці. Для більшої виразності автор акцентує на фізіологічних вадах гостей та застосовує елементи «чорного» гумору в описі персонажа перекладача літнього віку: «*Era evidentemente uno straniero: svedese o norvegese. Nessuno lo conosceva, nessuno sapeva chi fosse, e tutti lo guardavano con stupore e ribrezzo. Vedendosi guardato così, egli sorrideva e pareva dicesse a tutti, complimentoso:*

– Fratelli, si muore!

Era una vera sconcezza, tra tanta vanità, quello scheletro ambulante. Dove mai era andato a scovarlo il Raceni? come gli era potuto venire in mente d'invitarlo al banchetto?» [op. cit., p. 612].

Письменник підкреслює цілковиту необізнаність учасників літературного процесу із творами тогочасних письменників. Суперечливість ґрунтується на

тому, що вони дають схвальні відгуки і ходять на прийоми до авторки, твори якої навіть не читали: *«Ma non se ne andò, trattenuto dalla Barmis che volle sapere – sinceramente, veh! – che cosa pensasse della Roncella.*

– Amica mia, un gran bene! Non ho mai letto un rigo di lei» [ibid.].

Л. Піранделло наголошує, що замість зацікавленості у творчості молодій обдарованій письменниці, суть розмов літературної еліти зводиться до рівня пліток та обговорення поверхневих смислів: *«– Quella? – Piccola! – No, non tanto... – Veste male... – Begli occhi! – Dio che cappello! – Poverina, soffre! – Magrolina! – Non dice nulla... – No, perché? ora che sorride, è graziosa... – Timida timida... – Ma guardate gli occhi: non è modesta! – Bellina, eh? – Pare impossibile! – Vestitela bene, pettinatela bene... – Oh, dire che sia bella, non si potrebbe dire... – È tanto impacciata! – Non pare... – Che complimenti, il Borghi! – Un parapioggia! La sputa...» [op. cit., p. 614].*

Автор сатирично зображує званий обід на честь письменниці та неодноразово акцентує увагу читача на претензійних і снобістських аспектах мистецького середовища: *«Già mezzodì era sonato, e dei trenta che dovevano partecipare al banchetto su al Castello di Costantino solo cinque eran venuti, che si pentivano in segreto della loro puntualità, temendo potesse parer soverchia premura o troppa degnazione» [op. cit., p. 604].*

У цій сцені Л. Піранделло експліцитно означив власну позицію щодо обмеженості та егоцентричності присутніх на ній персонажів, які в ширшому сенсі репрезентують тогочасний літературний процес. В авторській мові відсутні натяки чи метафори, а подано відверті аксіологічні судження про людей, які представляють еліту тогочасного мистецького кола Риму. Л. Піранделло чітко вказує, що кожен із них скерований виключно на себе і все, на що спроможні інші, видається апріорі недостойним. Суперечливість, на якій побудовано комізм загалом та сатиру зокрема в цьому романі, полягає в тому, що за показової зверхності персонажів для самого автора жоден із них не має цінності: *«Si erano formati intanto parecchi gruppi; ma la conversazione languiva, perché ciascuno era geloso di sé, costernato di sé soltanto, e questa costernazione gli*

impediva di pensare. Tutti ripetevano ciò che qualcuno, facendo un grande sforzo, era riuscito a dire o sul tempo o sul paesaggio [...] Ciascuno, dentro di sé, faceva una critica più o meno acerba dell'altro; ciascuno avrebbe voluto che si parlasse di sé, della sua ultima pubblicazione; ma nessuno voleva dare all'altro questa soddisfazione. Due magari parlavano piano fra loro di ciò che aveva scritto un terzo ch'era pur lì, poco discosto, e ne dicevano male; se poi questi si avvicinava, cambiavano subito discorso e gli sorridevano» [op. cit., p. 611].

Ще одним маркером сатиричного пародіювання автором божемної претензійності є використання **французької мови**. Головну роль у цьому контексті виконує персонаж *Дору Барміс*. Основою її іронічної репрезентації для Л. Піранделло є мовні особливості, а саме – частотні французькі та німецькі слова: «*Ve l'ho sempre detto, caro: una... una **nuance** di brutalità v'andrebbe a meraviglia! [...] Troppo languido e... debbo dirvelo? la vostra eleganza è da qualche tempo un po'... un po' **démodée***» [op. cit., p. 597], «*Ma avete allargato di qua e di là le **basques** del **krauss**...*» [ibid.], «*Ma io vi trovo abominevole, – protestava, – abominevole, Luna! Che è questo continuo, odioso **persiflage**?*» [op. cit., p. 608], «*Lo dico a tutti; l'ho detto anche a lui; l'ho stampato; ma egli ora me ne fa pentire... **C'est toujours ainsi! Perché sono donna, capite? Ma io gliel'ho detto tout bonnement, potete crederci! Così, come a un collega...***» [op. cit., p. 649], «*Prendete un **fondant**...*» [op. cit., p. 651]. Претензійність персонажа також вербалізовано у численних інвективах, про які йшлося вище.

Одним із важливих референтів сатири щодо тогочасного мистецького руху є видавець журналу «*Le Muse*» *Амтільйо Рачені*. Його найперший портрет подається в іронічному та курйозному тоні, а контекст, у якому він зображується, – у відверто сатиричному. Прокидаючись в оточенні безлічі зображень тогочасних письменниць, він змучено не знаходить кращого заняття, як утомлено сісти на краю ліжка і настирливо видирати з носа волосину: «*Seduto in camicia a pie' del letto, con due dita accanite contro un peluzzo profondamente radicato nella narice destra. E strabuzza gli occhi e arriccchia il naso e contrae le labbra in su al fitto spasimo di quel pinzare ostinato, finché, tutt'a un*

tratto, non gli s'apre la bocca e non gli si dilatano le nari per l'esplosione improvvisa d'una coppia di sternali» [op. cit., p. 589].

Цей персонаж від перших же сторінок є відвертим об'єктом сміху автора і, відповідно, комічне об'єктивується як на рівні авторських ремарок та описів персонажа, так і в його власних репліках, а також невербальних поведінкових нормах.

Центральним референтом комічного в романі є *Джустіно Боджоло*. Актуалізація персонажа здійснюється з огляду одразу на три концепти: вже окреслені – БЮРОКРАТІЯ та ТРАДИЦІЇ, а також МИСТЕЦТВО. Комічний конфлікт, на якому автор засновує сатиричне зображення персонажа, закладено в суперечності між духовним виміром творчості та меркантильним формалізованим підходом до літератури.

Джустіно зображено в сатиричному модусі через його буквальне розуміння літератури як ремісництва. Окрім того, його уявлення про літературну творчість і творчість загалом полягають у претензійних розмовах у колі літераторів, а не власне у творчому процесі чи художній вартості творів, яку він узагалі оцінити не здатен.

З метою висловлення сатиричного осуду Л. Піранделло подає у міркуваннях персонажа наскрізну ідею про те, що літературна творчість є звичайним технічним заняттям, тоді як для автора це є духовною та нелегкою працею, яка абсолютно несумісна з механічною автоматизованою роботою. Література оцінюється персонажем як об'єкт ринку, а не художня, культурна чи духовна цінність: «*Ora ha fatto il dramma; s'è lasciata persuadere, e l'ha fatto subito, bisogna dirlo, in due mesi*» [op. cit., p. 636].

У репліках персонажа автор викладає сатиричне сукупне бачення тогочасного літературного процесу. Для Л. Піранделло головна суперечливість – у претензійній соціалізації персонажа з представниками літературного кола, хоча він позбавлений естетичного виховання і освіти: «*Bisogna andare, non è vero? Mostrarsi... Ci vanno tanti giornalisti, critici drammatici... Bisognerà che lei li*

veda, parli, si faccia conoscere, apprezzare... Ebbene, chi sa quanto mi farà penare per indurla!» [ibid.].

Автор вдається до зображення персонажа в егоїстичному та маніпулятивному контексті, розкриваючи у сатиричній манері його характерологічні особливості. Наприклад, яскраво це демонструється в епізоді, коли він змушує слабку від вагітності дружину брати участь у банкетах та зустрічах: *«Ancora per due o tre mesi non parrà, potrà presentarsi benissimo! Io le ho detto che le farò un bell'abito... Anzi, ecco, volevo dirle appunto questo, signora Ely; se lei mi sapesse indicare una buona sarta, che non avesse però troppe pretensioni, troppi fumi... ecco, perché... aspetti, scusi; e se poi mi volesse aiutare nella scelta di quest'abito e... e anche, sì, a persuadere Silvia che, santo cielo, si lasci guidare e faccia quello che deve! Il dramma andrà in scena verso la metà di ottobre» [op. cit., p. 637].*

Ставлення персонажа до вагітності дружини є важливим елементом комічного оформлення. Цей її стан він сприймає як тимчасову незручність та недоречність, яка заважає їй працювати, а йому – заробляти на її творчості: *«Non ci voleva, giusto in questo momento, il guaio della gravidanza...» [op. cit., p. 655].*

Джустіно, до того ж, повчає дружину і пояснює, яким чином потрібно поводитися в літературних колах, до яких він, при цьому, не належить жодним чином, тоді як дружина є однією з найталановитіших письменниць Італії: *«Non voglio che tu faccia cattive figure. Capisco che ci sono tante piccole formalità, tante... sì, saranno magari sciocchezze, come tu credi, ma è bene saperle, cara mia. M'informerò» [op. cit., p. 648].*

У гіперболізованій формі, через використання низки синонімічних конструкцій, а також стилістично маркованої лексики автором об'єктивується формалізоване технологічне ставлення персонажа до творчості дружини, а також до неї як до особистості. У цьому полягає основа сатири Л. Піранделло в романі: *«le domandava se e che cosa avesse scritto durante la giornata, mentr' egli era all'ufficio, quante cartelle, quante righe, quante parole... Sicuro! Perché contava*

*finanche le parole che la moglie sgorbiava, come se poi dovesse spedirle per telegrafo. Ed ecco là: aveva comperato di seconda mano una macchina da scrivere e ogni sera, dopo cena, stava fino a mezzanotte, fino al tocco, a sonar quel pianofortino lì, lui, per aver bell'e pronto, ricopiato a stampa, il **materiale**, – com'egli lo chiamava – da mandare ai giornali, alle rassegne, agli editori, ai traduttori, coi quali era in attivissima corrispondenza. Ed ecco là lo scaffale coi palchetti a casellario, i registri a repertorio, i copia-lettere...» [op. cit., p. 629].*

Суперечність творчність – формальність експліцитно виявляється в доборі лексики персонажа. Зокрема, він оперує сухими клішованими, часом юридичними поняттями для опису літератури та літературного процесу: «**Il terreno non è ancora ben preparato; conosco pochi; e poi la stagione, fra qualche settimana non sarebbe più propizia. [...] Ecco, io vorrei concertare un programmino. [...] non vuole sforzarsi per nulla a investirsi bene della sua parte, ecco, a far quella figura che dovrebbe, a vincere insomma la propria indole...**» [op. cit., p. 637].

Формалізований прагматичний підхід до творчості чітко об'єктивовано у діалозі персонажа із *Дорою Барміс*. Л. Піранделло акцентує на парадоксальності мікроконцепту ЗНАННЯ у структурі концепту МИСТЕЦТВО: у ньому сатира автора проголошується тим, що суть обізнаності полягає не в ідеях, висловлених у художніх чи філософських творах, а в знанні заголовків та гучних імен: «– *Tante cose si dovrebbero sapere...*

– *Ma no! basta saperli pronunziare, caro Boggiolo! – disse Dora, ridendo. – Non vi date pensiero. Se non dovessi guardarmi la professione, scriverei io un libro, che vorrei intitolare La Fiera o il Bazar della Sapienza... [...] basta leggere un trattatello qualunque – un po' d'ellenismo, anzi di pre-ellenismo, arte micenaica e via dicendo, – un po' di Nietzsche, un po' di Bergson, un po' di conferenze, e avvezzarsi a prendere il the, caro Boggiolo» [op. cit., p. 659].*

Сатиру автора підсилено тим, що персонаж *Джустіно Боджоло* виконує ці настанови абсолютно точно. У свідомості Л. Піранделло тут концепти БЮРОКРАТІЯ та МИСТЕЦТВО перебувають у взаємодії, адже персонаж у

властивій чиновникам манері буквально виконує настанови, купуючи дружині кілька книг авторів з гучними іменами. Крім того, усі імена та назви творів він укладає у графічний список (це унікальний випадок використання автором такої текстової конструкції, оскільки вона не була зафіксована в жодному іншому романі): «*E come per raccogliere il frutto di quei primi ammaestramenti, quella sera, rientrò in casa con tre volumi nuovi da far leggere alla moglie:*

- *un breve compendio illustrato di storia dell'arte;*
- *un libro francese su Nietzsche;*
- *un libro italiano su Riccardo Wagner»* [op. cit., p. 660].

Л. Піранделло висміює неосвіченість ще й в іншому епізоді, коли персонаж зневажливо відгукується про трагедію Еврипіда, навіть не прочитавши її: «*Ma che Medea! Ma che Euripide! Per curiosità, domattina, appena arriva la signora Faciolti da Catino, fatti prestare questa benedetta Medea: dicono che è una tragedia di... di... coso... l'ho detto or ora...*» [op. cit., p. 685].

Суттєвим елементом, довкола якого автор вибудовує сатиричний модус, є підкреслення егоїстичності *Джустіно Боджоло*. У його мовленні частими є дієслова у першій особі однини, а також дескриптивні конструкції з я-референтом. Суперечливість автор створює завдяки гіперболізації цього егоїзму на фоні важкої літературної праці, яку виконує дружина персонажа: «*Ora, si deve o non si deve stare in mezzo? Io faccio, io faccio... ma pure lei dovrebbe aiutarmi. Mica scrivo io; scrive lei*» [op. cit., p. 635].

Ще одним прикладом маніпулятивності та егоцентричності персонажа є те, що він не допускає дружину до репетицій постановки її ж п'єси. Для сатиричного акцентування автор застосовує займенник першої особи однини та відповідні дієслова: «*Tu non puoi andare a teatro per assistere alle prove. Ci sono io: ho pensato io a tutto*» [op. cit., p. 675].

Роман можна чітко розділити на дві умовні частини, в одній із яких превалює комічне, в другій – драматичне. В авторській мові від початку твору і до шостої частини під назвою «*Vola via*» [op. cit., p. 792] комічні модуси та контексти об'єктивуються експліцитно: починаючи від м'якого гумору і

закінчуючи інвективами та відвертою сатирою. Однак одразу з указанного розділу модус усього роману модифікується у драматичніший через зміни свідомості центрального персонажа. У розвитку твору до цього моменту простежується закономірність: коли в дії з'являється письменниця *Сильвія Рончелла*, модус роману стає драматично забарвленим на тлі сатиричного зображення її оточення. А вже з зазначеного моменту в романі актуалізація персонажа, яка перед цим здійснювалася драматичними вкрапленнями у відверто сатиричний текст, стає основним масивом мовно-літературного матеріалу, тоді як референти комічного відходять на другий план. Можна висунути гіпотезу про те, що мова автора та модус роману змінюються відповідно до наявності в сюжетній лінії персонажа *Сильвії Рончелли*.

На нашу думку, Л. Піранделло так підтверджує наше припущення: «*Ah, il dramma voleva? Ebbene: dopo tanta commedia, avrebbe avuto il dramma*» [ор. cit., р. 791]. Ця внутрішньотекстова ремарка є прямим маркером подальшої мінімізації комічних конотацій. Більше того, автор настільки відходить від комічного зображення, що у фіналі зводить роман до трагічного модусу. Л. Піранделло тут застосовує той самий літературний образ смерті дитини, який зафіксовано в романах «*L'Esclusa*» та «*Il Fu Mattia Pascal*». Однак у першому ця смерть мала справді трагічну конотацію, знівельовану, однак, подальшим розвитком подій та особливостями сцени. У другому романі ця смерть взагалі минає майже непоміченою на початку твору. У випадку з романом «*Suo Marito*» ця смерть має набагато більшу трагічну наповненість завдяки тому, що в тексті вона не виконує роль композиційної зав'язки (як у «*Il Fu Mattia Pascal*») і не використовується як інструмент для розвитку дії (як у «*L'Esclusa*»). Автор вводить сцену до композиційної розв'язки твору, таким чином завершуючи роман у трагічному тоні.

Отже, референтною основою для відтворення сатиричного аспекту концепту МИСТЕЦТВО є літератори, критики та феміністки. Комічне засновано на суперечності між формальним сприйняттям літератури та високою духовною творчістю. У структурі концепту МИСТЕЦТВО частково

представлено мікроконцепт ЗНАННЯ, який перетинається з іншим важливим елементом концептосфери комічного Л. Піранделло – концептом НАУКА.

3.5. Комічний аспект концепту НАУКА

У концепті НАУКА для Л. Піранделло основними референтами є вчителі та викладачі (*professori*). Базисом для реалізації комічного є відображення академізму та наукових знань зі зниженим семантичним навантаженням через акцент на неможливості їх застосування у реальному житті.

У романі «*L'Esclusa*» такі ознаки концепту виявляються найчіткіше. У творі є декілька персонажів викладачів, кожен із яких зображений в іронічному чи саркастичному тоні. Зокрема, професор ірландського походження *Білл Медден*, якого всі кличуть «*Білл*», досконало володіє кількома європейськими мовами, однак не знає італійської [op. cit., p. 15].

Автор акцентує увагу на грубій дикції персонажа з метою підсилити іронічний настрій: «*Oh Rocco! – esclamò con la **barbara** pronunzia, nella quale gargarizzava, schiacciava, sputava vocali e consonanti, con sillabazione spezzata, come se parlasse con una patata calda in bocca*» [ibid.].

Суттєвим для виявлення авторського комічного сприйняття та введення вченого в іронічний контекст є зневажливий опис персонажа. Задля цього автор використовує пейоративні порівняння та аналогії. Л. Піранделло змальовує обличчя професора як живе поле, на якому «*I capelli aurei, finissimi, pareva gli si fossero allontanati dai confini della fronte e dalle tempie per paura del naso adunco, robusto; ma in cerca di loro, dalla punta delle sopracciglia serpeggiavano sù sù, come per andarsi a nascondere, due vene sempre gonfie. Sotto le sopracciglia s'appuntavano gli occhietti grigio-azzurri, a volta astuti, a volta dolenti, come gravati dalla fronte*» [op. cit., p. 14]. Для актуалізації іронічного модусу автор позначає вченого словом «*automa*» [op. cit., p. 16].

У глузливому зображенні старого занедбаного помешкання професора з Ірландії Л. Піранделло також об'єктивує власні комічні інтенції через протиставлення великого масиву теоретичних знань із непристосованістю

їхнього носія до елементарних понять реального життя: *«Ogni mattone, in quella camera, reclamava la scopa e una cassetta da sputare per il signor Madden; reclamavano le pareti e i pochi decrepiti mobili uno spolveraccio; reclamava il letticciuolo dai trespoli esposti le solide braccia d'una servotta, che lo rifacessero almeno una volta la settimana; reclamavano gli abiti»* [op. cit., p. 15].

Л. Піранделло вводить персонажа з метою створення комічного фону до ігрової ситуації, коли *Білл Медден* уночі навчає фехтуванню свого сусіда. Автор актуалізує іронічний модус через наголошення на слабких фізичних даних учня.

У романі зафіксовано прояви авторської антипатії стосовно референтів комічного концепту НАУКА. В описах вчителів частими є пейоративні звороти, ужиті з метою створення іронічного модусу в тексті. Наприклад, персонаж викладача філософії *Луки Бландіно* Л. Піранделло представляє у вигляді нековирного чоловіка старшого віку з ментальними розладами. У тексті, де міститься опис персонажа, Л. Піранделло з комічною інтенцією наголошує неприємну дивакуватість вченого, використовуючи суперлативи та прозопопею. Крім того, актуалізатором комічного є підкреслення беззмістовності теоретичних знань: *«Su i cinquant'anni, alto, magro, calvissimo, ma in compenso enormemente barbuto, era un uomo singolare, ben noto in paese per le incredibili distrazioni di mente a cui andava soggetto. Aggiogato per necessità e con triste rassegnazione all'insegnamento, assorto di continuo nelle sue meditazioni, non si curava più di nulla né di nessuno»* [op. cit., p. 13].

Засобом реалізації зневажливо-іронічного ставлення автора до викладача є пародіювання мовлення представника наукового світу: воно підкреслено простими запитальними реченнями або ж незакінченими простими реченнями, що суперечить звичному уявленню про філософа, однак для Л. Піранделло є засобом увиразнення іронії у концепті НАУКА: *«Ma guarda, guarda, guarda... E tua moglie, santo Dio! Non è figlia di Francesco Ajala, tua moglie? Bada, caro mio, che quello è una bestia feroce... Adesso nasce un macello... Che m'hai detto? Che m'hai detto? Vah... vah... vah... Dalla finestra? [...] – Su me? Perché? Ah tu vorresti*

fare... Aspetta, figliuolo mio, bisogna ragionare... Mi hai tutto scombussolato... Non è possibile, adesso...» [op. cit., p. 19].

Л. Піранделло об'єктивує іронічний модус через маркування персонажа старшого віку. Автор підкреслює це, коли учений виявляється неспроможним виконати елементарну математичну дію: «*Non posso più insegnare: non ricordo più nulla... Ottanta, ottanta e ottanta: due lire e quaranta, è vero? Aspetta, credo che ci sia errore. Tre colletti, è vero? Due lire e quaranta...*» [op. cit., p. 166].

Два зазначені науковці, яких автор представив у експліцитно комічному тоні, зафіксовані у першій частині роману «*L'Esclusa*». У другу частину Л. Піранделло вводить ще трьох референтів комічного відображення у концепті НАУКА. Перший із них – це викладач *Помпео Емануеле Мормоні*, комічна репрезентація якого полягає у пафосному та непривабливому зовнішньому вигляді. Л. Піранделло у гіперболізованій формі вказує на його наукові досягнення: «*il professor Mormoni, Pompeo Emanuele Mormoni, autore di ben quattordici volumi in ottavo di Storia Siciliana, con appendice dei nomi e dei fatti più memorabili, con date e luoghi, alto, grasso, bruno, dai grand'occhi neri e dal gran pizzo qua e là appena brizzolato come i capelli, dignitoso sempre nella sua napoleona e col cappello a stajo, si gonfiava dal dispetto come un tacchino [...]* *Le seggiole diventavano quasi tanti piedistalli per lui: "scolpitemi così!"*» [op. cit., p. 120].

У лексиці та невербальних характеристиках цього персонажа превалює пафосність на межі з помпезністю, на яких Л. Піранделло вибудовує свій сміх: «*Sentiamo la signora Ajala, – propose il Mormoni con un gesto consentaneo alla magnificenza dell'atteggiamento*» [op. cit., p. 123].

Актуалізація комічного аспекту концепту НАУКА здійснюється також у використанні книжного стилю для побутових повідомлень. Для Л. Піранделло це спосіб як зробити виразнішим пафос персонажа, так і продемонструвати невідповідність наукової свідомості реальним життєвим ситуаціям: «*Ossequio, signor Nusco*» [ibid.].

Другий елемент цього розділу, через який вербалізовано комічне, – викладач-філолог *Аммільйо Нуско*. Іронічне бачення цього представника наукового звіту вербалізується через маркування персонажа прізвиськом та постійний акцент на непристосованості до життєвих колізій, що, власне, і є центральною дихотомією, на якій засноване комічне концепту НАУКА для Л. Піранделло.

Така непристосованість представлена у постійному страху персонажа і постійних вибаченнях перед співрозмовниками: «*Scusi! Scusi!*» [op. cit., p. 121]. Таку особливість зафіксовано також у недоречних репліках та запитаннях, які формулює філолог: «*Sente freddo stamani?*» [ibid.].

Третій елемент комічного, який з'являється в другій частині роману «*L'Esclusa*», – вчитель малювання *Маттео Фальконе*. Авторська іронія щодо персонажа прихована у недоречному використанні латинізмів у побутових контекстах, деякі з них – із вульгаризованою семантикою (наприклад, «*ad purgationem cloacarum*» [op. cit., p. 122]). Крім цього маркера авторської іронії щодо невідповідності наукової свідомості буденним ситуаціям, як і в випадку з *Помпео Емануеле Мормоні*, тут також саркастично наголошується недоречний пафос вишуканої лексики у побутовому контексті: «– *Buon giorno, professor Falcone. – Riverisco, – grugnì in risposta colui, senza levare gli occhi dal giornale*» [op. cit., p. 123].

Л. Піранделло пейоративно змальовує персонажа, а також маркує його прізвиськом «*istrice*». Письменник вказує на потворність учителя, його звички відводити погляд від співрозмовника та манеру сухо і коротко говорити. У такій репрезентації закладено авторський сарказм: «*Era veramente d'una bruttezza mostruosa, e aveva di essa coscienza*» [op. cit., p. 122].

У романі «*Il Turno*» персонаж старого вдівця *дона Дієго Алькосера* також є складовою концепту НАУКА, хоча він не є, як у випадку з романом «*L'Esclusa*», представником академічного світу. Пропонується аргументувати це тим, що свідомість персонажа заснована на принципах наукового пізнання,

як його розуміє Л. Піранделло, а саме – на невідповідності теоретичних знань життєвим ситуаціям.

Маркерами ученості персонажа є постійні мовні конструкції та цитати латиною. Шкідливість пустих теоретичних знань, якими володіє персонаж, стоїть в основі побудови комічного модусу: «*hai la puella già sposa*» [op. cit., p. 221], «*sic vivitur, sic vivitur...*» [op. cit., p. 253], «*quondam, se permitti*» [op. cit., p. 286], «*quonam pacto*» [op. cit., p. 291], «*factum infectum... con quel che segue*» [op. cit., p. 299].

Комічний образ *дона Дієго Алькосера* перегукується з іншими піранделлівськими персонажами-науковцями, однак тут комізм ситуації підсилюється ще й викличною зверхністю старого, який заявляє, що знає все, навіть те, як поводитися з молодими дівчатами (на відміну від учених у романі «*L'Esclusa*», які взагалі не знали, як поводитися в присутності жінки): «*So anche il francese*» [op. cit., p. 226], «*Non ti confondere, asino! Ho esperienza del mondo e so che i regali ci vogliono*» [op. cit., p. 218].

Автор уводить в стилістично банальну побутову прозу згадки про твори великих учених та їхні визначні ідеї в підкреслено іронічному модусі. В одному епізоді роману «*Il Fu Mattia Pascal*» під час розмови в бібліотеці персонаж *Мамміа Паскаль* іронізує, вдаючись до буденних лексичних засобів, щодо значення відкриттів М. Коперника: «*...Io debbo ripetere il mio solito ritornello: Maledetto sia Copernico! ...quando la Terra non girava...*

E dàlli! Ma se ha sempre girato!

Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse. Per tanti, anche adesso non gira. L'ho detto l'altro giorno a un vecchio contadino, e sapete come m'ha risposto? ch'era una buona scusa per gli ubriachi» [192, p. 21].

Подібний спосіб створення іронічного модусу через введення високих матерій з області наукового пізнання до побутового дискурсу фіксується в іншому епізоді, коли закони гравітації І. Ньютона уводяться в один контекст зі щурами, які перевертають книги в бібліотеці: «*Precipitavano poi, a quando a*

quando, dagli scaffali due o tre libri, seguiti da certi topi grossi quanto un coniglio. Furono per me come la mela di Newton» [op. cit., p. 70].

Висміювання науки та шкільної освіти засобами іронії об'єктивується в описі персонажа вчителя. Л. Піранделло акцентує на тому, що діти навіть не знають його справжнього імені та жартівливо кличуть його «*Pinzone*»: «*Un tal Pinzone fu il nostro ajo e precettore. Il suo vero nome era Francesco, o Giovanni, Del Cinque; ma tutti lo chiamavano Pinzone, ed egli ci s'era già tanto abituato che si chiamava Pinzone da sé*» [op. cit., p. 30].

Л. Піранделло формує образ вчителя, саркастично акцентуючи вади його зовнішності: «*Magrezza che incuteva ribrezzo*», «*Il collo pareva uscisse penosamente, come quel d'un pollo spennato, con un grosso nottolino protuberante, che gli andava sù e giù*» [ibid.]. Автор зміщує ядро значення науки та навчання до рівня буденності.

Іронічний модус об'єктивовано в монолозі старого бібліотекаря: текст навмисне складено таким чином, щоб повторювати імена науковців та теоретичну інформацію про музику, аби потім протиставити це тому факту, що сам бібліотекар, який нею цікавиться, практично глухий: «*...A due centimetri di distanza, con un occhio solo; leggeva forte: «Birnbaum, Giovanni Abramo... Birnbaum, Giovanni Abramo, fece stampare... Birnbaum, Giovanni Abramo, fece stampare a Lipsia, nel 1738... a Lipsia nel 1738... un opuscolo in-8: Osservazioni imparziali su un passo delicato del Musicista critico. Mitzler... Mitzler inserì... Mitzler inserì questo scritto nel primo volume della sua Biblioteca musicale. Nel 1739...». E seguitava così, ripetendo due o tre volte nomi e date, come per cacciarsele a memoria. Perché leggesse così forte, non saprei. Ripeto, non sentiva neanche le cannonate* [op. cit., pp. 68–69].

Як зазначає Дж. Маццакураті, сама бібліотека спершу репрезентує притулок *Маттіа Паскаля*, але в його «третьому» житті стане сміхотворним пам'ятником минулому, символічним топосом, що відрізає теперішнє від витоків [146, p. 200].

У романі «*Suo Marito*» комічний аспект концепту НАУКА актуалізовано не лише через представників наукового світу, а й через деяких журналістів. Це пояснюємо тим, що спосіб їх зображення автором в романі аналогічний до того, як ним зображені науковці в усіх попередніх великих прозових творах. Це люди зі знаннями з певної дисципліни, які, однак, у реальному житті виявляються нікчемними.

Автор глузує з пихи персонажа історика *Філіберто Літті*, а також наголошує на репродукованні ним зайвої інформації: «*Filiberto Litti, lungo asciutto legnoso, con baffoni bianchi e moschetta, un pajo d'enormi orecchie carnose e paonazze, parlava, balbutendo un po', delle rovine là del Palatino, come di cosa sua*» [194, p. 604].

У сцені з банкетом автор вказує на претензійність ученого світу. Зокрема, комічна суперечливість базується на факті зухвалої зверхності ученого історика, який насолоджується самим фактом того, що знає про Рим більше за інших. Якщо в попередніх романах акцент при об'єктивації комічного в контексті реалізації концепту НАУКА робився на невідповідності наукової свідомості реальному життю, то в цьому випадку сатирично акцентується ще один рівень – для науковця знання є самодостатньою цінністю: «*Pensava che tutti costoro vivevano a Roma come avrebbero potuto vivere in qualunque altra città moderna [...]. Che sapevano di Roma tutti costoro? Tre o quattro frasucce retoriche. Che visione ne avevano? [...]. E Filiberto Litti stirava il collo*» [op. cit., p. 609].

У романі Л. Піранделло глузує зі старого викладача психології в епізоді, коли науковець з неймовірними знаннями про внутрішню природу людини не зміг знайти місце для сидіння: «*A quel lanternone biondiccio, che sconcertava tutti con l'aspetto macabro [...] il Liffeld, professore di psicologia all'Università di Upsala, dottissimo, non aveva dove sedere*» [op. cit., p. 618].

Журналістика в романі переплетена з наукою, а саме з літературознавством в широкому сенсі та з літературною критикою у вузькому. Область літературознавства репрезентує журналіст *Тімо Лампіні*, якого автор висміює через зневажливе прізвисько «*Ciceroncino*» [op. cit., p. 601]. Сферу

літературної критики як складової комічного в концепті НАУКА автор об'єктивує у персонажі іншого журналіста, який з усією серйозністю доводить, як за формою носа визначити темперамент людини і як це може допомогти під час інтерпретації літературного твору: *«La forma d'un naso, Dio mio, può benissimo non corrispondere alla vera natura di colui che lo porta in faccia. Il nasino così grazioso della vostra signora, ad esempio, ha tutti i caratteri della sensualità...»* [op. cit., p. 767].

Загалом, як показав аналіз, центральним у структурі концепту НАУКА є мікроконцепт ЗНАННЯ, який можна умовно розділити на теоретичне та практичне. Саме невідповідність цих двох аспектів є основою побудови комічних значень автором.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Концептосфера романів Л. Піранделло є складною системою, у якій комічний аспект актуалізується в п'яти концептах: ТРАДИЦІЇ, РЕЛІГІЯ, БЮРОКРАТІЯ, МИСТЕЦТВО та НАУКА. Внаслідок здійсненого дослідження вдалося встановити основні характеристики кожного з них, визначити мікроконцепти та дихотомії, які лежать в основі реалізації комічної суперечності, виявити емоційні й образні асоціації автора. Як показали результати аналізу, центральним для сміху Л. Піранделло є свідомий акцент на соціальній недосконалості, хибності усталених норм і відносності істини та знань.

Найповніше у романах письменника репрезентовано комічний аспект концепту ТРАДИЦІЇ. Його структура та основний зміст детерміновані етноспецифічним фактором: у свідомості Л. Піранделло уклалися стереотипи провінційної свідомості, що відобразилися в мікроконцептах СУСПІЛЬСТВО та СІМ'Я. Важливими властивостями означених елементів є статичність, консервативність, механічність, суспільна вимушеність, циклічність, які об'єднані автором в узагальненій ідеї занепаду та деградації. В емоційній площині творів зафіксовано авторську огиду, бажання вийти за межі закритої

соціальної системи та прагнення протистояти примусу, які вербалізовано в образах занедбаних осель, старих людей, мертвонароджених дітей, а також в акценті на неминучій смерті та потворній всесильності натовпу.

Комічне в концепті ТРАДИЦІЇ виявляється передусім у формі негативної іронії та пародії. Гіркий сміх автора закладено в дихотомії між нав'язаною консервативним соціумом реальністю та глибинними почуттями особистості.

Важливим елементом концептосфери романів Л. Піранделло є РЕЛІГІЯ. Головною характеристикою цього концепту є формальність, а в основу його художньої репрезентації покладено зображення профанації, експлуатації віри та обмеженого світогляду її носіїв. Комічний тон релігійних традицій, звичаїв та ритуалів створюється шляхом десакралізації мікроконцептів БОГ та СВЯТИЙ, які розуміються крізь призму доктрин панівної в Італії католицької церкви.

У мовному матеріалі комічного аспекту концепту РЕЛІГІЯ було виявлено певні закономірності використання лексичних одиниць. Отримані результати представлено у вигляді семантичного поля, центральним елементом якого є лексема «*Dio*», в приядерній зоні зафіксовано синонімічні слова та конструкції «*Cristo*», «*Gesù*», «*Signore*», «*Gesumaria*», «*Signore Iddio*», «*Padreterno*», «*Nosgnour*», «*Madonna*», «*santo figliuolo*», «*Padre*», «*Spirito Santo*». Релевантним елементом приядерної зони є також антонімічно пов'язаний із «*Dio*» мікроконцепт, вербалізований лексемою «*diavolo*». На периферії семантичного поля містяться елементи, які використовуються на позначення конкретних предметів, символів, обрядів чи ритуалів, пов'язаних передусім із католицизмом, антропонімічні одиниці з іменами святих, власних назв та похідних від них.

Комічне концепту РЕЛІГІЯ закладено в дихотомії творчого звертання до трансцендентного та буквального, десакралізованого, механічного сприйняття релігії. Усвідомлення цієї неспівмірності синтезувалося в саркастичний, іронічний та навіть сатиричний сміх автора.

Концепт БЮРОКРАТІЯ в авторській свідомості визначено як надсистему, засновану на недосконалості правових норм і нав'язуванні власної волі через

експлуатацію закону. ВЛАДА та ЗАКОН є ключовими мікроконцептами у структурі концепту БЮРОКРАТІЯ. Тут комічними для Л. Піранделло є образи адвокатів, нотаріусів, чиновників, політиків та загалом державних інститутів, діяльність яких скерована на утримання повноважень та захист власних інтересів.

З метою сатиричної репрезентації автор акцентує увагу на корисливості та лицемірності зазначених референтів. Комічний аспект закладено в образній гіперболізації та спотворенні, які на мовному рівні Л. Піранделло реалізує в численних аксіологічних епітетах щодо зовнішності персонажів та їхнього мовлення, а також свідомо наповнюючи текст бюрократичною атрибутикою (документація, архівні дані, нотаріальні книги, політична агітація тощо).

Комічний аспект концепту БЮРОКРАТІЯ базується на суперечності між логічним та гармонійним упорядкуванням життя соціуму та закритістю і самоорієнтованістю системи управління. Комічне для автора полягає у парадоксальному взаємозапереченні закону та реальних життєвих ситуацій, які він має на меті регулювати.

Для Л. Піранделло концепт МИСТЕЦТВО пов'язаний передусім із літературною творчістю. У його структурі виокремлюється актуалізований у сатиричній формі мікроконцепт ПИСЬМЕННИК. Автор уїдливо та зневажливо зображує усю сучасну йому римську богему: літераторів, журналістів, критиків, феміністок, співаків, перекладачів та загалом дотичних до літературного процесу постатей. В аспекті особливостей вербалізації комічного особливої уваги заслуговує недоречне використання персонажами запозичень із французької мови, яка для Л. Піранделло уособлює своєрідну ознаку як прогресивного світу, так і його пародійної італійської копії.

Комічний аспект засновано на дихотомії меркантильного технічного сприйняття творчості (зокрема, літератури) та високої духовної потреби і бажання писати. Сміховий аспект сконцентовано у відображенні суперечності між справжньою ціннісною художньою творчістю та претензійною егоцентричністю, яка не підкріплена талантом. Ключовим твором, у якому

реалізуються комічні інтенції автора у концепті МИСТЕЦТВО, є роман «*Suo Marito*».

Снобізм та неосвіченість основних референтів комічного в концепті МИСТЕЦТВО актуалізовано у частково відтвореному мікроконцепті ЗНАННЯ, який взаємодіє та перетинається з іншим структурним компонентом концептосфери комічного Л. Піранделло – концептом НАУКА.

В основу актуалізації комічного аспекту концепту НАУКА письменник закладає дихотомію формалізованих теоретичних відомостей та їхнього практичного застосування. При репрезентації мікроконцепту ЗНАННЯ автор наголошує на беззмістовності та навіть абсурдності наукового світогляду. Вербалізація комічного здійснюється через надмірне використання латинізмів і спеціальних термінів, а також через недоречні апеляції до наукових трактатів і їхніх авторів. Для Л. Піранделло суть академізму зводиться виключно до самоаналізу, у якому вчення є ізольованою самодостатньою цінністю.

Головні референти комічного відображення (вчителі, викладачі, науковці) представлені як відірвані від життя невігласи, зверхні сноби чи пафосні особистості, зовнішність яких Л. Піранделло відверто висміює, уживаючи в описах чимало аксіологічних компонентів із пейоративною конотацією.

Окремі положення третього розділу викладено у публікаціях «Символи природи як основа образної складової концепту СМЕРТЬ малої прози Луїджі Піранделло» [47], «Іронічні структури в романі "Il Fu Mattia Pascal" Луїджі Піранделло» [44], «Le chiavi ironiche ne "Il Fu Mattia Pascal" di Luigi Pirandello» [137].

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Дослідження філософських та світоглядних орієнтирів Л. Піранделло, а також вивчення авторського розуміння поняття комічного дало підстави для систематизації мовних засобів його реалізації у концептосфері романів письменника. Проведений аналіз дозволив зробити наступні висновки та узагальнення.

1. Історія дослідження комічного сягає ще часів античності, однак і до сьогодні немає чіткого та вичерпного визначення цього поняття та пояснення його природи. У переважній більшості теорій постулюється думка про те, що комічне явище виникає через контраст, суперечність, невідповідність одного елемента іншому. На основі аналізу наукової літератури з проблематики тлумачення комічного та його природи у нашому дослідженні було сформульовано таке робоче визначення: *комічне – це естетичне явище, що здатне викликати імпліцитну чи експліцитну сміхову реакцію.*

2. З огляду на те, що дослідники виокремлюють власне комічні тексти, у яких комічний ефект створюється по всій структурі оповіді, та тексти, у яких лише окремі елементи покликані створити комічний ефект, у нашому дослідженні авторські ремарки та описи персонажів великої прози Л. Піранделло розглядаються як власне комічний аксіологічний текст з особливою структурою.

3. Одним із визначних факторів, який вплинув на остаточне розуміння Л. Піранделло поняття та суті комічного (що відобразилось, звичайно, і на його творчості), стало критичне сприйняття авторської концепції гумору, викладеної у праці «*L'umorismo*». Зокрема, Б. Кроче вказував на помилковість трактування гумору як вищого за все мистецтво явища. Пізніше найбільш повну та аргументовану критику гумористичної концепції Л. Піранделло здійснив У. Еко, доводячи відсутність чіткого об'єкта дослідження у автора та акцентуючи увагу на логічних розходженнях та суперечностях у його висновках.

4. Як засвідчило наше дослідження, концепція гумору Л. Піранделло є лише проміжним етапом у розумінні комічного автором. Остаточна думка письменника про комічне та його втілення у художній творчості склалася під впливом представників «філософії життя» та праць Г. Зіммеля і (значно меншою мірою) А. Бергсона та В. Дільтея.

5. У дослідженні проаналізовано запропоноване А. Тільгером визначення псевдофілософського явища піранделлізму, яке було розроблено науковцем на основі загального аналізу базових концептів, актуалізованих у творах письменника. Окремі теоретичні положення та висновки А. Тільгера були використані нами при аналізі концептосфери романів Л. Піранделло з тим, однак, застереженням, що деякі міркування дослідника, на нашу думку, є хибними через суттєвий відхід критика від вивчення художньої цінності творів і значний акцент на їхньому соціально-філософському аспекті.

6. Вербалізація комічного у великій прозі Л. Піранделло відбувається на всіх мовних рівнях. Детальний аналіз текстів дозволив виокремити лексичні засоби (лексико-семантичні та лексико-стилістичні). Серед основних лексико-семантичних засобів вербалізації комічного найчастотнішими є лексичні повтори; аксіологічні лексеми; енантіосемія; контекстні синоніми та антоніми; зооніми; пейоративи; інвективи; антропоніми (прізвиська персонажів та апеляції до прізвищ відомих науковців).

Серед лексико-стилістичних засобів нами було виокремлено поєднання елементів різних стилів на лексичному рівні (використання лексичних одиниць із релігійним компонентом у побутовому мовленні; інвектив – в офіційно-діловому мовленні; елементів книжного стилю – в розмовному мовленні). Засобом створення комічного ефекту на лексичному рівні є також вкраплення у канву тексту діалектного мовлення та іншомовних слів, які деформують репліки до рівня макаронічної мови.

7. Синтаксичні засоби вербалізації комічного зафіксовано у структурних особливостях (вживання незакінчених речень, епаналепсису, складних поширених речень для комічного наслідування офіційно-ділового стилю); на

рівні синтаксичної стилістики (пейоративні епітети, метонімія, прозопопея, риторичні запитання, риторичні звертання та ампліфікація); в особливостях композиції (позасценічні вигуки та авторські ремарки).

Описи персонажів розглядаються нами як власне комічний текст. Досягнення автором комічного ефекту відбувається через акцентуацію фізіологічних чи поведінкових вад персонажів.

8. Значно меншою мірою Л. Піранделло застосовує засоби вербалізації комічного на фонетичному (звукнаслідування, некоректне відтворення іноземцем фонетики італійських слів, макаронічне поєднання фонетичних особливостей різних мов) та морфологічному рівнях (некоректне використання дієслівних форм та вживання суперлативних і компаративних форм; у словотворі – афікси, притаманні побутовому мовленню; аугментативні та демінутивні суфікси).

9. Вербалізація комічного у романах Л. Піранделло відбувається у діатопному аспекті при перенесенні місця дії. Найбільшою мірою комічне виявляється через використання місцевими мешканцями чи вихідцями із провінційних містечок діалектів. У діастратному аспекті комічне реалізовано у підкреслено претензійній мові представників вищого прошарку суспільства, а також у вульгаризованій мові робітників.

10. Об'єктом висміювання у переважній більшості випадків є люди старшого віку, при зображенні яких комічний ефект підсилюється акцентуацією на їхньому провінційному походженні (мешканці містечка Агрідженто в романі *«L'Esclusa»*, *Маркантоніо Раві* в романі *«Il Turno»*, *Сильвія Рончелла* та *Джустіно Боджоло* у романі *«Suo Marito»*). Важливим аспектом комічного в романах письменника є гендерний – автор висміює фемінізм загалом та феміністичну літературу як явище культури зокрема. Жінки-літератори є незмінними елементами структури комічного для Л. Піранделло; вони зображені в іронічному та сатиричному модусах (*Сильвія Рончелла*, *Дора Барміс* та інші персонажі роману *«Suo Marito»*). Гендерний аспект комічного яскраво проілюстровано використаним Л. Піранделло прийомом найменування

чоловіка прізвищем дружини у чоловічому роді (*Джустіно Боджоло* в романі «*Suo Marito*»). Серед представників різних професій комічний модус особливо чітко простежується в авторському описі науковців та викладачів.

11. У концептосфері романів письменника було виокремлено п'ять базових концептів, у яких реалізується комічне: ТРАДИЦІЇ, РЕЛІГІЯ, БЮРОКРАТІЯ, МИСТЕЦТВО та НАУКА.

У структурі кожного з них виокремлено мікроконцепти з комічною конотацією: у концепті ТРАДИЦІЇ це – СУСПІЛЬСТВО та СІМ'Я; у концепті РЕЛІГІЯ – БОГ, СВЯТИЙ; у концепті БЮРОКРАТІЯ – ВЛАДА і ЗАКОН; у структурі концепту МИСТЕЦТВО зафіксовано мікроконцепт ПИСЬМЕННИК; для концепту НАУКА характерним структурним елементом є ЗНАННЯ. Ці ментальні утворення концептосфери не існують ізольовано, а перебувають у відношеннях взаємодії. Так, у романах виявлено тісний зв'язок концептів ТРАДИЦІЇ та РЕЛІГІЯ, які в деяких випадках сполучаються також із концептом БЮРОКРАТІЯ; концепт МИСТЕЦТВО дотичний до концепту НАУКА через структурний елемент ЗНАННЯ, а також перетинається з концептом БЮРОКРАТІЯ у романі «*Suo Marito*».

12. Концепт ТРАДИЦІЇ найчіткіше актуалізовано в романі «*L'Esclusa*». Структурно подібну, однак менш яскраву його реалізацію здійснено в романі «*Il Turno*». В інших аналізованих творах Л. Піранделло («*Il Fu Mattia Pascal*» та «*Suo Marito*») означені елементи об'єктивації концепту ТРАДИЦІЇ не видаються релевантними.

У концептосфері творів письменника РЕЛІГІЯ є одним із ключових концептів усіх романів. Найяскравіший прояв комічних інтенцій Л. Піранделло зафіксовано у тих творах, де зазначений концепт взаємопов'язаний із концептом ТРАДИЦІЇ (найвиразніше це зроблено у романі «*L'Esclusa*»).

Концепт БЮРОКРАТІЯ актуалізовано у романах «*L'Esclusa*», «*Il Turno*» та «*Il Fu Mattia Pascal*». Найяскравіше його комічний аспект реалізований в останньому, де авторські акценти розставлено на смислових конфліктах структурних елементів концепту. У романі «*Suo Marito*» цей концепт практично

не засвідчений і функціонує лише у взаємодії з концептом МИСТЕЦТВО, релевантні елементи якого зафіксовано лише в цьому творі.

Засоби вербалізації сміхових аспектів концепту НАУКА присутні в усіх проаналізованих романах (у «*L'Esclusa*» – через сатиричні образи вчителів; у «*Il Turno*» – через персонажа старого чоловіка, який у занижених побутових контекстах спілкується цитатами з латини). У романі «*Il Fu Mattia Pascal*» комічне в науковому контексті об'єктивується через уведення імен та відкриттів визначних учених у побутові ситуації. Як і в романі «*L'Esclusa*», тут референтом комічного є персонаж учителя. У творі «*Suo Marito*» акцент робиться на безпорадності викладачів, які володіють енциклопедичними знаннями, однак у побутових ситуаціях цінність цих знань нульова.

13. Комічне реалізується в межах концептів завдяки авторським акцентам на суперечностях, які виникають через відповідні дихотомії. У концепті ТРАДИЦІЇ це боротьба між нав'язаною консервативним соціумом дійсністю та глибинними індивідуальними почуттями; у концепті РЕЛІГІЯ – конфлікт між буквальним, десакралізованим, механічним сприйняттям релігії та щирим звертанням до Бога; у концепті БЮРОКРАТІЯ – опозиція між закритою самоорієнтованою системою управління та логічним гармонійним впорядкуванням соціального ладу; у концепті МИСТЕЦТВО – несумісність меркантильного претензійного розуміння літератури, заснованого на егоцентризмі, та справжньої ціннісної художньої творчості; для концепту НАУКА характерним є протиставлення теоретичного наукового пізнання та буденних життєвих ситуацій.

14. Серед засобів вербалізації концепту РЕЛІГІЯ зафіксовано велику кількість повторюваних чи семантично споріднених лексичних елементів, що дозволило означити семантичне поле його актуалізації. У центрі виявлено лексему «*Dio*» та її похідні; у приядерній зоні визначено синонімічні та антонімічні до основної лексико-семантичної одиниці елементи: «*Cristo*», «*Gesù*», «*Signore*», «*Gesumaria*», «*Signore Iddio*», «*Padreterno*», «*Nosgnour*», «*Madonna*», «*santo figliuolo*», «*Padre*», «*Spirito Santo*», «*diavolo*». У

периферійній зоні зосереджено переважно назви предметів, символів, обрядів чи ритуалів, пов'язаних із католицизмом, а також антропоніми, зокрема, імена святих та похідні від власних назв десакралізовані елементи.

15. Характерною особливістю концептосфери романів Л. Піранделло є спільні референти комічного: люди старшого віку, священики, віряни, чиновники, політики, адвокати, феміністки, письменники, літературні критики, журналісти, вчителі, викладачі, науковці.

Отже, завдяки проведеному дослідженню вперше здійснено систематизацію мовних засобів реалізації комічного, а також означено основні характеристики концептосфери романів Л. Піранделло. Відхід від звичної інтерпретації робіт письменника, заснованої на авторській теорії гумору, дозволив глибше осягнути та ширше окреслити як естетичну і мовну цінність творів, так і філософські й світоглядні орієнтири автора. Використані в дослідженні підходи та методи у подальшому можуть бути застосовані для аналізу інших прозових творів письменника, а також для вивчення драматургічного та поетичного спадку Л. Піранделло.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. *Александрович Н. В.* Концептосфера художественного произведения и средства ее объективации в переводе : На материале романа Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби» и его переводов на русский язык / Наталья Владимировна Александрович. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 184 с.
2. *Аристотель.* Сочинения : в 4 т. / Аристотель. – М. : Мысль, 1984. – Т. 4 : Поэтика. – С. 645–680.
3. *Афанасьева Л. В.* Лексико-семантическое поле как лингвистическое понятие / Лариса Вячеславовна Афанасьева // Сучасні проблеми германського та романського мовознавства : Міжнар. наук.-практ. конф. (15 квітня 2016 р.) – Рівне, 2016. – С. 115–120.
4. *Балли Ш.* Французская стилистика / Шарль Балли. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1961. – 176 с.
5. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
6. *Бергсон А.* Смех / Анри Бергсон. – М. : Искусство, 1992. – 127 с.
7. *Болдирева А. Є.* Мовні засоби створення гумористичного ефекту : лінгвокогнітивний аспект (на матеріалі романів П. Г. Вудхауза) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «германські мови» / Анжела Євгеніївна Болдирева. – Одеса, 2007. – 24 с.
8. *Борев Ю. Б.* Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия / Юрий Борисович Борев. – М. : Искусство, 1970. – 272 с.
9. *Борев Ю. Б.* Смех : Истоки и функции / Юрий Борисович Борев / под ред. А. Г. Козинцева и др. – СПб. : Наука, 2002. – 221 с.
10. *Боровикова Н. А.* Полевые структуры в системе языка / Н. А. Боровикова. – Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1989. – 197 с.

11. *Босова Л. М.* Построение и анализ семантического поля // Лексическая и синтаксическая семантика / Л. М. Босова. – Барнаул : АГУ, 1980. – С. 43–56.
12. *Вайсгербер Й. Л.* Родной язык и формирование духа / Йохан Лео Вайсгербер. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 232 с.
13. *Вежбицкая А.* Семантические универсалии и описание языков ; [пер. с англ.] / Анна Вежбицкая. – М. : Школа «ЯРК», 1999. – 780 с.
14. *Вердиева З. Н.* Семантические поля в современном английском языке / Вердиева Земфира Надировна. – М. : Высшая школа, 1986. – 120 с.
15. *Вулис А. З.* В лаборатории смеха / Абрам Зиновьевич Вулис. – М. : Художественная литература, 1966. – 144 с.
16. *Гегель Г. В. Ф.* Сочинения : в 14 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М. : Издательство социально-экономической литературы, М. – Л. : Госиздат, 1929-1958. – Т. 14 : Лекции по эстетике. – М. : Издательство социально-экономической литературы, 1958. – 440 с.
17. *Главацька Ю. Л.* Композиційно-сміслова структура англійської байки : лінгвокогнітивний аспект : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Главацька Юлія Леонідівна. – Херсон, 2008. – 227 с.
18. *Гоббс Т.* Сочинения : в 2 т. / Томас Гоббс. – М. : Мысль, 1991. – Т. 2. – 1991. – С. 43–44.
19. *Городецкий Б. Ю.* К проблеме семантической типологии / Борис Юрьевич Городецкий. – М. : Изд-во Московского университета, 1969. – 564 с.
20. *Гриненко Г.* История философии / Галина Гриненко. – М. : Юрайт, 2004. – 688 с.
21. *Гроос К.* Введение в эстетику / Карл Гроос. – Харьков – Киев : Южно-рус. кн. изд-во Ф. А. Иогансона, 1899. – 311 с.
22. *Дземидок Б.* О комическом / Богдан Дземидок ; [пер. с польск. С. Свяцкого]. – М. : Прогресс, 1974. – 223 с.
23. *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики / Жан-Поль. – М. : Искусство, 1981. – 448 с.

24. *Залевская А. А.* Языковое сознание : вопросы теории / Александра Александровна Залевская // Язык и национальное сознание : вопросы теории и методологии. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2002. – 314 с.
25. *Зиммель Г.* Созерцание жизни / Георг Зиммель // Избранное : в 2 т. – Т. 2. – М. : Юристъ, 1996. – 607 с.
26. *Зиммель Г.* Философия культуры / Георг Зиммель // Избранное : в 2 т. – Т. 1. – М. : Юристъ, 1996. – 671 с.
27. *Зуккер І. Д.* Драматургічна концепція Луїджі Піранделло : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Зуккер Ірина Дмитрівна. – Київ, 1997. – 190 с.
28. *Калита О. М.* Мовні засоби вираження іронії в сучасній українській малій прозі : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Калита Оксана Михайлівна ; М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2006. – 220 с.
29. *Калита О. М.* Мовні засоби вираження іронії в сучасній українській малій прозі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10. 02. 01 «українська мова» / Калита Оксана Михайлівна. – Київ, 2006. – 23 с.
30. *Кант І.* Собрание сочинений : в 6 т. / Иммануил Кант. – М. : Мысль, 1966. – Т. 5. – 564 с.
31. *Карасев Л. В.* Философия смеха / Леонид Владимирович Карасев. – М. : Рос. гос. гум. ун-т, 1996. – 224 с.
32. *Карасик А. В.* Лингвокультурные характеристики английского юмора : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «германские языки» / Карасик Андрей Владимирович. – Волгоград, 2001. – 23 с.
33. *Карасик В. И.* Лингвистические характеристики мира // Языковая личность : проблемы лингвокультурологии и функциональной семантики : сб. науч. тр. / Владимир Ильич Карасик. – Волгоград: Перемена, 1999. – С. 200–209.
34. *Карасик В. И.* Этноспецифические концепты / Владимир Ильич Карасик // Введение в когнитивную лингвистику ; отв. ред. М. В. Пименова. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2005. – С. 61–105.
35. *Карасик В. И.* Языковой круг: личность, концепты, дискурс : [монография] / Владимир Ильич Карасик. – Волгоград : Перемена, 2002. – 331 с.

36. *Караулов Ю. Н.* Общая и русская идеография / Юрий Николаевич Караулов. – М. : Наука, 1976. – 356 с
37. *Караулов Ю. Н.* Структура лексико-семантического поля / Юрий Николаевич Караулов // Филологические науки. – 1972. – №1. – С. 57–68.
38. *Києнко І. О.* Сучасний англійський комічний роман / Ірина Олександрівна Києнко. – Київ : Наукова думка, 1993. – 131 с.
39. *Кісьміна К. С.* Лексико-стилістичні особливості комічного у скетчах Раймона Девоса : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.05 «романські мови» / Ксенія Олегівна Кісьміна. – Київ, 2015. – 21 с.
40. *Коржева П. Б.* Язык юмора и сатиры (Из истории развития речевых средств и создания комического эффекта в русской литературе) / Полина Борисовна Коржева. – Алма-Ата : Мектеп, 1979. – 120 с.
41. *Кривченко Е. Л.* К понятию «семантическое поле» и методам его изучения / Е. Л. Кривченко // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1973. – № 1. – С. 99–103.
42. *Лазарева М. Е.* Языковые средства выражения иронии на материале норвежских публицистических текстов : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Лазарева Мария Евгеньевна. – М., 2005. – 198 с.
43. *Лазер Т. В.* Лексико-семантичні засоби вербалізації комічного у великій прозі Луїджі Піранделло / Тарас Васильович Лазер // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – Вип. 36. – Київ : Логос, 2016. – С. 50–64.
44. *Лазер Т. В.* Іронічні структури в романі «Il Fu Mattia Pascal» Луїджі Піранделло / Тарас Васильович Лазер // Проблеми семантики слова, речення та тексту. – Вип. 33. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. – С. 108–119.
45. *Лазер Т. В.* Карнавальна основа комічного у творі Акілле Кампаніле «Agosto, moglie mia non ti conosco» / Тарас Васильович Лазер // Studia Linguistica. – Vol. VII. – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – С. 347–350.
46. *Лазер Т. В.* Особливості інтерпретації комічного у праці Луїджі Піранделло «L'Umoreismo» / Тарас Васильович Лазер // Проблеми семантики,

прагматики та когнітивної лінгвістики. – Київ : Логос, 2016. – Вип. 29. – С. 137–147.

47. *Лазер Т. В.* Символи природи як основа образної складової концепту СМЕРТЬ малої прози Луїджі Піранделло / Тарас Васильович Лазер // *Studia Linguistica*. – Vol. VI. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2012. – С. 107–111.

48. *Левицький В. В.* Семасиология: монографія для молодих дослідників / Виктор Васильевич Левицкий. – изд. 2, испр. и доп. – Винница : Нова Книга, 2012. – 680 с.

49. *Литературная теория немецкого романтизма* / под ред. Н. Я. Берковского. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 329 с.

50. *Лихачев Д. С.* Концептосфера русского языка / Дмитрий Сергеевич Лихачев // *Известия РАН*. – Серия литературы и языка. – М. : Наука, 1993. – Т. 52, №1. – С. 3–9.

51. *Літинська Н. В.* Структурно-сміслові компоненти концептосфери «Сучасна Італія» / Наталія Василівна Літинська // *Мовні і концептуальні картини світу*. – Вип. 43(2). – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. – С. 296–304.

52. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики : в 8 т. / Алексей Федорович Лосев. – М. : Фолио, АСТ, 2000. – Т. 4 : Аристотель и поздняя классика. – 2000. – 880 с.

53. *Лукьянов Б. Г.* В мире эстетики / Борис Георгиевич Лукьянов. – М. : Просвещение, 1988. – 272 с.

54. *Любимова Т. Б.* Комическое, его виды и жанры / Татьяна Борисовна Любимова. – М. : Знание, 1990. – 64 с.

55. *Мартин Р. А.* Психология юмора / Род А. Мартин ; [пер. с англ. под ред. Л. В. Куликова]. – СПб. : Питер, 2009. – 480 с. (Серия «Мастера психологии»).

56. *Маслова В. А.* Когнитивная лингвистика : учеб. пособ. / Валентина Авраамовна Маслова. – Минск : ТетраСистемс, 2004. – 256 с.

57. *Ницше Ф.* Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / Фридрих Ницше // *Сочинения* : в 2 т. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – 830 с.

58. *Песоріна Л. М.* Мовні засоби створення комічного ефекту в короткому оповіданні (на матеріалі творів О. Генрі, Е. Кестнера, А. П. Чехова) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.15 «загальне мовознавство» / Песоріна Лариса Миколаївна. – Донецьк, 2006. – 24 с.

59. *Підгрушна О. Г.* Відтворення англійського гумору в українському художньому перекладі : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 / Підгрушна Олена Григорівна ; М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2015. – 227 с.

60. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Язык и сознание: теоретические разграничения и понятийный аппарат / Зинаида Даниловна Попова, Иосиф Абрамович Стернин // Язык и национальное сознание : вопросы теории и методологии. – Воронеж : Изд-во ВГУ, 2002. – 314 с.

61. *Попова З. Д., Стернин И. А.* Когнитивная лингвистика : учеб. изд. / Зинаида Даниловна Попова, Иосиф Абрамович Стернин. – М. : АСТ; Восток – Запад, 2007. – 315 с. – (Лингвистика и межкультурная коммуникация : золотая серия).

62. *Походня С. И.* Языковые виды и средства реализации иронии / София Ивановна Походня. – Київ : Наукова думка, 1989. – 128 с.

63. *Почепцов Г. Г.* Язык и юмор. – Киев : Вища школа, 1974. – 320 с. Почепцов Георгий Георгиевич. Language and Humour = Язык и юмор : шутки, анекдоты / Георгий Георгиевич Почепцов . – 2-е изд., перераб. и доп . – Київ : Вища школа, 1982 . – 326 с. – На англ. яз.

64. *Приходько А. Н.* Концепты и концептосистемы / Анатолий Николаевич Приходько. – Днепропетровск: Белая Е. А., 2013. – 307 с.

65. *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха / Владимир Яковлевич Пропп. – СПб. : Алетейя, 1997. – 288 с.

66. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро ; [пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Изд-во ЛКИ, 2008. – 240 с.

67. *Русановська Т. В.* Вторинна номінація у творенні комічного (на матеріалі сленгових соматизмів сучасних української й німецької мов) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.17 «порівняльно-історичне і типологічне мовознавство» / Русановська Тетяна Вікторівна. – Київ, 2010. – 23 с.
68. *Рюмина М. Т.* Тайна смеха, или Эстетика комического / Марина Тулеухановна Рюмина. – М. : Знак, 1998. – 251 с.
69. *Рюмина М. Т.* Эстетика смеха : Смех как виртуальная реальность / Марина Тулеухановна Рюмина. – М. : Книжный дом «Либроком», 2003. – 320 с.
70. *Савіна Ю. О.* Когнітивні механізми та мовні засоби створення комічного : методологія дослідження (на матеріалі творів Джерома К. Джерома) / Юлія Олександрівна Савіна // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Серія : Філологічні науки. Мовознавство. – Луцьк, 2012. – №22. – С. 87–90.
71. *Самохіна В. О.* Жарт у сучасному комунікативному просторі Великої Британії та США / Вікторія Опанасівна Самохіна. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 360 с.
72. *Санников В. З.* Русская языковая шутка : от Пушкина до наших дней / Владимир Зиновьевич Санников. – М. : Аграф, 2003. – 527 с.
73. *Семків Р. А.* Іронічна структура : типи іронії в художній літературі / Ростислав Андрійович Семків. – Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2004. – 135 с.
74. *Семків Р. А.* Парадокси постмодерної іронії та стильова параноя сучасної української літератури / Ростислав Андрійович Семків // Іронія : зб. статей. – Львів : Літопис; Київ : Смолоскип, 2006. – С. 9–27.
75. *Смуцинская И. В.* Антропонимическая система художественного произведения как показатель авторской модальности / Ирина Викторовна Смуцинская // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2000. – № 471. – С. 252–258.
76. *Сычев А. А.* Природа смеха или философия комического / Андрей Анатольевич Сычев. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2003. – 176 с.

77. *Трач А. С.* Экономия и избыточность сегментных средств в комическом тексте : на материале произведений М. М. Жванецкого / Анастасия Сергеевна Трач // Логический анализ языка. Языковые механизмы комизма / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Индрик, 2007. – С. 175–185.

78. *Филин Ф. П.* О нормах и стилях литературного языка / Федот Петрович Филин // Проблемы нормы и социальная дифференциация языка : 1967 г. : тезисы докл. – М., 1968. – С. 6–18.

79. *Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному / Зигмунд Фрейд. – СПб. – М. : Университетская книга, 1997. – 319 с.

80. *Харченко О. В.* Феномен комічного у комунікативному просторі США / Олег Валентинович Харченко. – Київ : МП Леся, 2014. – 463 с.

81. *Циркунова І. В.* Засоби відтворення іронії в українських перекладах сучасної іспанської прози : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.16 / Циркунова Ірина Володимирівна. – Київ, 2016. – 212 с.

82. *Шеллинг Ф.* Философия искусства / Фридрих Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.

83. *Шлегель Ф.* Эстетика, философия, критика ; [пер. с нем.] : в 2 т. / Фридрих Шлегель. – М. : Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.

84. *Шонь О. Б.* Мовностилістичні засоби реалізації гумору, іронії і сатири в американських коротких оповіданнях : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10. 02. 01 «українська мова» / Шонь Олена Богданівна. – Львів, 2003. – 24 с.

85. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление : в 2 т. / Артур Шопенгауэр. – М. : Наука, 1993. – Т. 1. – 672 с.

86. *Шульга Т. А.* Гумористичний компонент у семантиці лексичних і фразеологічних одиниць мови творів Євгена Дударя : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Шульга Тамара Анатоліївна. – Київ, 2009. – 206 с.

87. *Шумейко О. А.* Мовні засоби творення комічного в сучасній українській поезії (на матеріалі творів другої половини ХХ століття) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01 / Шумейко Олена Анатоліївна. – Харків, 2007. – 198 с.

88. *Шумейко О. А.* Оцінна лексика як засіб творення комічного в сучасній українській поезії [Електронний ресурс] / Олена Анатоліївна Шумейко // Вісник Дніпропетровського університету. Серія : Мовознавство. – Електронні дані. – 2009. – Т. 17. – вип. 15(2). – С. 166–172. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdumo_2009_17_15%282%29__28 – Назва з екрана.
89. *Щербина А. О.* Жанри сатири та гумору : нарис / Артур Олександрович Щербина. – Київ : Дніпро, 1977. – 136 с.
90. *Щур Г. С.* Теорії поля в лінгвістическі / Георгій Семенович Щур. – М. : Наука, 1974. – 255 с.
91. *Еко У.* Шість прогулок в літературних лесах / Умберто Еко. – М. : Симпозиум, 2002. – 288 с.
92. *Яновська Г. В.* Фреймова репрезентація іронії в пресі (на матеріалах української, російської, польської та англійської преси) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство» / Яновська Ганна Володимирівна. – Донецьк, 2006. – 18 с.
93. *Abelson R. P.* Psychological status of the script concept // *American Psychologist*. – 1981 – №36. – P. 715–729.
94. *Amedeo G.* Quella formula di Adriano Tilgher che scatenò l'irritazione di Pirandello [Електронний ресурс] // *La Repubblica.it*. – Електронні дані. – 26.02.2006. – Режим доступу: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2006/02/26/quella-formula-di-adriano-tilgher-che-scateno.html>. – Назва з екрана.
95. *Artioli U.* Pirandello allegorico : I fantasmi dell'immaginario Cristiano / Umberto Artioli. – Roma-Bari : Laterza, 2001. – 296 p.
96. *Attardo S., Raskin V.* Script theory revis(it)ed : Joke similarity and joke representation model / S. Attardo, V. Raskin // *Humor : International Journal of Humor Research*. – 1991. – №4 (3–4). – P. 293–347.
97. *Bain A.* The Emotions and the Will / Alexander Bain. – London : John W. Parker and Son, 1859. – 649 p.

98. *Baldi G.* Pirandello e il romanzo : Scomposizione umoristica e «distrazione» / Guido Baldi. – Napoli : Liguori, 2006. – 264 p.
99. *Baldi V.* Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda / Valentino Baldi. – Venezia : Marsilio, 2010. – 160 p.
100. *Banfield E. C.* The Moral Basis of a Backward Society / Edward Christie Banfield. – New York : The Free Press, 1958. – 204 p.
101. *Bartlett F. C.* Remembering : A study in experimental and social psychology / Frederic Charles Bartlett. – Cambridge : Cambridge University Press, 1932. – 317 p.
102. *Barzini L.* Gli italiani : Virtù e vizi di un popolo / Luigi Barzini. – Bergamo : BUR Saggi, 2008. – 453 p.
103. *Beardsley M. C.* Aesthetics : Problems in the Philosophy of Criticism / Monroe Curtis Beardsley. – New York : Harcourt, Brace & Co, 1958. – 300 p.
104. *Booth W.* Rhetoric of Irony / Wayne Booth. – Chicago : University of Chicago Press, 1974. – 292 p.
105. *Bréal M.* Essai de semantique : Science des significations / Michel Bréal. – Paris : Hachette, 1897. – 349 p.
106. *Brown P., Levinson S. C.* Politeness : Some universals in language usage / Penelope Brown, Stephen C. Levinson. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – 345 p.
107. *Cantelmo M.* Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello / Marinella Cantelmo. – Ravenna : Longo, 2004. – 196 p.
108. *Caron J. E.* From ethology to aesthetics : Evolution as a theoretical paradigm for research on laughter, humor, and other comic phenomena / J. E. Caron // Humor: International Journal of Humor Research. – 2002. – №15(3). – P. 245–281.
109. *Casella P.* L'umorismo di Pirandello : Ragioni intra- e intertestuali / Paola Casella. – Firenze : Cadmo, 2002. – 342 p.
110. *Castris A. L. de.* Storia di Pirandello / Arcangelo Leone De Castris. – Roma – Bari : Laterza, 1992. – 200 p.

111. *Charney M.* Comedy high and low : An introduction to the experience of comedy / Maurice Charney. – New York : Oxford University Press, 1978. – 203 p.
112. *Corrado D.* Luigi Pirandello nella storia della critica / Donati Corrado. – Fossombrone : Metauro, 1998. – 228 p.
113. *Croce B.* L'Umorismo di Luigi Pirandello / Benedetto Croce // Conversazioni critiche. – Bari : Laterza, 1939. – (1). – P. 43–48.
114. *Croce B.* Problemi di estetica / Benedetto Croce. – Bari : Laterza, 1966. – 517 p.
115. *Debenedetti G.* Il romanzo del Novecento / Giacomo Debenedetti. – Milano : Garzanti, 1987. – 774 p.
116. *Deckers L.* Influence of mood on humor / L. Deckers // The sense of humor : Explorations of a personality characteristic / ed. W. Ruch. – Berlin : Walter de Gruyter, 1998. – P. 309–328.
117. *Eco U.* Sugli specchi e altri saggi / Umberto Eco. – Milano: Bompiani, 1990. – 376 p.
118. *Elliott R. C.* The power of satire : Magic, ritual, art / Robert C. Elliott. – New York : Princeton University Press, 1960. – 300 p.
119. *Esar E.* Humorous English : A guide to comic usage, jocular speech and writing and witty grammar / Evan Esar. – New York : Horizon Press, 1961. – 318 p.
120. *Feinberg L.* Introduction to satire / Leonard Feinberg. – Ames : Iowa University Press, 1967. – 293 p.
121. *Ferrario E.* L'occhio di Mattia Pascal : Poetica e estetica in Pirandello / Edoardo Ferrario. – Roma : Bulzoni, 1978. – 107 p.
122. *Ferroni G.* Il comico nelle teorie contemporanee / Giulio Ferroni. – Roma : Bulzoni, 1974. – 202 p.
123. *Ganeri M.* Pirandello romanziere / Margherita Ganeri. – Soveria Mannelli : Rubbettino, 2001. – 260 p.
124. *Gibbs R. W.* On the psycholinguistics of sarcasm / R. W. Gibbs // Journal of Experimental Psychology : General. – 1986. – №115. – P. 3–15.
125. *Gibellini P.* Lo strappo del cielo di carta : Dal Mattia Pascal alla Cattura / Pietro Gibellini // L'isola che ride / a cura di M. Cantelmo. – Roma : Bulzoni, 1997. – 160 p.

126. *Giora R., Fein O.* Irony comprehension : The graded salience hypothesis / Rachel Giora, Ofer Fein // *Humor : International Journal of Humor Research*. – 1999. – №12(4). – P. 425–436.
127. *Gioviale F.* La poetica narrativa di Pirandello / Fernando Gioviale. – Bologna : Patron, 1984. – 216 p.
128. *Giudice G.* Luigi Pirandello / Gaspare Giudice. – Torino : UTET, 1980. – 568 p.
129. *Giudice G.* Luigi Pirandello [Електронний ресурс] / Gaspare Giudice. – Електронні дані. – Режим доступу: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Giudice_pirandello-tilgher.htm. – Назва з екрана.
130. *Godkewitsch M.* Correlates of humor : Verbal and nonverbal aesthetic reactions as functions of semantic distance within adjective-noun pairs / Michael Godkewitsch // *Studies in the new experimental aesthetics : Steps towards an objective psychology of aesthetic appreciation* / ed. D. E. Berlyne. – Washington : Hemisphere, 1974. – P. 279–304.
131. *Gruner Ch. R.* Understanding Laughter : The Working of Wit and Humor / Charles R. Gruner. – Chicago : Nelson-Hall, 1978. – 265 p.
132. *Holmes J.* Politeness, power and provocation : How humor functions in the workplace / Janet Holmes // *Discourse Studies*. – 2000. – №2 (2). – P. 1–17.
133. *Hooff J. A. van, Preuschoft S.* Laughter and smiling : The intertwining of nature and culture / J. A. van Hooff, S. Preuschoft // *Animal social complexity : Intelligence, culture, and individualized societies* / eds. F. B. M. de Waal, P. L. Tyack. – Cambridge : Harvard University Press, 2003. – P. 260–287.
134. *Ipsen G.* Der alte Orient und die Indogermanen / Günther Ipsen // *Stand und Aufgaben der Sprachwissenschaft. Festschrift für W. Streitberg*. – Heidelberg : C. Winter, 1924. – S. 200–237.
135. *Knox E. V.* The mechanism of satire / Edmund Valpy Knox. – London : OUP, 1951. – 31 p.

136. *Koestler A.* The act of creation / Arthur Koestler. – London : Hutchinson, 1964. – 751 p.
137. *Lazer T.* Le chiavi ironiche ne «Il Fu Mattia Pascal» di Luigi Pirandello / Taras Lazer // Alba Pratalia. Semenzaio delle memorie. Storie : Lettere – Arti – Scienze. – 27, del Dicembre 2015. – Bologna : Arnaldo forni, 2015. – P. 876–880.
138. *Lipps T.* Komik und Humor / Theodor Lipps. – Hamburg – Leipzig : Echo Library, 2006. – 220 p.
139. *Long D. L., Graesser A. C.* Wit and humor in discourse processing / D. L. Long, A. C. Graesser // Discourse Processes. – 1988. – №22 (1). – P. 35–60.
140. *Lowe G., Britton R., Carpenter E., Castle H., Clayton C., Hulme C. et al.* Social drinking and laughter // Psychological Reports. – 1997. – №81 (2). – 684 p.
141. *Luperini R.* L'allegoria del moderno / Romano Luperini. – Roma : Riuniti, 1990. – 352 p.
142. *Mandler J. M.* Categorical and schematic organization in memory / J. M. Mandler // Memory organization and structure / ed. C. R. Puff. – New York : Academic Press, 1979. – P. 259–299.
143. *Manotta M.* Luigi Pirandello / Marco Manotta. – Milano : Mondadori, 1998. – 320 p.
144. *Martinelli L.* Lo specchio magico. Immagini tiri femminile in Luigi Pirandello / Luciana Martinelli. – Bari : Dedalo, 1992. – 184 p.
145. *Masino P.* Album di vestiti / Paola Masino. – Roma : Elliot, 2015. – 338 p.
146. *Mazzacurati G.* Pirandello nel romanzo europeo / Giancarlo Mazzacurati. – Bologna : Il Mulino, 1995. – 380 p.
147. *McGhee P. E.* On the cognitive origins of incongruity humor : Fantasy assimilation versus reality assimilation / Paul E. McGhee // The Psychology of Humor : Theoretical Perspectives and Empirical Issues / eds. J. H. Goldstein, P. E. McGhee. – New York : Academic Press, 1972. – P. 61–80.
148. *Milone P.* L'umorismo nel «guardaroba dell'eloquenza» / Pietro Milone // I libri in maschera. Luigi Pirandello e le biblioteche. – Roma : De Luca, 1996. – P. 95–119.

149. *Minsky M. L.* Frame-system theory / Marvin Lee Minsky // *Thinking : Readings in cognitive science* / eds. P. N. Johnson-Laird, P. C. Wason. – Cambridge : Cambridge University Press, 1977. – P. 355–376.
150. *Musarra F., Schroder U.* Il doppio dell'ironia e l'ironia del doppio nel *Fu mattia Pascal* / Franco Musarra, Ulla Schroder // *Magia di un romanzo. Il Fu Mattia Pascal : Atti del convegno internazionale (Princeton, 5-6 Novembre 2004)*. – Novara : Interlinea srl edizioni, 2005. – P. 107–125.
151. *Nardi F.* L'emozione feconda : Luigi Pirandello e la creazione artistica / Florinda Nardi. – Roma : Nuova cultura, 2008. – 133 p.
152. *Nardi F.* Percorsi e strategie del comico : Comicità e umorismo sulla scena pirandelliana / Florinda Nardi. – Manziana : Vecchiarelli, 2006. – 248 p.
153. *Nevola G.* Una patria per gli italiani? : La questione nazionale oggi tra storia, cultura e politica / Gaspare Nevola. – Roma : Carocci, 2003. – 217 p.
154. *Nicoletti G.* Marta o il morbo dell'impassibilità / Giuseppe Nicoletti // *Pirandello L. L'esclusa*. – Firenze : Giunti, 1994. – P. IX–XXVI.
155. *Niethammer T.* Does man possess a laughter center? Laughing gas used in a new approach / T. Niethammer // *New Ideas in Psychology*. – 1983. – №1(1). – P. 67–69.
156. *Norrick N. R.* A frame-theoretical analysis of verbal humor / N. R. Norrick // *Semiotika*. – 1986. – №60. – P. 225–245.
157. *Norrick N. R.* Issues in conversational joking / N. R. Norrick // *Journal of Pragmatics*. – 2003. – №55(9). – P. 1333–1359.
158. *Osgood Ch. E., Suci G. J., Tannenbaum P. H.* The measurement of meaning / Charles E. Osgood, George J. Suci, Percy H. Tannenbaum. – Urbana : University of Illinois Press, 1957. – 342 p.
159. *Patrizi G.* Pirandello e l'umorismo / Giorgio Patrizi. – Roma : Lithos, 1997. – 79 p.
160. *Pirandello A.* Note di commento al figlio prigioniero : Carteggio tra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915–1918 / A. Pirandello. – Milano : Mondadori, 2005. – 371 p.
161. *Pirandello L.* L'umorismo / Luigi Pirandello. – Milano : Mondadori, 1986. – 170 p.

162. *Pirandello L. L'umorismo: saggio* / Luigi Pirandello. – Lanciano : R. Carabba, 1908. – 187 p.
163. *Pirandello L. Saggi e interventi* / Luigi Pirandello. – Milano : Mondadori, 2006. – 1639 p.
164. *Polacco M. Pirandello* / Marina Polacco. – Bologna : Il Mulino, 2011. – 158 p.
165. *Porzig W. W. Wesenhafte Bedeutungsbesichungen* / W. W. Porzig // *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* / ed. by U. Demske, J. Haustein, S. Köbele, D. Nübling. – 1934. – P. 70–97.
166. *Pupino A. R. Pirandello o l'arte della dissonanza : Saggio sui romanzi* / Angelo Raffaele Pupino. – Roma : Salerno, 2008. – P. 360.
167. *Pupino A. R. Pirandello poetiche e pratiche di umorismo* / Angelo Raffaele Pupino. – Roma : Salerno, 2013. – 335 p.
168. *Pupo I. Luigi Pirandello* / Ivan Pupo. – Milano : Mondadori, 2013. – 280 p.
169. *Raskin V. Semantic mechanisms of humor* / V. Raskin. – Dordrecht : D. Reidel, 1985. – 284 p.
170. *Reiss T. J. Against autonomy : Global Dialectics of cultural exchange* / Timothy J. Reiss. – Standford : Standford University Press, 2002. – 560 p.
171. *Reuning K. Joy and Freude : A Comparative Study of the Linguistic Field of Pleasurable Emotions in English and German* / Karl Reuning. – Swarthmore : Swarthmore College Bookstore, 1941. – 141 p.
172. *Robinson F. M. The comedy of language : Studies in modern comic literature* / Fred M. Robinson. – Amherst : University Of Massachusetts Press, 1980. – 189 p.
173. *Ruch W. Exhilaration and humor* / Willibald Ruch // *Handbook of emotions* / eds. M. Lewis, J. M. Haviland. – New York : Guilford, 1993. – P. 605–616.
174. *Ruch W. State and trait cheerfulness and the induction of exhilaration : A FACS study* / Willibald Ruch // *European Psychologist*. – 1997. – №2(4). – P. 328–341.
175. *Rudskoger A. Fair, foul, nice, proper : A contribution to the study of polysemy* / Arne Rudskoger. – Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1952. – 505 p.

176. *Rumelhart D. E., Ortony A.* The representation of meaning in memory / David E. Rumelhart, Andrew Ortony // *Schooling and the acquisition of knowledge* / eds. R. C. Anderson, R. J. Spiro, W. E. Montague. – Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, 1977. – P. 99–135.

177. *Sciascia L.* Pirandello e il pirandellismo : Con lettere inedite di Pirandello a Tilgher [Електронний ресурс] / Leonardo Sciascia. – Електронні дані. – Caltanissetta – Roma : Salvatore Sciascia Editore, 1953. – 99 p. – Режим доступу: http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Sciascia_Pirandello1.htm

178. *Sciascia L.* Pirandello e la Sicilia / Leonardo Sciascia. – Caltanissetta – Roma : Salvatore Sciascia Editore, 1961. – 253 p.

179. *Stasi B.* «Veniamo al fatto, signori miei!» : Trame pirandelliane / Beatrice Stasi. – Bari : Progedit, 2012. – 128 p.

180. *Tilgher A.* Studi sul teatro contemporaneo / Adriano Tilgher. Libreria di Scienze e Lettere [Електронний ресурс]. – Roma, 1923. – 264 p. – Електронні дані. – Режим доступу: http://www.liberliber.it/mediateca/libri/t/tilgher/studi_sul_teatro_contemporaneo/pdf/tilgher_studi_sul_teatro_contemporaneo.pdf. – Назва з екрана.

181. *Trier J.* Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes : Die Geschichte eines sprachlichen Feldes. – Part I: Von den Anfängen bis zum Beginn des 13 Jahrhunderts / Jost Trier. – Heidelberg : Winter, 1931. – 347 S.

182. *Ueberhorst K.* Das Komische / Karl Ueberhorst : 2 Bände. – Leipzig : Wigand Verlag, 1896-1900. – B. 1: Das Wirklich-Komische. Ein Beitrag zur Psychologie und Ästhetik und eine Darstellung des Ideals des Menschen. – 1896. – 562 s. ; B. 2: Das Fälschlich-Komische. Besondere Erscheinungen des Komischen. Witz, Spott und Scherz. Nachträge zur Lehre vom Wirklich-Komischen. Definitionen und Klassifikationen. – 1900. – 824 S.

183. *Vaccara S.* Luigi Barzini jr. : L'Italia capita dall'indipendenza [Електронний ресурс] / Stefano Vaccara. – Електронні дані. – 21.12.2008. – Режим доступу: <http://www.americoggi.info/2008/12/21/9256-luigi-barzini-jr-italia-capita-dallindipendenza>. – Назва з екрана.

184. *Vicentini C.* L'estetica di Pirandello / Claudio Vicentini. – Milano : U. Murcia & C, 1970. – 262 p.
185. *Weaver J. B., Masland J. L., Kharazmi S., Zillmann D.* Effect of alcoholic intoxication on the appreciation of different types of humor // *Journal of Personality & Social Psychology*. – 1985. – №49(3). – P. 781–787.
186. *Worcester D.* The art of satire / David Worcester. – Cambridge : Harvard University Press, 1940. – 191 p.
187. *Wyer R. S., Collins J. E.* A theory of humor elicitation / R. S. Wyer, J. E. Collins // *Psychological Review*. – 1992. – №99(4). – P. 663–688.
188. *Ziv A.* Personality and sense of humor / Avner Ziv. – New York : Springer, 1984. – 189 p.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

189. *Піранделло Л.* Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль / Луїджі Піранделло. – Київ : Дніпро, 1991. – 506 с.
190. *Pirandello L.* Carteggi inediti (con Ojetti – Albertini – Orvieto – Novaro – De Gubernatis – De Filippo) / Luigi Pirandello / a cura di Sarah Zappulla Muscarà. – Roma : Bulzoni, 1980. – 375 p.
191. *Pirandello L.* Her husband / Luigi Pirandello. – Durham : Duke University Press, 2000. – 242 p.
192. *Pirandello L.* Il Fu Mattia Pascal / Luigi Pirandello. – Milano : Giunti Demetra, 2007. – 320 p.
193. *Pirandello L.* Tutti i romanzi / Luigi Pirandello. – Milano : Mondadori, Collezione «Omnibus», 1941. – 1344 p.
194. *Pirandello L.* Tutti i romanzi : in 2 volumi / Luigi Pirandello. – Milano : Mondadori, 1973. – Volume 1. – 1124 p.

ДОВІДКОВІ ВИДАННЯ, СЛОВНИКИ

195. *Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь* / Иосиф Хананович Дворецкий. – М. : Государственное изд-во иностранных и национальных словарей, 1958. – 1043 с.
196. *Етимологічний словник української мови* : у 7 тт. – Т. 2 / під ред. О. С. Омельчук, В. Т. Коломієць, О. Б. Ткаченко. – Київ : Наукова думка, 1985. – 571 с.
197. *Литературный энциклопедический словарь* / под общ. редакцией В. М. Кожевникова и др. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
198. *Новая философская энциклопедия* : в 4 т. [Електронний ресурс] / под ред. В. С. Стёпина. – Електронні дані. – М. : Мысль, 2001. – Режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_philosophy/4411. – Назва з екрана.
199. *Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія* / Олена Олександрівна Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2011. – 844 с.
200. *Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры* : Изд. 3-е, испр. и доп. / Юрий Сергеевич Степанов – М. : Академический Проект, 2004. – 992 с.
201. *Эстетика* : Словарь / под общ. редакцией А. А. Беляева и др. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.
202. *Oxford English Dictionary* : The definitive record of the English language [Електронний ресурс]. – Oxford University Press. – Електронні дані. – Режим доступу: <http://www.oed.com>. – Назва з екрана.
203. *Treccani* [Електронний ресурс]. – Електронні дані. – Режим доступу: <http://www.treccani.it/vocabolario/pirandellismo/>. – Назва з екрана.

ДОДАТОК

Список публікацій здобувача:

1. *Лазер Т. В.* Символи природи як основа образної складової концепту СМЕРТЬ малої прози Луїджі Піранделло / Тарас Васильович Лазер // *Studia Linguistica*. – Vol. VI. – Київ : ВПЦ «Київський університет», 2012. – С. 107–111.
2. *Лазер Т. В.* Карнавальна основа комічного у творі Акілле Кампаніле «Agosto, moglie mia non ti conosco» / Тарас Васильович Лазер // *Studia Linguistica*. – Vol. VII. – Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2013. – С. 347–350.
3. *Лазер Т. В.* Іронічні структури в романі «Il Fu Mattia Pascal» Луїджі Піранделло / Тарас Васильович Лазер // *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. – Вип. 33. – Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. – С. 108–119.
4. *Lazer T.* Le chiavi ironiche ne «Il Fu Mattia Pascal» di Luigi Pirandello / Taras Lazer // *Alba Pratalia. Semenzaio delle memorie. Storie : Lettere – Arti – Scienze*. – 27, del Dicembre 2015. – Bologna : Arnaldo forni, 2015. – P. 876–880.
5. *Лазер Т. В.* Лексико-семантичні засоби вербалізації комічного у великій прозі Луїджі Піранделло / Тарас Васильович Лазер // *Проблеми семантики слова, речення та тексту*. – Вип. 36. – Київ : Логос, 2016. – С. 50–64.
6. *Лазер Т. В.* Особливості інтерпретації комічного у праці Луїджі Піранделло «L'Umoreismo» / Тарас Васильович Лазер // *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. – Київ : Логос, 2016. – Вип. 29. – С. 137–147.

Апробація результатів дисертації. Положення та результати дослідження оприлюднено в доповідях на таких наукових конференціях:

1. Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних

студій» (Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 11 квітня 2013 року).

2. Всеукраїнські наукові читання за участі молодих учених «Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту» (Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 10 квітня 2015 року).

3. IX Міжнародна науково-практична конференція «Міжкультурна комунікація: Мова – Культура – Особистість» (Острого, факультет романо-германських мов Національного університету «Острозька академія», 23 квітня 2015 року).

4. Всеукраїнська наукова конференція пам'яті доктора філологічних наук, професора Д. І. Квеселевича (1935-2003) «Сучасний стан і перспективи лінгвістичних досліджень та проблеми перекладу» (Житомир, Навчально-науковий інститут іноземної філології Житомирського державного університету імені Івана Франка, 15 травня 2015 року).

5. Міжнародна наукова конференція «Пріоритети мовознавчої науки у контексті глобалізаційних процесів» (Київ, Інститут філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 12 листопада 2015 року).