

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«СПЕЦИФІКА ЧОРНОГО ГУМОРУ У ТВОРЧОСТІ ІРВІНА ВЕЛША»**

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності - 035.01 Філологія (українська
мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Павленко Ксенія Володимирівна

Керівник: Семків Р. А.,
доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент:

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2025 р.

Київ 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
ЧАСТИНА 1. СПЕЦИФІКА ЧОРНОГО ГУМОРУ ЯК ТИПУ КОМІЧНОГО	5
1.1. Сутність комічного: історія уявлень	5
1. 2. Чорний гумор. Сміх як захисна реакція	12
1. 3. Філософія чорного гумору. Чорний гумор у літературі	19
Висновки до розділу 1	25
ЧАСТИНА 2. СПЕЦИФІКА ЧОРНОГО ГУМОРУ У ТВОРЧОСТІ ІРВІНА ВЕЛША	27
2. 1. Творчість Ірвіна Велша. Сатира на шотландську дійсність	27
2. 2. Специфіка чорного гумору у збірці оповідань «Ecstasy: Three Tales of Chemical Romance»	31
2. 3. Специфіка чорного гумору у романі «Filth» (1998)	41
2. 4. Специфіка чорного гумору у романі «A Decent Ride» (2015)	48
Висновки до розділу 2	58
ВИСНОВКИ	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	63

ВСТУП

Гумор довго залишався поза межами сфери зацікавлення наукової спільноти. Поширеною є думка, що гумор не піддається визначенню, та, як наслідок, науковому осмисленню. Найдалі на маргінеси був відтіснений чорний гумор. Виявляючи найгірші притаманні людині риси, її тваринні імпульси, він неunikно лякає, нашттовхуючи на думку, що, як вважав де Сад, людина є лихою за своєю природою. У теоретичній частині цієї розвідки була здійснена спроба опрацювати наявні на сьогодні дослідження комічного загалом, та чорного гумору зокрема. Практична частина зосереджена на особливостях використання чорного гумору одним літератором, Ірвіном Велшем, чия творчість в Україні є наразі малодослідженою. Проза Велша була обрана об'єктом дослідження оскільки одною з її основних характеристик є виявлене у ній специфічне почуття гумору автора.

Науково-методологічною базою дослідження є інтердисциплінарна праця про гумор «Сміх. Біологія, психіка, культура» Смаджі [11], теоретичні тексти про комедію «Дотеп і його стосунок до несвідомого» Фрейда [23] та «Сміх: есе про сенс комедії» Бергсона [16], праці про чорний гумор «Black Humor Fiction of the Sixties» Шульца [44], «The Dark Comedy» Стана [47] та роботи про Ірвіна Велша «Edinburgh Companion to Irvine Welsh» [22] та «Lust for life!: Irvine Welsh and the Trainspotting phenomenon» Мунро [37].

Актуальність теми наукової роботи зумовлена необхідністю розширення вітчизняних літературознавчих студій шляхом опрацювання доробку на сьогодні малодосліджених в Україні авторів.

Об'єктом дослідження є збірка короткої прози «Ecstasy: Three Tales of Chemical Romance» Ірвіна Велша та його романи «Filth» та «A Decent Ride», а **предметом** — специфіка використання автором чорного гумору в цих текстах.

Новизна роботи. У розвідці здійснено спробу дослідити процес розвитку ставлення до комічного на різних етапах історії та визначити поняття чорного

гумору. Також новим є текстовий матеріал, до якого наразі майже не зверталися українські літературознавці.

Мета наукової роботи — проаналізувати особливості чорного гумору в текстах Ірвіна Велша. Меті підпорядковано такі завдання: 1) дослідити процес розвитку ставлення до комічного на різних етапах історії; 2) розглянути чорний гумор як захисну реакцію; 3) визначити роль чорного гумору в мистецтві; 4) коротко оглянути доробок та специфіку творчості Ірвіна Велша як сатирика; 5) особно розглянути особливості використання чорного гумору в різних прозових текстах Ірвіна Велша.

Методи дослідження. У роботі використані дослідницькі прийоми систематизації, класифікації та узагальнення матеріалу. У теоретичній частині застосовано описовий метод як основний, у практичній — наративний та текстуальний методи аналізу тексту, елементи лінгвістичного, стилістичного, культурно-історичного методів.

Структура роботи. Науково-дослідницька робота, обсягом 67 сторінок (із яких — 60 сторінок основного тексту), складається зі вступу, двох розділів, поділених на підрозділи, висновків до них, загальних висновків, списку використаних джерел (загальною кількістю — 56), і приміток.

ЧАСТИНА 1. СПЕЦИФІКА ЧОРНОГО ГУМОРУ ЯК ТИПУ КОМІЧНОГО

1.1. Сутність комічного: історія уявлень

Гумор довгий час залишався в сліпій зоні дослідників-гуманітаристів. Комедія історично вважалася нижчою за трагедію, а отже ніби й не потребувала критичного осмислення. Натомість, живучи у наскрізно іронічну еру постмодерну, ми вже не можемо сприймати серйозно тих, хто не вміють чи не зважуються посміятись над собою. Ми більш схильні вірити жартам, ніж поважній промові незворушного, певного себе оратора. З часу початку повномасштабного вторгнення в Україні до того небаченими темпами зростає популярність стендапу. Стикнувшись з національною трагедією, українці зажадали її комедійної реінтерпретації. Здатність «крізь сльози сміятись» стала невіддільною рисою сучасної людини. Хаотичність світу заперечила можливість існування певної абсолютної істини, а отже ніяке серйозне твердження не може бути вичерпним, цілком достовірним, іронічне зауваження натомість зберігає необхідну амбівалентність: думку висловлено, та її завжди можна звести на жарт, її завжди можна зректися, якщо пізніше вона виявиться хибною чи некоректною. У таких умовах комедія виходить на передній план, трагедія ж виконує службову функцію, відтіняючи смішне, надаючи йому об'єму. Щоб простежити причини такої зміни ролей варто зануритися в історію тлумачення смішного, що сягає своїм корінням у часи античності.

Давньогрецькі автори, зокрема Платон та Аристотель, відносили смішне до сфери потворного, однак тоді як перший вважав його шкідливим і неприпустимим лише в застосуванні до ворога (глузування над іншим), то другий не стверджував, що комедійні потворності обов'язково мають нести у собі небезпеку. Давньоримські мислителі, зокрема Цицерон та Квінтіліан, розглядали комічне у першу чергу як один з прийомів ораторського мистецтва. Вони теж наголошували на нищівному потенціалі смішного, проте, на відміну від своїх еллінських

попередників, допускали можливість його застосування, що не лише не шкодило б суспільству, а й приносило б йому користь. На думку Цицерона, висміювання вад свого опонента в дискусії може бути ефективним інструментом для досягнення своєї мети, відстоювання власних ідеалів і розвінчання ідей противника [11].

У Середні віки здебільшого прихильне уявлення античних мислителів про комічне поєднувалося з протилежним, натхненним церковною догмою: Ісус, що втілює ідеал і є зразком для людини, не сміється, а отже й люди не мають сміятися [11]. І лише пізніше, за часів Відродження, сміх знову легалізується, набуває позитивних відтінків. Рабле у вступному вірші до «Гаргантюа та Пантагрюеля» пише «rire est le propre de l'homme» («сміх є властивим людині»). Критики переважно сходяться на тому, що весь сміх у тексті Рабле добрий, маніфестує фізичне та моральне здоров'я, хоча це й не зовсім так: у романі зустрічаються також інші різновиди сміху, зокрема легковажний та злий [17, с. 25]. Не зважаючи на те, що сміх не всіма авторами Відродження визначається як ключова людська риса чи змальовується лише в позитивному світлі, він починає сприйматися як даність, щось неминуче, притаманне кожній людині.

У XVII столітті філософи все частіше зверталися до сміху в спробах типологізувати і якнайповніше описати людські емоції. У «Пристрастях душі» Декарт згадує сміх побіжно, зазначаючи, що він виникає у результаті поєднання трьох компонентів: радості, ненависті та здивування. Вторуючи античним мислителям, він відзначає значущість певного негативного рушія, що провокує сміх. Сміх є переважно реакцією на насмішку, хоча може бути викликаний і іншими факторами, зокрема й суто біологічними [20, с. 86].

Гоббс першим представив послідовний і детальний опис цього явища. У межах своєї теорії людських пристрастей він розглядає сміх не як пристрасть *per se*, але «знак», вияв пристрасті, а саме «слави». Під «славою» тут розуміється відчуття власної вищості над іншим. Сміх воно породжує лише за раптового його усвідомлення. Теорія смішного в Гоббса значною мірою ґрунтується саме на цьому

відчутті. «Слава» може бути породжена низкою факторів: (1) власним неочікуваним успіхом; (2) вадами іншого; (3) вадами в собі в минулому; (4) певною знеособленою абсурдністю. Отже, за Гоббсом, сміх є переважно виявом людської слабкості: самоствердженням за рахунок іншого (або ж іншого в особі колишньої версії себе). Утім, він виокремлює й інший тип сміху — необразливий, безневинний сміх — що виникає як реакція на знеособлену абсурдність [28].

Теорію Гоббса пізніше критикував Гатчесон. Він не погоджувався з твердженням, що раптове відчуття вищості є основним сміховим чинником. З одного боку, це відчуття не завжди здатне породити сміх (наприклад, у випадку коли здорова людина бачить хвору, вона відчуває свою перевагу, але це не викликає в неї сміху), з іншого — сміх часто виникає незалежно від цього відчуття. Гатчесон виділяє невідповідність між високим і низьким, як головний каталізатор сміху. Він також відзначає, що для людини стати об'єктом насмішки є образливим. Окрім того, він виокремлює небажані теми для висміювання: великі нещастя й особисті вади, які людина неспроможна виправити. Філософ вбачає шкоду гумору також у тому, що певною категорією людей він може неправильно сприйнятий, у результаті чого вони можуть почати легковажніше ставитися до серйозних речей [49].

Більш позитивну візію смішного описує Іммануїл Кант у «Критиці сили судження» (1790). Сміх він пов'язує зі здоров'ям і задоволенням. Його причину він вбачає в оберненні очікування на ніщо. Елемент неочікуваності фігурував і у попередньо описаних теоріях, та тут він стає ключовим. На думку Канта, ми сміємося з жарту не тому, що вважаємо себе вищими за об'єкт висміювання, але тому, що жартівник вибудував у нас певне очікування, а потім зруйнував його, обернув на ніщо [30, с. 133].

Шопенгауер у своїй спробі теоретизувати комічне базується на подібній, але складнішій ідеї. Він пише, що сміх викликає раптове усвідомлення невідповідності між певним уявленням і реальним об'єктом. У приклад він наводить ряд жартів, які можна категоризувати як гостроти та абсурдності. У гостротах спершу подається

реальний об'єкт, а потім — уявлення, що змінює наше сприйняття цього об'єкта, в абсурдностях відбувається зворотний процес. За допомогою цієї теорії можна пояснити також і образу, яку відчуває об'єкт насмішки. Коли над нами сміються, ми стаємо свідомими неспіввідносності наших уявлень з об'єктивною реальністю [34].

Спенсер також виділяє невідповідність як основний сміховий чинник, уточнюючи, вторячи Гатчесону, що йдеться саме про невідповідність між високим та низьким: коли високе раптово змінюється на низьке це викликає в нас сміх. Причому зворотна ситуація — раптова зміна низького на високе — не викликає в нас такої реакції. Дослідник фокусується головним чином на психофізіологічному аспекті сміху, тлумачачи сміх як виплеск накопиченої в тілі нервової енергії [46].

Подібні міркування висловлював Фройд. Є сенс детальніше розглянути його розвідку «Дотеп і його стосунок до несвідомого», де автор досліджує механізм функціонування жартів, адже саме вона стала підґрунтям для багатьох подальших досліджень комічного. Дослідження значною мірою базується на ідеї подібності поміж комедією та сновидіннями. На думку Фройда, обидва ці явища людського буття оприявнюють наше підсвідоме, виводять його на поверхню. А отже, у жарті у дещо трансформованому вигляді можуть виявлятися приховані страхи та бажання жартуна.

Важливу роль у цій праці відіграє класифікація смішного. Передовсім Фройд здійснює розподіл смішного на жарти, комічне та гумор, причому жарти та гумор розуміються як підрозділи комічного. Автор пов'язує наше задоволення від жартів із подоланням певної психологічної перешкоди. Він поділяє жарти на упереджені й неупереджені, приділяючи більше уваги першим. Упереджені жарти є спрямованими проти когось або чогось та зазвичай, на думку Фройда, мають більший комічний потенціал. Неупереджені жарти не є ні для кого образливими та зазвичай базуються на певній абсурдній невідповідності. Дослідник зазначає, що упереджені жарти виконують важливу психологічну функцію, допомагаючи людям

реалізувати їхні ексгібіціоністські, вуаеристські та садистські нахили в соціально прийнятний спосіб. Упереджені жарти він своєю чергою поділяє на ворожі, непристойні, скептичні та цинічні. Ворожі дозволяють замаскувати агресію, непристойні — сексуальне збочення, скептичні — сумнів у загальноприйнятому світобаченні, цинічні — критичне ставлення до когось або чогось, блюзнірство.

Серед технік до яких вдаються жартуни він називає *ущільнення, використання одного матеріалу у різний спосіб та неоднозначність*. Найочевидніший приклад комічного ущільнення це жартівливе поєднання слів. В Америці у 80-их вони були популярні під назвою «sniglets», введеною американським коміком Річардом Голлом. Так, «purkus», згідно з Голлом, це волога пляма від собачого носа, що залишається на вікні машини («pur» — «цуцик» + «mucus» — «шмарклі»). Використання одного матеріалу в різний спосіб можна проілюструвати жартом іншого американського коміка Мітча Гедберга: «I wanted to buy a candle folder, but the store didn't have one. So I got a cake»¹. Тут у першій, «несмішній» частині жарту, т. з. сетапі, задаються певні правила гри, які різко змінюються коміком в панчлайн, тобто в другій, «смішній» частині жарту. Що ж до неоднозначності, то на цьому принципі зокрема базуються каламбури, у яких обігрується багатозначність лексичних одиниць, або інший жарт того ж Гедберга: «I haven't slept for ten days, because that would be too long»². Тут комік використовує двозначність фрази «I haven't slept for ten days» («Я не спав десять днів») для досягнення комічного ефекту.

Отримання людьми задоволення від комічного Фройд пояснює відчуттям зверхності. Причому сміх може викликати відчуття зверхності не лише над кимось іншим, а й над самим собою. У такий момент доросле его людини відчуває вищість над її дитячим его. Можна припустити, що за таким принципом працює т. з. «cringe

¹ «Я хотів купити свічник, але в крамниці його не виявилось. Тож я купив торт». (Тут і далі переклад з англійської мій — К.П.)

² «Я не спав десять днів, бо це було б забагато».

comedy» або комедія ніяковіння. Переглядаючи фільми та серіали цього жанру, людина може сміятися і над героєм як іншим, відчуваючи власну вищість (як у випадку з переважною більшістю фільмів з Джимом Керрі та роботами Саши Барона Коена), або над самими собою, асоціюючи себе з героєм (зокрема британський серіал «Peep Show» є яскравим прикладом комедії ніяковіння, заснованої на життєвості досвідів двох протагоністів).

На відміну від жартів та комічного, які Фройд вважає соціальними явищами, гумор він маркує як індивідуальний феномен. З прикладів, які наводить автор, можна виснувати, що він під гумором він розуміє щось подібне до іронії. Так, усвідомлення людиною того, що вона весь день ходила з парасолькою, а дощ так і не почався, Фройд міг би визначити, як зразок гумору.

Як жарти, так і комічне й гумор, тішать нас завдяки своїй економічній властивості. Кожен підвид смішного, за Фройдом, допомагає уникнути витрати енергії на певний ментальний процес: жарти допомагають зберегти енергію на пригнічення певних засуджуваних суспільством імпульсів, комічне — на мисленнєву діяльність (замість того, щоб осмислювати помилку, якої припустився персонаж чи реальна людина, ми реагуємо сміхом), а гумор — на почуття (наприклад, замість того, щоб сумувати через несправедливість певної іронічної ситуації, ми сміємося) [23].

Згадані вище теорії традиційно групують у три категорії: (1) теорії невідповідності (зокрема, Канта та Шопенгауера); (2) теорії зверхності (зокрема, Гоббса та Гатчесона) та (3) теорії виплеску напруги (зокрема, Спенсера та Фрейда). Дещо особно стоїть теорія Анрі Бергсона, який уважав, що ми сміємося, помічаючи неприродність, автоматизм певної дії чи властивості людини. За Бергсоном, усе що уподібнює людину до машини є для нас смішним. Філософ розглядає соціальну функцію сміху як основну. На думку вченого, сміх є інструментом, що дозволяє групі корегувати поведінку окремих її членів у відповідності з її уявленнями про норму. Оскільки люди схильні сприймати власне висміювання, як щось неприємне

й образливе для себе, ставши об'єктом жарту, вони намагаються змінити свою поведінку, щоб уникнути подальших насмішок [16].

До сьогодні не існує вичерпних відповідей на питання про природу й функцію гумору. Дослідники продовжують висувати теорії, які могли б поглибити наше розуміння смішного. У 2014 була опублікована книга «The Humor Code: A Global Search for What Makes Things Funny» Пітера Макгрема та Джоела Варнера, у якій автори виклали основи власної теорії, що мала б пояснити феномен комічного — Benign Violation Theory (теорія безневинної наруги). Згідно з їхньою гіпотезою, сміх виникає, коли задоволеними є три умови: (1) присутній акт наруги; (2) цей акт є безневинним; (3) усвідомлення сміхуном двох попередніх умов відбувається одночасно. Скажімо, якщо хтось підковзнувся й упав, то це зможе вважатися смішним лише за умови, що ця людина лишилася неушкодженою унаслідок падіння. Причому під «наругою» тут розуміється будь-що з того, що може поставити під загрозу наш світогляд, все що ми розпізнаємо як шкідливе або неправильне, будь-яке відхилення від соціальних, культурних, лінгвістичних, логічних чи моральних норм [35; 36].

Варто зважити на те, що історія дослідження смішного розвивалася під впливом трансформації людського уявлення про комічне. Під питання ставиться валідність такого поняття як історія сміху з огляду на те, що сміх — це процес, що має фізіологічну природу, і притаманний усім людям, незалежно від країни походження та епохи, у якій вони народилися. Та хоча сміх як фізіологічне явище є незмінним, ми безумовно можемо прослідкувати відмінність стимулів, що провокували його в різні історичні періоди й у різних культурних контекстах. На відміну від трагедії, що є доволі універсальною й може справляти сильне враження на реципієнтів, що знаходяться поза контекстом культури, у якій зародився її сюжет, комедія переважно прив'язана до місця й часу свого створення. З цього можна зробити висновок, що наше сприйняття комічного безпосередньо пов'язане

з нашим уявленням про норму, а отже зміщення норми неминуче вплине на те, що ми вважаємо смішним.

1. 2. Чорний гумор. Сміх як захисна реакція

«Gallows humor is when you see something in the world that is so horrible that you have to laugh at it, otherwise it would destroy you».³

Ентоні Джемеліні

Один з найвідоміших в англійській мові ідіоматичних виразів про смішне «comedy is tragedy plus time» («трагедія плюс час дорівнює комедія») унаочнює взаємопроникність цих двох здавалося б полярних понять, комедійного й трагедійного, до того ж підтверджуючи їхню несталість, здатність мінитися, перетікати одне в одне. Як вже зазначалося у попередньому підрозділі, комічне нерозривно пов'язане з усталеною суспільною нормою. Те, що колись вважалося трагедією, тепер може викликати сміх, так само й те, що раніше маркувалося як комічне, з часом може почати сприйматися інакше.

Розвиток так званого «чорного гумору» в постмодерну добу можна пояснити саме цією тенденцією: уявлення людства про норму значно трансформувалося, тож для досягнення комічного ефекту гуморист має заходити все далі й далі у сферу «забороненого». Ці зміни відбивають травмованість як групи людей (нації, спільноти, класу тощо), так і окремих її членів — що «чорніше» гумор, то травмованішим є той, хто його продукує.

Крайній вияв такого корелятивного зв'язку був описаний зокрема антропологом Коліном Тернбуллом у його розвідці «The Mountain People» про народність ік, плем'я мисливців-збирачів, що проживають на північному сході Уганди. Плем'я пережило сильну травму внаслідок виселення з регіону свого

³ «Чорний гумор — це коли ти помічаєш у світі щось настільки жахливе, що маєш посміятися над цим, щоб тебе це не знищило».

проживання на неплодючі й посушливі землі, що призвело до голоду. Дослідник пише про світоглядні зміни ік, до яких призвели ці трагічні події, у контексті чого згадує зокрема їхнє специфічне почуття гумору. Він описує, як члени племені сміялися над дітьми, що підповзали до вогнища й торкалися руками гарячих вуглів, над побиттями німечних старих і власною хворобливою худобою, спричиненою нестачею їжі [51]. Тернбулл розмірковує: «Misfortune of others was their greatest joy, and I wondered whether in their minds it lessened the probability of misfortune visiting them or increased it. But personal misfortune was really beyond the realm of probability, it was a certainty. So cruelty was with them, in their humor [...] Yet, so utter was their isolation, as individuals, that I do not think they thought of their cruelty as affecting others»⁴ [51, с. 260]. Ерік Смаджа у своїй праці наводить цей приклад взаємозв'язку травми й смішного та припускає, що можливими причинами розпізнавання як чужих, так і своїх страждань як комічних явищ є «триумф опанування» трагічної чи болісної ситуації або захист від страху смерті [11]. Сміх передбачає встановлення певного (хоч і радше ілюзорного, умовного) контролю над ситуацією. В умовах неунікності власних поневірянь насмішка над іншим та собою залишається чи не єдиним інструментом (реального, чи гаданого) впливу на ситуацію.

Проте не обов'язково переміщатися так далеко в просторі, щоб натрапити на подібні випадки. Схоже явище описує ізраїльська психологиня Чая Островер, розглядаючи досвід людей, які пережили Голокост. У своїй розвідці вона наводить деякі приклади використання чорного гумору в'язнями концентраційних таборів як захисної реакції. Згідно з їхніми свідченнями гумор був чи не єдиним, що підтримувало в них бажання жити й допомагало не втратити зв'язок зі своїм

⁴ «Чуже нещастя було їхньою найбільшою втіхою, і я загадувався, чи зменшує воно, на їхню думку, ймовірність того, що і їх самих спіткають негаразди, чи збільшує її. Проте власне нещастя насправді знаходилося поза межами ймовірності, воно було неминучістю. Тож жорстокість була з ними, у їхньому гуморі [...] Однак настільки абсолютною була їхня індивідуальна відчуженість, що вони, певно, не вважали, що їхня жорстокість може якось вплинути на інших».

минулим, зберегти залишки своєї ідентичності, які так завзято намагалися стерти їхні поневолювачі. Дослідниця наводить згадки жінок про те, як у концтаборі вони обмінювалися одна з одною рецептами та вихвалялися перед іншими своєю «першою в житті безплатною стрижкою» після того, як їм поголили голови [40]. У людини сторонньої, яка не зазнала жахів перебування в концтаборі, ці спогади можуть викликати хіба що почуття жалю та глибоке співчуття, проте тому, хто безпосередньо знаходиться у таких обставинах, подібні жарти дійсно могли здаватися смішними.

Наведені вище приклади вчергове вказують на контекстуальність гумору. Деякі речі вважаються смішними лише в межах певної спільноти, часто об'єднаної спільно пережитим травматичним досвідом. Кожному, хто на початку повномасштабного вторгнення сміявся над жартами про Щекавицю, має бути знайомим це почуття. Людина за певний час здатна звикнути до будь-яких умов, якими б гротескно жахливими вони не здавалися сторонньому спостерігачу. Утім, пам'ять про минулий досвід, відмінний від теперішнього, залишається і маніфестує себе зокрема й у гуморі. У жартах викривається абсурдність реальності. Ця штучна, грайлива нормалізація жахливої дійсності насправді оприявнює прірву поміж старою і новою (посттравматичною) нормами.

Іншим прикладом виявлення «темного боку» комедії, що парадоксальним чином може допомогти пролити світло на природу чорного гумору є виступи клоунів народів пуебло, які є частиною культури корінних народів Америки, а саме південного заходу сьогочасних Сполучених Штатів. Існує кілька підвидів цих клоунів, та найбільш поширеними є так звані коша, клоуни-трикстери. Вони мають доволі своєрідний вигляд: своє тіло вони вкривають чорною та білою фарбами, утворюючи широкі смуги, а волосся формують у щось на кшталт рогів, до яких кріплять кукурудзяне листя. Головна мета цих трансформацій — зробити їх невпізнаваними для спільноти, що забезпечує їм анонімність, а отже і повну свободу дій. Під час своїх «вистав» вони бігають, видають дивні звуки, виконують

хімерні трюки, а найголовніше взаємодіють з аудиторією. Так, вони можуть, скажімо, вкинути чиюсь дитину в річку, що є поширеною практикою. Утім люди занурені в культуру племен публо запевняють, що у цьому не має жодного злого наміру, навпаки — це спосіб очистити дитину, благословити її на кращу поведінку в майбутньому. Загалом мета цих виступів у першу чергу педагогічна. Клоуни ніби показують своїм прикладом як робити не слід, водночас висвітлюючи вади спільноти. Так, об'єктом їхніх принижень часто стають авторитетні фігури їхньої спільноти, що слугує своєрідним нагадуванням про те, що у племені всі рівні й нікому не вдасться уникнути заслуженої кари. Очевидці виступів клоунів публо, згадуючи цей досвід, кажуть, що це було водночас і надзвичайно смішно, і доволі страшно. Британський стендап-комік Стюарт Лі, який сам побував на одному з таких виступів та зняв про це документальний фільм, назвав їхнє мистецтво комедією в чистому вигляді [32]. Тобто комедія, щонайменше в його уявленні, передбачає певне відчуття небезпеки, від якого людина звільняється у катарсичний момент сміху. Цей страх походить від втрати контролю, яку до певної міри передбачає будь-яка форма комедії. Чорний гумор «підвищує ставки», небезпека стає більш реальною, більш відчутною, а отже і ефект його є незмірно потужнішим. Однак потреба у такому «підвищенні ставок» виникає зазвичай саме в екстремальній ситуації. Коли щось сюрреальне, макабричне стає частиною реальності людини, у спробі призвичаїтись до нових умов вона неunikно намагатиметься хоча б вербально, штучно знецінити цей досвід, позбавляючи його руйнівної сили.

Англійською чорний гумор часто називають «gallows humor» (дослівно «шибеничний гумор»). У цьому виразі чітко визначеним є об'єкт жарту — акт страти на шибениці, а ось особа жартуна лишається невизначеною: ним може виявитися, як сам шибеник, так і кат. Так, дуже поширеними є випадки використання чорного гумору людьми, чия професія передбачає постійне зіткнення з людськими нещастями та навіть смертями. До таких людей належать не тільки, а

на сьогодні, на щастя, і не стільки кати, а й, скажімо, лікарі, поліцейські, соціальні працівники. Щодня стикаючись з людським горем, вони змушені шукати способи від нього абстрагуватися. Надзвичайно помічним у цьому процесі очікувано виявляється чорний гумор. Такого ґтибу «недобрі» жарти лікарів часто спрямовані проти пацієнтів. Проте, як зазначає у своїй розвідці Кеті Ватсон, вони не обов'язково є виявом ворожості чи упередженості щодо пацієнтів. Часто медичні працівники відчують потребу у вивільненні негативних емоцій, зумовлених як професійними невдачами, так і загальною специфікою роботи в медичній галузі (часте недосипання, виснаження тощо), і цинічні, часом доволі жорстокі, коментарі допомагають їм це зробити, не зашкодивши ні собі, ні пацієнтові (це, звичайно, за умови, що коментар був зроблений «за лаштунками», де пацієнт не міг би його почути) [52].

Переконавання у тому, що психічно нестабільні, якимось чином травмовані люди є більш схильними до жартівливості загалом та до застосування чорного гумору зокрема, є дуже поширеним. Так, уже Фройд в «Дотепі...» зазначає, що люди, які у своєму колі вважаються дотепниками, часто виявляються також схильними до невротичних розладів [23]. І хоча недостатність статистичної інформації з цього приваду не дозволила йому прийти до жодного вичерпного висновку щодо взаємозв'язку цих характеристик, це Фройдове зауваження також вказує на кореляцію між негативним досвідом та почуттям гумору.

Така закономірність може бути пояснена необхідною для продукування комічного здатністю виходити поза межі визначених суспільством норм моралі та логіки, поява якої нерідко зумовлена травмою. Травма зсуває межі того, що вважається прийнятним і підпадає під визначення норми у свідомості однієї людини, або цілої спільноти. Український досвід можна розглядати як один з яскравих прикладів таких світоглядних трансформацій. Зміна наших уявлень про норму відбувається щодня, та трагедія, як особиста, так і загальнонаціональна, здатна значно пришвидшити цей процес. Проте чому ми відчуваємо необхідність

сміятися саме над забороненим? Чому жорстокість звернена проти себе чи проти іншого загорнена в жартівливу обгортку так нас втішає?

«Тріумф опанування» та боротьба зі страхом смерті, утвердження вітальності, є лише двома з багатьох можливих відповідей. Фройд вбачав у нашому задоволенні від «упереджених» жартів зв'язок із підсвідомим, *задоволення прихованих бажань у соціально прийнятний спосіб*. Ілюстрацією цієї теорії можуть послужити хоча б чисельні сексуальні скандали, у центрі яких опиняються відомі коміки. Кожен такий випадок неминуче призводить до переоцінки матеріалу комедіанта, звинуваченого в сексуальному насильстві. До прикладу, посмертне викриття злочинів телеведучого Джиммі Севіла змусило телеглядачів по новому поглянути на його нібито жартівливі ремарки на адресу неповнолітніх. У своєму шоу «Jim'll Fix It» ведучий нерідко робив недоречні коментарі на адресу дітей (гостей програми), проте британська публіка звернула на це увагу лише після його викриття як гвалтівника й педофіла. А отже, гумор у подібних випадках стає свого роду маскою, що в точності відтворює обличчя того, хто її носить. Жарти оприявнюють істинні девіації жартуна, водночас убезпечуючи його від суспільного осуду (адже він завжди може послатися на те, що це всього лише жарт, маска, а не його справжнє обличчя). Однак не можна не зауважити, що існує також безліч коміків, відомих своїм «брудним» матеріалом, які, якщо й обурювали публіку, то хіба самими своїми жартами (зокрема американці Ентоні Джесельнік і Даг Стенгоуп та австралієць Джим Джефріс). Можна припустити, що, реалізуючи свої збочені фантазії в жартах, вони не мають потреби в утіленні їх в реальність, таким чином підтверджуючи Фройдову теорію. Проте вона все одно не є вичерпною, адже зосереджується лише на одному з безлічі підвидів комічного, які існують на сьогодні, але і його пояснює лише частково, не зважаючи на потенційні виключення.

Серед інших функцій, які зазвичай приписують смішному, можна назвати *відмежування від чужинців чи девіантних осіб усередині спільноти, критика влади чи суспільства, здобуття впливу у своїй спільноті* [11]. З погляду еволюційної

теорії дві перші перераховані функції безумовно мають сенс, адже сприяли б виживанню групи. З часом такий спосіб здійснення соціального контролю міг екстраполюватися й на будь-яку особу чи групу осіб, яка несе певну (дійсну чи уявну) загрозу. Третя згадана функція, безумовно, сприяла б виживанню окремих індивідів, роблячи їхнє виживання пріоритетним для групи.

Отже, чорний гумор споконвіку найімовірніше використовувався саме як зброя. Ще античні автори писали про нищівну силу вдалого жарту, про те, як гумор може допомогти відстояти власну думку, виявити слабкість позиції опонента. Маргіналізовані верстви населення здавна використовували гумор, як спосіб контролю над привілейованими суспільними стратами. Одним з найвідоміших та найпоказовіших прикладів такої тимчасової зміни ролей є так зване «Свято дурнів», карнавал, що проводився у Франції приблизно з кінця XXI до XXVI століття. Учасники цих дійств у викривленому вигляді відтворювали релігійні ритуали [24]. Заборони на проведення карнавалу католицькою церквою наочно демонструють вплив, який застосування бурлеску та інших видів висміювання може мати на авторитетність окремих привілейованих осіб та цілих інституцій. З часом така практика нікуди не зникла, але набула інших форм, серед яких важливе місце посіли анекдоти. А. Обрдлік у своїй розвідці, де чорний гумор розглядається як соціальний феномен, пише про використання такого типу гумору людям, що проживають на тимчасово окупованих територіях, на прикладі досвіду Чехословачії під час Другої світової війни. Він підсумовує, що чорний гумор в умовах окупації виконує дві основні функції: підтримка морального духу людей, що опинилася під окупацією, та деморалізація загарбника [38].

Можна зробити висновок, що чорний гумор часто використовується травмованими особами та групами людей як захисний механізм, що допомагає зберегти залишки здорового глузду за надзвичайно складних умов, а інколи також і як єдиний доступний інструмент деморалізації кривдника. Чорний гумор здатний подарувати контроль, чи бодай ілюзію контролю (а інколи і її вистачає для

підтримки морального стану травмованої людини) над ситуацією, що часом здається цілком безнадійною.

1. 3. Філософія чорного гумору. Чорний гумор у літературі

На сьогодні чорний гумор є надзвичайно поширеним у різних сферах комедійної індустрії. Цей тип комічного використовується, як для того, щоб відтіняти трагічне й пропрацювати певні психологічні травми, так і просто для того, щоб епатувати публіку. Вже на межі століть означилось розмаїття форм, які може приймати чорний гумор: від серіалу про літнє подружжя «One Foot in the Grave» (1990-2000), який зберігає переважну більшість рис традиційного ситкому, до створеного британським сатириком Крісом Моррісом сюрреалістичного скетчшоу «Jam» (2000), психоделічний досвід перегляду якого нагадує хворобливий сон. Стендап-коміки на чолі з Ентоні Джизельніком, Джиммі Карром, Френкі Бойлом та Джимом Джефрісом з різних причин та у різний спосіб повсякчас вдаються до застосування чорного гумору.

Однак з попереднього підрозділу можемо виснувати, що традиція сміятися над власними негараздами найімовірніше дійшла до нас ще від первісних, доцивілізаційних суспільств, а отже й у мистецтві загалом та в літературі зокрема приклади такої практики почали виявлятися вже досить давно. Так, у «Жабах» Арістофан часто посилається на битву при Аргінусах, яка на той час була ще жива в пам'яті греків. Це апелювання до нещодавно спільно пережитого, все ще актуального травматичного досвіду мало, імовірно, певну терапевтичну мету [45]. Схильність авторів вдаватися до гумору такого штибу посилювалася під час періодів, багатих на історичні події: падіння Афін породило трагікомічні п'єси Евріпіда, межа п'ятнадцятого та шістнадцятого століть в Англії — драматургію Шекспіра, часи правління у Франції Людовіка XIV — комедії Мольєра, а дві світові війни двадцятого століття — цілий пласт часто абсурдистської літератури, що поєднала в собі риси драми та комедії [47, с. 7].

Саме поняття «чорний гумор» утім у літературних студіях почало використовуватися відносно нещодавно та зі змінним успіхом. Гуманітаристи досі не досягли консенсусу щодо визначення цього поняття. «Чорним гумором» різними авторами може маркуватися все від гротескного, макабричного, сатиричного й абсурдного до порнографічного й «туалетного» гумору. Дехто вписує це поняття в чіткі локальні та темпоральні рамки, обмежуючи його, до прикладу, течією в американській літературі 1960-х років (серед найбільш відомих її представників можна назвати Курта Воннегута, Томаса Пінчона та Джозефа Геллера), а дехто розуміє його більш загально, як художнє поєднання страшного зі смішним, що викриває абсурдність світу [39, с. 80]. Утім більшість текстів, які маркують зразками чорного гумору, об'єднує низка характеристик: іронічність й відчуженість, глузливий апокаліптичний тон, карикатурні герої, альтернативний метод організації художнього матеріалу та врешті відмова сприймати трагічне з сумом [39, с. 83].

Отже, чорний гумор — це передовсім висміювання власного трагічного становища, виявлення комічного в трагічній ситуації. Гамлет як носій позначеної цією рисою ментальності став одним з основних прототипів письменників, що працювали в жанрі чорної комедії. Його незворушна іронічність демонструє силу його характеру, його моральну перемогу над противником, внутрішнє вивищення над обставинами. Пізніше, однак, цей образ незламного циніка починає трансформуватися. Герої Кафки чи Бекета вже не здобувають не лише фізичної, а й моральної перемоги [19, с. 12]. Комізм, яким просякнуті їхні тексти, це ілюстрація безпорадності людини перед абсурдністю світу, прояв не сили, але безсилля.

Симптоматичними є сучасні переосмислення образу Гамлета, зокрема образ Романа з натхненного драматургією Шекспіра серіалу «Succession» (2018-2023). Тут герой перетворюється з протагоніста на блазня. Його цинізм не є ані інструментом боротьби, ані проявом сили. Натомість це маніфестація повного розчарування. Сюжет серіалу обертається навколо заможної та впливової родини,

патріарх якої поволі втрачає контроль як над своєю компанією, так і над власним тілом. На відміну від інших потенційних спадкоємців, Роман навіть не намагається прибрати компанію до рук. У світі, де у боротьбі за владу кожен готовий піти абсолютно на все, він єдиний усвідомлює марноту їхніх зусиль та існування загалом. Чорний гумор межі століть — це сміх божевільного у пустій кімнаті. Часто жартун навіть не сподівається викликати реакцію в аудиторії. Жарт втрачає своє первісне значення як явище соціальне, утім залишаючись необхідним для жартуна, як джерело гіркої насолоди, що дозволяє примиритися з дійсністю.

У цьому типі комічного втілене нове розуміння реальності, яке більше не намагається заперечити недосконалість людської природи, не намагається боротися з нею. Цей комізм розпізнає людські обмеження та приймає їх, обертаючись у такий спосіб на оновлений реалізм [26, с. 636]. Дійсність стає настільки абсурдною, що більше не піддається раціональному осмисленню. Людство врешті відкидає можливість існування абсолютних істин. Річард Рорті визначає носіїв такого світосприйняття, як «іроністів». Іроністи свідомі своїх лімітацій та відносності знання, а отже не можуть ні до чого ставитися цілком серйозно [43, с. 73]. Втеча в комізм стає захистом від відчаю, до якого неминуче призводить пошук абсолютної істини у світі релятивності. Чорний гумор своєю чергою приходить на допомогу у ситуаціях, коли визначеність особливо цінна, часом буквально життєво необхідна. Він стає маніфестацією марного прагнення до певності.

Одним з найочевидніших прикладів ситуації, у якій людина найдужче потребує певності, є війна, як період тотального матеріального та морального занепаду. Дві великі війни першої половини двадцятого століття стали каталізатором розквіту чорної комедії в літературі. Першу світову війну із застосуванням чорного гумору описав зокрема Луї-Фердінан Селін у романі «Подорож на край ночі» (1932). Коли головний герой навідується до сім'ї, в якій німецькі солдати щойно вбили дитину, все, про що він може думати це задоволення власного бажання якнайшвидше випити. Коли він пропонує купити в них пляшку

вина, вони, враз забувши про мертвого сина, зголошуються, намагаючись струсити з прибульця якомога більше грошей. Так, не лише поведінка протагоніста, але й поведінка всіх персонажів роману видається збоченою і протиприродною. Як друзі та коханки героя, так і випадкові його знайомі виявляються або поміркованими й корисливими, або дурними й жорстокими. Навіть Господь обертається на свиню з золотими крильцями, «розпачливу, ласолубну і буркотливу». Стикаючись з остогидлим героєм світом, він нерідко вдається до цинічних жартівливих ремарок: «Коли з тобою твої сто су, то й любові до ближнього більше»; «Він мав ваду, властиву всім інтелігентам: був нікчема»; «Усе, не пов'язане з заробітками, безмежно далеко виступає за рамки людського розуміння» [10]. На прикладі невинно й безжалісно цинічного головного героя автор демонструє цілковитий моральний занепад, до якого може призвести війна.

Після закінчення Другої світової війни закладену Селіном традицію продовжує Джозеф Геллер у своєму романі «Пастка-22» (1961). Він виявляється більш поблажливим до свого читача. І хоч сам письменник казав, що хотів, щоб його аудиторія «з жахом оглядалася на те, з чого щойно посміялася» [33, с. 82], та все ж, що суттєво, він хотів насмішити її. Якщо діалоги у Селіна з кожною реплікою дедалі повняться гротескним розпачем, то в Геллера вони поступово втрачають сенс, зате набувають комічної абсурдності. Так, багаторазові повтори стають інструментом сатири. До прикладу, на початку роману під час розмови з протагоністом капелан зразу в раз реагує на його слова полегшеним «Це добре» чи співчутливим «Це погано», причому Йоссаріан щораз відповідає йому «Так, це добре» або «Так, це погано». Ці фрази повторюються стільки разів, що втрачають будь-який сенс. Безсенсовність їхньої бесіди стає дедалі очевиднішою: сором'язливий та замкнений капелан, корячись своїм обов'язкам, зобов'язаний розмовляти з абсолютними незнайомцями, більшість з яких вже давно втратили віру в Бога.

Геллер розробляє ідеї Селіна, значно, утім, їх деконструюючи: автор іронізує не стільки над певними вродженими людськими рисами, як над розлагодженістю опресивної системи. Людина у Селіна дещо нагадує «природну людину» де Сада, якою рухає виключно власне прагнення до втіхи. У Геллера людина часто постає жертвою обставин, проте вона не позбавлена моральних принципів та потенціалу здолати несприятливі зовнішні обставини, чи хоча б втекти туди, де вони вже не будуть мати на неї впливу. Отже, порівнявши ці два романи, можна побачити, як відчай циніка поволі поступається легковажній байдужості іроніка з тим, як людство примиряється з абсурдністю світу.

Макс Шульц визначає чорний гумор, як заперечення можливості соціального примирення («social reconciliation»), приречення людини на життя у світі, що вмирає [44, с. 8]. Автор розмежовує екзистенціалізм та чорний гумор як світоглядну систему, зазначаючи, що екзистенціалізм передбачає певне утвердження власної індивідуальності через дію, хоч ця дія і визнається безсенсовною самим її суб'єктом, тоді як чорний гумор виключає можливість утвердження індивідуальності. В акті спроби такого утвердження фокус неunikно переноситься з самої особи героя на зовнішній світ, у якому він намагається себе утвердити [44, с. 7].

Сміх не може більше сприйматися, як емоція, що протиставляється плачу. Сміх є багатограним і багатоступеневим. Невизначеною залишається межа поміж радісним та істеричним сміхом. Вияв цієї емоції насправді не так часто супроводжує комфорт, з яким історично асоціювався сміх, натомість у ньому може маніфестуватися тривожність та напруга того, хто сміється. Це нестримна сила, яка опановує людиною, а трагедія, як ніщо інше, має потенціал викликати такі сильні емоції [18, с. 3].

У «Скромній пропозиції щодо запобігання тому, аби діти з бідних родин були тягарем для батьків або держави, та як зробити їх корисними для громадськості» Джонатан Свіфт, якого Андре Бретон називає батьком чорної комедії,

використовуючи високий стиль, намагається раціоналізувати згодовування селянських дітей членам заможних родин. Така практика начебто мала б, з одного боку, урізноманітнити раціон знаті, а з іншого — покращити фінансове становище селянства, часто нездатне прогодувати своє чисельне потомство. Художню силу тексту забезпечує передовсім комічна невідповідність між сатиричною раціональністю й іронічним применшенням та гротескною ірраціональністю й перебільшенням, поміж нібито добрими намірами оповідача та його варварським бажанням згодовувати одну частину людства іншій [39, с. 84]. «Скромна пропозиція» є хрестоматійним прикладом застосування чорного гумору як інструменту соціальної сатири. Вдавана раціональність оповіді тут контрастує з очевидним безглуздям послугу. Текст покликаний викликати в читача радше не веселий та життєрадісний сміх, а нервовий смішок чи істеричний регіт.

Варто додати, що в «наймерзенніших» своїх проявах, він також виступає у ролі універсального урівнювача: всі без виключення, незалежно від освіченості та соціального стану, сміються над вульгарними та «туалетними» жартами. Безумовно, не завжди та не над всіма, але все ж сміються [48, с. 28]. Так, гротескно вульгарні тексти маркіза де Сада також можуть читатися як гумористичні. Перетворюючи своїх героїв на бездушні машини, єдиною метою чи функцією яких є задоволення відповідно власного або чужого сексуального бажання, де Сад робить з них комедійних персонажів у розумінні Бергсона. Гіперболізований механізм, штучність їхніх дій створюють додатковий гумористичний ефект у наскрізно пародійних текстах автора. При цьому еротизм текстів до певної міри нівелюється закладеним автором комізмом [41].

Отже, на зразки використання чорного гумору натрапляємо вже в драматургів античності. Це висміювання власних негараздів пізніше трансформується у світоглядну парадигму, наближену до філософії екзистенціалізму, але не еквівалентну їй. Чорна комедія найчастіше є реакцією на жах перед абсурдністю світу, проте в ній на відміну від екзистенціалістської літератури герой найчастіше

зводиться до карикатури, втрачаючи залишки індивідуальності. Використання авторами цього типу комічного корелює з масштабними політичними та соціальними зрушеннями в їхніх державах. Ставши свідками матеріального та морального занепаду двадцятого століття, літератори починають активно послуговуватися чорним гумором як інструментом соціальної сатири.

Висновки до розділу 1

Комедія довго лишалася на периферії кола наукового дослідження, однак з часом почала привертати увагу все більшої кількості визначних науковців. Значний прогрес у дослідженні комічного був зроблений на початку двадцятого століття у наслідок публікацій робіт Фройда та Бергсона. Найвідоміші теорії комічного зазвичай поділяють на три категорії: теорії невідповідності (представлені Кантом та Шопенгауером); теорії зверхності (представлені Гоббсом та Гатчесоном) та теорії виплеску напруги (представлені Фройдом та Спенсером). У своїй соціальній теорії комічного Анрі Бергсон запозичує деякі з напрацювань попередніх дослідників, але виводить загалом нову гіпотезу, що пов'язує комізм з автоматизмом людської поведінки. Одна з новіших теорій, виведена на початку двадцятого століття Мактремом та Варнером, так звана «теорія безневинної наруги» («Benign Violation Theory») базується на ідеї, що комічне виникає за трьох умов: присутність акту наруги; безневинність цього акту; одночасне усвідомлення сміхуном двох попередніх умов.

Одним з найпоширеніших на сьогодні типів гумору є так званий «чорний гумор». Цілковитого консенсусу, щодо визначення цього поняття науковою спільнотою наразі не досягнуто. У літературі, що на різних історичних етапах маркувалася як чорна комедія, привалюють різні риси від відвертого порнографізму та скатологізму до гротескності й макабричності. Однак, певні елементи для більшості текстів є спільними: табуйованість теми; глузливиий тон оповіді;

одновимірні, позбавлені індивідуальності герої; відмова визнавати трагічність трагічної ситуації.

Як у літературі, так і поза нею чорний гумор часто використовується як захисна реакція. Тривале перебування в небезпеці чи певний травматичний досвід можуть призвести до розвитку в людини схильності до використання чорного гумору. Найімовірніше це пов'язано з прагненням утвердження власної вітальності в потенційно життєво небезпечній ситуації, що допомагає жартуну зберегти здоровий глузд та утвердити власну індивідуальність. Також у ситуації, коли людина може ідентифікувати винуватця своїх нещастя, вона також може використовувати чорний гумор як інструменту його деморалізації.

Отже, хоч чорна комедія як літературний жанр і є безпосередньо пов'язаною з чорним гумором як індивідуальною психологічною реакцією людини на травматичний досвід, ці поняття також мають певні розбіжності. Використання чорного гумору як захисної реакції може розглядатися у певних випадках і як «тріумф опанування», утвердження власної вітальності в травматичній ситуації, і як виявлення відчаю. Чорний гумор у літературних текстах часто є частиною розгалуженої філософської системи, розробленої автором тексту, проте часто все ж може також бути інтерпретованим як захисна реакція.

ЧАСТИНА 2. СПЕЦИФІКА ЧОРНОГО ГУМОРУ У ТВОРЧОСТІ ІРВІНА ВЕЛША

2. 1. Творчість Ірвіна Велша. Сатира на шотландську дійсність

Ірвін Велш — шотландський письменник, що народився у 1958 році в родині продавця килимів [37, с. 12-13]. У молодості певний час мав героїнову залежність. Цей досвід пізніше був описаний ним у романі «Trainspotting» (1993) та його продовженнях: «Porno» (2002), «Skagboys» (2012) (приквел), «The Blade Artist» (2016) та «Dead Men's Trousers» (2018). Подолавши наркотичну залежність, Велш деякий час займався переважно офісною роботою. Це швидко його втомило, тож у 90-х він врешті починає писати. Деякі його оповідання друкуються в незалежних журналах, а врешті в 1993 виходить і перший його роман. Велш швидко набуває популярності, як голос «нової Шотландії». Він пориває зі старою традицією, черпаючи натхнення не тільки й не стільки з літератури, як з популярної культури, змальовуючи сегмент той шотландського робочого класу, що досі залишався у тіні. Це вже не робочий клас у звичному значенні цього вислову [22, с. 2-4].

На сьогодні видана чимала кількість книжок Ірвіна Велша, серед яких зокрема романи його «поліцейська серія» романів, до якої увійшли «Filth» (1998), «Crime» (2008), «The Long Knives» (2022) та «Resolution» (2024), згадана вже «наркотична серія», осібні романи «Glue» (2001), «The Bedroom Secrets of the Master Chefs» (2006), «The Sex Lives of Siamese Twins» (2014) та «A Decent Ride» (2015), а також збірки оповідань «The Acid House» (1994) «Ecstasy: Three Tales of Chemical Romance» (1996), «If You Liked School You'll Love Work» (2007), «Reheated Cabbage» (2009). Хоча деякі з текстів Велша належать до певної серії, а деякі є позасерійними, усі вони подібно до «Людської комедії» Оноре де Бальзака описують один художній всесвіт та творять певну стилістично-тематичну єдність. Так, деякі персонажі з легкістю блукають поміж різними серійними та позасерійними романами (до прикладу, Джус Террі (Juice Terry) вперше з'являється

в романі «Glue» та за 14 років повертається у ролі протагоніста та основного оповідача роману «A Decent Ride», побіжні згадки про нього присутні також і в «поліцейській серії»).

Популярність автору принесла публікація вже першого його роману. Ще й досі він залишається найбільш знаним та обговорюваним текстом письменника. Цьому свого часу посприяла однойменна кіноадаптація Денні Бойла. Серед найбільш відомих адаптацій можна також назвати «Filth» (2013), «Irvine Welsh's Ecstasy» (2011), екранізація новели «The Undefeated» зі збірки «Ecstasy» та «T2 Trainspotting» (2017), дещо модифікована екранізація роману «Porno»

На сьогодні існують українські переклади трьох романів та одної збірки оповідань письменника. У 2012 році видавництво «Фоліо» випустило два романи Велша «Trainspotting» та «Skagboys» у перекладі Марії Козлової під назвами «Трейнспоттінг. На голці» та «Героїнщики». У 2017 за Велша вперше взявся «Клуб Сімейного Дозвілля» («КСД») та перевидав «Trainspotting», але вже в перекладі Олександра Красюка та під коротшою назвою «Трейнспоттінг». У перекладі Бориса Пресвіра «КСД» видав збірку оповідань «Екстазі» («Ecstasy») та роман «Гидота» («Filth») у 2024 та 2025 роках відповідно.

Переважна більшість персонажів Велша є вихідцями з робочого класу, що розчарувалися у сучасному світі, де всіма керують споживацькі цінності, та намагаються у будь-який доступний їм спосіб з нього втекти. Найчастіше найдоступнішим способом виявляється вживання наркотиків. У Велша наркотики — це в першу чергу бунт, не обов'язково виправданий і не завжди вдалий, але все ж бунт. Герої усвідомлюють іронічність «свободи волі», яку дарує їм сучасне суспільство: люди вільні вибирати, але лише з того, що є в каталозі. Вибір — це ілюзія: людина може обрати, на якій роботі працювати, у якій квартирі жити, та на якій машині їздити, але вона не може вибрати не працювати на роботі, не жити у квартирі та не їздити на машині, бо це є невіддільні складники успіху. Натомість герої Велша обирають не обирати: наркотична залежність позбавляє вибору,

ставлячи перед людиною одну єдину мету. Інколи ж, як у «Ecstasy», наркотик часом просто надає можливість забутися, вирватися з обридлої буденності, побачити світ під новим кутом.

Хоча проблеми, які досліджує автор у своїх текстах, часто є поширеними також і далеко поза межами Шотландії, гранична «шотландськість» безумовно є одною з характерних рис його творчості. Велш змальовує своїх співгромадян, як націю переможену й зломлену, але глибоко свідому свого занепаду та його причин. Вони ще мають у собі ту затаєну, глибоку злість на завойовника, що здатна, за відповідних умов, розгорітися в повстання. Персонажі Велша — діяльні переважно саме, як агенти хаосу, проте їхні бунти зазвичай локалізовані, спрямовані проти конкретної людини або групи людей, але не проти інституції, що могло б мати реальні наслідки, стати каталізатором трансформацій того світу, який вони так пристрасно ненавидять.

Одним з маркерів шотландськості у текстах Велша є використання скотс, або шотландської рівнинної мови. Це північно-германський різновид мови, що розвинувся з ранньої середньоанглійської [13, с. 307-308]. З часом у наслідок асиміляційних процесів, що активно проводилися завойовниками, шотландська рівнинна мова почала занепадати. Шотландська інтелігенція нерідко відкидала свою національну ідентичність, віддаючи перевагу натомість англійській мові та культурі. Скотс був витіснений на маргінеси та асоціювався тепер з «нижчими» верствами населення. У вісімнадцятому столітті шотландські поети (зокрема Роберт Фергюсон та Роберт Бернс) почали продукувати тексти цією мовою. На початку двадцятого століття скотс знову зацікавив літераторів, що належали до так званого «шотландського відродження»⁵. Цей успіх у мистецькій сфері, утім, не посприяв переоцінці статусу мови. В академічних колах та державних установах вона все ще не сприймалася серйозно. Лише на початку двадцять першого століття

⁵ Мистецький (переважно літературний) рух у Шотландії початку-середини двадцятого століття, у рамках якого особлива увага приділялася мовам Шотландії, що перебували в занепаді.

шотландська влада почала робити спроби реабілітувати скотс. Наразі науковою спільнотою визнається значення цього різновиду мови як частини шотландської національної ідентичності, проте він все ще зберігає свій маргіналізований статус [31].

У своїх текстах Велш використовує скотс для підкреслення іншості героїв, їхньої відмежованості від народу-колонізатора, але також і від привілейованих прошарків шотландського ж суспільства. Взаємодія з носіями іншої ідентичності зазвичай закінчується непорозумінням. Героям не вдається налагодити контакт із зовнішнім світом, не пішовши на компроміс. Найбільш адаптовані з них набувають хамелеонової здібності підлаштовуватися під середовище. Спілкуючись зі своїм найближчим оточенням скотс, за потреби вони, утім, завжди можуть з легкістю перейти на чисту англійську. Це вміння безумовно надає їм певну перевагу: вони залишаються «своїми» серед друзів, водночас уникаючи небажаної уваги від правоохоронців та користуючись іншими вигодами, які може їм забезпечити використання «престижнішого» акценту. Непорозуміння, які виникають у ході міжідентичної взаємодії, та «перевзування» героїв з метою отримання максимальної вигоди у текстах Велша також мають комічний потенціал. Показуючи, як використання діалекту може впливати на сприйняття героїв Іншим, та їхню спроможність артикулювати щось «назовні», поза межі свого світу, він демонструє ізольованість героїв, спричинену зокрема й стигмою, що суспільство накладає на їхню класову та національну ідентичність. Поза тим, об'єктом авторського висміювання є також і самі шотландці, що готові зректися певного аспекту своєї маргіналізованої ідентичності задля отримання вигоди, замість того, щоб боротися з наявною у суспільстві стигмою.

Сатира Велша майже завжди спрямована в обидва боки: як на представників привілейованої групи, так і на представників маргіналізованої. Інертність і готовність асимілювати визнаються проявами слабкості, гідними висміювання. Певно найпоказовішим у цьому контексті є пристрасний монолог головного героя

роману «Trainspotting» та альтер его самого автора Марка Рентона: «Fuckin failures in a country ay failures. It's nae good blamin it oan the English fir colonising us. Ah don't hate the English. They're just wankers. We are colonised by wankers. We can't even pick a decent, vibrant, healthy culture to be colonised by. No. We're ruled by effete arseholes. What does that make us? The lowest of the fuckin low, tha's what, the scum of the earth. The most wretched, servile, miserable, pathetic trash that was ever shat intae creation. Ah don't hate the English. They just git oan wi the shite thuv goat. Ah hate the Scots»⁶ [56, с. 100]. Герой зневажає англійців, але ця зневага є поверховою, майже механічною, завченою, справжнім об'єктом його ненависті є його власна нація, що виявилася нездатною побороти такого нікчемного здавалося б супротивника.

У висміюванні як агресора, так і безвільної, інертної жертви автор часто вдається до застосування гумору на різних рівнях тексту: текстологічному, сюжетному та навіть формальному. Найбільш характерним типом комічного в текстах Велша є чорний гумор. Комічне у його текстах нерідко буває доволі важко відділити від комічного [29]. У художньому світі, який він витворює, ці дві полярності утворюють неподільну єдність, викриваючи граничну абсурдність сучасної дійсності.

2. 2. Специфіка чорного гумору у збірці оповідань «Ecstasy: Three Tales of Chemical Romance»

У збірку «Ecstasy» 1996 року увійшло три новели про людські стосунки. Всі вони так чи інакше виявляються пов'язані з MDMA, клубами та електронною музикою. Розглянемо далі окремо кожну з новел:

⁶ «Срані невдахи в країні невдах. Який сенс гнати на англійців за те, що вони нас колонізували. Англійців я не ненавиджу. Вони просто собі гівнюшки. Нас колонізували гівнюшки. Не можемо навіть обрати собі гідного, здорового, повного життя колонізатора. Ні. Нами керують зманіжені виродки. А ми тоді хто? Найнижчі з найнижчих, ось хто, остання наволоч. Найубогіший, найулесливіший, найнікчемніший і найжалюгідніший набрід, який коли-небудь висирали на світ. Англійців я не ненавиджу. Вони просто дають раду тому, що надбали. Я ненавиджу шотландців».

«*Lorraine Goes To Livingston: A Rave and Regency Romance*». У першій новелі оповідається історія про те, як у відомої авторки романтичної літератури Ребекки Наварро стається інсульт, що змушує її по-новому поглянути на своє життя та на свою творчість. На позір Ребекка вдало поєднує успішну письменницьку кар'єру зі щасливим сімейним життям. Її обожнювані читачками романи розходяться великими накладками, а її чоловік поводить з нею точно так, як поводяться з героїнями її книжок їхні галантні кавалери. Утім госпіталізація Ребекки допомагає їй відкрити очі на гірку правду: її чоловік, Перкі, байдужий до неї, проте ласий до її грошей, які він, як з'ясується, витрачає на придбання та створення різноманітної екзотичної порнографії. Це відкриття жінка робить спільно зі своєю новою подругою, шотландською медсестрою Лоррейн, яка опікувалася нею в лікарні. Образа на чоловіка штовхає її на помсту: жінка продовжує писати свій роман, та тепер він має значно темніші тони та досліджує теми насилля й сексуальних девіацій. Її чоловік та літературний агент лишаються незадоволені такою раптовою зміною авторського стилю, адже вона неминуче мала призвести до значного зниження доходу родини Наварро. Ребекка, утім, відмовляється піддаватися на вмовляння та заохочення: дізнавшись правду, вона вже не в змозі брехати ні собі, ні іншим. Згорьований, п'яний Перкі потрапляє під машину та в критичному стані потрапляє в ту саму лікарню, де після інсульту лежала його дружина. На фоні основної історії розгортається інша: персонал лікарні, де працює Лоррейн, закриває очі на систематичне осквернення трупів померлих пацієнтів знаним телеведучим Фредді через те, що той збирає великі гроші для лікарні, а також охоче дає хабарі медпрацівникам.

Першим комічним елементом, що зустрічається у тексті, є різкий контраст поміж до смішного пишномовним стилем, у якому спершу пише Ребекка (невдала спроба наслідувати класичних авторок), який позначається і на її мовленні, та рясним, позначеним регіональним акцентом жаргоном медичних працівників та

інших персонажів новели. Так, коли Ребекка переймається бажанням зобразити Лоррейн у своєму романі, у них зав'язується такий недолугий діалог:

«— [...] do you waltz, Nursey?

— Naw, ah'm intae house, especially jungle n that likes. Dinnae mind trancey n garage n techno n that, bit ah like it tae kick but ken?

— Would you like to learn to waltz?

— No really bothered. Mair intae house, eh. Jungle likes. Goldie's ma man, eh.

— Oh, but you must, Nursey, you really must»⁷ [54, с. 20].

Як і в інших текстах Велша, мова відіграє тут важливу роль: мова, яку спочатку використовує Ребекка у своїх романах, відразу оприявнює її відірваність від реальності, небажання визнавати дійсного стану речей. Натомість зміна стилю показує і її зміну перспективи. У пишномовних виразах вчувається вже не наївна щирість, а свідомо самопародія, що посилює комічність відтворюваних образів. Типовою мовою любовних романів тут мовиться про те, чому у звичайному любовному романі не місце: зоофілію, зґвалтування тощо. До прикладу, так звучить промова, яку виголошує один з персонажів роману Ребекки перед зґвалтуванням двох молодших офіцерів нібито в покарання за те, що вони негідно повелися з головною героїнею: «Very well, [...] As you refuse to comply with my request to settle this matter in a time-honoured way, it leaves me to fall back upon the traditions of my own regiment to guide me. These traditions of punishment for junior officers who transgress, in this or any manner, are the punishments which I myself now feel duty-bound

⁷ «— [...] ти вмієш танцювати вальс, сестричко?

— Не, мені більше заходить хаус, особливо джангл і таке всяке. Транс, герідж і техно теж так нічого, головне, щоб качало, шариш?

— Ти хотіла б навчитися вальсувати?

— Не моя тема. Більше хаус заходить, джангл, таке. Goldie — мій чувак.

— Ох, але ти просто мусиш, сестричко».

to administer. Drop your trousers, the both of you! Obey!»⁸ [54, с. 63]. Абсурдність ситуації лише посилюється надмірним красномовством героя.

Водночас помпезність основної оповіді перемежується просторіччями та елементами регіонально маркованої мови. Перкі, якому до рук потрапив рукопис нових розділів роману його дружини, у жаху кидає його саме на тому моменті, коли пишномовність попередніх розділів поступається вульгарній простоті проспіваного наймитами сороміцького чотиривірша:

«Some men they loikes wimmin
 some men they loikes boys
 but moi sheep's warm and beautiful
 an makes a barrin noise»⁹ [54, с. 49].

Загалом основним об'єктом авторського зацікавлення у новелі є різниця поміж реальним і вдаваним. Найкраще це репрезентує навіть не наївна Ребекка та її дволикий чоловік, а їхній старий друг, Фредді. Найімовірніше, його прототипом є вже згаданий Джиммі Севіл. Севіл також був знаним благодійником і збирав чималі суми для лікарень. До деяких з них, зокрема до психіатричної клініки Бродмур, він мав необмежений доступ, у наслідок чого щонайменше 60 людей, серед яких були як пацієнти, так і медичний персонал, постраждали від сексуального насильства з боку телеведучого [14]. За словами одного з працівників Бродмура, Севіл особисто визнавав, що мав некрофілічні нахили та неодноразово оскверняв трупи в морзі при лікарні [25]. Севіл, як і Велшів Фредді, постійно наголошував на тому, що був вихідцем з робочого класу, і зробив це частиною свого публічного образу, що своєю

⁸ «Що ж, [...] Оскільки ви відмовляєтеся пристати на мою пропозицію розв'язати це питання у перевірений часом спосіб, мені доведеться покластися на традиції власного полку. Це традиційне покарання для молодших офіцерів, які завинили таким або будь-яким іншим чином, я тепер вважаю за необхідне застосовувати особисто. Спустіть штани, обидва! Коріться!»

⁹ «Дехто полюбля дівок
 дехто полюбля хлопчат
 а овечки теплі й ловкі
 та ще й гарно як кричать»

чергою допомагало йому втиратися в довіру до потенційних жертв та власної аудиторії, яка роками закривала очі на плітки про ведучого, що активно циркулювали в тогочасному британському суспільстві.

Фредді у Велша — це передовсім комічний персонаж. Замість справляти враження одіозної людини з необмеженим впливом на суспільний дискурс та зв'язками в поліції, які допомагають йому уникнути відповідальності за свої протиправні дії, ким безумовно був його прототип, Фредді здається натомість жалюгідним і бридким заручником власних бажань. Автор не показує оманливої маски старого ексцентрика, що купається у славі й грошах, натомість демонструючи лише істинне його обличчя, гидке й потворне, і ставлення до нього тих, хто дійсно знав його і бачив це обличчя. Велш наділяє Фредді сильним регіональним акцентом, що з одного боку слугує способом якось виділити персонажа, показати його осібність, відділеність від спільноти, усередину якої він вдерся силоміць (Лоррейн, до слова, говорить Scots, що теж підкреслює її відособленість, але у цьому випадку таке регіонально марковане мовлення показує не стільки те, що спільнота, у яку вона намагається влитися, відштовхує її, як те, що вона сама не може знайти собі місця в ній), а з іншого — підкреслює його готовність паразитувати на власному корінні «простого собі сина фермера з Сомерсета» («a zimple Zomerzet varmer's boy»).

Іншим промовистим прикладом чорного гумору в новелі є її закінчення. Перкі збиває машина, і він опиняється в лікарні. Останнє, що він бачить, це нетерплячий вираз обличчя свого старого друга Фредді. Він знає, яка доля спіткає його тіло. Коли телеведучий чинить наругу над тілом покійного, одна з медсестер чує звуки, що доливають з-за дверей патологоанатомічної лабораторії, та лаборант Глен запевняє її, що хвилюватися немає про що: «It's just Freddy [...] he's an old friend of the deceased. He's a bit emotional; he's just paying his last respects in his own way»¹⁰ [54, с.

¹⁰ «Та це Фредді [...] він старий друг покійного. Він трохи засмучений, по-своєму віддає шану приятелєві».

69], після чого запрошує дівчину на каву. Буденність їхнього діалогу посилює абсурдність описуваної ситуації, а також довершує заслужене покарання Перкі (своєю байдужістю Глен ніби натякає на те, що будь-хто з приятелів Фредді заслуговує на таку долю). Щоправда, сам Фредді покарання так і не отримує завдяки шантажу нового працівника патологоанатома, що єдиний з усього персоналу лікарні буз зацікавлений у розкритті злочинів, що чинилися на території лікарні. Ця сюжетна лінія є тут радше другорядною, але саме їй підпорядковується хід основної історії. Можна припустити, що написання новели було значною мірою інспіроване викриттям Севіла, про яке автор не міг не знати і про яке сам публічно висловлювався. Проте замість того, щоб робити з нього головного героя, Велш відсуває його на периферію, та зводить його роль у тексті до суто комічної. Натомість у центрі авторської уваги опиняється жертва людського лицемірства та власної наївності. Фокус зміщується з кривдника на скривдженого.

Чорний гумор тут застосовується передовсім для висміювання відомих людей, що користуються своїм впливом та довірою своєї аудиторії для скоєння злочинів та подальшого їх приховування. Жертвами ж чорний гумор використовується як зброя, інструмент помсти з одного боку й утвердження власної індивідуальності — з іншого: зміни в романі Ребекки — це водночас і спосіб поквитатися з чоловіком, і спосіб віднайдення власного давно загубленого голосу.

«Fortune's Always Hiding: A Corporate Drug Romance». У другій новелі йдеться про Саманту, дівчину, яка народилася без рук у наслідок застосування її матір'ю під час вагітності медичного препарату під назвою «теназадрін»¹¹. Одержима ідеєю помсти, вона разом зі своїм спільником, іншою жертвою теназадріна, відшукує людей, причетних до прийняття рішення про реалізацію препарату ще до того, як він пройшов усі стадії клінічних досліджень, і прирікає їх

¹¹ Посилання на талідомід, седативний засіб від німецької фармакологічної компанії, який таргетувався на вагітних жінок. За твердженнями виробника, препарат мав би допомагати полегшити симптоми токсикозу. Близько 10,000 дітей народилося з дефектами унаслідок використання препарату їхніми матерями під час вагітності [50].

на жорстоку кару. Футбольний хуліган¹² Дейв закохується в дівчину і стає її безвільною маріонеткою. Урешті він допомагає їй розквитатися з останньою людиною в її списку.

Хвороблива комічність попередньої новели поступається тут страхітливій іронічності, що вже навряд чи може викликати в читача й нервовий смішок. Обидва центральні герої новели переживають глибоке розчарування в житті. Це позначається й на їхньому почутті гумору. Так, грабуючи разом з друзями будинок чергової родини середнього класу, під час чого він для конспірації використовує шотландський акцент, Дейв зауважує: «It's funny, but when I was a nipper, people always used to say to my old man — who's Scotch — people like this smarmy scumbag, that they never understood the Jock accent. Funny thing is, when I do these little jobs, they always seem to get the message loud n clear and no mistake»¹³ [54, с. 87].

Несправедливість, з якою протягом років стикалася його сім'я, зароджує в ньому несамовиту злість та руйнівну силу. Врешті насилля стає для нього єдиною розвагою, єдиним способом відчутти себе живим. Так захоплено він описує побиття хазяїна дому під час все того ж пограбування: «I move over and bounce his head hard off the wall. Three times I do it: once for business, once for fun — cause I hate slags like that — and for luck»¹⁴ [54, с. 87]. Сміх для нього — це наслідок чужого страждання, страждання, як він вважає, апріорі винного перед ним (того, хто зростав у кращих умовах, має перспективи). Проте його агресія не обмежується кривдниками, поширюючись і на соціально слабші групи. Так, він з ненавистю ставиться навіть до своєї колишньої жінки, матері одиначки, називаючи її не інакше як «Slag»

¹² Представник субкультури, що бере участь у сутичках поміж вболівальниками різних команд перед, після чи під час матчів. Футбольні хулігани згуртовуються у т. з. «firms» («фірми»). Деякі з них перетворюються на злочинні організації (зокрема, члени «фірми» можуть спільно грабувати будинки, опис чого зустрічається й у Велша у новелі «Fortune's Always Hiding»).

¹³ «Що смішно, так це те, що коли я був малий, люди постійно говорили моєму старому, який сам з Шотландії, такі ж люди, як цей ось слизький покидьок, що вони не розуміють його акценту. Так ось смішно, що коли я повертаю якусь таку халтурку, вони все розуміють аж бігом».

¹⁴ «Я підходжу й товчу його головою об стіну: перший раз для діла, другий — для забави, бо я ненавиджу таких сук, і на вдачу».

(«Лярва»). Начебто у спробі допомогти Саманті відшукати її останню жертву, Брюса Стерджеса, що посприяв появі теназадріна на британському ринку, він мало не до смерті забиває молодого хлопця, який незадовго до того вірогідно займався сексом зі Стерджесом.

У кінці розділу стає очевидною істинна причина його агресії, він думає: «My old mum; never done nobody a bad turn, never in her life, and what's she got to show for it? Nothing, that's what. A queer-beast on the other hand, one that made all them kiddies freaks, the likes of them have got the bleedin lot. Then I'm thinking what could be wrong with my mum and I think about the old cunt, the drunken old fucker. If he's hurt my mum, if he's laid a finger on my old mother...»¹⁵ [54, с. 142]. Його агресія викликана несправедливістю, з якою доводиться стикатися людям його класу, та почуваючи своє безсилля у протидії системі, він виміщає свою злість на тих, на кому лише може.

Він не визнає себе опресором, натомість демонізує своїх жертв. Так, гея, якого він б'є та гвалтує у своїй машині, він по всьому називає «хворим жахливим малим чудовиськом» («horrible sick little monster»), хоча чудовиськом у цій ситуації є радше він сам. У скоєному ним акті насильства він звинувачує саме жертву, не визнаючи за собою відповідальності: «I should kill him. For what he's bleeding well made me do»¹⁶ [54, с. 140].

Дейв ненавидить батька за ставлення останнього до матері, відмовляючись бачити, що сам перетворюється на нього, що перейняв від батька світобачення, яке виправдовує побиття ним його матері. Абсурдність такого світогляду стає дедалі очевиднішою. Закохавшись у дівчину він постійно картає себе за те говорить і думає, «як педик» («like some queer-beast»), що здавалося б цілком

¹⁵ «Моя старенька мати, нікому ні разу лиха жодного не заподіяла, а їй за це яка дяка? Ніяка, ось яка. А такі, як цей ось педик, який всіх тих діток каліками поробив, такі натомість мають усе. Коли я думаю про те, що могло стати з мамою, то згадую про старого мудила, старого сраного пияка. Якщо він зробив мамі боляче, якщо він хоч пальцем до неї торкнувся...»

¹⁶ «Я маю його прикінчити. За те, що він, сука, змусив мене зробити».

контрінтуїтивним твердженням, проте у концепції світу футбольного хулігана будь-який вияв чуттєвості маркується, як слабкість, а слабкість це розкіш яку не може собі дозволити представник робочого класу.

Саманті притаманна цинічність людини, що з дитинства була змушена поневірятися, та наразі вже нічого хорошого не очікує від життя. Вона соромиться свого дефекту, але визнає несправедливість того, що з нею сталося, та понад усе прагне помсти. Познайомившись з хлопцем, що також народився без рук через теназдрін, вона почувається дещо дивно, але врешті саркастично підсумовує: «Well, [...] at least he can't be after my compensation money»¹⁷ [54, с. 107].

У кінці новели, за гіркою іронією, Дейв віддавлює собі руку в спробі стримати поліцію, поки Саманта відрізала бензопилою руки Брюсу Стерджесу. Сама ж Саманта у процесі «посміхається, як маленька дівчинка, що бавиться в багнюці» («[i]s smiling like a little girl playing in mud»). Гротескність фінальної сцени точно передає загальний тон новели: це історія просякнута страшною, невеселою іронією та цинічністю, породженою розчаруванням та безсиллям.

«**The Undefeated: An Acid House Romance**». Третя новела є найдовшою, проте, певно найлегшою для сприйняття. У ній читач не натрапить ні на некрофілів-благодійників, ні на безруку месницю, що тримає ногами бензопилу. Це історія про чоловіка та жінку, що зустрічаються й допомагають одне одному вирватися з буденності, по-новому подивитися на своє життя. Тон оповіді визначає тут і тон гумору. У цій новелі більше жартів, на противагу попереднім текстам, де акцент робився радше на сарказмі та іронії.

Перший текстовий жарт належить таксистові, який підвозить головну героїню та її подругу до клубу:

«— What ye daein gaun oot tae Kelty, girls? Only hoor n miners come fae Kelty, the taxi driver tells us.

¹⁷ «Що ж, він хоча б точно не на моє грошове відшкодування полює».

— Hi! Enough ay that, neeb! Ah come fae Kelty! Liz says.

— What pit is it ye worked at, hen? the driver asks, before dropping us off in the club car-park»¹⁸ [54, с. 172].

З одного боку він демонструє упередженість таксиста, натякаючи також на загальний контекст, у якому існують героїні, а з іншого — виявляє легковажність та почуття гумору шотландського робочого класу.

З вуст другого наратора, завсідника місцевих клубів, та його оточення чуємо подібні зауваження: «Bobby had a split personality. One side of him was pure evil, the other completely cuntish»¹⁹ [54, с. 181], «If a Hollywood special effects department had been able tae reproduce that rictus grin it would have made several careers»²⁰ [54, с. 189], «Scottish fitba clubs have spent — longer in Europe than any pills youse cunts have been puntin»²¹ [54, с. 220]. Усі ці жарти є, за виразом Фрейда, «упередженими», спрямованими проти когось, проте вже саме те, що ці жарти стали можливими, що герої можуть пожартувати одне про одного і про ситуацію в якій опинилися, вказує на те, що вони відчувають себе в певній безпеці, на відміну від протагоністів попередніх новел.

Важлива для Велша тема шотландськості також опосередковано зринає тут у вигляді напівжарту: «Geordies are just Scots who can't blame the English for them being fucked up, the poor cunts»²² [54, с. 219]. Тут виявляється дещо доволі нехарактерне для персонажів Велша: замість того, щоб відмежовувати себе від Іншого й

¹⁸ «— Дівчата, що це ви у Келті забули? Батьківщина самих шльондр і шахтарів, — каже нам таксист.

— Здоров! Навіть не починай, друже! Я звідти родом, — каже Ліз.

— І в якій же копальні ти працювала, любя? — питає таксист перед тим, як висадити нас на стоянці клубу».

¹⁹ «Боббі мав розчеплену особистість. З одного боку, він був утіленням зла, з іншого — повним мудилом».

²⁰ «Якби голлівудський відділ спецефектів зміг відтворити цю перекошену посмішку, на цьому б не одна людина піднялася».

²¹ «Шотландські ФК більше часу в Європі провели, ніж таблетки, які ви, обмудки, штовхаєте».

²² «Жителі Ньюкасла геть як шотландці, хіба англійців не можуть звинуватити у тому, що вони в сраці, мудила нещасні».

демонізувати його, герой висловлює солідарність з Іншим, хоч і в такій жартівливій, дещо цинічній формі.

Можна також зауважити, що почуття гумору в тексті це майже цілком чоловіча прерогатива. Чи не єдину репліку нараторки, яку можна класифікувати, як жарт, з її вуст звучить не надто природно. Після того, як її чоловік говорить, що змінив футбольний клуб, за який вболіває, вона підсумовує: «A man who changes his women you can forgive, but a man who changes his teams... that shows a lack of character. That's a man who has lost all sight of things that are important in life. I couldn't ever be with someone like that»²³ [54, с. 241].

Отже, у «The Undefeated», останній новелі у збірці, гумор зустрічається у більш традиційних своїх проявах, ніж у попередніх текстах. Тут він слугує задля доповнення образів героїв та передачі певних аспектів їхнього світогляду.

2. 3. Специфіка чорного гумору у романі «Filth» (1998)

«Filth» — роман Ірвіна Велша 1998 року про шотландського детектива поліції, який розслідує вбивство темношкірого чоловіка. Головний герой Брюс Робертсон виявляє ознаки соціопатії. Він ненавидить усіх, хто його оточує, та повсякчас намагається їх принизити. У інших людях Брюс бачить лише інструменти задоволення своїх потреб та примх. До жінок, національних та сексуальних меншин він ставиться вкрай зневажливо, тож призначення нової справи справляє на нього неприємне враження, проте відмовлятися від неї він не збирається, сподіваючись отримати підвищення. Поза тим він переживає розрив з дружиною, хоча й не готовий визнати його остаточним. Деякі розділи написані від імені Керол, його дружини. У них жінка переважно міркує про тяжку долю Брюса та виявляє прагнення якнайскоріше возз'єднатися з чоловіком. Ближче до кінця роману нездатний примиритися зі своїм минулим, герой остаточно втрачає глузд та

²³ «Чоловікові, який міняє жінок, пробачити можна, але чоловікові, який міняє команди... це ознака безхарактерності. Це чоловік, який занедбав усе, що є в житті важливого. Я б не могла з таким бути».

ухвалює рішення закінчити життя самогубством. Він нарешті усвідомлює, що дружина назавжди покинула його, бо втомилася терпіти психологічне та фізичне насилля з його боку, підвищення він не отримує, а до того ж дитячі травми та привиди минулого знову дають про себе знати.

Основним оповідачем у романі є Брюс Робертсон. Відповідно, усі жарти в тексті позначені його специфічним почуттям гумору. Його понад усе тішать людські страждання. Як він сам це пояснює: «It stems from a belief that there's only a finite number of bad things that can happen in the world at any given time. So if they're happening to someone else they ain't happening to me. In a way, it's a celebration of *foie de vivre*»²⁴ [55, с. 253]. Це дещо перегукується з теоріями комічного, які вбачають у сміхові спосіб утвердження власної вітальності на противагу вадам чи нещастям Іншого (зокрема, можна послатися на згаданий у теоретичному розділі захист від страху смерті). Безумовно, почуття гумору головного героя визначене саме цією його життєвою позицією. Переважна більшість його жартів та усі без винятку його витівки покликані якимось чином принизити інших, або позлорадити їхнім негараздам. Інколи він сам ці негаразди і створює. Так, до прикладу, він починає набридати дружині свого приятеля Блейдсі анонімними дзвінками, розпитуючи її про інтимні подробиці її життя та її еротичні фантазії. Комічний елемент полягає у тому, що під час розмов з нею він розмовляє голосом Френка Сайдботтома, великоголової сценічної персони англійського коміка Кріса Сіві. Врешті Брюс зваблює жінку, а друга підставляє, змушуючи його дружину повірити у те, що увесь цей час анонімні дзвінки надходили саме від її чоловіка. У наслідок цієї витівки Блейдсі втрачає все: не лише дружину, а за разом і роботу та репутацію (жінка пише заяву на свого чоловіка, а оскільки він також працював поліцейським, то з роботи його звільняють). Брюс навідує старого приятеля у в'язниці та ще й визвіряється на

²⁴ «Це впливає з переконання, що у світі водночас може трапитися лише обмежена кількість поганих речей. Тож якщо вони трапились з кимось іншим, то не трапились зі мною. У певному сенсі це святкування *foie de vivre*».

нього нібито за його непростимий вчинок. Герой не лише радіє горю, що спіткало іншу людину, бо воно оминуло його: вірячи в скінченність негараздів, він сам стає їхнім каталізатором, ніби в надії, що таким чином вичерпає їхню кількість та вбереже від них себе.

Окрім того, кожна його дія й кожне його слово спрямоване на отримання ним бажаного, а бажає він передовсім влади. Гумор допомагає йому встановити чітку ієрархію з ним самим, звісна річ, на вершині. Той, хто сміється, знаходиться в позиції влади, той, над ким сміються, є переможеним. Так, переможеними не раз виявляються його колеги: Рей Леннокс, якого герой постійно принижує за розміри його статевого органа, Аманда Драммонд, яку він зневажає за її феміністичні погляди (він згадує, як через неї поліцейські відділку мусили познімати плакати з оголеними жінками, бо вони негативно репрезентують жінок, Брюс на це цілком очікувано віджартовується: «If a shaggable bird in the buff is a negative image, then what the fuck counts as a positive one? A fuckin boot like Drummond in a polis uniform? I think not»²⁵ [55, с. 111]), Пітер Інґліс, якого герой вважає геєм, його начальник Роберт (Боб) Тол, який прагне стати драматургом, що звичайно ж викликає зневагу в Брюса (знайшовши рукопис його п'єси й прочитавши лише назву, він зривається: «Who the fuck does he think he is? Does he think he's going to get out of this place, that Holywood's going to come along and say: Aye, you're a thick Scottish cop who couldnae catch a cauld and cannae write his name, here's a million quid for a fuckin screenplay? We'll get fuckin Tom Fuckin Cruise and Nicholas Fuckin Cage tae star and Martin Fuckin Scorsese tae direct... aye, sure»²⁶ [55, с. 221]); поліцейські в уніформі, яких він називає виключно «uniformed spastics» («каліч в уніформі») та цілі міста (під час

²⁵ «Якщо гола дівуля, якій будь-хто б присунув з задоволенням, це негативна репрезентація, то яка ж тоді в сраку позитивна? Срана шкапа, типу Драммонд, в поліцейській уніформі? Не думаю».

²⁶ «Він ким себе в сраку вважає? Це він думає, що вибереться звідси, що Голлівуд приповзе до нього й скаже: "Гей ти, тупорилий шотландський менте, який і застудитися не зуміє, який свого імені без помилок написати не зможе, на тобі мільйон фунтів на сценарій? Ми зараз тобі випишем Тома Сраного Круза і Ніколаса Сраного Кейджа, а Мартіна Сраного Скорсезе в режисери покличем..." ага, ще б пак».

своєї відпустки в Амстердамі він натрапляє на групу туристів з Ліверпуля, до яких він відразу ж проймається відвертою антипатією, про жителів цього міста він вже має сформовану думку, яку ні за яких обставин не збирається змінювати: «That's scousers, big fuckin drama queens! I blame the Beatles, they've got a lot to answer for!»²⁷ [55, с. 179]), та, звісна річ, самі злодії, які в очах Брюса є паразитами, яких варто було б стерти з лиця землі (про одного з них, до слова, одного з центральних персонажів іншого роману Велша, «Trainspotting», Бегбі, він зауважує: «That bastard's so paranoid that if you were to casually ask him in a boozier if he remembers where he was when John Lennon was shot, he'd say that he was playing pool up The Volley and he had loads of witnesses»²⁸ [55, с. 275]).

Невдалий жарт є поразкою, символічною маніфестацією втрати контролю, пониження статусу жартуна. Коли над жартом Брюса не сміються він відчуває себе самотнім, ізольованим, відчуженим. Домінувати в колективі може лише той, над чийми жартами сміються. Начальник героя, Тол, не має такої влади. Над ним постійно підсміюються у відділку. Він є об'єктом висміювання, а отже — переможеним. Його влада є лише формальною, тоді як влада Брюса, бодай на його думку, є реальною. Його поважають. Над його жартами сміються.

З часом герой втрачає контроль над своїм оточенням, та врешті над самим собою. Характерно, що остаточна втрата ним контролю проілюстрована в кульмінаційній сцені роману, коли вже сам герой стає об'єктом висміювання. З'ясовується, що розрив з дружиною став для нього настільки травматичним досвідом, що він почав перевдягатися в її одяг та гуляти містом. Відповідно, справжнім наратором всіх розділів, які нібито оповідалися нею, був сам Брюс в образі Керол. Подекуди в цих розділах можна знайти натяки на те, що «Керол» — це насправді її чоловік. Так, коли Брюс приїхав у відпустку в Амстердам, «Керол»,

²⁷ «Отакі ці ліверпульці, ссикушки срані! Я в тому виню Бітлз, вони багато за що мали б відповісти!»

²⁸ «Цей гівнюк такий параноїк, що якщо мимохідь в пивнусі спитати в нього, де він був, коли застрелили Джона Леннона, він вам скаже, що грав у більярд у "Volley" і в нього є купа свідків».

вийшовши на прогулянку, не може прочитати вивісок, їй здається, що вони написані іноземною мовою. Коли читачу відкривається правда, йому також стає очевидною причина її надмірно прихильного ставлення до свого аб'юзивного чоловіка. Особливо іронічним це відкриття здається у контексті упередженості героя, його підкреслено зневажливого ставлення до жінок та сексуальних меншин. По-іншому починають сприйматися його дорікання Пітеру Інґлісу за те, що, виявляючи зацікавленість у жінках, той, мовляв, намагається прикинутися «своїм хлопцем» («one of the boys»).

Викриття відбувається, коли група злодіїв, добре відомих Брюсу зі служби, перестрічає його на вулиці в жіночому одязі й везе в закинуту будівлю, де збирається познуватися над поліцейським та врешті вбити його. Усю дорогу на адресу Брюса очікувано сиплються кпини. Замість огризатися у відповідь він мовчить — визнання повної поразки. Врешті йому таки вдається відбитися від нападників. Приїжджає поліція, і коли Брюсів начальник підходить і бачить його побитим і застрягим в живоплоті у подраному платті, герой віджартовується: «You should see the other cunt»²⁹ [55, с. 351]. Це вже не злорадський сміх переможця, а гіркий, беспорядний сміх переможеного, «тріумф опанування», спроба примиритися з жахливою реальністю.

Поза тим Брюс також виявляється вбивцею чоловіка, справу якого він розслідував. Річ у тім, що його дружина зрадила йому з темношкірим чоловіком, чим пояснюються зокрема і його расистські ремарки. На той час він був одягнений у вбрання Керол, тож свідки не могли його опізнати.

Психологічні травми, яких зазнав герой, ще у дитинстві, значною мірою вплинули на його світосприйняття. Спогади, які він блокував протягом усього роману, врешті наздоганяють його наприкінці. Він походить з шахтарської сім'ї. Його матір завагітніла ним від звалтування, та, порадившись зі священником,

²⁹ «Бачив би ти іншого мудака».

вирішила залишити дитину. Названий батько з народження недолюблював хлопчика, але толерував його. Коли в Брюса з'явився молодший брат, він відразу ж відчув різницю в ставленні до себе й до нього не лише в родині, а й поза нею. Врешті одного разу, вони влаштували перегони до вершини гірки вугілля. Його брат переміг і Брюс зі злості штовхає його. Вугілля починає рухатись і Брюсів брат зникає під ним. Він помирає і його батько зрікається хлопця, якого вважає тепер не лише поріддям гвалтівника, а й вбивцею свого сина.

Хлопця відправляють до бабусі, яка по-своєму любить малого, і справи ненадовго покращуються. У школі він зустрічає дівчинку з підтримкою на одній нозі. Він закохується в неї, хоча спершу й соромиться її інвалідності. Вперше в житті він почуває свою вищість, свою перевагу над однолітками, адже скільки б вони не глумили над ним за те, що він зустрічається з «калікою», він впевнений, що вони йому заздять, бо він єдиний посеред них має дівчину. Врешті під час грози у спробі уникнути своїх кривдників вони вдвох опиняються на полі для гольфу. Радіючи успіху їхньої втечі, він хапає прапорець з найближчої лунки й підкидає його вгору. Блискавка влучає у дівчину й вона помирає. Постійне використання героєм слова «spastic» («каліч / каліка») є вербальною маніфестацією цієї травми, адже саме так деякі школярі називали його дівчину.

Врешті він дізнається правду про своє походження. Його біологічний батько — знаний злочинець, що вже довгий час провів за ґратами. Настільки жахливими й чисельними є його злочини, що називають його не інакше, як Звіром («the Beast»). Героя шокує ця новина, проте він також врешті знаходить пояснення своїй жазі насилля. Брюс гадає, що успадкував її від батька. Ця частина його передісторії проливає світло на інший епізод з роману, у якому Брюс шантажує молодого хлопця, намагаючись змусити його до співпраці з поліцією. Залякуючи хлопця в'язницею, він особливо фокусується на страхітливому Звірі, що нібито чекатиме його за ґратами. Згідно з описом, який бідний хлопець чує з вуст Брюса, Звір — це такий собі шотландський мінотавр, якому тюремники охоче приносять в жертву

молодих юнаків. За словами Брюса, Звір гвалтує їх, поки ті не сконають. У бажанні познущатися з хлопця, герой вигадує найнеймовірніші речі, змальовуючи Звіра, як безжалісне міфічне чудовисько. Іронія полягає у тому, що Брюс навідував свого батька у в'язниці, і під час цього візиту він не відчув нічого окрім розчарування. Він очікував побачити монстра, а побачив натомість лише жалюгідного стариганя.

Більшість подробиць з життя Брюса читач довідується від стьожкового черва, що мешкає в кишківнику головного героя. Час до часу паразит вривається в нарацію, перекриваючи думки самого героя. Спочатку черв обмежується простими імперативами адресованими чи то Брюсу, якого він шанобливо називає «Host» («Носій» або «Господар»), чи то самому собі: «їж їж їж». З часом його думки стають набагато складнішими й урешті черв приходиться до висновку: «...I know for sure that the complexity of my soul doesn't even start to approximate the basic organism that is my body»³⁰ [55, с. 70]. Характерно, що черв не говорить скотс, натомість послуговуючись англійською, причому свої думки він висловлює надзвичайно пишномовно, що контрастує з одного боку з манерою висловлювання його «Господаря», а з іншого — з його власною природою, створюючи комічний ефект. Також іронічним є те, що саме черв виявляється в тексті голосом розуму. Появи черва спочатку слугують такими собі інтермедіями, покликаними розважити читача, проте наприкінці роману паразит стає поруч з Брюсом другим повноправним оповідачем та вербалізує усі ті переживання героя, які він сам до останнього лишається неготовим визнати. Автор також дає на здогад, що думки черва це напівсвідомі думки самого Брюса, які він намагається пригнічувати. У розділі «Private Lessons» («Індивідуальні заняття») у діалозі Брюса з повією виявляється розлам його ідентичності:

«— Bruce Robertson, come out here, she commands us.

[...] We are compelled to obey. We? Me.

³⁰ «... я знаю напевне, що елементарність моєї тілобудови не входить ні у яке порівняння зі складністю моєї душі».

— Yes Miss. I say softly.

— You are a disgrace, Robertson, she says to us. — The sneakiest, most evil and vile little human piece of excrement who ever walked this Earth.

— I suppose so, we agree. We are disgraceful. All of us»³¹ [55, с. 223].

Отже, наприкінці роману з'ясовується, що усі упередження героя є прямим наслідком травм, яких він зазнав у минулому. Велш тут, використовуючи часом геть гротескні перебільшення, показує фальшивість фасаду «альфа-самця», за яким ховається маленький ображений на весь світ хлопчик. Він певною мірою олюднює героя в очах читача, але не вибілює його. Це фінальне викриття у певному сенсі також є насмішкою, демонстрацією лицемірства та внутрішньої слабкості головного героя, а отже й подібних до нього людей. Воно розвіює будь-які читацькі сумніви щодо ставлення автора до його персонажа та цінностей, які він репрезентує, а отже й до всіх жартів, що прозвучали з його вуст. Це жарти персонажа, і саме тому вони можуть викликати сміх (адже небезпека не є реальною, оповідач не є альтер его автора). Велш з перших сторінок дає читачеві зрозуміти, що насправді об'єктом висміювання є сам Брюс. Читачу таким чином надається моральне право сміятися над жартами героя, не поділяючи його позиції.

2. 4. Специфіка чорного гумору у романі «A Decent Ride» (2015)

В інтерв'ю від 2015 року Ірвін Велш прокоментував відмінність роману «A Decent Ride» від його попередніх робіт. Якщо раніше об'єктом його фокусу була саме драма, а чорний гумор відігравав радше допоміжну роль інструмента для зняття напруги, то цей роман є наскрізно комічним. Напружене очікування всією Шотландією загалом, та самим Велшем зокрема парламентських виборів у Великій

³¹ «— Брюсе Робертсоне, іди-но сюди, — наказує нам вона.

[...] Ми схильні їй скоритися. Ми? Я.

— Так, пані, — кажу я тихо.

— Ти нікчема, Робертсоне, — каже вона. — Найпідступніший, найлихіший і наймерзенніший шматок людського лайна, який коли-небудь ходив по цій землі.

— Певно, так і є, — погоджуємося ми. Ми нікчемні. Всі ми».

Британії вилилося в такий собі роман-стьоб (чи «piss-take», за висловом самого автора), створений, щоб люди могли трохи відволіктися й посміялися над абсурдністю світу та самими собою [21].

Роман має кілька оповідачів та кілька сюжетних ліній, які розвиваються паралельно та переплітаються наприкінці. Центральним персонажем є Террі Лоусон на прізвисько Джус Террі, шотландський таксист-сексоголік, який через хворе серце змушений утримуватися від сексуальної активності. На початку роману герой зустрічає іншого оповідача роману, американського бізнесмена Рональда Чекера, «моложаву, панк-версію Дональда Трампа з Півдня» («a Southern, youthful, punkish version of Donald Trump»). Чекер приїжджає до Шотландії з метою купівлі рідкісного, колекційного віскі, та наймає Террі водієм на час свого перебування в країні. Також впливовий злочинець та старий знайомий Террі просить його наглянути за його «сауною», що, певна річ, є прикриттям для борделю. Іншою оповідачкою є Джінті, працівниця борделю, яким тимчасово завідує Террі. Вона живе зі своїм хлопцем, Джонті, якому нічого не відомо про її справжнє місце працевлаштування. Сам Джонті ідентифікує себе як «простий сільський хлоп з Пенік'юїка» («a simple country lad fae Penicuik»), проте інші зазвичай використовують лаконічніше визначення «тупенький» («a wee bit slow»). Він також є одним з нараторів роману.

Центральною подією у романі на позір є ураган Боубег («Bawbag»³²). Частина роману мають назви на кшталт «Pre-Bawbag Innocence» («Добоубегова невинність»), «Post-Bawbag Panic» («Післябоубегова паніка») та «Post-Bawbag Society» («Післябоубегове суспільство»), що представляє певну апокаліптичну парадигму, у яку, нібито вписуються особисті історії героїв роману. Насправді ж сам ураган не заподіяв шотландцям особливого лиха, а проте посприяв викриттю певних прихованих істин. Так, Джонті врешті з'ясовує, що його дівчина йому

³² Шотланізований варіант слова «ballbag» (букв. «мошонка»), що використовується як образа на адресу людини дурної, або такої, що дратує мовця.

зраджує (хоча так і не довідується, що вона секс-працівниця), а Рональд Чекер виявляє свою боягузливу, істеричну натуру. Боубег є радше алегорією на будь-які глобальні соціополітичні трансформації в суспільстві, але передовсім на наплив мігрантів. Найкраще це ілюструє пристрасний випад Джонті проти невмолимих сил стихії: «Dinnae like hurricanes sneakin up here anywey, should be stickin tae thair ain bit, like the tropics n that, aye! Away ye go, hurricanes, back tae whaire ye came fae! Wi dinnae want ye in Scotland!»³³ [53, с. 67]. Ураган — явище в Шотландії небачене, а отже потенційно небезпечне, вороже, страшне. Це втілення Іншого, який раптово потрапляє у спільний з героями простір. З газетних статей, фрагменти яких з'являються в тексті, можна виснувати, що найбільше від катаклізму постраждали курці, адже внаслідок прийнятого у 2007 році закону про заборону куріння в громадських місцях під час урагану не могли палити в пабі або на робочому місці, а натомість мусили виходити надвір, наражаючись на небезпеку. Вірогідно лобіювання прав курців тут є своєрідною алегорією на захист робітників, що нібито потерпають від напливу мігрантів.

Ця тема взаємодія з іншістю є наскрізною у тексті. На початку роману Террі скрушно визнає: «Problem wi Scotland is [...] wir a bit mono-ethnic»³⁴ [53, с. 30]. Хоча ця репліка у його випадку впливає виключно з бажання урізноманітнити своє сексуальне портфоліо, вона нарисово окреслює контекст, у якому перебувають герої. Належність до іншої національності маркується як чужорідність. Текст рясніє виразами на кшталт «Нобо» та «Jambo», що тут використовуються як пейоративи на позначення мігрантів.

Як не парадоксально, чи не найтолерантнішим до іноземців виявляється саме Джонті, який шанобливо й прихильно ставиться до своєї сусідки-мусульманки. Побачивши її надворі з дитячим візочком він міркує: «A broon bairn [...]. There is

³³ «Та й взагалі, не подобається мені, що урагани тут поміж нами лазять, вони мали б знати своє місце, тропіки, чи як там його, ось як! А-ну геть звідсіля, урагани, повертайтеся туди, звідки ви прийшли! Ви нам в Шотландії не потрібні!»

³⁴ «Що з Шотландією не так [...], так це те, що ми трохи моноетнічні».

nothing wrong with that»³⁵ [53, с. 99]. Проте коли він висловлює свої міркування у місцевому пабі, то від своїх почарківців у відповідь чує, що його сусідка — терористка, і квартиру винаймає, певне, задля того, щоб виробляти там вибухівку. Навіть Джонті при всій своїй наївності не може пойняти цьому віри, бо має особистий досвід спілкування зі своєю сусідкою. Вона для нього більше не є далеким і ворожим у своїй загадковості Іншим, вона є невіддільною частиною його світу, тож йому вже важко сприймати її як ворога. Коли хлопець намагається посперечатися зі своїми товаришами, вони відмахуються від нього та кажуть, що він задурний для того, щоб розумітися на політиці. Тут Велш використовує гумор для оприявлення абсурдності антиіммігрантських поглядів. Товариші Джонті не здатні сприймати Іншого як живу людину, для них кожен іноземець у їхній країні — це перемога ліберальних політиків, а отже і їхній власний програш, з яким вони ні в якому разі не можуть змиритися.

Як з'ясовується пізніше, нетерпимість до іноземців деяких націоналістично налаштованих жителів Единбургу поширюється не лише на людей, а зокрема й на деяких представників родини ведмедевих. На газетну статтю про панд, нещодавно прибулих до Единбурзького зоопарку з Китаю, які, за словами працівника зоопарку, виявилися до урагану на диво байдужими, один з завсідників «Пабу без назви» («The Pub With No Name») реагує з відвертим обуренням: «This fuckin panda business, ah kent thaire wis something no right aboot that. Notice how they've awready admitted that thir Fenian³⁶ bastards!»³⁷ [53, с. 119]. Звичайно ж, такі гучні заяви не могли б бути безпідставними, тож герой продовжує: «They awready called yin

³⁵ «Темношкірий малюк [...]. Нічого такого в цьому немає».

³⁶ «Феніанські», слово використовувалося спершу на позначення приналежності до Ірландського Республіканського Братерства, секретної організації, що діяла з 1858 до 1924 року та мала на меті утвердження Ірландії в статусі незалежної республіки [42], а пізніше набуло сенсу узагального пейоративу щодо ірландців .

³⁷ «Знав я, що з цими сраними пандами щось не так. Помітьте, вони вже визнали, що ті клишоногі — феніанські вилупки!»

‘Sunshine’ like ‘Sunshine on Leith’, n thir sayin it’s a Hibs supporter»³⁸ [53, с. 120]. «Sunshine on Leith» («Сонце світить на Літ») — пісня шотландського гурту «The Proclaimers», яка стала неофіційним гімном футбольного клубу Гіберніан. Гіберніан був започаткований у 1875 ірландськими іммігрантами, що рятувалися від наслідків картопляного голоду 1845-1849 років [15]. Навіть сама назва клубу відсилає до його ірландських витоків: «Hibernian» походить від «Hibernia», латинської назви Ірландії. З часів заснування клубу доводилося мати справу з нетерпимістю місцевого населення до ірландських переселенців. Описаний епізод з роману обігрує залишки цієї упередженості у комедійному ключі, демонструючи відірваність від життя традиціоналістичних поглядів, заснованих на гучних заголовках заангажованих газет. Репліка іншого завсідника пабу викриває конспірологічність логіки носіїв таких поглядів: «Notice how that Noho tramp Riordan³⁹ went ower tae China tae play? Then the next thing ye hear is that thaire’s two fuckin pandas headin tae Edinburgh? These fuckin specky Proclaimer cunts’ll be playin a gig ower thaire next!»⁴⁰ [53, с. 120] У дискусію знову втручається Джонті, зазначаючи, що не Гіберніан, ні Гарт-оф-Мідлотіан, вболівальниками якого є завсідники пабу, панд, найімовірніше не цікавлять. Судячи з їхніх кольорів, вони мали б вболівати за Данфермлін Атлетік чи Сент-Міррен⁴¹. Тут знову по-дитячому безпосередня логіка Джонті контрастує з безоглядною упередженістю його оточення, й у своїй наївності все ж здається менш абсурдною.

Означені зразки соціальної сатири вплітаються у загальну, позначену чорним гумором, оповідь. Автор описує низку трагічних подій, настільки гротескно

³⁸ «Вони вже назвали одну “Сонце”, як у “Сонце світить на Літ”, і кажуть, що вона вболіває за Гіберніан».

³⁹ Йдеться про шотландського футболіста, що грав за Гіберніан, Дерека Ріордана, народженого, до слова, в Единбурзі.

⁴⁰ «Помітили, що той батрак Ріордан їздив у Китай грати? А наступне, що чуєш, так це те, що вони двох сраних панд пруть у Единбург! Не зоглядишся, як ці срані чотириокі вилупки “The Proclaimers” поїдуть туди на гастролі».

⁴¹ Домашні форми обох команд чорно-білі.

гіперболізованих, що вони здаються радше гранично викривленим відображенням реальності, і завдяки своїй абсурдності можуть навіть трактуватися як комічні. Найбільше нещастя випадає на долю Джонті. Спершу, його дівчина помирає внаслідок нещасного випадку. Хлопець боїться, що його звинуватять у смерті Джінті, тож певний час зберігає її тіло в себе у квартирі, а у відповідь на розпитування про неї розповідає, що дівчина його покинула. Вочевидь протягом певного часу він не може прийняти факт її смерті. У його думках вона все ще жива й може в будь-яку мить прокинутися. Він навіть намагається розбудити свою «Приспану красуню», зайнявшись з нею сексом, але врешті все ж зневірюється у можливості її воскресіння. Бажаючи бодай відрядити її з гідністю в останню путь, він вкриває тіло дівчини золотою фарбою (надихнувшись третім фільмом про Джеймса Бонда «Goldfinger») та скидає її в котлован на будівництві трамвайного мосту.

Його світогляд, що базується на дитячих казках та касових кінокартинах, очікувано, виявляється нездатним охопити те нашарування травматичних досвідів, які переживає герой. А отже, його цілком виправдане обурення замість того, щоб бути вираженим ним напряду, мусить шукати альтернативні способи виявлення. Після того, як героя гвалтує батько її загиблої дівчини, герой спершу приймає це як належне, вважаючи, що він заслужив такої долі за те, як повівся з його дочкою, але врешті обурюється й планує помсту. Він виготовляє вибухівку й, вбраний у сорочку свого гвалтівника, влаштовує теракт у «Пабі без назви». Таким чином, він мстить водночас і батьку Джінті, якого через підозру у скоєнні злочину калічать вцілілі завсідники пабу, та самим цим завсідникам, що роками цькували хлопця.

Автор змальовує Джонті як загалом хорошу, хоч і не дуже розумну людину, яка внаслідок систематичного цькування та загальної зневаги вчиняє низку злочинів, за які врешті не несе жодного покарання. Натомість американський бізнесмен Рональд Чекер протягом свого не надто тривалого візиту в Шотландію

неодноразово зазнає принижень, які слугують своєрідною кармічною відплатою за його відверто зневажливе ставлення до людей, нижчих за соціальним статусом.

Покарання у Велша зазнають радше не ті, хто вчиняють найстрашніший злочин, а ті, хто не відчуває сорому за свої недобрі вчинки. Якщо людина не має совісті, внутрішнього стримувального механізму, то її повинне контролювати її оточення. Коли Террі пояснює Джонті, навіщо він вкрав у Чекера у всіх сенсах дорогу для бізнесмена пляшку віскі, він описує свої мотиви, як «helpin hum tae join the human race»⁴² [53, с. 457]. Це акт олюднення через приниження, спроба повернути героя «з неба на землю». Він може викликати втіху в читача, який на бодай на якомусь рівні асоціює себе з головними героями. Террі визначає привілейованість Чекера, як виграш в генетичну лотерею (якби не батько Роналда, він ніколи б не досяг такого успіху), тож його зверхність не є виправданою і має бути певним чином скомпрометована. Бізнесмен втрачає остаточно повагу таксиста, коли влаштовує істеріку, злякавшись урагану. Він виявляє слабкість, дозволяючи собі стати об'єктом висміювання. У Шотландії така необережність може бути жорстоко покарана.

Террі, згідно з цією ієрархією, займає більш вигідну позицію. Террі — звичайний таксист, але також і носій шотландської ментальності та ставиться до життя з характерною цинічністю. Він — типовий представник позиції «поза політикою». Його цікавить лише задоволення власних первинних потреб, і доти, доки влада може це йому забезпечити, він цілковито задоволений станом речей. Однак його життя кардинально змінюється, коли він дізнається, що через свої проблеми з серцем більше не може займатися сексом. Це потрясіння стає каталізатором багатьох особистісних трансформацій: герой починає читати книжки, займатися спортом та врешті зацікавлюється долею своєї родини. Виявляється, що секс слугував своєрідним способом ескапізму, втечі передовсім від

⁴² «допомагаю йому приєднатися до людської раси».

своєї провини перед близькими людьми (його найкращий друг вкоротив собі віку через те, що його дружина зрадила йому з Террі, а зі своїми чисельними дітьми герой протягом багатьох років майже не контактував).

У трьох розділах роману оповідачем виступає статевий орган Террі (графічно ці розділи мають фалічну форму). За словами Велша, статевий орган героя репрезентує його ід та его, тоді як «новий», свідомий Террі уособлює суперего [21]. Необхідність пригнічувати власні базові інстинкти штовхає героя на шлях самопошуку, дослідження своєї ідентичності. Цей процес окрім іншого передбачає зокрема й ексгумацію його справжнього батька з метою переконатися в їхній спорідненості, базуючись на розмірі його статевого органа. Цей obsesивний фалоцентризм, що є наскрізним мотивом роману, обумовленим специфікою світосприйняття головного героя, слугує одним з основних комічних елементів у тексті.

Одною з основних тем для жартів у тексті є смерть. Автор відмовляється ставитися до цього традиційно маркованого трагічним явища серйозно. В одній з перших сцен роману Террі виголошує промову на похороні свого друга Алека. Автор так описує поведінку героя, що передує промові: «Looking out at the sea of faces, he cracks what he thinks is a winning smile. He then taps the microphone in the manner he's seen stand-up comics do at Edinburgh Fringe⁴³ shows»⁴⁴ [53, с. 15]. Цей згаданий побічно жест задає тон усій подальшій промові. Террі розглядає похорон не як щось трагічне, а радше як нагоду повправлятися в ораторському мистецтві. Він жартує про Алекову пристрасть до випивки та захоплено описує, як знайшов труп свого друга: «Then he decided tae pit his heid in the oven, ay. But Alec bein Alec [...] the cunt wis that pished he thought the fridge wis the fuckin oven! Pardon ma French

⁴³ Единбурзький фестиваль «Fringe» — найбільший у світі фестиваль перформативних мистецтв, окремий сегмент якого присвячений стендап-комедії.

⁴⁴ «Дивлячись на море облич, він кривить губи у виразі, що, на його думку, є переможною усмішкою. Потім він стукає по мікрофону, наслідуючи стендап-коміків, чиї виступи він бачив на единбурзькому фестивалі».

but, ay. Aye, eh went intae the boatum freezer compartment, couldnae git ehs fuckin heid in, cause ay the wire basket n the McCain oven chips, so eh stuck ehs heid intae the plastic container next tae the basket n filled it wi ehs puke! [...] Well, even wi the door open, it was such a cauld night that when ah found um in the morning, his heid wis frozen in a solid fuckin block ay iced-up seek-water, fae jist under his chin tae the back toap part ay his neck. Thaire was an aypil frozen in the water for some reason. Like he'd been tryin tae fuckin dook fir it, before eh passed oot! But that wis Alec, ay!»⁴⁵ [53, с. 15-16].

Промова Террі викликає в родичів загиблого лише суміш роздратування і жаху. Перебуваючи у жалобі за рідною їм людиною, вони звичайно не здатні побачити смішне в описуваній його товаришем ситуації. Прорізаючи тишу власним сміхом, герой відчувається ізольованим у своїй одноосібній втісі. Коли Террі закінчує свою промову й приєднується до решти присутніх, усі тримаються від нього осторонь, «як від заразного» («like he has a contagious disease»). Він помічає загальне невдоволення своєю поведінкою, але не здійснює спроб соціальної реабілітації. Він відчуває, що лише таким чином він може по-справжньому вшанувати померлого. Його дратує лицемірство членів родини Алека, зокрема його сина, який за життя ніколи не ладнав з батьком, але обурився, слухаючи промову його найближчого друга. Тут гумор використовується Террі ніби для встановлення певної вищої справедливості, віддання належного своєму товаришеві.

Ця відмова сприймати смерть як щось трагічне є загальною характерною для персонажа. Так, одного разу він підбирає на своєму таксі дівчину, що збирається вчинити самогубство й замість того, щоб намагатися відмовити її від цього рішення,

⁴⁵ «А тоді він вирішує засунути голову в духовку. Але Алек собі не зраджував [...] мудак був такий набуханий, що переплутав холодильник зі сраною плитою! Перепрошую за мою французьку. Так ото, намагався всунути свою срану довбешку в нижній відділ морозилки, але в нього не вийшло через дротяний кошик та картопляні чипси «McCain», то він запахав голову в пластиковий контейнер, що стояв біля кошика, й начинив його своїм блювотинням! [...] Хоч двері холодильника й були відчинені, та ніч була така холодна, що, коли я знайшов його зранку, вся його макітра від підборіддя до потилиці вмерзла у срану брилу блювотного льоду. Там ще й яблуко заморожене звідкись взялося. Наче він намагався за ним пірнути перед тим, як його нахрін вирубило! Типовий Алек, еге ж!»

він натомість радить їй віддати йому усі її гроші перед тим, як стрибати з мосту, адже вона скоро вже не матиме в них потреби. Насправді Террі її шкода, а його байдужість є радше вдовоною, проте саме ця неконвенційна поведінка справляє на дівчину враження. Врешті його вправління в реверсивній психології спрацьовує й вона відмовляється від свого початкового наміру. Тут застосування чорного гумору буквально виявляється рятівним для героїні. Персонажі стають коханцями, і протягом усього періоду їхніх стосунків Террі повсякчас називає її «суїцидниця Сал» («Suicide Sal»), тим самим дедалі знецінюючи ті ментальні проблеми й життєві негаразди, що мало не штовхнули її на самогубство, та цілковито стираючи її індивідуальність через зведення особистості дівчини до цього одного моменту слабкості. Алітерація у її прізвиську створює додатковий комічний ефект, ще більше уподібнюючи героїню до одновимірної карикатури.

Однак наприкінці історії вже сам Террі опиняється в ідентичній з героїнею ситуації. Його моральний та інтелектуальний розвиток врешті, як не парадоксально, призводить його до цілковитого краху. Більше не здатний отримувати насолоду від задоволення своїх тваринних інстинктів і бодай у такий спосіб відволікатися від нав'язливих думок та почуттів, що його гнітять, він більше не відчуває у собі сил продовжувати жити. Проте щойно він дізнається про помилковість свого діагнозу, зворотна метаморфоза відбувається ментально. До Террі повертається радість життя, а з нею й одержимість сексом та байдужість до всього, що з ним не пов'язане. Цей викривлений, вульгаризований гоголівський сюжет є смисловим ядром роману, яке оточує безліч побічних прикладів жорсткої соціальної сатири. Загалом тексту, безумовно, притаманний типовий велшівський комізм, і виявився він тут чи не найповніше у порівнянні з іншими його роботами.

Висновки до розділу 2

За скрушним визнанням одного з героїв роману «A Decent Ride» Джонті, «That is the problem with Scotland [...]. People are always taking the pish»⁴⁶ (54). Автор змальовує свою батьківщину як середовище, у якому будь-яка виявлена слабкість не може не мати для людини репутаційних наслідків. Статус тут визначається не кількістю грошей на рахунку чи престижністю посади, а вмінням пожартувати їй, за потреби, віджартуватися, а все ж ставши об'єктом жарту, зберегти гідність. Прозі Велша загалом притаманна ця орієнтація на іронічне, напівсерйозне ставлення як до його співгромадян, так і до англійців, як імперців-завойовників, та іноземців, як Іншого. Автор жартує над всіма, ніби випробовуючи їхню резистентність, але в першу чергу над самим собою, над своїм народом, та класом, вихідцем з якого він є. Це висміювання може мати різну природу залежно від того, хто є його об'єктом. Висміювання «своїх» є способом показати своєму народові його вади та, зберігаючи при цьому любов до нього, дещо його присоромити. Проте в текстах автора зустрічається й інший тип висміювання, у якому гумор фактично слугує інструментом правосуддя.

Важливу роль у текстах автора відіграє помста. Велшів світ у якомусь сенсі стає утопією абсолютної жорстокої справедливості, де жертви врешті отримують можливість звести рахунки зі своїми кривдниками, вивищитися над ними, позловтішатися над нещастям сильнішого ворога. Це почуття метафоричного вивищення можна визначити як «славу» у Гоббсовому розумінні, адже помста нерозривно пов'язана з цим зловтішанням, спричиненим встановленням гаданої рівноваги поміж опонентами. Гумор є інструментом нападу, але й інструментом самозахисту, і виявляється вже бодай в іронічності більшості покарань, що випадають на долю героїв (потрапляння Перкі до рук Фредді після смерті у новелі

⁴⁶ «У цьому й полягає проблема Шотландії [...]. У тому, що люди постійно з усього стібуться».

«Lorraine Goes To Livingston»; відтворення побічних ефектів теназадріна на його творцях у «Fortune's Always Hiding»).

Отже, Ірвін Велш доволі широко застосовує чорний гумор у своїй творчості, здебільшого для того, щоб застерегти людей (головно шотландців) від упередженості й зашореності з одного боку та інертності й надмірної цинічності з іншого. Так, чорний гумор використовується автором з метою посилення ефекту соціальної сатири. У деяких текстах автор художньо переосмислює реальні події, які стали знаковими для британського суспільства, викриваючи вади людської натури та абсурдність сучасного світу.

ВИСНОВКИ

Чорний гумор сьогодні широко застосовується у літературі та інших видах мистецтва. Переважно його використання може трактуватися як захисна реакція травмованої людини чи спільноти. Існують різні, часом неспіввідносні між собою визначення чорної комедії як літературного жанру, та її найбільш конвенційною характеристикою є відмова сприймати трагічну ситуацію серйозно. Одним з сучасних літераторів, які активно послуговуються чорним гумором у своїй творчості є шотландський прозаїк та драматург Ірвін Велш. Автор використовує цей тип гумору для посилення ефекту соціальної сатири, спрямованої головно проти імперіалізму та класової нерівності з одного боку та інертності й легковірності поневоленого шотландського народу й представників робочого класу загалом. Комізм виявляється на текстологічному, сюжетному та формальному рівнях текстів Велша та відіграє важливу роль у сприйнятті авторового доробку. У деяких текстах автора гумор є радше допоміжним інструментом, що сприяє сприйняттю закладених у текст соціальних меседжів та трагізму, в інших комізм відіграє провідну роль.

1. Коротко описано основні теорії комедії. Розглянуто різні підходи до її осмислення, зокрема: (1) теорії невідповідності; (2) теорії зверхності та (3) теорії виплеску напруги. Детальніше досліджено одну з найбільш ґрунтовних теорій комедії, розроблену Зігмундом Фройдом. Також описана теорія Бергсона, який вважав, що сміх у соціальному контексті викликає неприродність певної дії чи властивості людини, а також розроблена вже на початку двадцять першого століття Пітером Макгремом та Джоелом Варнером теорія безневинної наруги («Benign Violation Theory»).

2. Визначено психологічну функцію чорного гумору як захисного механізму та розглянуто деякі конкретні випадки застосування особами та групами людей цього типу комічного задля збереження ментального здоров'я під час або після

зіткнення з травматичним досвідом. Також розглянуто соціальну роль чорного гумору як інструменту деморалізації супротивника.

3. Досліджено чорний гумор як специфіку світогляду, втілену в літературній творчості. Виявлено закономірності в текстах, що можуть бути марковані як чорні комедії: нарисовість образів персонажів, втрата ними індивідуальності; табуйованість досліджуваних авторами тем; глузливість тону нарації; та, як було зазначено вище, відмова сприймати трагічну ситуацію серйозно. Побіжно розглянуто деякі приклади застосування чорного гумору в літературних текстах (зокрема у текстах маркіза де Сада й Джонатана Свіфта та двох інтертекстуально пов'язаних воєнних романах «Подорожі на край ночі» Луї-Фердінана Селіна та «Пастці-22» Джозефа Геллера).

4. Надано коротку біографічну довідку про Ірвіна Велша, окреслені характерні особливості його творчості: використання діалекту (скотс) як етнічного та класового маркера; дослідження табуйованих тем; орієнтованість на шотландський робочий клас, вихідцем з якого є автор; висміювання колонізатора та інертної, безборонної колонії. Визначено, що основним типом комічного, який використовує автор у своїй творчості є чорний гумор.

5. Детально проаналізовано конкретні приклади використання чорного гумору в літературних текстах на матеріалі збірки оповідань «Ecstasy» та романів «FIlth» і «A Decent Ride» Ірвіна Велша:

(а) У другому підрозділі новели, що увійшли до складу збірки «Ecstasy», розглянуті осібно та виявлено, що в «Lorraine Goes To Livingston» чорний гумор використовується головно як інструмент соціальної сатири (висміювання автором знаменитості, що користуються своїм привілейованим положенням для задоволення своїх протиприродних імпульсів) та як захисна реакція (коли жарти лунають з вуст жертв); у «Fortune's Always Hiding» автор застосовує гірку, навіть жорстоку іронію, породжену усвідомленням безсилля жертви перед її майже всесильним кривдником; а в «The Undefeated» гумор виступає радше допоміжним

інструментом у виписуванні образів героїв та найчастіше зустрічається у традиційніших своїх проявах.

(б) У романі «FIlth» наявна велика кількість жартів, що можуть бути марковані як зразки чорного гумору та є, за визначенням Фройда, «упередженими», або образливими для певної групи населення. Більшість жартів головного героя та оповідача спрямовані проти маргіналізованих груп. Вони мають потенціал викликати сміх у читача, оскільки автор змальовує героя настільки непривабливим, що жодні його слова не можуть сприйматися серйозно.

(в) «A Decent Ride» є одним з текстів Велша, комізм у яких виконує не допоміжну, а чільну роль. У тексті присутні елементи гострої соціальної сатири, а також висміювання абсурдності сучасного світу та загальнолюдських вад. Найбільше автор фокусується на темах сексу та смерті, які тут, що характерно для чорної комедії загалом, не сприймаються серйозно ані автором, ані самими персонажами.

Отже, чорний гумор є ефективним інструментом посилення ефекту соціальної сатири й змалювання абсурдності світу. Подальше інтердисциплінарне дослідження використання цього типу гумору та гумору загалом потенційно може зробити вагомий внесок у низку гуманітарних наук, поглиблюючи наші знання про роботу людської психіки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Блинова І. А., Зернецька А. А. Гумор як різновид комічного: критерії виокремлення, теорії реалізації і засоби вираження. *Вчені записки ТНУ імені ВІ Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика*. 2021. Т. 32 (71) № 1. С. 35-43.
2. Гавришко В. І. Гумор як стратегія додання життєвих криз: Аналіз використання гумору Бо Бернемом. Львів : Філософський факультет
3. Дяченко Д.О. Гумор та особливості його перекладу [електронний
4. Закальська Я. А. Народна сміхова культура як елемент мілітарного фольклору. 2017. *Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі* : зб. наук. матеріалів конференції / Берд. держ. пед. ун-т, Ф-т філ. та соц. комунікацій. Бердянськ, 2017. С. 28-29.
5. Калита О. Засоби іронії в малій прозі (кінець ХХ–початок ХХІ ст.) : монографія. Київ : Вид-во НПУ ім. МП Драгоманова, 2013. 240 с.
6. Литвин А. Д. Сатира і гумор у творчості англійських письменників: специфіка рідномовної рецепції : магістерська робота / науковий керівник – канд. філ. наук, доц. Людмила Діамарівна Федоряка. Кривий Ріг, 2022. 79 с.
7. Львівського національного університету імені Івана Франка, 2023. С. 111-115.
8. Назаренко І. В. Мовна гра у системі мовно-стилістичних засобів вираження комічного. 2017. *Від смішного до великого: феномен комічного в літературі та культурі* : зб. наук. матеріалів конференції / Берд. держ. пед. ун-т, Ф-т філ. та соц. комунікацій. Бердянськ, 2017. С. 86-88.
9. ресурс]. URL:
http://librarysnu.at.ua/s_8_maya_2015/zbirnik_statej_stud_konf_2015.pdf (дата звернення: 06.04.2025).
10. Селін Л.-Ф. Подорож на край ночі / пер. з фр. П. В. Тарашук. Харків : Фоліо, 2006. 367 с.

- 11.Смаджа Е. Сміх. Біологія, психіка, культура / пер. з фр. А. А. Рєпа. Вид-во Анетти Антоненко, 2017. 160 с.
- 12.Храбан Т. Є. Військовий чорний гумор як форма адаптаційних процесів і реагування індивіда на страх смерті (психолінгвістичний аспект). *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Серія: Філологічні науки*. 2021. № 1. С. 243-251.
- 13.Aitken A. J. Scots and English in Scotland. *World Englishes: Critical concepts in linguistics* / ed. by K. Bolton, B. B. Kachru. 2006. Vol. 1. P. 307–322.
- 14.BBC News. Jimmy Savile NHS abuse victims aged five to 75. *BBC News*. URL: <https://www.bbc.com/news/uk-28034427> (date of access: 17.05.2025).
- 15.BBC Scotland. The football team, formed in the shadow of famine, that fought xenophobia and raised money for impoverished immigrants. *BBC*. URL: <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2BJKzyV3GpSD66swPg6Gr4h/the-football-team-formed-in-the-shadow-of-famine-that-fought-xenophobia-and-raised-money-for-impoverished-immigrants> (date of access: 19.05.2025).
- 16.Bergson H. *Laughter: An essay on the meaning of the comic*. New York : Macmillan, 1911. 200 p.
- 17.Bowen B. C. *Enter Rabelais, laughing*. Nashville : Vanderbilt University Press, 1998. 230 p.
- 18.Brooke N. *Horrid laughter in Jacobean tragedy*. New York : Barnes & Noble Books, 1979. 135 p.
- 19.Cohn R. The comedy of Samuel Beckett: “Something old, something new...”. *Yale French studies*. 1959. No. 23. P. 11–17. URL: <https://doi.org/10.2307/2929267> (date of access: 28.05.2025).
- 20.Descartes R. *Passions of the soul* / trans. from Fr. by S. H. Voss. Hackett Publishing, 1989. 191 p.
- 21.Doherty M. Irvine Welsh, glorious old bastard and writer of books, still loves a good dick joke. *Vice*. URL: <https://www.vice.com/en/article/irvine-welsh-glorious-old-dick-joke>

- bastard-and-writer-of-books-still-loves-a-good-dick-joke/ (date of access: 10.05.2025).
22. Edinburgh companion to Irvine Welsh / ed. by B. Schoene-Harwood. Edinburgh University Press, 2010. 148 p.
23. Freud S. Jokes and their relation to the unconscious. New York : Norton, 1960. 258 p.
24. Gilhus I. S. Carnival in religion the Feast of Fools in France. *Numen*. 1990. Vol. 37, no. 1. P. 24–52. URL: <https://doi.org/10.1163/156852790x00025> (date of access: 21.05.2025).
25. Halliday J. Savile told hospital staff he performed sex acts on corpses in Leeds mortuary. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/media/2014/jun/26/savile-bodies-sex-acts-corpse-glass-eyes-mortuary> (date of access: 11.05.2025).
26. Hassan I. Laughter in the dark: The new voice in American fiction. *The American scholar*, 1964. Vol. 33, no. 4. P. 636–640. URL: <http://www.jstor.org/stable/41209235> (date of access: 27.05.2025).
27. Heller J. Catch-22. New York : Simon & Schuster, 1996. 464 p.
28. Heyd D. The place of laughter in Hobbes’s theory of emotions. *Journal of the history of ideas*. 1982. Vol. 43, no. 2. P. 285. URL: <https://doi.org/10.2307/2709204> (date of access: 08.04.2025).
29. Higdon D. L. “Wild Justice” in the Works of Irvine Welsh. *Studies in Scottish Literature*. 2004. Vol. 33, no. 1.
30. Kant I. Critique of judgment / trans. from Ger. by S. Maley. Minerva Heritage Press, 2024. 125 p.
31. Lawson K. J. Scots: A language or a dialect? Attitudes to Scots in pre-referendum Scotland. *Hungarian journal of English and American studies (HJEAS)*. 2014. Vol. 20, no. 2, P. 143–161. URL: <http://www.jstor.org/stable/44789710> (date of access: 10.05.2025).

32. Lee S. (Presenter). White face, dark heart [Radio documentary]. BBC Radio 4, September 2006. URL: https://www.stewartlee.co.uk/radio_appearances/white-face-dark-heart/ (date of access: 03.04.2025).
33. Lehan R., Patch J. Catch-22: The making of a novel. *Joseph Heller's Catch-22* / ed. by H. Bloom. 2009. P. 81–91.
34. Lippitt J. Philosophical perspectives on humour and laughter : doctoral dissertation. Durham, 1991. 167 p.
35. McGraw P., Warren C. Benign violations: Making immoral behavior funny. *Psychological science*. 2010. Vol. 21, no. 8, P. 1141-1149.
36. McGraw P., Warner J. The humor code: A global search for what makes things funny. New York City : Simon & Schuster, 2014. 254 p.
37. Munro J. N. Lust for life!: Irvine Welsh and the Trainspotting phenomenon. Edinburgh : Polygon, 2013. 246 p.
38. Obrdlik A. J. “Gallows humor”—A sociological phenomenon. *American journal of sociology*. 1942. Vol. 47, no. 5. P. 709–716. URL: <https://doi.org/10.1086/219002> (date of access: 16.05.2025).
39. O’Neill P. On dark humor in literature. *Dark humor* / ed. by H. Bloom, B. Hobby. 2010. P. 79–105.
40. Ostrower C. Humor as a defense mechanism in the Holocaust. 2013.
41. Phillips J. “Laugh? I nearly died!”: Humor in Sade’s fiction. *The eighteenth century*. 1999. Vol. 40, no. 1. P. 46–67. URL: <http://www.jstor.org/stable/41467701>(date of access: 29.05.2025).
42. Ranelagh J. O. The Irish Republican Brotherhood, 1914-1924. Irish Academic Press, 2024. 480 p.
43. Rorty R. Contingency, irony, and solidarity. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 201 p.
44. Schulz M. F. Black humor fiction of the sixties: A pluralistic definition of man and his world. Athens : Ohio University Press, 1973. 156 p.

45. Sfyroeras P. Laughter and collective trauma in Aristophanic comedy. *Aristophanic humour: Theory and practice* / ed. by P. Swallow, E. Hall. 2020. P. 69–78.
46. Spencer H. The physiology of laughter. Macmillan, 1860.
47. Styan J. L. The dark comedy. London : Cambridge University Press, 1968. 320 p.
48. Sypher W. (1956). The meanings of comedy. New York: Doubleday Anchor Books, Doubleday & Company, Inc, 1956. P. 193-255.
49. Telfer E. Hutcheson's reflections upon laughter. *The journal of aesthetics and art criticism*. 1995. Vol. 53, no. 4. P. 359–370.
URL: https://doi.org/10.1111/1540_6245.jaac53.4.0359 (date of access: 10.04.2025).
50. Thomas K. The Unseen Survivors of Thalidomide Want to Be Heard. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2020/03/23/health/thalidomide-survivors-usa.html> (date of access: 09.05.2025).
51. Turnbull C. M. The mountain people. New York : Simon & Schuster, 1987. 309 p.
52. Watson K. Gallows humor in medicine. *Hastings center report*. 2011. Vol. 41, no. 5. P. 37–45. URL: <https://doi.org/10.1002/j.1552-146x.2011.tb00139.x> (date of access: 15.05.2025).
53. Welsh I. A decent ride. London : Vintage, 2016. 496 p.
54. Welsh I. Ecstasy. London : Vintage, 1997. 288 p.
55. Welsh I. Filth. London : Vintage, 1999. 392 p.
56. Welsh I. Trainspotting. London : Vintage, 2013. 448 p.