

Александр Голозубов

СМЕХОВЫЕ ТРАДИЦИИ В АНГЛИЙСКОЙ СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКОЙ ФАНТАСТИКЕ

В XX веке многие действия человеческого рода, по сути трагические и жестокие, воспринимаются с комической стороны. В этом смысле интересно замечание С. М. Хандельмана: «Большая часть того, что совершает человеческий род, не только забавно, но и полностью смехотворно. Огромное количество энергии, денег, времени и интереса тратится на различную бесполезную деятельность – войну, совершенствование оружия, убийства, самоубийства, изобретение нечеловеческих законов» [7, р. 29]. Вся эта деятельность приобрела доселе невиданные масштабы, что часто вело к печальным последствиям, но, хотя «наш век трагичен», мы, по словам Д. Г. Лоуренса, «отказываемся воспринимать его трагически» [2, р. 163]. Поэтому протест против «мира потребления и рекламы» находит свое выражение, по замечанию американского историка культуры С. Уоррена, «в постоянном потоке сатиры, пародии, морализаторства» [25, р. XXVII]. При этом изменилось эстетическое содержание смехового начала, что отразилось и на всей литературе XX в., ее художественной системе, способах изображения людей и идей.

Комедия как жанр и комическое в искусстве имеют длительную исследовательскую традицию. Однако взаимосвязь комического и фантастического, обусловленная изначальной близостью тех эстетических и социокультурных категорий, которые лежат в их основе, до сих пор не исследована. Мы и ставим перед собой задачу проследить на материале прежде всего английской фантастической литературы причины и характер использования представителями этого жанра художественных средств, направленных на создание комического эффекта.

Характер смеха и даже само возникновение смеховой реакции обусловлены определенной ценностной ориентацией человека, системой его представлений и взглядов. Еще Д. Рескин говорил о том, что искусство является отражением этической жизни общества. Мы можем добавить, что не только этической, а всей социокультурной ситуации, в которой находятся автор и реципиент – читатель. Искусство включено в целостную систему культуры, в систему форм общественного сознания. Поэтому закономерно, что комедия, как утверждает американский литературовед Роджер Хенкл в своем исследовании английской комедии XIX в., не может быть определена как абстрактная критическая концепция, она должна изучаться в специфическом культурном и историческом контексте, и поэтому ключевые вопросы комедии как литературного явления не могут быть решены вне рамок литературного и социокультурного фона [9, р. 105]. Это же относится к комическому в различных жанрах литературы.

Английский литературовед Р. Мартин понимает комедию как «проявление комедийного духа во всех литературных формах, а не только в драматической» [16, р. IX]. В понимании Д. Макфэйдена «комическое» – это не жанровая характеристика, а специфическая «ценность, проявляющаяся в самых разных литературных произведениях» [17, р. 4]. Для создания комического эффекта важно обыгрывание этой ситуации в определенном контексте, восприятие ее читателем (зрителем и т. п.) в перспективе. По мнению Н. Нокса, ирония – «это только структурная форма, которая может быть реализована в любой разновидности материала, однако все они обязательно имеют некоторый философско-эмоциональный оттенок – трагический, комический, сатирический, или нигилистический, и парадоксальный» [13, р. 62–63]. Добавим лишь, что эти оттенки часто сливаются, выступают единой цветовой гаммой. Восприятие ситуации в ироническом свете связано с контекстом, с определенным типом ситуаций и реакцией на эти ситуации, на что указывает Л. Сэттерфилд [25, р. 151].

Общепризнанно, что комическое – эстетическая категория, подразумевающая отражение в искусстве явлений, содержащих несоответствие, несообразность, неожиданность, алогичность. К восприятию подобных свойств мира и человека более всего способен интеллект, склонный к игре. На связь смеха с синкретическим мифологическим смехом, игрой и карнавалом неоднократно указывалось исследователями. В наибольшей степени это характерно для гротеска, являющегося игрой на фантастических сочетаниях, но и для других форм комического. Несообразности же, передающие сущность комического, можно свести к двум принципиальным моментам: «несоответствие» и «отклонение от нормы». Первое из этих понятий является, в свою очередь, родовым по отношению к понятиям «контраст» и «противоречие». Это мнение согласуется с точкой зрения исследователей, для которых комическое в литературе может быть результатом «противоречий между сущностью реальной действительности и природой языка, между изображаемым предметом и средством изображения» [21, р. ix], «между идеей и действительностью» [14, s. 42], ибо противоречие – это несоответствие идеалу или отклонение от правил, норм или привычных представлений о жизни. По мнению Н. Шефлер, «смех должен являться результатом несоответствия, представленного в смешном контексте. Несоответствие, если оно должно вызвать смех, должно сопровождаться или ему должны предшествовать достаточное число путеводных нитей, которые указывают на смешную сущность несоответствия и подготавливают публику к ответному смеху» [23, р. 17].

Западная публика в прошлом веке была более всего подготовлена к черному юмору, трагикомическим ситуациям, смеху, окрашенному в тона гротеска и абсурда. Одной из характерных особенностей всей литературы XX века, включая ту, которую традиционно причисляют к реалистической,

явились гипербола, условность сюжетов и ситуаций, а иногда фантастика в прямом смысле слова. Фантастическая образность часто использовалась для того, чтобы, крайне преувеличив, гиперболизируя явление, выставить его уродство наиболее ярко, выпукло. Но фантастика помогает создать в произведении и комический эффект, поскольку в фантазии, в неправдоподобном сочетании элементов действительности, выдумывании того, чего не может быть, изначально заложен элемент шутки, осмеяния, игры. Поэтому философская и критическая тенденция заметна в фантастике, как и во всей литературе XX века. Загравывая социальные вопросы, научная фантастика пытается путем экскурса в будущее объяснить сложность настоящего. В таких случаях фантастика часто прибегает к сатире, преувеличению и гротеску. Заметим, что в комедии вообще больше простора фантазии, художественной вольности, игре с условностью, различным привнесенным элементам, в т. ч. научным допущениям, чем в трагедии, которая не терпит отступлений от главной темы и является, как правило, более лаконичной, строгой по построению, по логике развития сюжета. В эффекте условного и фантастического большую роль играет то же противоречие, несоответствие, отклонение от нормы, которое лежит и в основе комического.

Одним из средств создания сатирического эффекта, одной из сторон комического в произведении является пародия. Пародийность при этом может быть направлена на определенную авторскую манеру, тип художественной структуры, или жанровую специфику, особенности стиля, сюжет и т. д. У. Фройнд различает «серьезную» и «тривиальную» пародию. Предметом серьезной пародии являются, по его мнению, в первую очередь, догматизм, все формы авторитарного и фанатичного сознания. Как степень выраженности иронического восприятия мира понимает пародию Л. Хатчеон [12, р. 29]. По словам Д. Мюкке, «для большинства серьезных писателей» «ирония сейчас гораздо реже является стилистическим или драматическим приемом <...> намного чаще это способ мышления, незаметно возникший как общая тенденция нашего времени» [19, р. 10].

Таким образом, мы можем говорить не просто об иронии, а об ироническом мировосприятии человека XX века, в рамках которого находятся многие приемы комического, и прежде всего собственно ирония, пародия и ее разновидности. Причем, в механизме воздействия иронии и пародии на читателя немаловажным является собственно игровое начало, которое выражается в игре со смыслом, с подтекстом.

Игровое начало представляется нам тем эстетически значимым элементом в структуре условного, с одной стороны, и комического, с другой, который обеспечивает их близость и взаимодействие в жанре фантастики. Основным признаком комедии как жанра является, считает У. Макколл, «дух весенних празднеств, возрождения и обновленной силы»

[15, p. 33]. Следы мифологического мышления и культово-обрядовых черт ранних стадий развития искусства в сатире находят А. Кернан, Э. Кнокс, Дж. Хейчет, Дж. Вайсгербер, Д. Сатэрленд, Р. К. Эллиот. Вообще «карнавализация», по мнению Э. Маккены, окрашивает наиболее характерные явления всей культуры XX в. Все современные формы «карнализации» в литературе и жизни – это, – считает Л. Хатчеон, – обособленные (и потому искаженные, негативные) средства компенсации за «страх, в котором мы живем, перед последствиями прогресса» [11, p. 85]. Игровое начало, ирония, пародия, театральнo-драматургические приемы характерны для произведений Х. Л. Борхеса, С. Беккета, Дж. Барта, У. Голдинга, М. Спарк, Дж. Фаулза, И. Кальвино. При этом ироническое отношение творца к собственному произведению и к самому себе вынуждает читателя к «критическому изучению всех культурных кодов и устоявшихся образов мышления» [18, p. 14]. Та «игра со смыслом», которая происходит в комическом, ориентируется на определенные «клеточки» в системе мировосприятия человека.

Философия игры характерна для творчества таких разных писателей, как Х. Кортасар, Ф. Кафка, Г. Гессе. Игровое начало ощутимо и в английской литературе. Идея игры центральна для произведений Л. Кэролла. Существенный источник кэрролловского юмора – принцип инверсии и логических противоречий. Айрис Мердок также считала, что в литературе чрезвычайно важно игровое начало: писатель постоянно изобретает ловушки для читателя, обманные приемы, шутки. В романах же Мердок читатель, по мнению Е. Диппле, попадает в мир парадоксов и игры [4, p. 5].

В философском романе XX века «усиливается условность, целая философская система воплощается при помощи условных образов, мир часто предстает в кривом зеркале иронии и гротеска, смысл действительности запечатлевается при помощи притчи, аллегории, мифа» [1, с. 27]. Это высказывание в полной мере можно отнести к английской социально-философской фантастике XX в. причем показательна характеристика, с одной стороны, притчи, аллегории, мифа, и, с другой, иронии и гротеска, как художественных приемов и средств создания философской насыщенности произведения. Не случайно Д. Прингл называет творчество известного английского фантаста Д. Г. Балларда в целом «гигантской метафорой современности, метафорой, помогающей говорить о самых важных вопросах современности» [20, p. 61]. Иносказание, аллегория, метафоричность и притчевость повествования становятся важным элементом художественной фантастики. Уже своеобразные «сказки для взрослых» «Алиса в Стране чудес» (1865) и «Алиса в Зазеркалье» (1872) могут быть причислены к классу аллегорических фантазий, так как они содержат сложные системы значений, поддержанных самими поэтическими конструкциями,

основанными на мечте и игре. Здесь ощущение присутствия скрытых значений достигается путем придания историям формы игры в карты или шахматы. М. Эдельсон считает, что «современная аллегория действует главным образом через использование фантастики» [5, р. 189]. Эти слова в полной мере применимы к творчеству Р. Толкиена, К. Льюиса, У. Голдинга, Д. Оруэлла. Аллегоричность только усиливает социально-критическую роль фантастики. Например, социально-фантастический роман Олдоса Хаксли «Дивный новый мир» (1932) вызывает интерес как антиутопия, как научная фантастика, как роман, предсказывающий будущее, как сатира, «но который также говорит на языке аллегории» [6, р. 37].

Мифологичность и одновременно ироничность современной фантастики сказывается не только в том, что она имеет иносказательный, притчевый характер, но и в том, что она явилась своеобразной «наследницей» некоторых вечных «мифов» человечества, самым, возможно, древним и устойчивым из которых является миф «о золотом веке», о потерянном рае, который многие столетия вдохновлял на создание утопических произведений. В свою очередь, утопия – это такая сфера коллективного сознания, которая порождает новые мифы, символы, стереотипы, а также все новые идеологии. Одним из таких мифов, возможно, является миф о человеке и технике, центральный для научной фантастики XX века. Мифологический, карнавальный мир, в котором изначально заложены элементы игры и веселья, смеха, утрачивая свое сакральное значение, тем не менее играет значительную роль в художественной системе фантастики. Он является «первым планом», по отношению к которому возможны ирония, пародирование, насмешка, весь спектр комических средств, которые в своей основе являются игровыми, карнавальными.

В значительной степени истоки комизма в английской фантастике XX века восходят к сатире Дж. Свифта. Во вступлении к сборнику статей под общим названием «Мастерство Джонатана Свифта» К. Прюбин говорит о том, что искусство чтения Свифта напоминает «спор с оппонентом, который не только постоянно меняет правила игры, но и непрерывно меняется с противником местами» [26, р. 8]. Свифт не только вовлекает читателя в эту полемику, но и сбивает его с толку, ибо разрушает ожидаемую им «систему любого конкретного жанра». Свифт использует при этом «пародию, прием-паразит, питающийся жизненными соками от исходного образца...» [26, р. 9]. За этой литературной игрой кроется стремление сатирика выявить «брешь <...> между идеалом и действительностью, между тем, что желательно и что реально достижимо» [26, р. 11]. То есть перед нами первый признак установки на создание комического эффекта – принцип несоответствия. По словам

другого исследователя, П. Стиля, «Путешествия Гулливера», «несмотря на многочисленные шутки и пародирование ходячих приемов литературы о путешествиях, в специфическом смысле – исследовательская книга» [24, р. 46]. Великий сатирик умел в одно и то же время горько смеяться и сохранять трезвую серьезность тона. Его «способность показывать вещи в смешном свете дает ему возможность показать их такими, каковы они на самом деле» [р. 59]. Его словесная игра ума направлена «против утопии и против апокалипсиса одновременно» [р. 16]. Гулливер одновременно трагический герой, буруеваемый неосуществимой мечтой о совершенстве, и комический персонаж, чья непомерная гордыня подрывает его моральный авторитет. Но прежде всего он – яркая индивидуальность, способная к скептической, иронической оценке описываемых предметов, что, по мнению Я. Уотта, создавало в творчестве Свифта предпосылки для возникновения романтической иронии [27, р. 256].

Ироническое отношение к действительности реализуется при помощи пародирования и в других произведениях английской литературы, имеющих утопический, фантастический или сказочный характер. Так, Р. Хелмс усматривает в соответствующем разделе «Сильмариллиона» Р. Толкиена элементы пародии на историко-филологические исследования [8, р. 51]. В своем творчестве Толкиен имитирует различные жанры средневековой литературы.

Любимый сатирический прием другого английского писателя С. Батлера – выворачивание наизнанку. Хотя герои его романа – эревоунцы – очевидно англичане, у них черные волосы, а не русые; они физически сверхприспособлены, но не морально; они лечат нравственную порочность, но не болезнь; потребление является преступлением, а присваивание нет. Батлер, который использует иронию как свой любимый сатирический прием, «применяет простую подмену или полное замещение терминологии как метод» [6, р. 27]. Перевернутым является название утопической страны и соответственно название романа – «Эревоун» («Эдгин» – «нигде» наоборот), перевернуты имена и фамилии героев (Носнибор – Робинсон, Ирэм – Мэри).

Мишени сатиры и иронии Батлера при этом ограничены религией, преступлением и наказанием, семейной жизнью, образованием и наукой.

«Человеку <...> в тюрьме, если возможно, следует заниматься своей профессией или ремеслом; если нет, он должен зарабатывать себе на жизнь тем, чем он может; но если он рожден джентльменом и не обучен никакой профессии, он должен щипать паклю или писать статьи по искусству для газет» [3, р. 95]. Таким ироническим приемом Батлер показывает, сколь низко ценятся у этого вымышленного народа познания в искусстве, а косвенно метит в своих современников.

Школьники здесь изучают науку неразумия. Большая часть времени в

школах тратится на изучение «гипотетического языка». Рождение ребенка сохраняется в тайне, поскольку это явление постыдно. Появившийся на свет «подписывает» так называемую «формулу рождения», в которой он просит родителей и общество извинить его появление на свет. Церковь здесь – «музыкальный банк», где под звуки песнопений кассиры прозаично отсчитывают деньги. В продолжение 1902 года удивительное исчезновение фермера Хиггса 20 лет назад послужило причиной для появления новой религии – санчайльдизма (от слов sun child – дитя солнца, сын солнца, каковым они стали считать Хиггса). Пародийный характер здесь имеет и судопроизводство.

Такой образ жизни, общественный строй формируют и соответственный внешний облик обитателей Эревоуна. Батлер говорит о них: «Выражение лиц этих людей отталкивало; они, однако, казались особенно несчастными потому, что ни один из них не имел ни малейшего представления о том, что в действительности они скорее мертвы, чем живы» [6, р. 172]. Ирония в том, что в переводе с английского «Эревоун» значит «нигде» наоборот, но мы понимаем, что это скорее значит «езде», потому что у человеческой глупости и косности нет предела и нет адреса, ее везде хватает, как и различных опасных тенденций в обществе, в том числе и в английском, которые, если вовремя не заметишь и не остановишь, то и окажешься в Эревоуне. Хотя в утопии Батлера нет машин, он не является противником механической цивилизации. Он просто хотел сказать, что жизнь не должна приниматься за механизм, она гораздо сложнее, чем самый совершенный из них.

Произведение Батлера оказало существенное влияние на сатиру в фантастике последующих десятилетий, но создателем собственно научной фантастики и одновременно сатирических традиций в фантастической литературе XIX века явился Г. Уэллс. Не останавливаясь здесь на всем разнообразии комических средств, используемых последним, можно сказать, что комическое начало в романах Уэллса носит преимущественно характер иронии, пародии, даже миф здесь принимает иронический характер. Юмор соседствует с элементами сатиры, хотя обычно не носящей конкретный, локальный характер. Игровое начало присутствует как в неопределенности авторского тона, неоднозначности оценки изображаемого, так и в самом смехе Уэллса.

В романах Уэллса какая-либо неправильность в развитии, необычность, фантастичность, как правило, находят свое выражение в гротескных и непропорциональных очертаниях тела, гипертрофированном развитии отдельных частей тела, обычно мозга и конечностей. Однако такая необычность хоть и создает для нас комический эффект, связана с определенными идеями Уэллса относительно дальнейших путей эволюции. Если селениты – пародия на людей, то

колонизаторство, как его изображают Свифт и Уэллс (последний в романах «Война миров» и «Первые люди на Луне»), – пародия на миссионерство и освоение нового «жизненно важного» пространства для «цивилизованного» человека.

Фантастические допущения Уэллса используются для постановки и решения серьезных социально-философских проблем. Вместе с тем его герои часто оказываются в смешной, нелепой для себя ситуации, их действия и поступки воспринимаются с иронией читателем, иногда ими самими, причем эта ирония может быть ситуационной и речевой. Чаще встречается первая, когда человек поставлен в комичную ситуацию в результате обыгрывания перемещений во времени и пространстве. В этом случае в лице того или иного народца, будь то морлоки или селениты, того или иного явления, необычного на первый взгляд и непривычного для читателя начала века, в откровенно преувеличенном или, наоборот, тщательно завуалированном виде выступают те или иные стороны, явления, характеры современной цивилизации, обыгрывается определенный социокультурный контекст. При этом не всегда ясно отношение самого Уэллса к тому или иному явлению или персонажу, оно чаще двойственно, амбивалентно.

Синтезом реализма и фантастики, серьезности и фарса, откровенности высказываний и иносказательности, философской глубины и шутовства стало творчество Г. Честертона. Если Честертон, иронизируя над мнимой разумностью и рациональностью этого мира, как бы воссоздает модели мифологического и утопического сознания, а главные герои его романов – это апостолы карнавалов веселья, то другой английский писатель, используя мифологическую, сказочную схему, вкладывает в нее современное содержание, превращая таким образом свою повесть в аллегорию. Мы имеем в виду «Ферму животных» (в другом переводе «Скотный двор») Дж. Оруэлла (1945), «лучший, – по словам Д. Гарретта, – известный пример аллегории, соединенной с сатирой» [6, р. 85].

Сказка изначально носит игровой и ироничный характер. К тому же это одновременно как бы «сниженная» фантастика и утопия, особый мир, который тем не менее именно в силу своей кажущейся безобидности может выступать фоном для событий, отражающих реальный мир и сатирически обыгрывать пороки и заблуждения людей. В XX же веке сказка принимает специфическую форму «сказки для взрослых» (подзаголовок романа К. С. Льюиса «Эта жуткая сила», 1945) и оказывается открытой к использованию всего спектра комических средств. Т. Хопкинсон видит в «Ферме животных» «восхитительную детскую историю». Тем не менее, считает он, «сама тема книги – не повод для смеха» [10, р. 30]. Ее следует понимать аллегорически, и возможно это в полной мере только для читателя прошлого столетия, имеющих опыт

тоталитарных режимов или знакомых с их теорией и практикой.

Современная аллегория оказывает тотальное воздействие на литературные конструкции и таким образом движется по направлению к символическому роману, повествование в котором ведет к общим выводам о человеческом состоянии через представление индивидуального опыта. При этом сатирическая аллегория в своих лучших образцах, к которым, безусловно, относится «Ферма животных», подвергается атаке не общепринятые ценности, а извращения человеческой природы. Поэтому обвинения в негативизме этой аллегории не могут быть приняты.

Фантастическая повесть Дж. Оруэлла «Скотный двор» является одной из «сказок для взрослых», преследующих сатирические цели. И хотя Оруэлл назвал «Путешествия Гулливера» книгой «злой и пессимистической», мы явственно ощущаем ее влияние на автора «Скотного двора». «Несмотря на многочисленные комические эффекты, здесь слишком много несправедливости, жадности, лицемерия и эксплуатации на поверхности повести, чтобы рассматривать книгу как веселую», – считает Гарретт [6, р. 106]. Очевидно, что смех здесь с горьким привкусом, но он остается смехом. Соприкосновение животных сообществ с человеческими проблемами является одним из частых приемов комического, который ведет к ироническим заключениям относительно природы человека.

Таким образом, связь фантастики с мифотворчеством, игрой, использование мифологических моделей для создания комического эффекта может носить разный характер, но она очевидна. Если в утопиях Мора, Рабле, Свифта, с которых ведет свое начало фантастика, иронический эффект строится на игре с читателем в подлинность описываемого, на «эффекте неожиданности», то в социально-фантастических романах Уэллса эта ироничность и пародирование направлены иногда и на саму утопическую мысль. Уэллс впервые обогатил утопию сильным научно-фантастическим содержанием, придав, таким образом, своим идеям художественную убедительность. У Честертона доминирует юмористический тон, у Оруэлла преобладает сатирическая направленность, привлекающая на свою сторону ситуационную иронию, речевое пародирование.

Юмор, ирония и пародирование, впитав в себя сатирические традиции английских фантастов предшествующих столетий, приобрели новые оттенки в научной фантастике XX века и современности, носящей социально-философский характер, – в творчестве О. Хаксли, Дж. Уиндема, Б. Олдисса, Ф. Хойла. Рассмотрение конкретных форм комического в их произведениях, как и более детальный анализ смехового начала в английской социально-философской фантастике в целом мы оставляем за пределами данной статьи.

1. Бикуньяус В. В. Поэтика философского романа.– Вильнюс: Шауляйский пединститут, 1986.
2. Bradbury M. Possibilities. Essays on state of the novel.– L.: Oxford univ. press, 1973.
3. Butler S. Erewhon or Over the range.– N. Y., Scarborough: New American Library, 1960.
4. Dipple E. Iris Murdoch: Work for spirit.– L.: Methuen, 1982.
5. Edelson Maria. Allegory in English fiction of the twentieth century // Uniwersytet todzki Acta Universitatis 15.– Lodz, 1995.
6. Garrett J.C. Hope or disillusions. Three versions of Utopia: Nathaniel Hawthorne, Samuel Butler, George Orwell.– Canterbury, 1984.
7. Handelman Stanley Myron. From the Sublime to the Ridiculous – the Religion of Humor // Handbook of Humor research.– N. Y. etc.: Springer-Verl, 1983.– V. 2.– P. 23–31.
8. Helms R. Tolkien and the Silmarils! – Boston: Houghton Mifflin, 1981.
9. Henkel R. Comedy and culture: England 1820–1900.– Princeton (N. Y.): Princeton Univ. press, 1980.
10. Hopkinson T. George Orwell.– L.: Longmans, Green and Co., 1965.
11. Hutcheon L. The carnivalesque and contemporary narrative: Popular culture and the erotic.– Univ. of Ottawa quart., 1983.– Vol. 53.– №1.– P. 83–96.
12. Hutcheon L. Theory of Parody.– N.Y., L., 1985.
13. Knox N. On the classification of ironies // «Mod. philology».– Chicago, 1972.– Vol. 70.– №1.– P. 53–62.
14. Kraft H. Kafka. Wirklichkeit und Perspektive.– Rotsch, Bebenhausen, 1972
15. Maccolm W. G. The divine average. A view of comedy.– Cleveland-L.: The Press of Case western reserve univ., 1971.
16. Martin R. B. Triumph of wit. A study of Victorian comic theory.– Oxford: Clarendon press, 1974.
17. McFadden G. Discovering the comic.– Princeton (N. J.): Princeton univ. press, 1982.
18. McFarry L. The metafictional muse: The works of Robert Coover, Donald Bartheleme, a. William H. Gass.– Pittsburgh: Univ. of Pittsburgh press, 1982.
19. Muecke D. C. The compass of irony.– L.: Methuen & LTD, 1969.
20. Pringle D. Earth is the alien planet: J. G. Ballard's four dimensional nightmare.– San Bernardino (Cal.): Borgo press, 1979.
21. Robinson F. M. The comedy of language: Studies in modern comic literature.– Amherst: Univ. of Massachusetts press, 1980.
22. Satterpfield L. Toward a poetics of the ironic sign // Semiotic themes / Ed. by George R. T. Laurence, 1981.– P. 149–154.
23. Schaefer Neil. The art of laughter.– N.Y.: Columbia univ. press, 1981.
24. Steel P. Jonathan Swift: Preacher and jester.– Oxford: Clarendon press, 1978.
25. Susman Warren I. Culture as History. The transformation of American society in the twentieth century.– N.Y.: Pantheon Books, 1984.
26. The art of Jonathan Swift.– N. Y.: Barnes a. Noble Books, 1978.
27. The character of Swift's satire: A rev. focus/ Ed. by Pawson C. Newark.– L.: Univ. of Delaware press; Toronto: Assoc. univ. press, 1983.