

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Національний університет «Острозька академія»  
Навчально-науковий інститут соціально-гуманітарного менеджменту  
Кафедра української мови і літератури

**Кваліфікаційна робота**

на здобуття освітнього ступеня магістра  
на тему «**Художня інтерпретація проблем  
конформізму в прозі 20-30-х рр. ХХ ст.**»

Виконав студент 2 курсу, групи МУФ-2  
спеціальності 035 «Філологія»  
спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»  
освітньо-професійної програми  
«Українська філологія: літературні та мовнокомунікативні студії»

**Садовський Олександр Петрович**

Керівник – доктор філологічних наук,  
професор кафедри української мови і  
літератури Національного університету  
«Острозька академія»

Кочерга Світлана Олексіївна

Рецензент – доктор філологічних наук,  
професор кафедри української та  
зарубіжної літератури Рівненського  
державного гуманітарного університету  
Захарчук Ірина Василівна

Острог, 2024

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА САТИРИЧНА ЛІТЕРАТУРА У ФОКУСІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ОСМИСЛЕННЯ .....	8
1.1. Генеза української літературної сатири як інструмента авторської реакції на суспільні явища .....	8
1.2. Рецепція протистояння конформізму та нонконформізму в контексті категорії комічного .....	13
1.3. Роль сатири у формуванні парадигми жанрів і модусів літератури розстріляного відродження .....	19
РОЗДІЛ 2. МОДУСИ САТИРИЧНОГО ВИСМІЮВАННЯ КОНФОРМІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ПОСТРЕВОЛЮЦІЙНОГО ПОКОЛІННЯ ПИСЬМЕННИКІВ (НА ПРИКЛАДІ ДОРОБКУ М. ХВИЛЬОВОГО, Л. СКРИПНИКА ТА О. ДОСВІТНЬОГО) .....	30
2.1. Глумливе викриття явища конформізму в повісті М. Хвильового «Іван Іванович» .....	30
2.2. Комічний пафос роману «Інтелігент» Л. Скрипника: модус авангардизму .....	39
2.3. Мімікрія сатири в романі О. Досвітнього «Кварцит» як засіб прихованої інтерпретації конформізму .....	52
ВИСНОВКИ .....	69
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ .....	74

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Прозаїки-сатирики Микола Хвильовий (Фітільов), Олесь Досвітній (Олександр Скрипаль-Міщенко) та Леонід Скрипник, беззаперечно, належать до когорти корифеїв української літератури 20-30-х років ХХ століття. Значущий для тогочасного соціального процесу доробок цих літераторів справедливо вважають високоякісним зразком не лише художнього слова доби розстріляного відродження, але й усієї вітчизняної літературної традиції. Політичне, економічне та культурне тло міжвоєнного періоду, що значною мірою сформувало письменників, стало рушійною силою у виборі модусів, жанрово-стильових особливостей та ідейного наповнення, а відтак і генерації загальної специфіки їхньої творчої спадщини. Характерною домінантою ідіостилів творців насамперед є використання сміхових парадигм з метою ословлення власної візії широкого спектру суспільних проблем. Це, зокрема, давало змогу представникам літературного процесу епохи червоного ренесансу активно взаємодіяти з суб'єктами, об'єктами та явищами навколишньої дійсності. Окрім того засоби комічного встановлювали особливий діалог між автором і читачем, у якому література відігравала роль не лише культурного комутатора, але й була засобом викриття побутових, політичних, культурних вад громадськості. Найпопулярнішим з-поміж усіх видів смішного інструментом художньої письменницької інтерпретації стала сатира, котра має найбільш помітні викривально-висміювальні особливості.

Водночас важливими комічно направлені дискурси художніх текстів періоду 20-30-х років ХХ століття є у контексті тенденції до інституціоналізації пам'яті в сучасній гуманітаристиці і, зокрема, літературознавстві. Це зумовлено поліаспектною парадигмою стильових й образотворчих можливостей сатиричних текстів, що в умовах оновленого соціуму стають інструментом розкриття вад тогочасного суспільства та

політикуму. У такий спосіб різноманітні трактування тих або тих сатиричних висловлювань автора, зазначених як безпосередньо через наратора, так і через персонажа, як посередника, можуть не лише стати предметом літературознавчого опису конформізму чи навпаки процесів висміювання цього феномену, але й досліджені з погляду особливостей побутування сатири як засобу реакції на історично сформовані патерни колективної поведінки через призму філогенезу окремих представників різних соціальних груп.

В контексті студії патернів опортунізму відбувається також уточнення іншого особливо важливого аспекту дослідження сатири доби розстріляного відродження – антропоцентричного й загально соціального. Сатира, як засіб дуальний і власне діалогічний передбачає обов'язкову наявність мікросоціуму та його учасника, людини, як головного чинника комічної комунікативної ситуації, а тому саме людина і її соціальна схильність до конформізму та нонконформізму постає головним фокусом літератури 20-30-х. Заразом за особливостями використання сміхової культури здійснюється аналіз усього поля творчої діяльності автора та соціально-психологічних особливостей тогочасного мистецького побуту у взаємодії з політикумом.

Зазначені аспекти, що актуалізують дослідження, зумовлюють його загальну важливість для розвитку сучасного літературознавства. Саме комічна інтелектуальна проза першої половини ХХ століття дозволяє відстежити процеси формування і розповсюдження суспільно важливої позиції представників літературного авангарду та зворотні процеси впливу соціальних явищ на розширення спектру ідейно-тематичного наповнення мистецтва слова.

В сучасному літературознавстві тему засобів комічного, як інструментарію художньої інтерпретації у творчій спадщині Миколи Хвильового, Олеся Досвітнього та Леоніда Скрипника, актуалізовано в розвідках О. Філатової, О. Гарачковської, Н. Іванової, Я. Цимбал, О. Салової.

Окремої уваги заслуговують фундаментальні наукові праці О. Ільницького, Н. Заверталюк і Ю. Безхутрого, в яких комплексно досліджено авторські нонконформістські інтенції, втілені за допомогою сатири. Водночас сьогодні наука про літературу обмежено фокусує увагу на характері побутування сміхових парадигм у межах індивідуальних стилів письменників, крім того недостатньо уваги приділяючи загально внеску літераторів у вітчизняну сміхову традицію. Комічне в літературній спадщині цих авторів натомість здебільшого вивчають узагальнено в контексті дослідження літературного процесу 1920-30-х років та через призму письменницьких персоналій. Відтак недослідженим залишається і аспект художньої інтерпретації конформізму в комічно-викривальному доробку Хвильового, Досвітнього та Скрипника, який значною мірою є визначальним у зарахуванні письменників до переліку майстрів української сатиричної прози.

**Об'єктом дослідження** є прозовий сатиричний доробок письменників 20-30-х років ХХ ст.

**Предмет наукової роботи** – елементи сатиричної інтерпретації явища конформізму в повісті «Іван Іванович» Миколи Хвильового та романах «Кварцит» Олеся Досвітнього, «Інтелігент» Леоніда Скрипника.

**Метою дослідження** є комплексний аналіз творчої спадщини авторів нонконформістської сатири та розкритті основних особливостей репрезентації конформізму як домінанти літературної доби.

Досягнення мети розвідки зумовлює визначення таких **завдань**:

- дослідити специфіку функціонування сатири як наскрізної сміхової парадигми в українському художньому слові;
- схарактеризувати особливості застосування сатири у світлі художньої інтерпретації конформізму;
- з'ясувати центральні жанрово-стильові домінанти письменницької візії явища опортунізму в прозовій сатирі М. Хвильового, О. Досвітнього та Л. Скрипника;

- проаналізувати наративні особливості засобів комічного у повісті «Іван Іванович» М. Хвильового, романах «Кварцит» О. Досвітнього та «Інтелігент» Л. Скрипника.

Для реалізації зазначених завдань було визначено й застосовано **методи дослідження:**

- культурно-історичний метод дав змогу загально схарактеризувати специфіку української сатиричної традиції й детально дослідити використання сатири у творчості М. Хвильового, О. Досвітнього та Л. Скрипника;
- структурно-типологічний метод уможливив окреслення суспільно-політичного, культурного тла досліджуваної епохи, соціотипів та умов їхньої появи, а також базових ознак явища сервілізму в міжвоєнний пореволюційний період;
- генологічний метод дозволив схарактеризувати головні особливості оновлення жанрової парадигми літератури 20-30-х років ХХ ст.;
- метод наративного аналізу уможливив встановлення взаємозв'язку між динамікою оповіді та модифікацією авторської візії конформізму;
- герменевтичний метод дав змогу проникнути в алюзійну специфіку письменницького нонконформізму в прозовій сатиричній спадщині М. Хвильового, О. Досвітнього та Л. Скрипника.

**Теоретичну основу** дослідження становлять літературознавчі праці зарубіжних науковців теоретиків сатири (М. Лебеф) та вітчизняних дослідників української сміхової традиції (О. Гарачковська, Р. Семків, Ю. Ковалів, Ю. Івакін, М. Сулима, Н. Віннікова та ін.), а також розвідки прозових сатиричних доробків Миколи Хвильового, Олеса Досвітнього і Леоніда Скрипника (Ю. Безхутрий, О. Філатова, Н. Іванова, Я. Цимбал, О. Ільницький, Н. Заверталюк та ін.).

**Практичне значення** студії полягає в тому, що здобуті результати аналізу художньої інтерпретації конформізму у творчій комічній спадщині Миколи Хвильового, Олеса Досвітнього і Леоніда Скрипника можуть

послугувати базою для створення ґрунтового узагальненого дослідження вітчизняної сатиричної літератури або вивчення явищ конформізму, нонконформізму в українському художньому слові.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що вперше було проаналізовано особливості української сатиричної традиції, як засобу викриття сервілізму, на основі текстів письменників 20-30-х років ХХ ст., а також встановлено історичні соціально-політичні взаємозв'язки між сміховими парадигмами і явищами конформізму, нонконформізму. Визначено основні ознаки власне української сатиричної художньої літератури доби «розстріляного відродження», змодельовано парадигму використання сатири, як засобу стилістичного збагачення художнього тексту.

**Апробація результатів дослідження.** Основні результати магістерського дослідження виголошено на ХХІХ науковій викладацько-студентській конференції «Дні науки» в Національному університеті «Острозька академія» (13–17 травня 2024 року) та на науково-практичній конференції до Всеукраїнського конкурсу студентських наукових робіт з української мови, літератури (з методиками їх викладання) (з 30 березня до 12 квітня 2024 року).

**Публікації.** Основні положення кваліфікаційної роботи висвітлено в двох публікаціях, розміщених у збірнику «Студентські наукові записки Національного університету «Острозька академія»» (Серія «Соціогуманітарні науки». Острог, Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2024. Випуск 3. С. 51–57) та журналі «Вчені записки Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика» (Том 35 (74) № 5, 2024. Ч. 2. С. 64–69. Режим доступу: [https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2024/5\\_2024/part\\_2/5-2\\_2024.pdf](https://philol.vernadskyjournals.in.ua/journals/2024/5_2024/part_2/5-2_2024.pdf) (дата звернення 05.12.2024).

**Структуру** кваліфікаційної роботи становлять вступ, два розділи, висновки і список використаних джерел. Загальний обсяг дослідження – 78 сторінок, з яких 73 – основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### УКРАЇНСЬКА САТИРИЧНА ЛІТЕРАТУРА У ФОКУСІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО ОСМИСЛЕННЯ

#### 1.1. Генеза української літературної сатири як інструмента авторської реакції на суспільні явища

Українське художнє слово в умовах перманентних внутрішніх міжусобиць та зовнішніх геополітичних ризиків, що породжують значну кількість суспільних явищ і соціотипів, з метою адаптації та забезпечення безперервності літературного процесу викристалізовує цілу низку своїх специфічних особливостей. Чільне місце з-поміж них посідає розширення спектру застосування комічного, яке, попри вагому роль у всій вітчизняній культурі, досі не отримало належної оцінки літературознавців і залишається периферійною ланкою наукових досліджень. Наявні наразі розвідки белетристики, яка надає сміховій культурі текстуально важливого значення, переважно моноаспектні, оскільки мають за основу схему «митець/текст – засоби комічного» та лише змінюють у ній порядок головного й другорядного. Натомість актуальних комплексних студій філо- й онтогенезу сміхових парадигм в українському літературознавстві немає, що зумовлено неможливістю встановлення меж між такими головними виявами смішного як іронія, гумор, гротеск і сатира, а також проблемою дефініцій, яку породжує відсутність меж. Унаслідок, схематизовані студії для уникнення зазначеної проблематики комбінують кілька засобів комічного, як от сатиру та іронію. Найбільш популярним варто вважати поєднання гумору і сатири, що мають найширший спектр застосування в українській літературі. Однак важливо, що, попри умовну наявність більш чи менш поширених пар сміхових парадигм, все ж для більшості комбінацій сатира залишається невід'ємною часткою, а відтак цей елемент сміхової культури доцільно визначати як базовий для вітчизняного художнього слова.



Фундаментальну роль сатири в українській літературі стверджує не лише її популярність як об'єкта дослідження, але й інші, більш вагомі, характеристики. Однак для визначення таких чинників передусім необхідно визначити дефініцію сатири як явища загалом. З-поміж вітчизняних літературознавців автором найбільш влучного терміна вважаємо Ю. Коваліва, який трактує сатиру як «...різновид комічного, особливий спосіб художнього відображення довкілля, який полягає в гострому, осудливому, дошкульному висміюванні негативних, потворних явищ. <...> Вона притаманна народному сприйняттю світу, поширена у фольклорі, де виражена низкою епічних, драматичних, ліричних жанрів <...>, в яких висміюються людські вади» [25, с. 368]. Науковець акцентує увагу на репрезентативній функції засобу комічного, оскільки саме вона є визначальною в контексті його соціально зумовленої природи. Власне, соціальний аспект у трактуванні Ю. Коваліва також залишається невід'ємним компонентом сатири, оскільки вона «...актуальна у творах, в яких ідеться про шкідливі тенденції, які гальмують розвиток суспільства, стосуються будь-яких сфер людської діяльності... <...> Висміюючи неадекватні авторитети, їх надмірні домагання, сатира керується естетичними настановами від протилежного виявити сліди прекрасного, спровокованого потворними діями (поширення шоу, лицемірства, подвійних стандартів поведінки, несумісних з ідеалом та природним життям), викликаючи у реципієнта відчуття огиди» [25, с. 368]. Заразом для підтвердження соціальної важливості досліджуваної сміхової парадигми доцільно звернутися і до зарубіжних літературознавців. Зокрема, влучною варто вважати думку американської лінгвістки М. Лебеф, яка зазначає: «Сатира – це потужне мистецтво, що дає можливість вказувати на певні недоліки людської поведінки та соціальні проблеми, які з'являються як наслідкові, у той спосіб, що перетворює їх на абсурдні, навіть сміхотворні, дозволяючи, зрештою, охопити ширшу аудиторію за допомогою розваги. Водночас сатира має функцію протектора щодо свого творця, захищаючи його від відповідальності за критику, адже виражається приховано, а не відкрито; у такий спосіб вона (сатира) стає

потужним інструментом для інакодумців у складні чи репресивні політичні та соціальні періоди...» (переклад з англ. мови наш – О. С.) [50, с. 1]. Таке розуміння сміхової парадигми, зрештою, підкреслює її незамінність в умовах нашарування суспільних недоладностей, зумовлених внутрішніми чинниками та зовнішніми екзистенційними небезпеками.

В контексті аналізу філогенезу української викривальної сміхової традиції та генералізації сатири як самобутнього інструменту декларування соціально-культурної чи політичної позиції зазначена вище специфіка побутування засобу комічного вказує на давнє коріння сатири та її широкий ареал поширення. Останнє засвідчено розподілом досліджуваної сміхової парадигми за критерієм авторства на народну, тобто фольклорну, та власне авторську. Однак ґрунтовною відмінністю цих двох типів є не лише кількісний показник творців, але й характеристики викривального складника сатири. Фольклорна сатирична література, репрезентована переважно малими прозовими та ліричними формами на кшталт анекдотів, приказок чи гуморесок, а також такими прикладами народної творчості, як то пісня «Грицю, Грицю, до роботи» або байка «Не впусти рака з рота» [28], повсякчас зберігала орієнтацію на неприховане чи й зовсім поверхове, достатньо м'яке висміювання загальнолюдських вад. Натомість сатира авторська в українському художньому слові з'явилася як явище суб'єктне та фундаментально рішучіше у своєму заглибленні в описувану проблематику, хоч і більш приховане. Першість у цьому типі сатиричних творів приписують «Промові Івана Мелешка, каштеляна смоленського на сеймі у Варшві» (1589 р.), написаній староукраїнською мовою та спрямованій на боротьбу зі свавіллям правління Сигізмунда II та надмірною полонізацією усіх державних структур [25, с. 368–369].

Точкою відліку генези українського викривально-висміювального художнього слова такі дослідники, як Л. Махновець, М. Возняк, Ю. Ковалів, Н. Зикун, В. Погребенник, визначають саме появу перших творів полемічної літератури та надто інтермедій і вертепу кінця XVI – початку XVII ст., а одним із головних першопрохідців у комічному загалом називають Івана Вишенського,

як автора протосатиричних текстів про феодалізм та віру. Водночас зачинателями української сатири літературознавці визначають Григорія Сковороду і мандрованих дяків. Зокрема, Р. Семків, якого вважаємо автором найбільш комплексних розвідок хронології вітчизняної комічної художньої словесності, вважає сатирою цілий пласт власне смішної і трагікомічної літератури від доби бароко до епохи реалізму, як, наприклад, «спадок мандрованих дяків, окремі поезії Г. Сковороди, «Енеїду» І. Котляревського, «Конотопську відьму» Г. Квітки-Основ'яненка, «За двома зайцями» М. Старицького, «Кайдашеву сім'ю» І. Нечуя-Левицького, співомовки С. Руданського» [39, с. 84–85]. Важливо, що науковець акцентує увагу саме на домінантній позиції сатири, якій властива кореляція з іншими сміховими парадигмами для забезпечення повного розкриття авторських викривально-висміювальних інтенцій, що підтверджує бурлескна основа творчості І. Котляревського. Ба більше, проблема розмежування засобів комічного продукує не просто безперервний взаємозв'язок різних видів смішного, а навіть зумовлює їхню взаємозамінність, яка стає інструментом виявлення авторських інтерпретацій. Зважаючи на таку «мінливість» сміхових парадигм, для наступних етапів розвитку української літератури, зокрема сучасного, Р. Семків навпаки називає домінантою бурлеск, визначаючи роль сатири як другорядну. Дослідник підкреслює бурлескну природу смішного у доробках О. Вишні, О. Ільченка, В. Земляка, П. Глазового та виокремлює «цілу плеяду поетів та письменників, творчість яких так чи інакше містить значний елемент карнавального сміху, а то є і всуціль бурлескною. Це, найперше, Юрій Винничук, Володимир Діброва, Лесь Подерв'янський, Юрко Позаяк, а також – молодші Михайло Бриних, Сергій Жадан, Світлана Пиркало, Сашко Ушкалов та інші» [39, с. 84–85]. Однак таке трактування засобів комічного не є одностайним для вітчизняного літературознавства, оскільки попри видиму карнавальність української белетристики, яку окрім Р. Семківа підтверджують і інші імениті науковці, як, наприклад, Т. Гундорова [14], все ж сатира

залишається наскрізним елементом усього сміхотворчого літературного процесу.

Кількісну перевагу творів, у яких відразу кілька засобів комічного активно взаємодіють між собою, врівноважує існування протилежної когорти митців, чия комічна творчість дослідники водночас зараховують до еталонно сатиричної. Репрезентують цю категорію літератори, які загалом мають статус головних персоналій усього українського літературного процесу. Зокрема, автором текстів, «у яких сміх таврує й засуджує», та центральною постаттю української сатиричної традиції Р. Семків називає Т. Шевченка. До викривально-висміювального доробку письменника літературознавець зараховує поеми «Сон», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Єретик», а Ю. Ковалів та Ю. Івакін розширюють цей перелік, додаючи також «Великий льох», «Юродивий», «П.С.», «Царі» й інші критичні щодо вад політикуму та суспільства твори. Беззаперечно потужними сатириками Р. Семків також вважає І. Франка, визначаючи центральними сатиричними текстами творця «Свинську конституцію» та «Опозицію», та драматургію І. Карпенка-Карого. Окремо до представників гостровикривального комічного дослідник зараховує «сатиричні тексти чи пасажі у М. Хвильового, В. Стуса, Г. Чубая, Л. Костенко та О. Забужко» [39, с. 84].

Зрештою, зараховуючи до власне сатириків тих письменників, які у найбільш різкі способи викривали негативні соціально-політичні явища, літературознавці підтверджують важливість цієї сміхової парадигми як інструменту художньої інтерпретації та, що важливіше, засобу формування суспільної думки й головного націєтворчого компонента в українському літературному процесі та за його межами.

Одночасно, взаємозв'язок сатири, як засобу критичного висвітлення пороків, і літератури двосторонній та не обмежується формуванням сміхової традиції через призму загального літературного розвитку нації. Важливо, що відбувався й обернений процес, за якого сатира ставала засобом творення національної літератури. У такий спосіб саме ця сміхова парадигма ставала

вагомим чинником виникнення епігонства, а саме найбільш виразних його форм – наслідування стильових і тематичних особливостей творів Т. Шевченка й І. Котляревського (котляревщина) з метою повторення їхніх творчих успіхів, значущого впливу на націєтворчі процеси і здобуття відповідного визнання.

В українському літературознавстві сатира, не зважаючи на увагу окремих науковців до дискусійних питань щодо визначення сатиричності тих чи тих текстів, залишається маргіналізованою. Заразом засіб комічного актуалізується в контексті студій пам'яті та постколоніального прочитання маловідомих і класичних творів вітчизняної белетристики загалом. Попри все українська наука потребує фундаментального дослідження філогенезу національної сатири, її жарових і стильових особливостей.

## **1.2. Рецепція протистояння конформізму та нонконформізму в контексті категорії комічного**

Художня інтерпретація явищ навколишньої дійсності через призму сатиричного її зображення в умовах напруженої геополітичної ситуації на теренах України та частоті зміни політичної еліти чи устрою загалом, беззаперечно, обов'язково зіштовхується з суспільними явищами, які супроводжують будь-які внутрішньодержавні зміни. Ба більше, засилля негативних соціальних змін може певною мірою «підпорядковувати» собі комічне, визначаючи його спрямування в межах актуальної ситуації. Одним із найбільш репрезентативних прикладів, звісно, є побутування сатири в парадигмі соціальної-політичної опозиції конформізму та нонконформізму, які вважаємо характерними для відповідної частини-спільноти української нації явищами.

На рівні онтогенезу, імовірно, обидва зазначені феномени виникають у період родоплемінного ладу, коли з'являється протоієрархія первісного суспільства, оскільки саме в ієрархії можна підкоритися старшому чи навпаки

виявити свій протест. З погляду термінології передусім варто ознайомитися із трактуваннями конформізму, оскільки воно є визначальним для розуміння протилежного явища. Влучною є дефініція британських соціологів Дж. Култас та Е. ван Левена, які визначають пристосуванство як «зміни поведінки чи переконань для відповідності групі, що відбувається внаслідок соціального впливу. <...> Конформізм залишається потужною силою, що формує людську думку, і найкраще характеризується з погляду еволюції» (переклад з англ. мови наш – О. С.) [49, с. 189]. Однак для українського соціуму більш вдалим вважаємо визначення Є. Онацького – «боязнь власної незалежної думки, пристосування до моральної атмосфери оточення згідно з формулою «так усі роблять», «треба бути як усі»» [31, с. 712]. Відтак нонконформізм протилежно трактуватимемо як форму волевиявлення, ту загальнолюдську характеристику, котра дозволяє людині зберегти індивідуальне начало, виокремлюючи себе з-поміж групи.

Демократичний устрій українського суспільства, котре, однак, характеризується і періодичними відносно нетривалими переходами до охлократії, а також колонізаторські авторитарні форми правління, що діяли на території держави, створюють умови існування множинних соціотипів. Складна взаємодія цих людиноцентричних і людиноненависницьких видів улаштування національної держави відповідно породжує складну парадигму передумов формування конформістів і нонконформістів: демократія одночасно спонукає і до волевиявлення, і до інертності, а тоталітаризм, тиранія чи диктатура стають причиною занепаду людської волі і навпаки протесту. З погляду української культури, а надто художнього слова, якому завжди надавали статусу рупора соціальних покращень і національної ідеї, імовірно, можна стверджувати, що конформізм стає наскрізною темою вітчизняної літератури, значною мірою дидактично спрямованою на читача. Натомість автор, як інтерпретатор сервілізму, стає нонконформістом. Чільним засобом інтерпретування, засудження опортунізму, звісно, залишається сатира, як домінантна з візії викривання сміхова парадигма.

Кореляція сатири та неприйняття суспільних вад давня і сягає витоків досліджуваного засобу комічного, який, на думку літературознавців, походить із античної Греції. Обираючи головним джерелом аристотелівську «Поетику», науковці вважають місцем зародження сатири Мегари, а визначальною подією – повалення тирана Феагена [4, с. 185]. Подальше встановлення народовладдя у регіоні підкреслює ліберальну природу сміхової парадигми, однак важливо зазначити, що загально соціальна основа сатири складна, оскільки конкретний вияв сатиричного висміювання пов'язаний винятково з тією соціальною групою, яка висміює. Водночас ані кількість таких груп, ані «статичність» їхніх представників, ані спрямування насмішки не можуть бути обмеженими, а відтак сатира може ставати як засобом колективного демократичного волевиявлення, так і засобом вираження необов'язково демократичної персональної візії. Проектуючи цю особливість сміхової парадигми на особливості українського нації та її викривальної літератури, доцільно погодитися з думкою Р. Семківа: «...автор-сатирик висміює позицію індивіда або групи з точки зору власної групи та її цінностей. Сатиричне висміювання ведеться з позиції вищості власної ідентичності й доволі часто це національна ідентичність» [39, с. 82].

Позиція національної ідентичності найбільшої своєї виразності набуває у сатиричній спадщині Т. Шевченка, закріплюючи за письменником статус визнаного автора-нонконформіста. Беззаперечно, передумовою появи у творчості поета комічних викривальних текстів є сповнений перипетій його життєвий шлях та складна історична канва. Останнє зумовлено цілою низкою подій, як то ліквідація козацтва, кріпацьке поневолення селянства та всеосяжна русифікаційна політика держави-колонізатора. Відтак в умовах перманентного тиску на українську націю та культуру зокрема чи не єдиним ефективним засобом соціально-політичного протесту була вітчизняна література.

Характерною для сатири Т. Шевченка стає авторова роль одноосібного «судді» нації, яку письменник вводить в українську сатиричну традицію. Уможливорює таку специфіку комічного двоїста структура сміхової парадигми: попри існування сатири в художньому слові як засобу смішного, все ж сміх та

осуд в сатирі рівноправні. Образ судочинця у свою чергу дозволяє поетові викристалізувати наскрізну особливість української сатири конформізму – викриття й висміювання сюзерена неможливе без таврування пристосуванства його васала, адже останній винен у власній інертній покірності. У творчості Шевченка така подвійна спрямованість сатиричної огуди найбільш виразно розкривається в творах, написаних для широкого читацького кола. Іменитий шевченкознавець Ю. Івакін віднаходить показовий приклад цієї особливості в таких рядках поеми «Сон»:

А братія мовчить собі,  
Витріщивши очі!  
Як ягнята: «Нехай, каже,  
Може так і треба».

Як вважає дослідник, «Поет докоряє народові за непротивлення злу. Отже, якщо царизм винен у стражданнях народу («кров, як воду точить»), то сам народ винен у тому, що терпить ці страждання» [19, с. 52].

Оновлення української сатиричної традиції, яке Шевченко здійснив для боротьби з соціально-політичним конформізмом шляхом поширення власних нонконформістських інтенцій, опісля продовжив І. Франко. Водночас сатира останнього зазнає додаткової модифікації та виходить за межі висміювання московського імперіалізму та його прибічників, акцентуючи увагу загально на проблемах авторитарного устрою як ворожого щодо вільної людини явища [38, с. 574].

Різка видозміна сатири відбувається у перехідний для української нації період революційної невизначеності 1917–1921 років, який породжує нову хвилю як конформізму, так і відповідно протилежної реакції. Складні умови життя інтенсифіковано породжують нових пристосуванців, з яких значна частина не просто вдається до мімікрії, а відверто намагається зберегти власні високі чини чи здобути їх власними опортуністськими зусиллями. Відтак



з'являється і ціла когорта літераторів, у чиїх творах зазначеного періоду сервілізм постає центральним модусом. Наприклад, вдало сатиризує особливості нових конформістів С. Васильченко у своїй драмі «Куди вітер віє». А. Божук, характеризуючи п'єсу, зазначає, що вона «...торкається теми соціального й політичного ренегатства та містить у собі сатиричне осягнення національних зрушень, через що тривалий час перебувала під забороною й лише порівняно нещодавно повернулася до нас із напівзабуття. П'єса «Куди вітер віє» стала не лише наслідком вдалої спроби С. Васильченка дослідити проблему відображення національного характеру в умовах соціополітичних змін, а й показником зміни притаманного Васильченкові ліризму на динамічну патетику пізніших драматичних творів, пройнятих відчуттям переформатування геополітичного довкілля» [3, с. 89]. Відтак тематика пристосуванства в період визвольних змагань 1910-20-х років є важливим етапом розвитку парадигми конформізм–сатира–нонконформізм.

Посилює варіативність соціотипів наступний, комуністичний, період існування української нації, котрий у міру зростання своєї тоталітарної машини витворює нову когорту готових до рішучого протесту авторів комічного нонконформізму – червоний ренесанс (див. підрозділ 1.3.). Водночас співмірною є плеяда письменників-посіпак партії, що з'являється внаслідок згаданих раніше уніфікаційних процесів, а надто виникнення соцреалізму, та успіхів пропаганди у витворенні зразкових слуг комунізму. Ба більше, новостворений псевдомистецький напрям витворює не просто своїх прихильників, а найбільш радикальних «оборонців», які для нападу на незалежних творців послуговуються засобами комічного, зокрема сатирою. Отже, з'являється генерація антиподів творчої свободи – літераторів-конформістів. Однак важливо, що закономірною є не лише поява в літературному процесі нової радянської дійсності цієї групи письменників, але й вибір їхнього головного інструмента «боротьби» з противниками «диктатури пролетаріату». Сатира стає засобом реакції на непокору передусім тому, що авторитарний режим з метою врегулювання суспільної думки копіює дії своїх

опонентів. Відтак вкотре актуалізується соціальна природа сміхової парадигми, виражена різноманітністю суспільних груп, які її застосовують. Окрім того важливо, що період комуністичної диктатури оприявнює ще одну особливість досліджуваного виду смішного: сатира, хоч і має конкретне спрямування, все ж виходить за межі дихотомії добра та зла, а тому може слугувати як для чесної оцінки, так і для наклепу [39, с. 83].

З-поміж сатириків-опортуністів, якими переважно ставали письменники-масовісти з метою отримання літературних дивідендів та штучної популяризації їхніх творів шляхом вираження партійної довіри, сучасні літературознавці, зокрема Р. Семків, виокремлюють Я. Галана, саркастично іменуючи його єдиним українським сатириком [38, с. 577]. Характерно звертаючись у своїй сміхотворності до тих найпопулярніших жанрів памфлету та фейлетону, якими послуговуються незалежні митці, Галан перетворює їх на відверту дифамацію. З погляду літературознавства твори цього літератора є радше пасквілями, оскільки у них автор не просто виявляє свою ідеологічну прихильність до нової квазіутопічної дійсності, але й радикально зневажає будь-яке інакодумство. Репрезентативними прикладами творів-наклепів Галана є памфлети, написані в період зростання тиску партії на інтелігенцію 1929–1932 років, як от «У білій гарячці», «Кури на ганку», «Божеські герці», «Хи-хи-хи!», «Календарна бігунка». Висміювання, чи радше політичного переслідування, у них зазнають так звані «ундорадикали» Д. Донцов, Є. Маланюк і інші представники антирадянського нонконформізму [43, с. 53–54]. Відтак залишаючись темною сторінкою в історії вітчизняної літератури, опортуністська сатира періоду української комуністичної держави залишається вагомим її складником, оскільки значною мірою підкреслює поліаспектність досліджуваної сміхової парадигми та на рівні з її нонконформістським началом підтверджують соціальне походження комічного.

Зрештою, сатира, як літературний і культурний феномен, вирізняючись своєю критичною соціальною природою, стає засобом спрощення складних реалій до чіткої дихотомії позитивного та негативного. У такий спосіб

виявляється і її двоїста структура: слугувати інструментом повного заперечення й відмови від певних ідей або навпаки сприяти їхньому прийняттю й легітимації. Однак в українській літературі ця дуальність сміхової парадигми виявлялася лише в умовах найбільших щодо митця ризиків і зустрічного пропагандистського впливу політикуму. Натомість сатиричний дискурс в українському контексті здебільшого обрав нонконформістську стратегію, стаючи потужним інструментом протесту проти соціально-політичних і культурних систем, що закріплювали колоніальний устрій.

Набуваючи характеру суспільно важливого засобу висловлювання, найчастіше спрямованого проти репресивних авторитарних режимів, сатира в українському контексті виявляє свою складну природу й постає багаторівневим феноменом, що поєднує художню експресію, соціокультурну рефлексію та наскрізно глибоке критичне наповнення. Відтак комічна інтерпретація явищ соціальної дійсності, актуалізуючи колективну основу власного походження, виходить за межі індивідуально-авторського трактування та стає інструментом загальнонародного націєтворчого процесу.

### **1.3. Роль сатири у формуванні парадигми жанрів і модусів літератури розстріляного відродження**

Український літературний процес 1920-30-х років, доби червоного ренесансу, безумовно, залишається однією з найскладніших сторінок історії української культури і знаменується цілою низкою визначальних подій, що безпосередньо визначили долю вітчизняного художнього слова всього ХХ ст. Значима частка політичних рішень, спрямованих на «підкорення» літератури, її контроль та уніфікацію, як, наприклад, псевдодемократичне реформування літературно-художніх організацій (1932 р.) і поява нового художнього напрямку соціалістичного реалізму, насправді завдали видимої шкоди культурі. Однак важливими залишаються ті якісні зміни, які українська література

протиставляла спробам партії знищити творця і творчість. Зокрема, цінними для збереження національного художнього слова були метаморфози, пов'язані з актуалізацією родів і жанрових форм, що дозволяють найбільш виразно виявити авторську інтерпретацію тих чи тих подій. Окрім того саме у міжвоєнний період з'являється ціла низка нових, авторських, власне комічних жанрів, які найчастіше і стають об'єктами дослідження літературознавців у контексті студій письменницьких реакцій на нелітературні ризики. Відтак слушно погодитися із влучними міркуваннями С. Ленської, яка, називаючи жанрово-тематичні метаморфози літератури 1920-30-х років «способами формально-поетичного вжитку», акцентує увагу на тому, що вони «сконцентровані на побудові комічно-сатиричного образу світу, що має на меті шляхом осміювання негативного сприяти гармонізації людського буття як на індивідуальному рівні, так і на суспільному» [27, с. 340].

Першість у жанротворенні та поширенні забутих чи маловідомих жанрів, безумовно, належить найбільш популярному творцеві українського комічного Павлу Губенку, відомому за псевдонімом Остап Вишня. Письменник відомий своїм внеском у популяризацію фейлетону та, що більш значимо, введенням в українську сміхову традицію жанрів реп'яшка й усмішки, котрі слушно вважати першопричиною його високого гумористичного статусу.

Чимала тяглість активного існування реп'яшка в українській літературі, з другої половини 1910-х до середини 1920-х років, та вихід цілої збірки «Реп'яшки. Жменя перша» все ж не дозволили цій формі стати стабільною частиною жанрової парадигми вітчизняної комічної белетристики. Генеза усмішки, яку літературознавиця Н. Зикун трактує як «малий фейлетон, у якому на невеликій площі через окремий яскравий сатиричний факт, нерідко анекдотичного плану, висвітлюється велике соціальне зло», навпаки варто вважати одним із найбільш успішних жанрів української літератури ХХ ст. і загалом [17, с. 130]. Цьому сприяє читацька увага до жанру, оскільки щонайменше у 1928 і 1930 роках письменник написав чотири томи «Вишневих усмішок», успіх яких, зрештою, став передумовою друку більше мільйону

примірників усього доробку літератора упродовж календарного року [11, с. 163–164].

Характеризуючи сатиричне наповнення творів О. Вишні, передусім необхідно підкреслити розділення його літературної діяльності на два відмінні етапи – до ГУЛАГу та після. Безумовно, плідним і якісним можна вважати лише перший, оскільки в цей період, який тривав від початку письменницької кар'єри до кінця 1920-х років, майже необмежена свобода творчості дозволяє комікові розкритися сповна. Чільною передумовою успіху на цьому етапі, ймовірно, була партійна політика українізації, що тимчасово усунула перешкоди й дала літераторові можливість написати відповідну збірку – «Українізуємось». Усмішки цієї збірки, основою яких була авторова гумористично-сатирична візія метаморфоз нації, поширювали ідею національного пробудження через культурний ренесанс – розвиток літератури, мови та освіти загалом.

Література як модус усмішок Вишні водночас стає засобом інтерпретації внутрішніх колізій письменницьких угруповань і окремих представників світу художнього слова. Надто яскравими залишаються усмішки про тогочасний літературний процес і пародійні комічні тексти письменника про колег-товаришів М. Зерова, М. Хвильового, Г. Косинку і їхню творчість. Чи не найвідомішим метатекстом, а заразом і повноцінним авторським культурним маніфестом варто вважати «Письменники». Спрямування цього твору на висміювання численної когорти письменників, які в руслі революційних подій і тотальної пролетаризації втратили власний хист і стали представниками масової літератури, чітко відображає позицію О. Вишні в літературній дискусії 1920-х років [11, с. 164]. Не менш значущою вважаємо і різко негативну реакцію адресатів на усмішку «Письменники». Апогеєм невдоволення масовістів стала стаття О. Полторацького «Що таке Остап Вишня?», котра стала безпосередньою передумовою заслання Вишні [42].

Відбування покарання у сталінських таборах повністю змінює творчий доробок письменника. Водночас ГУЛАГ навіть насильницькими методами не змушує Вишню трансформувати власне критичне бачення. Тексти, написані під

примусом, втрачають своє яскраве художнє наповнення та високу якість комічного, фактично перетворюючись на занотовані рукою автора слова партійних керівників. Як приклад, «Самостійна дірка», у якій, за словами І. Григоренко, «тотальна «участь» радянських спецслужб та пропагандистської системи у написанні «Самостійної дірки», <...>, дозволяє з певною мірою умовності вважати радянську владну систему щонайменше співавтором текстів, їх ідейним натхненником і «відповідальним» редактором» [13, с. 93]. Примуси керівництва ГУЛАГу до написання хвалебних текстів Вишня й зовсім використовує проти «замовників», нівелюючи такі оди прихованою насмішкою над усім концептом карально-виправних таборів. Попри все перелік антирадянських гумористично-сатиричних текстів письменника, написаних як в існуючих раніше, так і авторських жанрах, значно зменшується, скорочуючись до поодиноких фейлетонів, як, наприклад, «Дозвольте помилитися», а висміювально-викривальне наповнення таких творів, зрештою, з метою уникнення небезпек стає майже «невидимим» [10, 30].

Одночасно з Остапом Вишнею учасником українського літературного процесу і зокрема його комічної частини був брат творця усмішок і реп'яшків – Василь Губенко, якого читач знав за псевдонімом Чечвянський. Однак, на відміну від популярного брата, Василь Чечвянський більш відомий своєю умовною причетністю до певного сатиричного тріумвірату разом із Юрієм Вухналем (Ковтуном) і Юхимом Гедзем (Олексою Савицьким). В розвідках літературознавців ці імена нерозривні, що передусім пов'язано не з товариськими літературними зв'язками письменників, а спільними для тріади гумористів звинуваченням НКВС щодо контрреволюційної діяльності та організації націоналістичного угруповання. Першопричиною звинувачень було висміювально-викривальне антирадянське наповнення різко сатиричних і малокомічних доробків Чечвянського, Вухналя й Гедзя [18, с. 453].

Характерною особливістю сміхотворчості В. Чечвянського є наскрізна тема радянської і радянізованої людини в її природному, тобто побутовому середовищі існування. Фактично використання цього модусу було передумовою

вистіювання штучності усієї комуністичної квазіутопії через призму окремих представників. Вистіювання недоладних пролетарів є незмінним компонентом чи не всіх збірок письменника та свого піку сягає у «Царях природи» – одній із найбільш успішних збірок Чечвянського загалом [11, с. 164]. Суголосним виявляється і спрямування сатири Ю. Вухналя, який так само акцентує увагу на нових соціотипах. Зокрема, об'єктом комічного «дослідження» цього письменника стає інший поширений у 1920-30-х роках тип – пристосуванець. Такого представника нової світобудови відтворено, наприклад, у красномовній збірці «Щирий українець». Специфіка її викривального комічного, попри вистіювання типу сучасного для автора, має чимало схожого з елементами сатири у доробку Г. Квітки-Основ'яненка, а надто у «Сватанні на Гончарівці», на яке Ю. Вухналь покликається від самого початку збірки [9].

Чи не найбільше уваги дослідників з-поміж тріумвірату здобула постать Юхима Гедзя, який на рівні з товаришами-гумористами вистіював нову епоху через призму конкретних представників. Однак, якщо Ю. Вухналь і В. Чечвянський апелювали до нових чи оновлених соціотипів, то для Гедзя об'єктом сатиризації став тип давній, ба навіть класичний для комічної літератури – недобросовісні високопосадовці. Влучно схарактеризував напрацювання Ю. Гедзя В. Поліщук: «Розпочавши з популярної теми «от колись було» чи невибагливих «мисливських» усмішок, Юхим Гедзь дедалі глибше і ширше охоплює своїм зором «злобу дня», пише про бюрократів-чиновників («Жертва великої епохи», «Секретар пухтресту» та ін.), протистояння «старого» й «нового» побуту («Княжна» і «Циган», «Наше майбутнє», «Радіо-бомба» та ін.), пропагує шлях «до світла», тобто до освіти, й засуджує закоренілий «опіум для народу» («Шкідники», «Психологічна павза», «Віз ламається – чумак ума набирається» та ін...» [33, с. 402–406]. Відтак у творчості цього письменника стає засобом не лише засудження одвічних вад, але й пропагування просвітницького шляху.

Зрештою, творча спадщина тріо В. Чечвянського, Ю. Гедзя та Ю. Вухналя, попри значне кількісне та якісне наповнення, з погляду літературознавчого

залишається дослідженою недостатньо, що насамперед зумовлено активним вивченням їхніх постатей у контексті збереження пам'яті про жертв великого терору та юридичного відновлення історичної справедливості. Водночас саме ці літературні персоналії, на нашу думку, є важливими в контексті продукування й поширення жанрів комічного у вітчизняному художньому слові.

Видимого успіху у викритті нових типів досягнув у своїй малій прозі й Віктор Петров (Домонтович), як автор трилогії з підзаголовком «3 циклу «1921 рік»». Складають триптих різко викривальні оповідання «Відьма», «Князь» і «Чемність», основою яких, на думку О. Харлан, «стали спогади про події, що вже відбулися, але залишили за собою трагічні згадки. Зрозуміло, що йдеться не про конкретні події, а про настрій у середовищі інтелігенції – несприйняття нової влади з її брутальністю, неосвіченістю, лицемірством» [46, с. 106]. Об'єднувальною ланкою текстів автор обирає узагальнений образ більшовицького вождя у формі спільного персонажа Портянка, що стає передумовою найгострішої сатиризації усієї нової влади і відповідної нової людини, яка цю владу обирає. Попри яскраву відвертість насмішки та постійну якісну модифікацію сатири у міру появи творів циклу, мала проза В. Домонтовича залишається малодослідженою, адже фокус уваги літературознавців сконцентровано на великій прозі письменника, у якій сатиричне начало відсутнє або є другорядним.

Окремої уваги в контексті жанрової парадигми прозової сатири міжвоєнного періоду потребує гумореска, котра на рівні зі згаданими вище фейлетоном, реп'яшком, усмішкою та оповіданням дошкульно висміює вади. Значущим є внесок представників жанру в спектр ідейно-тематичного наповнення сатиричних текстів. Зокрема, завдяки викривальній творчості П. Капельгородського та І. Підкови (В. Алешка) гумореска активізувала проблематику нечестивих представників духовенства та релігії загалом. Іншою висміюваною сферою стала соціально-економічна, що в текстах І. Андрієнка, Л. Чернова (Малошийченка) акцентувала увагу читача на недоброчесності шахраїв та корупціонерів різних рівнів. Найбільшої популярності набули



соціально-політичні гуморески А. Гака (І. Антипенка), К. Котка (М. Любченка) [27, с. 310–340].

Протилежно до прозової сатири, котра, імовірно, переживала період свого найбільшого розвою, віршування комічного в епоху розстріляного відродження було явищем відверто рідкісним. Мізерна кількість поетів, які у той час звертаються до смішного, досі знаходили лише поодинокі відгуки в розвідках літературознавців. Одним з-поміж таких літературних імен є В. Еллан-Блакитний (Елланський), так само відомий під іншим, власне сатиричним, псевдонімом – В. Проноза. Повністю приймаючи партійне бачення комунізму, він, однак, був прихильником ідеї збереження культурної ідентичності української нації в умовах інтернаціоналу. Відтак сатира лірика значною мірою спрямована на висміювання противників самобутності націй та культурних заборон. У доробку Еллана-Блакитного чільне місце посідають цілі три сатиричні збірки поезії, котрі сповна відображають ліберальність і пацифізм його світобачення, – «Радянська гірчиця», «Державний розум» і «Нотатки олівцем». Як зазначає О. Гарачковська, «Тематично цю віршовану сатиру розділяють на політичну, соціальну та побутову. Її вістря спрямоване проти ворогів людства, душителей свободи, мілітаристів («Початок», «Східна казочка», «Тиша в Гамбурзі», «В звірячий світ»). Досить гостро виступав поет і проти «внутрішніх» соціальних і побутових недоліків – проти казнокрадів («Директор та Черв'як»), бюрократів («Реклама»), нечесних людей («Злодій»), бездарних учених («І моя кримська посмішка»)» [12, с. 14]. Окремо дослідниця підкреслює сатиричні зусилля поета у боротьбі з русифікацією, як, наприклад, у поезії «Сквернословіє». Іншою відомою іпостассю В. Блакитного стає псевдо М. Попелястий, під яким він пише й нечисленні пародії на недружніх щодо нього письменників, як Ґ. Шкурупій, М. Семенко чи Ґ. Чупринка [12, с. 14].

Пародійна основа віршованої сатиричної творчості в період неабиякої активізації літературного процесу та розгортання культурної діалектики була характерною ознакою творчості не лише В. Еллана-Блакитного, але й іншого іменитого поета 1920-30-х років – Едварда Стріхи (Костя Буревія). Причому

успіх Стріхи як пародиста доцільно вважати більш значним, оскільки саме цей аспект комічної частини його доробку у поєднанні з непересічністю персоналії поета стають чільними у студіях науковців, а сатирична першооснова навпаки залишається другорядною. Закономірно, що найбільше уваги дослідників отримує одна з найбільш екстравагантних поем всієї епохи червоного ренесансу – «Зозендропія», яку сам автор іменує конструктивно-експериментальною радіопоемою. Пародія у ній насправді є лише прозорою оболонкою, що фактично не приховує уїдливу сатиру. Називаючи свій твір цілком оригінальною річчю, пародист попри все у передмові до поеми відверто розкриває читачеві предмет пародіювання – «Ярину Курнатовську» за авторством В. Поліщука [41, с. 22]. Однак таке обмеження лише умовне, оскільки насправді Стріха висміює та здебільшого по-дружньому викриває усі найгучніші імена тогочасного літературного процесу, особливу увагу приділяючи неокласикам, представникам ВАПЛІТЕ й надто авангардистам, адже саме в журналі «Бюлетень «Авангарду»» радіопоема з'явилася вперше. Спектр охоплених явищ, що зазнають висміювання Е. Стріхи, влучно схарактеризувала Н. Віннікова: «У деяких епізодах «Зозендропії» К. Буревій наслідує творчу манеру М. Семенка, Г. Шкурупія, В. Маяковського. Зустрічається у поемі відверте пародіювання міфів, що були створені вже радянською системою, зокрема про замах на провідних діячів радянської влади, відповіддю на які став «червоний терор». Якраз міфологічну героїзацію жертв замахів і спробував висміяти пародист. <...> Виступ Едварда Стріхи у «Бюлетені «Авангарду»» розширив жанровий діапазон його пародій. Обравши за об'єкт пародіювання творчість В.Поліщука, К.Буревій створив багатопланову пародію на способи зображення лівими митцями державного ладу України» [7, с. 120–121].

Винятковою була категорія драматичної сатири досліджуваної епохи. Специфіка її певною мірою девіантна, оскільки тогочасні драматурги ставали авторами найбільш різко викривальних творів, не ставлячи перед собою за мету написання власне сатиричного тексту. Водночас високий рівень викривально-комічного наповнення п'єс дозволяє літературознавцям

зараховувати цих письменників до майстрів літературної сміхової традиції. Найбільш відомим представником висміювальної української драматургії, беззаперечно, є М. Куліш, як творець відповідно найбільш кількісно та якісно ґрунтовного з погляду сатири доробку. У фокусі досліджень науковців детально висвітлено сміхові парадигми п'єс «Мина Мазайло» і «Народний малахій». Дещо менше уваги відповідно отримують драми з поодинокими чи глибоко прихованими сатиричними вкрапленнями, як, наприклад, «Отак загинув Гуска», «Зона» та «Хулій Хурина». Однак уся творча спадщина Куліша залишається наскрізно просякнutoю складним комізмом, що для літератора є одним із головних засобів інтерпретування явищ дійсності. Як вважають В. Саєнко та М. Панасюк, «У кожному з п'єс М. Куліша закладений значний сатирично-полемічний потенціал, що лягає на добре оброблений і культивований ґрунт як філологічних дискусій 20-х рр., так і кардинальних філософських і політичних теорій (герменевтики, наприклад, справедливої суспільної організації, національного поступу і т. д.)» [32, с. 155]

Характеризуючи особливості впливу сатири на літературний процес міжвоєнного періоду, зрештою, варто погодитися із влучною думкою О. Гарачковської: «...в умовах тематичної, а згодом – і стилістичної уніфікації літературної практики вибір життєвого матеріалу для художнього втілення у письменників був невеликий. Однак у літературному дискурсі 20–30-х рр. ХХ ст. сатирично-гумористичне прозописьмо було унікальним явищем, яке розширило тематичні й жанрові-стильові діапазони українського письменства» [11, с. 166]. Популяризація в українській літературі жанрів фейлетону та гуморески, поява нових реп'яшка та усмішки, а також експериментальні жанри поетичного комічного, як от радіопоема, стали вагомим внеском не просто в культурний процес, але й значущим аспектом формування риторики самобутності творця та його нації, методом впливу на світоглядні орієнтири цілої генерації українців, котра зіштовхнулася з ризиками одночасної русифікації та інтернаціоналізації.

Важливо зазначити, що появу у вітчизняному художньому слові епохи червоного ренесансу чималої кількості комічних текстів можна вважати безпрецедентною, оскільки у лавах тогочасних літераторів лише зовсім нечисленна кількість творців мала статус представників власне сміхової традиції. Так само непересічним явищем залишається і стрімке зростання у досліджуваній період частоти використання сатири як чільної сміхової парадигми. Сатиричні збірки, окремі тексти чи щонайменше сатиричні пасажі у некомічних творах можна відшукати у творчій спадщині, імовірно, усіх письменників розстріляного відродження. Однак зумовлена соціально-політичною і культурною ситуацією популяризація сатири набуває також певною мірою зворотного ефекту, за якого засіб комічного у літературних текстах знижує свою традиційну видимість, стаючи якнайбільш прихованим. Це, звісно, спричинено потребою літераторів зберегти викривальні інтенції власних творів, не наражаючи себе на небезпеку суспільного чи, що гірше, партійного осуду. Водночас наразі вітчизняна сатира доби червоного ренесансу залишається обмежено дослідженою, з акцентом літературознавців на тих відомих іменах, у чийй творчій спадщині досліджувана сміхова парадигма відіграє чинну роль або репрезентована найбільш яскраво, стверджуючи їхнє високе місце в літературному каноні. Натомість менш популярні творці комічного залишаються другорядними та значно частіше згадані в розвідках-мартирологах і хроніках сталінського терору. Відтак відчутною є нестача в українській літературознавчій науці ґрунтовного комплексного дослідження викривально-висміювальної літератури розстріляного відродження та окремих розвідок авторської сатири цього періоду.

У підсумку, вітчизняна сатирична традиція, наскрізно просякнута антиімперіалістськими демократичними настроями українського суспільства, стає значущою основою боротьби з терористичними практиками тоталітарних режимів та водночас обов'язковим дидактично-виховним засобом, котрий уможливорює звернення автора чи цілої окремої групи до самої колонізованої спільноти з метою осмислення її становища. Письменники-сатирики часто не

лише виявляли власні інтерпретації тих чи тих подій і явищ, а й ставали виразниками національного голосу, що нерідко залишало авторську позицію за межами комічного.

Розглядаючи взаємозв'язок конформізму, сатири та нонконформізму, важливо підкреслити їхню нерозривність в українській літературній традиції, зумовлену соціальним походженням. Водночас відмінності у масштабах цих явищ дозволяють стверджувати, що сатира, імовірно, на рівні з іншими сміховими парадигмами, слугує певною проміжною ланкою між пристосуванством та неприйняттям, слугуючи інструментом висміювання першого для продукування другого.

Попри все для вітчизняної літератури сатира залишається не лише засобом художнього вираження окремих суспільних явищ, а й комплексним елементом політичної та культурної критики, що оприявнює процеси національного самоусвідомлення. Домінантне для неї нонконформістське спрямування відображає авторське прагнення до опору репресивним системам, а також до формування альтернативного соціокультурного порядку.

## РОЗДІЛ 2

### **МОДУСИ САТИРИЧНОГО ВИСМІЮВАННЯ КОНФОРМІЗМУ У ТВОРЧОСТІ ПОСТРЕВОЛЮЦІЙНОГО ПОКОЛІННЯ ПИСЬМЕННИКІВ (НА ПРИКЛАДІ ДОРОБКУ М. ХВИЛЬОВОГО, Л. СКРИПНИКА ТА О. ДОСВІТНЬОГО)**

#### **2.1. Глумливе викриття явища конформізму**

### **в повісті М. Хвильового «Іван Іванович»**

Чітка прогресія літературно-комічного вдосконалення Миколи Хвильового, відомого тогочасному культурному процесу за авторством іронічно-сатиричних і загально гостровикривальних новел і памфлетів, в помежів'ї декад досягає найвищого рівня, що підтверджує активне дослідження доробку цього періоду творчості митця в працях сучасних науковців, як от Н. Козиревої [26] та О. Муслієнко [29]. Перехід засвідчує розширення творчих горизонтів письменника через розширення «обсягів» текстів – малі прозові жанри змінюються на великі. Одночасно з цим відбувається конкретизація модусів та використовуваних засобів творення викривального. Зокрема, посилюється прихильність автора до сатири, як інструменту висміювання вад. Цей період знаменується появою в доробку літератора найбільш виразної сатиричної повісті – «Іван Іванович», яка за словами Ю. Безхутрого показує «великий потенціал Хвильового-прозаїка, але у дещо іншому напрямку, ніж той, що ним ішов письменник до цього» [2, с. 6].

В умовах нової, комуністичної, епохи, провідною характеристикою якої виявляється наскрізна роздвоєність, генералізація і популяризація природно дуальної сміхової парадигми неминуча. Відтак двоїстість усіх компонентів тексту від структури і надто до образів стає домінантною особливістю «Івана Івановича». Однак, якщо неоднорідність радянських функціонерів та партійної ієрархії витворює і поширює в масах явище конформізму, то неоднорідність, до якої вдається Хвильовий, протилежно продукує нонконформізм. Такий підхід дозволяє письменнику вдало сатиризувати політику свідомої амбівалентності системи, яка прагне створити людину-ячейку. Відповідний деперсоналізований образ роботизованого комуністичного індивіда стає центральним у повісті, як і загалом поняття «ячейки», котре залишається наскрізним для кожної композиційно важливої частини тексту. Стилістично повторення цієї лексеми слугують для неприхованого висміювання партійної пропаганди, яка й послуговувалася гіпнотичним принципом – що частіше чуєш, то краще

запам'ятовуєш. Загалом копіювання пропагандистської нарації є однією з чільних рис твору, адже Хвильовий використовує гіперболізовану перфектність партійних ідеологічних текстів для посилення комічності тих вад, які викриває. Зокрема, письменник застосовує стиль квазіідеальності для виправдання дій своїх героїв, насмішкуватого пом'якшення їхніх невдач, а також як засіб самозаспокоєння, зображуючи події невідповідно до рівня їхньої реальної важливості. Відтак окрім дуальності Хвильовий оприявнює іншу важливу характеристику сміхової парадигми – її дзеркальність, адже для сатиризації ідеології літератор використовує її ж інструменти впливу (див. підрозділ 1.2.).

За авторською інтерпретацією стиль партійної пропаганди отримує назву «мажорно-монументального реалізму» та протиставляється тій бінарній опозиції, до якої тяжіє сам письменник, – «бунту дрібнобуржуазного імпресіонізму» [47, с. 4].

Центральний образ дволикої системи та її представників Хвильовий висміює комплексно – прискіпливо викриваючи на різних рівнях, кожен з яких є самостійним шаром сатири і є невід'ємною частиною ієрархізованої будови комічного в тексті. Зокрема, реалізовано ці шари відповідно через персонажів у найбільшому масштабі, імпресіоністичні пасажі у середньому та фрагментарні елементи твору, як от окремі описові відомості, у найменшому. Останнє письменник втілює, наприклад, поміщаючи домівку головного героя, Івана Івановича, на вулицю Томаса Мора та майже відразу ж повідомляючи реципієнтові про колишню назву – Губернаторська. Це дозволяє авторові ще до знайомства з персонажем схарактеризувати його вірність утопічним ідеям соціалізму. Водночас акцент на попередньому найменуванні адреси помешкання слугує натяком на фальшивість нового ідеального життєустрою, адже за даниною комуністичним ідеалам криється дрібнобуржуазність минулого, яке Іван Іванович маскує під актуальну боротьбу пролетаріату за світле комуністичне майбутнє. Попри все викриття на рівні таких точкових насмішок варто вважати вступним, адже воно радше потрібне авторові для ознайомлення читача із особливостями сатири повісті.

Успішний перехід на новий рівень висміювання знаменується появою в тексті імпресіоністичних пасусів, що за допомогою описів природи передають тонкощі комунарського світобачення героїв. Ці фрагменти Хвильовий втілює через образ вікна в оселі Івана Івановича, котре стає дзеркалом внутрішніх колізій. Зображено вікно як портал-межу зовнішнього та внутрішнього світів, які розмежовують і об'єднують фізичне й метафізичне. У періоди непорушності добробуту Івана Івановича пейзажі стають запорукою впевненості персонажа в перфектності комуністичної світобудови та святості партії, адже створюють ілюзію боротьби природи за соціалістичні ідеали: «Іван Іванович іде до вікна, розчиняє його і задумливими очима дивиться в даль. Він дивиться туди, де кінчається город, де починаються тихі поля і м'яко-бірюзове небо, де прекрасні горизонти тривожать душу тією легенькою тривогою, що не запалює тебе бунтом дрібнобуржуазного імпресіонізму, а зовсім навпаки: ласкає радісним спокоєм мажорно-монументального реалізму!» [47, с. 4]. Гіпнотична дія серпанку нової доби, під яку свідомо потрапляє герой, дозволяє йому не просто приховати власне минуле від соціуму, але й самому відмежуватися від докомуністичних спогадів. Натомість у моменти зневіри персонажа та нестабільності його благополуччя читачеві відкривається справжня, не мажорно-монументальна, реальність, а пейзаж змінюється на мінор осіннього дощику: «Як нарочито, в цей момент за вікном знову побіг дрібний осінній дощик, і здавалося уже Івану Івановичу, що й справді в нашому житті є місце для мінору і що не завжди однаково світить електрика: іноді бадьорим радісним світлом ідеологічно витриманого куточка, а іноді трохи інакше» [47, с. 22].

Напівурбаністичні краєвиди очевидно віддзеркалюють еволюцію настроїв Хвильового щодо утопічних ідей комуністичної рівності; як Іван Іванович зіштовхується з реальністю у вікні, так і письменник поступово розчаровується в парадигмі цінностей борців за диктатуру пролетаріату. Проводячи аналогію з військовою ієрархією, можна зарахувати імпресіоністичні пасажі до оперативного рівня сатири повісті, оскільки вони поглиблюють тактичне викриття назв вулиць, однак не досягають максимальної міри висміювання.



Проаналізовані вище шари комічного у своєму поєднанні дозволяють Хвильовому продукувати ту сатиричну атмосферу, котру і варто вважати стратегічним рівнем реалізовуваної сміхової парадигми. Ідейно цей масштабний пласт втілено у двох відмінних виявах – через видиме та ретроспективне. З першого письменник розпочинає ознайомлення читача з твором. У фрагментах видимого літератор зображує лише ті недоліки, котрі реципієнт, будучи достатньо уважним, може самостійно помітити у реальності. Виразним є пасаж опису житла центрального персонажа. Зокрема, знайомство з будівлею вкотре підкреслює акцент на всеосяжній амбівалентності оточення. Через фарсове синтаксичне ускладнення гіперболізована пролетаризація, як ілюзія оновлення світобудови, протиставляється збереженню позицій цитаделей бюрократії: «Будинок, де жив Іван Іванович, теж не без видатних заслуг: його збудовано тільки два роки тому, і тому його пролетарське походження не підлягає ніякому сумніву. <...> хто ж має сумнів, що наш цими днями розкасирований робітничо-селянською інспекцією комхоз ніколи нічого не мав спільного хоч би з тією ж міською думою, де, як відомо, теж засідали не завжди не грабіжники й не завжди не спекулянти» [47, с. 2].

В контексті висміювання видимого травестія осередків імперіалізму, яка й дозволяє державним установам пережити зміну влади, стає лише початком розвінчування масового «переодягання» різних прошарків соціуму. Натомість значно різкішим є викриття травестії власне партійної, оскільки остання всіляко переймає риси церкви, яку сама ж і забороняє. Паралелі між партією та релігією Хвильовий проводить комплексно, висміюючи ритуалізацію зборів ячейки ще від стадії підготовки персонажів до дійства. Зокрема, спершу вказуючи на непорушність часу проведення заходу й засобу сповіщення: «– Чи не час уже йти нам на ячейку? – сказав Іван Іванович, коли на сусідній дзвіниці вдарило до вечірні» [47, с. 13]. У схожий спосіб автор зберігає ритуальність і в сцені добору відповідного пролетарського одягу головних героїв: «Але в той час, коли піп надягає на себе шикарну, цілком ідеалістичну ризу, тут ми бачимо, як краще вбрання міняють на скромний, можна сказати, матеріалістичний одяг і до того ж

у звичайному коридорі» [47, с. 13]. Письменник трактує ці дії як переодягання «у вівтарі», за яким слідує дорога до комосередку слідами апостолів – «*pedes Apostolorum*» – пішки [1, с. 651–652].

У безпосередньому зображенні зустрічі функціонерів партії літератор лише посилює церемоніальність та обрядовість, відтворюючи кожну особливість християнської віри, яку на рівні з матеріальними благами «реквізує» революційна влада. Зокрема, після змалювання одягу нових церковнослужителів, своїх головних героїв, автор змальовує місце служби: «Це – досить-таки симпатично декорована кімната. Кожний її закуток нагадує глядачам, що він не просто закуток, а головним чином «червоний куточок». Тут висять на стіні мало не всі вожді революції. Крім вождів, тут багато різних революційних плакатів з різними текстами – профсоюзного, комсомольського та іншого походження. Тексти страшенно цікаві, художньо витримані (художня простота!) і такі переконуючі, що погляд ніколи на них довго не затримується: одразу все ясно й зрозуміло. На правій стіні в ореолі «монументального реалізму» висить місцева стінгазета. Це надзвичайно цікава газета» [47, с. 15]. Однак насправді Хвильовий описує не просто невід’ємні атрибути комуністичного побуту, а символи й образи нової віри. Стінгазети й плакати стають заміною святому письму, а портрети вождів революції займають місце ікон. Зрештою, номенклатура ідеологічних артефактів потрібна авторові для підкреслення по-лицемірному оксюморонної ієрархічності утопічно «рівного» соціуму, адже вдягнений в звичайного попа Іван Іванович значно поступається у важливості новим месіям, канонізованим провідникам комунізму.

Модель проведення зборів стає ще одним виразним прикладом «трансформації» ідолопоклонства. Апологети червоної релігії повністю зберігають усі правила та послідовно відтворюють процеси богослужіння лише інакше їх називаючи: «...Нарешті на дзвіниці покинули дзвонити. Вечірня почалась. Тоді до залу увійшов головний начальник і секретар комячейки. В залі ще тихше стало, навіть зникло шушукання. Все причаїлось в напруженні: дисципліна в комгуртку була зразкова, і члени осередку організовано і

по-товариському поважали свого начальника» [47, с. 17]. Таким чином Хвильовий вказує на збереження в релігійно-ідеологічній мімікрії найважливішого компонента – гіпнотичної атмосфери, що з новою інтенсивністю слугуватиме на користь пропагандистської машини диктаторів пролетаріату. Підтверджує він це й відтворенням історичних релігійних патернів: тема самокритики, порушена на зборах партосередку, нагадує сповідь-покаяння у власних гріхах, а єврей Лайтер, який до цієї самокритики не виявляє прихильності та продовжує фанатично хвалити партію, стає новим Іудою.

Важливо вказати і на певну деперсоналізовану узагальненість образів головного героя та його дружини у фрагментах, що описують збори ячейки. Хвильовий залишається вірним акцентам на зовнішніх ознаках вад соціуму, оскільки інакше висміюване видиме перестане бути візуально помітним. Заразом комічний складник сатири таких епізодів поступається викривальному, адже передусім автор використовує сміхову парадигму з дидактичною метою – аби навчити реципієнта самостійно помічати недоліки системи.

Натомість повернення центральним персонажам особистісних рис найбільш виразно відбувається у переході до ретроспективного. Авторська візія лінії «минувшина – теперішнє» не просто реалізована через спогади героїв про дореволюційну епоху, а є прямою інтерпретацією їхньої конформістської мімікрії. Для збереження комфорту у трансформованому соціально-політичному середовищі вони свідомо змінюють власні погляди. Адже, як зазначає О. Філатова, «...система революційних цінностей та ідеалів у новоявлених чиновників, колишніх борців за щасливе майбутнє для всього народу, набула специфічної інтерпретації: використавши партійну посаду, реально задовольнити власні потреби» [45, с. 273]. Відтак через ретроспективне Хвильовий сатиризує лицемірність метаморфоз найпалкіших апологетів партії.

З Іваном Івановичем і Марфою Галактіонівною автор знайомить читача відразу вказуючи на психологічну невідривність персонажів та їхніх революційних партійних прізвиськ-масок – Жан і Галакта, які насправді

лишаються лише частиною побуту і не використовуються у формальному середовищі. Обмежене використання цих імен-кодів відтак виявляється маркером межі, що відокремлює переконаних комуністів Івана Івановича і Марфу Галактіонівну від власних дореволюційних спогадів про колишнє буржуазне життя. Головні герої переконують у такий спосіб у своїй пролетарській зразковості не лише найближче партійне оточення, але й самих себе, стираючи пам'ять про аморальну революційну минувшину.

Виразником стійкості пам'яттєвого зв'язку центральних образів із поваленою буржуазною дійсністю Хвильовий обирає передусім матеріальні блага й рудиментарні нематеріальні ознаки достатку. Однак опис і тлумачення таких елементів автор здійснює за допомогою літоти, вкотре натякаючи на всеосяжність самонав'язування постулатів нової дійсності, до якого вдаються Жан і Галакта. Їхнє помешкання здається недостатньо великим, адже «складається тільки (тільки!) з чотирьох кімнат (не рахуючи, звичайно, кухні, клозету і ванної)» [47, с. 7], а «сусідство» в цих кімнатах із куховаркою Явдохой, очевидно запозиченою в М. Коцюбинського, та гувернанткою Люсі не викликають жодних сумнівів у власній праведності. Ба більше, бонна привчає дітей центральних персонажів до правил поведінки буржуазних еліт, що вказує не лише на нездатність Івана Івановича й Марфи Галактіонівни «розлучитися» з попереднім заможним життям, але і їхнє свідоме прагнення продовжувати традицію власного можновладства у наступних поколіннях.

Окрім розмірів квартири, не менш важливими залишаються й інші особливості інтер'єру, а надто «мебля» – «шість чи то сім турецьких килимів, беккеровський рояль, дюжина віденських стільців, наукова бібліотека, дубовий письмовий стіл з відповідним на ньому приладдям, великий стіл (з чорного чи то червоного дерева) для їдальні, кілька ліжниць з пружинними матрацами і т. д.» [47, с. 7]. Фрагментарні згадки про незаконне здобуття цих речей унаслідок реквізиції фактично розчиняється у пам'яті Жана й Галакти: вони переконані, що заслуговували залишити чуже майно, адже у розпалі революції втратили ідентичне. На противагу чіткою залишається інша частина спогадів того ж

періоду діяльності героїв – їхня робота у Наросвіті, в якій «Іван Іванович самовіддано проливав кров во ім'я кращого майбутнього і рішуче працював з товаришкою Галактою» [47, с. 7]. Характеризуючи таку вибірково пам'ять центральних персонажів, що висвітлює сервілістську лицемірність усієї системи суспільного устрою перших пореволюційних декад, варто погодитися зі влучним аналізом О. Філатової: «М. Хвильовий зображає галерею обивателів, оміщаних радянських бюрократів, розвінчує цих «жуків-короїдів» революції, що ведуть подвійне життя: одне позірне, для партії, для колективу, друге – притаєне, на втіху собі» [45, с. 272].

На рівні зі спогадами репрезентують ретроспективне і звички Галакти, спектр котрих охоплює і просто непролетарське, і відверто «буржуазне». Перше Хвильовий висміює її через надмірну близькість до друзів Івана Івановича. Зокрема, Методія Кириловича, який у відповідь на бажання Марфи Галактіонівни «ласкати чужого мужчину» «ближче підсунувшись <...>, уже гладить її безумовно привабливе коліно» [47, с. 6]. Друге письменник викриває знову через еротизацію, однак обмежується лише головною героїнею, вказуючи на її надміру відверте декольте, у якому «зовсім не підпорядкований монументально-реалістичній теорії весняний вітерець і почне валяти дурня» щойно її рука за звичкою потягнеться до Мопассана, а не Леніна й Маркса [47, с. 2]. Тут вбачаємо і додаткову сатиризацію, а саме висміювання партійної цензури, що наділяла статусом «вulgарної» всю літературу, що здатна виявляти особистісні почуття, а не соціалістичне бачення людини-ячейки.

Для Івана Івановича ретроспективне діє радикальніше і не виявляється через звички. Натомість головний герой повісті, аби якомога далі втекти від минулого, вдається до найбільш фанатичних спроб ствердити власну важливість у комуністичному середовищі. Показовим є епізод винайдення електричної мухобійки, що стає для Жана певним порятунком у ситуації занепаду його пролетарського самосприйняття. Попри абсолютну безглуздість винаходу та неможливість поширити розробку Іван Іванович посилює для себе ілюзію власної незамінності в партосередку.

Удавана симпатія автора до своїх персонажів, котра, як зазначалося вище, за допомогою фарсування стилю партійних ідеологем висміює тип пристосуванця людини-ячейки, зрештою у такій же заспокійливій манері і оголошує вирок головним героям – вигнання з партії. Приховане за вимогами політики НЕПу скорочення комуністичного державного апарату деконструє і образи зразкових революціонерів Жана й Галакти, і стає причиною колапсу всього вигаданого ними світу. Останнє Хвильовий підтверджує і алегоричним повторенням власного епілогу, у котрому так само декларує руйнування цілої дійсності внаслідок руйнування визначального образу: «...А втім, Теккерей, наприклад, каже, що Свіфт (ви пам'ятаєте «Гулливерову подорож»?) справляє на нього враження величезного гіганта і що загибель його, Свіфта, нагадує йому, Теккерей, загибель грандіозного царства» [47, с. 2]. Відтак лабіринт рукотворних моделей поведінки, який Іван Іванович, Марфа Галактіонівна й інші члени «нової» комуністичної квазіреальності створюють для мімікрії та збереження високих владних позицій, стає фатальним покаранням для усього соціотипу опортуніста, направляючи образи-маски проти їхніх власників. Водночас псевдопатріоти «диктатури пролетаріату» самотужки викривають свою аморальну лицемірність не через нездатність перетворити самообман на обман всього соціуму, а через зухвалу неприхованість паразитарних інтенцій.

## **2.2. Комічний пафос роману «Інтелігент» Л. Скрипника:**

### **модус авангардизму**

Втілення образу безпринципної людини-конформіста у період 20-30-х років минулого століття, тобто період становлення нової соціалістичної дійсності, віднаходить в українській літературі найширше відображення. Суголосність проблем породжує цілу низку текстів схожої чи й зовсім ідентичної тематики в межах абсолютно різних жанрово-стильових парадигм. Натомість головними спільними домінантами залишаються саме наявність схожого центрального типу, що представляє новий чи трансформований клас

суспільства, і деякі особливості сатири у втіленні такого персонажа для більшої насиченості тексту викривальним змістом. У такий спосіб зазначені особливості ставали фактично наскрізними для літературної доби, слугуючи певним об'єктом художнього, не завжди свідомого, експерименту для письменників та інших митців. Зокрема, визначальним стає використання актуальних у 20-30-х роках модусів для одного з найбільш авангардних літературних жанрів того часу – кіноповісті.

З-поміж усіх сатиричних текстів цього жанру, власне присвячених проблемі конформізму, екранізований роман «Інтелігент» Леоніда Скрипника стає центральним, адже найбільш ґрунтовно стверджує наявність наскрізних модусів. Як зазначає літературознавиця Я. Цимбал, «Скрипник дає злу сатиру, яка нерідко переходить у жовчний сарказм, і не приховує свого ставлення (суб'єктивізація оповіді коштом обраної точки зору, а також у ремарках)...» [48, с. 202]. Зокрема, головною самоціллю твору є цілком викривальний аналіз цілого класу, до котрого автор апелює в імені головного героя, яке й виносить у назву. Так само визначальними залишаються і ті ознаки сатири, що їх використовує письменник. Значною мірою вони взаємопов'язані з новаторською наративно-стильовою специфікою роману, на якій найчастіше фокусують увагу дослідники літературної спадщини Скрипника, зокрема, О. Капленко [23, 24], О. Пуніна [34]. Особливо інтенсифікується діалогічність, адже читач стає не просто реципієнтом смішного, але й глядачем, який повинен уявити перед собою не лише окремі комічні сцени, а цілісну картину. Водночас для сприяння глядацькій уяві творець фрагментарно посилює і монологічність.

Цілеспрямоване використання зазначених особливостей сатири зумовлює виділення і особливостей загального стилю оповіді та втілення образів персонажів. Зокрема, монологічність Скрипник використовує як засіб викривальний у межах сміхової парадигми. Вона є певним провідником цілісності і монолітності у тексті, адже потрібна для послідовного висловлення думки автора.

Натомість діалогічність авторові навпаки потрібна для певної компенсації тієї цілісності, контрасту з нею, та найбільше використовується саме для втілення комічного, а не серйозного викривального. Через неї, як спосіб комунікації з читачем, найбільше використовується роздвоєність – одна з головних ознак сатири.

І цілісність, і двоїстість, як і притаманно сатирі, мають свої рівні. Якщо у Хвильового ці рівні можна порівняти з трьома військовими – тактичний, оперативний, стратегічний, то у Скрипника проміжного рівня реалізації сатири фактично немає. Водночас поєднання цілісності та дуальності дозволяє письменникові найбільш удамо викривати суспільство і на рівні конкретного представника, і загалом у певному зрізі всього соціуму.

Власне цілісність виявляється в одночасному зображенні філогенезу цілого класу інтелігенції через призму онтогенезу конкретного представника – Інтелігента. І початковою точкою розвитку Скрипник обирає не власне народження свого героя, а процес зачаття, в якому батьки інтелігента – такі ж інтелігенти, адже інакше персонаж, можливо, не набув би того самого статусу. Процес створення і формування нового члена нового соціуму схожий радше не на звичний процес народження і життєдіяльності ссавця, яким і є людина, а на народження комахи на кшталт шовкопряда чи метелика, який має певний час прожити у коконі. У такий спосіб й Інтелігент відразу ж після народження потрапляє у кокон батьківської опіки.

Так само відразу ж, паралельно, автор починає використовувати і двоїстість. Зокрема, важливим є розділення нарації на власне авторський опис і авторське «резюме». На думку Я. Цимбал, «Авторські коментарі, на відміну від ремарок у п'єсі чи у власне сценарії, — переважно розгорнуті рефлексії, спостереження, розмови з читачем, пояснення й тлумачення окремих сцен. <...> Коментарі в цьому екранізованому романі виконують, без сумніву, компенсаторну функцію: завдяки їм автор оприявнює себе – висловлює своє ставлення до героїв, своє бачення, оцінку подій, які відбуваються «на екрані», тобто суб'єктивізує їх – те, чого його позбавляє обраний жанр» [48, с. 201]. Сам



же письменник ще у пролозі, до початку основної частини, дає про це такий відгук: «Я, автор і ваш друг, весь час поруч вас. Я буду для вас тим тлумачем, що завжди присутній в кожному японському кіно. З увагою слухайте й мене, хоч я й говоритиму тільки пошепки, на вухо, дрібним шрифтом» [40, с. 8]. Тобто самостійно ідентифікує себе як певного наставника, який пояснюватиме реципієнтові усі тонкощі та допомагатиме зробити правильний висновок. Упродовж усього тексту він нагадує читачеві про таку свою роль: «Я відмовляюся від ролі тлумача на певний час» [40, с. 70]. Заразом такі авторські резюме завжди схвальні, адже цього вимагає саркастично-сатиричне висміювання. Скрипник не просто залишає свого героя без засудження, але й всіляко його виправдовує – від моментів материнського надто лагідного виховання, у яких сам Інтелігент насправді не винен, до моментів крадіжки грошей у батьковому кабінеті в період навчання у ліцеї чи навіть подальшої нездатності героя до проходження фізичних випробувань під час війни у зрілому віці.

З метою поєднання монологічного та діалогічного Скрипник обирає подекуди науково-публіцистичний стиль викладу матеріалу. Заразом дослідники вказують навіть на агітаційність такої стилістики, зокрема, як зазначає Н. Іванова: «...композиція його («Інтелігента») підкреслено фрагментарна, і це виявляється не тільки на рівні змінних планів, чергування картин, а й у межах одного епізоду, однієї сцени. Всі ці риси, хоч і зближують роман із жанрами сатири, публіцистики, з тенденційними, ідеологічно забарвленими лекційними промовами політиків чи навіть із «рекламним відео», але повного занурення в цей механізм агітаційності не відбувається» [20, с. 38]. У такий спосіб скрипниківський стиль кіноповісті слугує для більшої переконливості у пасусах викривальних і для більшої комічності у тих пасусах, котрі за допомогою такого наукового підходу описують не завжди серйозні речі та відповідні комічні події. Це, зокрема, або апеляції до Фрейда, психоаналіз якого письменник очевидно бере за загальну основу написання тексту (від дитячих травм до їхньої реалізації у старшому віці), або розмірковування про анатомічну природу

соціальної поведінки. І якщо перше можна помітити упродовж усього тексту в описах поведінки головного героя чи жінок, які його оточують, – «Жінки куди тонше розуміються на підсвідомих процесах, які зумовлюють наше життя, ніж ми, чоловіки. Довідайтесь у Фрейда» [40, с. 44]; то друге особливо яскраво виявляється у фрагментах опису «чайної», до якої головний герой, вже будучи студентом, прибуває в новому для себе стані закоханості. Скрипник пояснює цю закоханість саме через бажання Інтелігента до дії, а самою ж дією є абсолютно неінтелігентне споживання алкоголю, яке автор порівнює відразу з двома поняттями – пітекантропством («Безглуздими звуками, риканням і ревом вітав волосатий пітекантропос еректус схід сонця. Нині, через чотири мільйони років, злетівши на велетенську культурну височінь, цивілізований, культурний індивідуум так само часто вітає безглуздими звуками, риканням і ревом схід сонця, – виходячи на світанку з якоїсь Петровської чанної...» [40, с. 52]) і богемністю («Інтелігентні індивідууми давно придумали далеко красивіше визначення для тих із них, що люблять оці чайні й 'ін. – «богема»!» [40, с. 49]).

Зрештою, навіть така дещо лицемірна роздвоєність у творі Скрипника відіграє значну роль: вона так само тягнеться ще з дитинства, коли Інтелігент зазнавав дещо полярного за своєю суттю впливу батьків. Певного апогею ця роздвоєність досягає так само у сценах вживання алкоголю, коли Скрипник пояснює фізичний процес сп'яніння, за якого людина відчуває одночасну візуальну єдність і роздвоєність світу: «Чудний стан одночасної єдності й подвійності предметів видимого світу. Фізіологія пояснює це просто: розлад здатності мозку сполучувати в єдине два образи зовнішніх об'єктів, що їх ми одержуємо двома очима, що здатність ця зникнути назавсім не може, то ми й бачимо одночасно і один і два предмети...» [40, с. 54]. Поєднуючи цілісність та роз'єднаність власного персонажа письменник і досягає найбільшої його комічності, що потрібна для найгострішого викриття вад.

Водночас і зображення конкретних ситуацій для виявлення недоліків, і загальний аналіз розвитку героя повісті відбуваються не ізольовано, а в повній взаємодії центрального персонажа з навколишнім середовищем, котре так само

постає чинником впливу на формування особистостей із низькою соціальною відповідальністю. У такий спосіб нове підтвердження опортуністської інертності інтелігенції, як стану чи прошарку, Леонід Скрипник віднаходить у війні, з якою його «піддослідні» зіштовхуються на етапі переходу зі студентства до наступного етапу життя – сформованої особистості. Автор зображує події Першої світової війни саме через призму бачення Інтелігента – людини, що через своє напівпривілейоване положення у соціумі не має ані фізичної можливості, ані бажання брати участь у чомусь небезпечному чи просто важчому, ніж відвідування «Петровської чайної». Зокрема, письменник вкотре вказує на контраст у діях – Інтелігент спершу декламує патріотичну промову, а потім абсолютно протилежно зіштовхується з реальністю, в якій зовсім не хоче виявляти ту ж патріотичність: «в і й н а !!! Інтелігент у «громаді» говорить патріотичну промову. Йому милостиво плещуть... Інтелігент вдома, настроєний зовсім не патріотично. Пригнічений. І дружина пригнічена не менше... Мобілізація, дорогий читачу... Мобілізація...» [40, с. 69–70].

Заразом попри абсолютну концентрацію на головному героєві, як типові пересічному, Скрипник не забуває демонструвати і особливості ідеологічного впливу на всі прошарки населення в різні часи. У такий спосіб період безглуздої, на думку самого автора, війни так само підпорядковується ідеологічному маркуванню – письменник висміює втілення цієї ідеології на рівні музичному за допомогою пісні «Взвейтесь, соколи, орлами», очевидно вважаючи тих, хто прислухався до цього гасла, недостатньо поміркованими. Зокрема, на це вказують доволі іронічно-сатиричні рядки – «Я не спроста саме оцю пісню включив до свого роману й тим, можливо, обезсмертив її. Дуже хороша пісня, розумна... «Взвейтесь, соколи... орлами»... Велика річ – гасло!.. Ну, годі... Я ніяк не можу забути про те, що оце гасло було велике цілих три роки.; І я брзкаю отруйною слиною» – з особливою сатиричною роллю пунктуації у них. Однак такі пасуси зовсім не поодинокі та не завжди приховані, адже Скрипник, використовуючи ту ж власну форму «тлумача», вдається і до повноцінних викривальних малокомічних монологів, котрі так

само доповнюють загальну картину оточення головного героя. Особливо відвертим можна назвати висловлення автора щодо філософських «уроків» політграмоти, яке найбільш гостро вказує на причини схильності головного героя та інших представників тогочасного соціуму до конформізму: «Все філософське уgruntування буття «руського воїна» вкладалося в форми елементарно-прості, ніби виковані з заліза двома-трьома ударами молота, форми спартансько-величні своєю монументальністю, форми, що в них відчувався дух Абсолюта... <...> Отже, форми ці були прості, суть ще простіша, – безперечно, це була найпростіша в світі філософська система: за Віру, Царя й Отечество – життя...» [40, с. 75].

Скрипник описує саме пласти суспільства, а не конкретних представників. І це читач може зрозуміти не лише з того, що головного героя автор називає не інакше, як Інтелігентом, але й з тих самих ознак пітекантропства чи богемності у нових типів. Заразом не варто забувати і про найбільш яскраві ознаки, що у такий же спосіб пов'язані з іменами. Зокрема, дружина Інтелігента отримує своє ім'я абсолютно гіпотетично, адже автор вважає, що саме Марія пасуватиме до імені батька – Сава. Скрипник, як і читач, міг обрати будь-яке інше ім'я саме тому, що його героїня безлика не самотійно, а у зрізі цілого соціуму, в якому вона лише конкретний представник доволі пересічного типу.

Водночас зображення конформістського типажу, а саме його найяскравішої – пристосованської – основи, найбільш виразно зберігається все ж на рівні центрального персонажа, який не бажає втратити власний доволі аристократичний статус, і на рівні всього соціуму у вигляді оточення, з яким цей головний герой зіштовхується. Навіть те, що Інтелігент в умовах революції залишається на перший погляд послідовним і всіляко підтримує спершу тимчасовий уряд, а згодом гетьмана, так само є виявом опортунізму, що за кінцеву мету має збереження власних вигідних позицій у соціумі. Як головний засіб висміювання такої поведінки автор обирає літоту, позначаючи найважливіших представників тогочасного політикуму та державотворення

загалом дещо аморфними ляльками, які лише нерухомо стоять і змінюють одна одну. І саме з цими ляльками взаємодіє Інтелігент, але знову не як конкретна людина, а як збірний образ: «Кожного разу повторюється та сама сцена поміж ляльками, і ту саму сцену пророблює Інтелігент. Що далі, то більшої швидкості й технічної досконалості досягає він, бо *repetitia est mater studiorum*. Нарешті, – більший за всіх попередніх – червоноармієць... З великою майстерністю Інтелігент пророблює свій номер і з відданим виглядом улаштовується біля його ніг... Екран темніє... Мій герой і досі з не меншою відданістю перебуває на тому самому місці...» [40, с. 104].

Зрештою, Інтелігент, як це й притаманно відповідному прошарку населення, вкотре вдало для себе переживає усі геополітичні події та зміни, про що повідомляє сам автор, не просто переносячи героя в нову, радянську, дійсність, а перетворюючи його на вірного слугу цього нового режиму. Власне, головний персонаж типово зберігає свої високі позиції навіть попри попередні спроби уникнути перебування у комуністичному соціумі. Так само зберігається і вплив ідеології на Інтелігента, стати жертвою якої – свідомий вибір героя-конформіста. Він з найбільшою самовіддачею та щирою захопленістю дотримується актуальних на той час постулатів розвитку комунізму, а саме його виробничої частини, котрі насправді перебирає від німецьких прикордонників-корупціонерів: «Зверніть увагу на раціоналізованість. Мінімум зусиль, максимум досягнень...» [40, с. 99]. Акцентуючи увагу на важливості «раціоналізації», «нормалізації», «стандартизації», «тейлоризації», «фордизації», «утилізації» і намагаючись втілювати усі ці принципи для збереження власних позицій, Інтелігент несвідомо стає найяскравішим представником бюрократичного процесу, у такий спосіб не підвищуючи ефективність, а знижуючи якість: «Інтелігент мовчки показує на годинник, виразно дивиться на секретаря півсекунди і береться до роботи... Яка різниця між людством і вождем! Дивіться й захоплюйтесь!.. Секретар однією рукою подає, другою забирає папірці. Інтелігент однією рукою бере папірці, перечитує їх, у цей самий мент другою рукою пише резолюції. Середня виробнича норма –

сто папірців на хвилину. Папка папірців швидко розтанула. Це чудова відповідь на наш страх перед папірцем, як перед символом тяганини. Нічого подібного! Жодної тяганини!...» [40, с. 110]. Відтак варто погодитися із влучною характеристикою дій скрипниківського персонажа Н. Іванової: «...інтелігент, укотре віднайшовши своє місце у нестабільному світі, цього разу в кар'єрному кріслі кабінету радянських часів, презентує глядачеві простір «чудово організованого організму», де «всі стіни кімнати, зверху донизу, обвішані таблицями, діаграмами, графіками», а запорукою розміреності та дисципліни будь-яких подій стають годинники та педантичні розклади. Очевидно, і «крісло», і весь темпоритм, заданий життю героя, стають чи не символом цілого зрізу історичної та соціальної дійсності...» [20, с. 34].

Бюрократичний процес, винуватцем якого стає головний герой, перетворюється у комічну «одіссею», у якій задля отримання звичайного пера для письма доводиться отримати підписи чималої кількості відділів організації. У такий спосіб за допомогою певної гіперболізації автор висміює і систему загалом, і власного героя, метою якого виявляється просто угодовство з вищим керівництвом і можливість мінімізувати власну роботу: «Інтелігент, очевидно, задоволений з усього на світі. Ліниво потягнувсь, глянув («від нічого робити») на годинник і на розпис, потім почав розглядати свої руки» [40, с. 110]. І це знову очевидне збереження патернів соціальних ролей, з яким герой вже зіштовхувався: «Зверніть увагу на раціоналізованість. Мінімум зусиль, максимум досягнень...» [40, с. 99]. Авторський аналіз, чи радше тлумачення, такої поведінки Інтелігента також ґрунтується на висміюванні за допомогою гіперболізації. Зокрема, Скрипник використовує сатиру для зображення надмірного «раціоналізму» свого персонажа. Переборюючи себе і йдучи на поступки у вигляді відхилення від графіків, Інтелігент здобуває від автора звання «героя»: «Героїзм справжнього героя, хоч не є непохитний, але тримається завжди до переможного кінця. – Мій герой – звичайно, герой. В усяких розуміннях... Як справжній ідеаліст, він вірить у справедливість. Не багаття він чекає, звичайно... На жаль... але не будемо забігати наперед...

Спостерігайте уважно героїчну поведінку мого героя, бо в наші часи лише зрідка можна таку побачити!.. А проте, не дуже вже й зрідка, на жаль...» [40, с. 116].

Важливим також є урахування збереження типу суспільства, адже й під час опису імперії, і під час опису революції, і під час опису радянського періоду життя автор визначає домінантним типом соціалізм, який так само висміює. Для Леоніда Скрипника така форма устрою – мікросфера, що має найбільш сприятливі умови для витворення таких прошарків та індивідів, як його головний герой. Водночас, висміювання цієї мікросфери відбувається також за допомогою певної гіперболізації: «Рука начальника виймає з гаманця дві копійки. Кур'єр взяв гроші, весело хитнув головою і побіг з кабінету. <...> Що це? Що це таке?!. Треба сказати прямо: це анархія!.. Руїна!.. І хто це робить? – Персона, що стоїть на чолі і володіє довір'ям широких трудящих мас!.. А система? А облік? Адже – «соціалізм це облік»!.. <...> Перетворення ж довіреної держустанови на частково приватно-капіталістичне підприємство та ще з власного участю, як пайовика – це одвертий злочин, обтяжений до того користливою метою: стягненням відповідних прибутків... Усе це абсолютно ясно...» [40, с. 117–118]. Таке сатиричне зображення насправді типової народної «істерії» щодо порушення усталених норм не просто підтверджує домінантність конкретного типу устрою суспільства, але й викриває неготовність цього соціуму до змін. Окрім того соціалізм постає і зручним засобом контролю суспільних настроїв, за допомогою якого можна маніпулювати концептом рідної землі. Цей засіб також виявляється наскрізним для всіх періодів і форм існування держави: апелювання до батьківщини актуальне і в період імперії – «Могутня, монументальна філософська система втілюється в свідомість захисників Віри, Царя й Отчества...» [40, с. 76], і в період радянської влади – «І, нарешті, ця сама назва, – словом «батьківщина», що воно походить від слова «батько», – показує, що мій герой не лишився елементом чужорідним, приймаком, – ні, він став рідшим сином радвледи» [40, с. 105].

Окрім гіперболізації однією із домінант сатири Леоніда Скрипника й інших представників комічної літератури періоду 20-30, зокрема Миколи Хвильового, є використання повторень. Якщо у Хвильового це потрібно переважно для опису деталей навколишнього середовища з можливими його змінами за природою чи настроєм, то в автора «Інтелігента» повторення зрідка потрібні для регулювання темпу оповіді: «Картина йде скаженим темпом, намагаючись навздогнати життя...» [40, с. 80]. Натомість значно частіше такі елементи дублювання створюють ефект «однаковості» персонажів, адже письменник використовує однакові фрази для різних героїв, у такий спосіб ще раз підтверджуючи їхнє існування не як автономних індивідів, а як конкретних представників цілого класу: «Інтелігент бере на пухівку пудри. Ударив злегка пальцем по пухівці й збив зайву пудру. Хмарка пудри повільно сідає на долівку. Інтелігент дбайливо пудрить ніс і підборіддя. <...> Марія Савишна бере на пухівку пудри. Ударила злегка пальцем по пухівці й збила зайву пудру. Хмарка пудри повільно сідає на долівку» [40, с. 130].

Водночас Скрипник використовує повторення не лише в масштабах окремих фраз, але й цілих пасусів у різних частинах твору. Метою такої циклічності вочевидь є ствердження незмінності головного героя незалежно від суспільно-політичної ситуації. Зокрема, автор послуговується певним топосом, з яким Інтелігент зіштовхується у моменти найбільшого емоційного піднесення та протилежного стану духовного занепаду, – місцями розпивання алкогольних напоїв, якими стають «Петровская чайная» у першій половині тексту і невідома «пивна середнього гатунку» у другій половині. Найбільшої концентрації такі масштабні повторення досягають в епілозі. Тут автор вдається до певної компресії тексту для збільшення кількості інформації без збільшення кількості зайвих описів, що також додає відчуття комічності. Саме в епілозі автор самостійно підсумовує циклічність життя Інтелігента, як представника окремої частини соціуму: «Моєму дорогому героєві – тисячі років. Він змінив багато, багато імен. Його останнє ім'я – зовсім недавнє, і належить воно далеко не йому



винятково... Він надзвичайно життєздатний і свої основні біологічні ознаки доніс цілі з п'ятьми тисячоліть аж до наших днів» [40, с. 145].

Аналіз життя Інтелігента автор, зрештою, зводить до алегорії на гру в курча, що прагне бути орлом. Адже і його герой постійно намагається стати тим, ким насправді бути не може. Скрипник визначає належність героя до інтелігенції, як частково історичну біологічну приреченість, а відтак і вроджена інертність зумовлює неспроможність персонажа щось докорінно змінити. Саме тому в епілозі, що слугує певними висновками, письменник так само звертається до повторів: спершу іронічно-сатирично вказує на схожість дружини та матері Інтелігента – «Мабуть, заради режиму економії, обидві ролі грає одна актриса», а згодом таку ж схожість самого головного героя зі своїм батьком: «Це – мій герой. Подібність до свого батька – цілком зрозуміла...» [40, с. 144].

Особливо яскравою є та сатирична викривальність, яку автор застосовує через образ Інтелігента до читача і реалізує так само за допомогою повторень і порівнянь. Письменник ще у пролозі розпочинає свою відвертість із читачем, пишучи «мій герой живе серед вас, а часто – і всередині вас» [40, с. 7], і надалі постійно вказує своєму реципієнтові на схожість із головним героєм чи дотичність до такого типу людей: «Ну, ось, дорогий читачу, вже тепер, в цей урочистий момент приєднання мого (скажемо прямо – нашого) дорогого героя до великої революції, ви, сподіваюсь, згадали його: він ваш старий знайомий, – ви певно не раз його бачили в ті дні в такі моменти» [40, с. 81].

Автор буквально використовує діалогічність сатири як засобу комічного і викривального, аби тримати читача у межах певних роздумів і напруги, що повинні безпосередньо повпливати на його високоморальність. Зображуючи Інтелігента, як тип, письменник дає читачеві трагікомічний приклад того, як сам цей читач може виглядати у випадку схожості з головним героєм. І це, звісно ж, схожість не візуальна, вікова, вагова чи будь-яка інша фізична, а лише суголосність у психотипі та особливостях виховання: «Я не знайомив вас досі з моїм героєм офіційно. Ви знаєте все його життя, але не знаєте першого пункту

його анкети: ім'я, по батькові, прізвище... Я і не буду вас знайомити. Кожен з вас сам знає цей перший пункт. Я не протестуватиму, коли відповідей буде стільки, скільки читачів...» [40, с. 128]. Скрипник поступово проходить етапи розкриття своєї комунікації з реципієнтом і саме тому наприкінці тексту, як кінцева форма звертання до читача з'являється фраза – «Товаришу інтелігентний читачу мій» [40, с. 139]. Відтак читач, який сумнівався у своїй схожості з Інтелігентом, цих сумнівів позбувається, а той, хто від початку вбачав суголосність з головним героєм, остаточно запевняється у своїй комічності, аморальності та інших огріхах.

Зрештою, кінцеву оцінку власному висміюванню Інтелігентів, умов їхнього зародження, особистісного і класового формування, а разом і доволі мінливого оточення, автор подає також на межі сарказму і сатири через епізодичного другорядного героя – музиканта, за професією названого прізвищем автора: «Скрипник грає щось дуже веселе, коли вважати на рухи всього тіла, але обличчя його залякло в постійній туповатій журбі і очі, не бачачи, втупилися в одну точку» [40, с. 137–138]. Насправді така характеристика вичерпно описує ставлення письменника до того, про що він пише, адже попри всю комічність його центрального персонажа, як типа, і сам Інтелігент, і всі, хто з ним пов'язаний, насправді викликають у автора винятково негативні почуття, а подекуди й відверте роздратування, як, наприклад, у згаданому раніше описі політграмоти – «І я бризкаю отруйною слиною» [40, с. 72]. Саме така свідомість і зумовлює авангардність сатири Скрипника, а особливо у межах новітнього для того періоду жанру кіноповісті. Тому варто погодитися із думкою О. Ільницького, який визначає схильність письменника до самоаналізу, як ознаку авторського стилю: «Інтелігент є цікавим зразком футуристичної прози, не тільки своєю «синтетичною» формою (сценарій і роман), іронічним і сатиричним тоном, тенденцією до наукової аналітичності, але й тим, що він такий свідомий своїх засобів і умовностей. Це твір, який не дає читачеві забути про себе, не дозволяє йому пірнути та забутися

в самому «змісті». Реклямування своїх структурних і функціональних елементів можна вважати його естетикою» [21, с. 10–11].

Загалом, сатира Леоніда Скрипника не настільки прихована, як сатира Миколи Хвильового. На відміну від свого більш відомого колеги Скрипник найчастіше описує відверто аморальні вчинки і загалом низьку соціальну відповідальність свого героя відкрито, зовсім без гумору, натомість висміюючи його оточення і найбільш нечіткі, бо переважно потаємні для самого Інтелігента, ознаки конформізму в його психології чи вихованні. Водночас спільною рисою сатири обох письменників і загальною стилістичною характеристикою обох текстів можна вважати використання евфемізмів на позначення головних героїв: ставлення Скрипника до Інтелігента таке ж псевдо-поблажливе і «привітне», як ставлення Фітільова до Івана Івановича.

Головна ж відмінність Інтелігента від Івана Івановича в тому, що герой Скрипника не потрапляє під певний «гіпноз» революції, а відтак усі його вчинки цілком свідомі. Персонаж усвідомлює свою потребу у збереженні власного рівня соціального добробуту, проте під дією біологічно зумовленої захисної реакції не усвідомлює неправильність власної поведінки і аморальність, автоматично зберігаючи свою конформістську сутність.

### **2.3. Мімікрія сатири в романі О. Досвітнього «Кварцит» як засіб прихованої інтерпретації конформізму**

Сатиричність, а радше висміювання, як домінанта часу, охоплює широкий пласт літератури навіть тієї, що насамперед є серйозною, а не сміхотворчою. Водночас посилення викривальних тенденцій в українській літературі 20-30-х років ХХ століття, що спричинене політизацією мистецтва у тоталітарній державі, як наслідок зумовлює розширення спектру особливостей і власне комічного. Зокрема, відбувається поглиблення сатири, котра з причин

безпекових щодо автора стає на помежів'ї декад найбільш прихованою. Заразом «маскування» елементів висміювальних спричинює і певну зміну структури комічного, і особливо розширення тематики текстів, за якою і має бути сховано сатиричний зміст. Попри це так само наскрізними залишаються головні складники тогочасної викривальної літератури – нові соціальні типи, комічність яких дещо зменшується, та середовище їхнього побутування, акцент на сміхотворності якого навпаки посилюється. Відтак свідомі спроби авторів-нонконформістів «мімікрувати» з середовищем для найтоншого висміювання породжують цілу низку нових змін в характері сатиричної літератури досліджуваного періоду.

Пласт приховано викривально-висміювальної літератури, займаючи місце проміжне між творами відверто провладними і протилежними яскраво опозиційними, залишається суперечливим, а самі тексти подекуди потребують відновлення репутації, що негативно змінюється внаслідок недостатньо ґрунтовного аналізу їхньої структури і тематики. Відтак саме цей пласт сатиричної літератури залишається несправедливо відстороненим від загального культурного процесу попри високий рівень художнього наповнення. З-поміж авторів, які актуалізують такі нові тенденції у викривальній літературі, чільне місце посідає Олесь Досвітній (Олександр Скрипаль-Міщенко), чию серйозну творчість ґрунтовно схарактеризовано в розвідках О. Бровко [5], О. Салової [36], М. Васьківа [6], В. Вощенко [8]. Однак в контексті метаморфоз смішного особливо яскравим залишається малодосліджений роман «Кварцит», у якому висвітлення модусу конформізму набуває найбільш ґрунтовних структурно-тематичних змін саме з метою поглиблення сатири. Водночас трансформація комічного пов'язана і з авторським баченням проблеми опортунізму, яку письменник втілює не просто через наскрізні нові типи, а через пласт дещо більший – усе покоління. Досвітній зображує філогенез психології людини не через онтогенез конкретного представника, а безпосередньо через весь соціум навіть за наявності головного персонажа.

Відтак історія і конкретного періоду життя покоління, і загалом у «Кварциті», як засіб структуризації та головний показник розвитку чи занепаду, постає центральним елементом, що поєднує всі інші структурні частки. За словами О. Салової, у такий спосіб «Автор намагається відобразити основні соціально-культурні аспекти свого часу: спроби творення нової літератури, орієнтація на утилітарність, політична заангажованість мистецьких напрямів» [35, с. 142].

Зображення хронології автор вибудовує навколо найпростішої її основи – тріади минулого, теперішнього і майбутнього, водночас не обмежуючись винятково такою лінійною послідовністю, а періодично звертаючись до спогадів, сподівань своїх героїв для певного розмивання кордонів між часовими пластами. Зокрема, саме з розмірковувань і згадок про революційні звитяги головного героя Огея письменник і розпочинає основну частину, відразу ж вказуючи на певну зацикленість персонажа на майбутньому і минулому: «В голові клубочаться мислі, уривки думок про велике майбутнє, коли зникнуть турботи, дріб'язкові бажання, тваринні хотіння і вболівання за нездійсненою дурничкою й матеріальний добробут» [15, с. 21]. У такий спосіб Досвітній відразу ж відтворює образ типового для того часу пролетаря, загубленого поміж двома кінцями постреволуційної екзистенційної дихотомії – між героїчним минулим і утопічним майбутнім.

Заразом автор так само від самого початку, в діалозі з другорядною оперною співачкою Аксель, «розшифровує» ім'я свого героя: «– Огей Неростій. Від, слова рости. <...> Огей – це поєднаний степовий вигук воловників. О! гей! Правда, дивно? В часи прогресу людства від волів до авто, аероплана й радіо, таке прозаїчне воляче ім'я – О-гей! <...> Це щоб завжди пам'ятати про степове походження, про колишній дикий степ, що мусить бути підкорений волі і завданням могутнього пролетарського класу» [15, с. 29]. Відтак і найменування персонажа стає свідченням його темпоральної загубленості, що тягнеться від степового минулого до ефемерного майбутнього. Окрім того в такій характеристиці головного героя дослідники віднаходять його біологічну

приреченість. Зокрема, Н. Заверталюк в образі Огея віднаходить «частково індивідуалізованого (окремі деталі портрету, лаконічні самохарактеристики, внутрішнє мовлення), закодований тип людини, політично зааганжованої на підпорядкованість владі» [16, с. 113]. Не менш важливим залишається і прізвище Неростій, котре, контрастуючи з іменем-бравадою, так само дозволяє читачеві зрозуміти і всю безвихідність героя, який попри всі бажання насправді не має росту, тобто не має майбутнього.

Зрештою, письменницьке викривання, що діє через призму часу, і в якому історичність від самого початку набуває композиційно важливого змісту, відразу ж стає невід'ємною часткою всіх інших висміювальних ліній, встановлюючи певні рамки авторського аналізу вад соціуму.

Передусім важливі такі рамки для ідейно-тематичного вибору письменника. З цього погляду хронос є не просто обрамленням, яке дозволяє чітко визначити межі, в яких діятимуть усі авторські нонконформістські сатиричні задуми, але й слугує засобом їхнього послідовного поєднання. У такий спосіб Досвітньому вдається якісно скомпонувати складне розділення тексту на пролог і дві основні частини, що описують відповідно три окремі лінії подій у двох топосах – лінію розладу соціалістичної системи та шахтарського робітничого класу в Криворізькому басейні; лінію перипетій тогочасних культурно-мистецьких кіл у Харкові; і лінію конкретного пролетаря інтелігента Огея, який і за професією, і відповідно до своєї місії стає тим самим провідником між топосами. Водночас саме регіони країни стають другоплановими, адже масштаби безперервної одиссеї головних героїв базуються на рівні дещо нижчому. Досвітній змушує власних персонажів постійно змінювати місце перебування, поміщаючи їх то в потяг, то у власну оселю, то в домівки інших героїв, то в шахти чи будинки культури. Діє це перманентне переміщення у безпосередній кореляції з часом, адже саме так авторові вдається найбільш однозначно вказати читачеві на те, що його герої блукають у хронотопі – фізично шукають зручного місця та підсвідомо намагаються відшукати зручний час.

Відповідно до ідеї і теми кожної з окремих ліній Досвітній по-різному масштабує комічне, поступово нарощуючи його. Саме тому пролог, що знайомить читача з шахтами Кривбасу і їхнім головним представником, фанатичним шахтарем-пролетарем Курбалою, фактично не містить сатири, окрім кількох найпростіших насмішок над радикальною комуністичністю того самого рудокопа. Однак саме такі легкі висміювання дозволяють авторові підготувати читача до більш різкої, хоч і ретельно прихованої, сатири в першій основній частині.

Відповідно до проаналізованого раніше початку частини зі знайомства з головним персонажем і його темпоральними рефлексіями Досвітній проектує всю сюжетну лінію харківських мистецьких кіл. У такий спосіб, використовуючи для цього ту саму одісею «загубленого» Огея по будинках його друзів художників, письменників, театралів, меценатів, а також державних культурно-історичних установах, автор залишає важливим використання часопростору для продукування патерну сатири: письменник, використовуючи дуальність засобу комічного, розділяє хронологічні переживання своїх персонажів на два рівні. Перший рівень становлять вже згадані епізодичні спогади, що потрібні для розкриття характерів персонажів та їхнього тла. Натомість значно важливішим постає вищий, більш загальний і всеосяжний рівень, який і визначає структуру всіх елементів тексту.

Особливо значимими у межах вищого рівня є ті самі часові пласти, котрі письменник одночасно послідовно та хаотично вибудовує упродовж рівних щодо цього часу трьох частин твору. Сам автор пояснює це читачеві за допомогою метафоризації часу через образ дітей головного героя, водночас досягаючи найточнішої викривальності: «Діти... Одно... мертво, – наслідок бойового часу, друге... власне, перше, що вижило, – нервове: часів спочинку після довготривалої нервової боротьби; третє, власне, друге, – радісне, спокійне – часів переможного спокою; четверте, власне, третє, – тепер ще немовля – невідомий суб'єкт, незрозумілого для нього, Огея, часу, в якому, на його думку, відроджувався крамар... І ці діти покинуті на ласку випадкових нянь. Йому

тепер, як ніколи, стає виразною безпритульність своїх дітей...» [15, с. 55]. У такий спосіб Досвітній, вбиваючи першу дитину та називаючи другу «нервовою», змальовує весь деструктивний вплив революційного минулого на особистість власних персонажів, який попри це відразу ж частково компенсує протилежним, «радісним, спокійним», теперішнім. Натомість відповідно до настроїв Огея найбільш тривожним залишається майбутнє, позитивність якого може не відбутися. Відтак і, відчуваючи «безпритульність своїх дітей», герой насправді відчуває власну невизначеність у хронотопі, що безпосередньо є наслідком тієї ж революції.

З-поміж трьох головних складників часу – минулого, теперішнього та майбутнього – найбільшого висміювання зазнає саме останній, що упродовж усього роману постає центральним універсальним засобом об'єднання персонажів та умов їхнього буття. Саме через призму невизначеного прийдешнього Досвітній вказує і на відверто безпідставні обіцянки партії щодо диктатури пролетаріату; і на комічність самого концепту комуністичної утопії, котрий існує тільки в будущині; і, головне, на слабкість своїх героїв у взаємодії з тим самим «завтра». А надто підкреслює їхню, персонажів, нездатність до творення майбутнього, що підтверджує і фрагмент розмови Огея із другорядною героїнею Кряжен. Вона – така ж переконана партійна працівниця, яку сам автор характеризує, як «фанатика великої справи і знавця юнацької душі, з якої вона ліпить прекрасні істоти майбутнього» – зіштовхується з реальністю, в якій сама нездатна впоратися із прокомуністичним вихованням власної доньки, хоч і намагається впливати на «тисячі юнаків і юначок» [15, с. 60]. Письменник сатиризує масштаби проблеми невизначеного майбуття, з яким зіштовхується не лише головний герой, але й усі, хто його оточують. Саме у такий спосіб митець виокремлює з потоку історії хворобливість власних персонажів, яка і стає головним об'єктом сатиричного викривання, адже передусім його герої стають заручниками хвороби через власну конформістську зацікавленість у новій оманливій дійсності.



З погляду нарації, використовуючи хворобливість персонажів, автор фактично позбавляє текст власних реплік, водночас розширюючи можливості для висловлювання своєї позиції. Досвітній розподіляє авторські рефлексії між персонажами або втілюючи їх безпосередньо у діалогах, або «віддаючи» свою думку тому чи тому героєві. Він насамперед використовує центральних персонажів, а надто Огея, і як приклад хворої комунізмом людини, і для саморефлексивного (з погляду самих персонажів) викривання збудників цієї недуги, залишаючи головним «симптомом» темпоральну невизначеність. Особливо репрезентативними щодо такої багат шаровості варто вважати локуси піку морального занепаду головного героя, зокрема його міркування про повернення «аристократії» під час сварки з дружиною, що слугують для висміювання псевдопролетаріату: «Він розуміє, що все це пусте, що й він і вона розуміють, мусять розуміти, від чого нестатки в такий час – час початку нового життя країни. Але згадка про зовнішні розкоші обивателів, – тих, що повилазили з закапелків після боротьби і, понатягавши золоті обручки, підмазавши очі й губи, прибрані в оксамит, шовки – залишки минулих надбань, з підкресленим зухвальством дефілюють проспектами, в фойє театрів, часом сидять на далеких їхнім чуттям громадських зборах, на показ всім своїх принадних сласних частин статури, – затуманюють це розуміння...» [15, с. 56]. Водночас письменник використовує і дружину Огея для висміювання самого головного героя. Саме вона, рецензуючи побивання чоловіка і нагадуючи тому про його власний колись дрібнобуржуазний статус інтелігента, стає інструментом у складній структурі авторського висміювання опортунізму.

Досвітній також вдається до певної двоїстості. Розширення можливостей авторського висловлення, що найчастіше втілюється саме у роздвоєнні через діалоги і міркування героїв, водночас зумовлює і певну одночасність двох думок у межах одного пасуса. За допомогою певного ускладнення – образного, метафоричного або іноді просто синтаксичного – письменник у межах однієї фрази висміює і конформістів, і тих, хто ними не є. Зокрема, це автор втілює в діалозі Огея і його приятелів-митців Карпа та Вакула, в якому вкотре нагадує

читачеві про те, що Огей, представник де-юре, але не де-факто колишнього дрібнобуржуазного стану, насправді сліпо, по-конформістському, вірить пролетарському майбутньому, а письменники стають об'єктом висміювання за те, що намагаються приховати свою критичну, певною мірою бунтівну натуру за такими ж конформістськими тенденціями, яких просто вимагає суспільство: ««Лають». Огей знає – це означає, що нову поему, нещодавно написану цим новітнім драматургом, суспільство лаяло. Огей ще не бачив цієї п'єси, але йому переказувано, що вона висміює деякі контрасти сучасної системи. Йому стає дивним: чому й цей, теж комунар, що час громадянської війни згаяв у борні за владу пролетаріату, ставши драматургом, висміює те, що він мав би як митець вихвалити. <...> Огеєві байдуже, але йому ясно одне, – він, особисто, був у суспільстві якоюсь згнилою травою, видавленим буряковим жомом, вартим для споживання тільки невибагливим волам. Його ані лають, ані вихваляють. Що він собою як громадянин являє? <...> Раптом бачить, що близьке середовище, він сам – загрузали у власний добробут. На люди вилізли загнані в щілини паразити – дрібні буржуа, крамарі, а багатії на селі знов чванькувато розчісували вуса. Далі він бачить себе в полоні нез'ясованої розпуки. Тут помічає себе одірваного від цілого авангарду класу, навіть свого осередку. Атож, це була прірва між ним і цілим класом» [15, с. 66]. Відтак «втискаючи» відразу кілька об'єктів і предметів висміювання у межі однієї репліки чи фрагменту, Досвітній досягає неприхованого викриття вад загальносуспільних та прихованого викриття сервілізму інтелігенції через образ головного героя. Зрештою, таке ускладнене використання сатири для одночасного висміювання кількох подразників так само притаманне досліджуваній сміховій парадигмі, оскільки це ще один вияв двоїстості, яку спостерігаємо у Хвильового і Скрипника в дещо інших формах.

В межах єдиного патерну сатири одночасна, структурно паралельна, подвоєність діє і на інших рівнях, все ж найчастіше слугуючи засобом висловлення авторської думки щодо відповідної дволикості сервілізму. Водночас важливо, що попри наявність у романі Досвітнього центрального

конформістського персонажа, сам автор не вибудовує висвітлення усього типу чи й зовсім нового соціуму лише навколо цього образу. Він, зокрема, «розподіляє» опортуністські особливості між усіма персонажами твору, залишаючи Огеєві роль певного пророка, який приймає усі виклики заради майбутнього і фактично стає сакральною жертвою.

Письменник наділяє кожного другорядного персонажа (чи цілий мікросоціум персонажів, як, наприклад, угруповання письменників із їхніми різними поглядами на домінування пролетаріату) конкретними ознаками їхнього пристосування. Особливо яскравими постають характерні риси персонажа на прізвище Суворий, який, будучи чи не найстаршим представником культурного авангарду, стає і найбільш «сліпим» членом соціуму. У сцені мистецької зустрічі-дебатів у домі того ж Суворого автор вдається до певного оксюморонного контрасту, спершу називаючи власника оселі «громадським діячем, знавцем марксистських законів, діалектиком, довголітнім практиком суспільних відносин», а потім вказуючи на по-пристосуванськи трансформовану буржуазність цього героя: «Він не міг погодитися чи, власне, вагався пристати на твердження пролетарських теоретиків, що стара форма, як оця його асамблея, не може мати нового змісту, одним словом, що в старі міхи не можна вливати нового вина. <...> «Атож, – переконував себе Суворий, тягнувши напахнену йодом водичку, – асамблея – стара форма, нею користувались французькі феодали, наполеонівський двір, руський цар Петро, – форма одна, зміст інший!»» [15, с. 71–72]. Адже так само чітко автор попередньо підтверджує належність Суворого до дрібнобуржуазного осередку на прикладі розкоші інтер'єру: «Претензія на розкіш, фарбисті килими, квіти, ловкенькі статуетки, блискучі меблі, м'які кріселка, затишок вітальні, сповненої тендітного паху, одразу давили їх, і кожен не знав, де себе подіти, – чи суньголов кидатись у крісло, чи обережно присаджуватись на канапі або, заклавши руки в кишені, роздивлятись добірні, художньо виконані малюнки на стінах» [15, с. 71]. Отже, нездатність героїв помічати власну лицемірну амбівалентність знову втілюється саме за

допомогою контрастного паралельного роздвоєння, однак цього разу не різних груп дійових осіб, а в межах єдиного образу.

Часткову несвідому «сліпоту», що дозволяє персонажам ігнорувати власну дуальність, Досвітній компенсує елементами їхньої свідомої боягузливості. Виразно про це свідчить фрагмент гніву Суворого, спричинений присутністю стенографіста на тій самій зустрічі митців. Автор висміює страх тогочасних авангардних кіл щодо засвідчення і публічного виявлення їхніх не завжди прокомуністичних дискусій, адже відповідно до ідеологічних настанов партії, якими й послуговуються самі літератори «Кварциту», не може існувати сумнівних відгуків про «диктатуру пролетаріату»: «– Ви що тут робите?! – розляглося гиркання Суворого, і Огей, озирнувшись, бачить розлючене обличчя господаря, звернене до схиленої постаті. Низенький чоловічок схопився на ноги і тремтячими пальцями взявся за вилогу свого зеленого піджака. – Писали? чорт вас забори! – гримнув Суворий. Він шарпко підійшов до столу, згріб копичку вузьких листків і, розідравши їх, кинув на підлогу. – Сказано було, ви мені не потрібні. Ще не вистачало стенографувати розмови гостей. <...> – Ох, вже ці мені стенографісти. Ну, як ті автомати!» [15, с. 85–86]. Важливим для цього фрагменту залишається і згадане раніше авторське визначення високої соціальної позиції Суворого, оскільки саме це дозволяє вказати читачеві на масштаби і дволикості, і боягузливості опортуністів.

Фрагментарно Досвітній використовує власну складну структуру комічного, як певні підказки читачеві, який не завжди здатний до тієї рецепції, яку очікує автор. Використовуючи пояснення прихованих сатиричних елементів, письменник фактично вказує читачеві на інші приховані інтенції. Зокрема, у фрагментах тієї ж літературної дискусії у домівці Суворого автор спершу вказує на прихильність пролетарських письменників до де-факто табуованої західної літератури на прикладі цитування Золя, що майже відразу ж викриває. Заразом цей фрагмент містить і авторський натяк на те, що крім західної літератури патріоти-масовісти так само добре знайомі і зі святим

письмом: «Лейбман підвів голову й, відкинувши волосся на потилицю, відповів, дивлячись на Барата:

– Він казав, той Золя, далі, так – я зараз перекладу, – мені добре це з'явилось. Ось: «Оволодівши добром і злом, улаштувати життя і суспільство-громаду, розв'язавши врешті всі проблеми соціалізму і давши тверду основу справедливості» і так далі, потім: «Чи не значить це бути найкориснішим і моральним робітником на ниві людської праці».

– Це щось пахне з Євангелії, – не стерпівши, буркнув Корній.

– Я теж гадаю, тут щось є від християнської моралі – відказав Лейбман. – Але мене дивує, що деякі ортодоксальні письменники беруть за постулат для себе дещо від християнського проповідника, хоч цього й не мав на думці Золя.  
<...>

– Недаремно ви напучували молодь вчитися на західній літературі, – гостро зауважив Кусень... <...> – Бач, як ви їх чудово знаєте. Навіть з голови можете цитувати» [15, с. 77–78]. У такий спосіб Досвітній вибудовує певну гумористичну тотожність: даючи читачеві приклад до трактування однієї насмішки, він учить того самостійно за аналогією відшукувати наступні. Відтак сприймаючи пояснене висміювання поціновувачів західної літератури за певний рецепт читання і тлумачення сатири, реципієнт самотужки робить суголосний висновок і щодо релігійної освіченості тих самих літераторів, а надто їхнього знання ворожих щодо постулатів партії християнських священних текстів. Схожої формули письменник дотримується і на більш загальних рівнях комічного, зазвичай розмішуючи пояснення-підказки у вигляді певних висновків щодо тієї чи тієї події у творі або ж у формі особистісних переживань головного персонажа. Однак найважливішою ознакою такого патерну сатири варто вважати певну роз'єднаність основних епізодів і пояснень, оскільки вони можуть бути розмежованими певними ліричними відступами в межах висміюваної теми. Таке розмежування передусім дозволяє Досвітньому якнайглибше приховати справжнє спрямування власних нонконформістських

інтенцій, втілених в романі, що вкотре підтверджує вплив соціально-політичної атмосфери 20-30-х років на урізноманітнення засобів комічного.

Подвоєна структура комічного, що крім того роздвоюється і через повчальні пояснення, а також специфіка фрагментарного застосування «допоміжних» сміхових парадигм уможливають відповідну специфіку творення ієрархії персонажів, котра, попри все, не розглядає їх як окремі типи. І якщо персонажі, що не мають високих позицій у комуністичному суспільстві, зображуються за допомогою певної гіперболізованості або навіть частіше висміюється їхня невизначеність у соціумі, як, наприклад, головний герой, то персонажі, що мають більше впливу, постають переважно комічно недолугими, а головним засобом втілення стає іронічна оксюморонність образів таких героїв, яку вони ж самі і стверджують. Автор не обмежується у втіленні такого типу лише через Суворого, але й вказує на суперечливість ще одного високопосадовця – Вілліса, якого змальовано за схожою структурою. Водночас Досвітній змінює порядок елементів, що потрібні йому для висміювання, спочатку вказуючи на некомпетентність персонажа: «Можливо, я погано тямлю в цих заплутаних софістичних теоріях мистецтва»; і лише потім знайомлячи читача із цим некомпетентним героєм: «Вілліс, керівник культурно-пропагаторської партійної роботи...» [15, с. 88]. Тобто Досвітній свідомо описує подібні недоліки на прикладі не одного героя, а відразу кількох саме з метою підтвердження широкої розповсюдженості вад. Причому надважливою ознакою авторського задуму залишається виокремлення у тексті цілої безлічі груп-типів, що висміюються, оскільки чітких меж немає ані в самих групах, ані в недоліках, що слугують чинником об'єднання. Саме тому Суворий і Вілліс можуть одночасно бути суголосними і у своїй підсвідомій пролетарській безвідповідальності, і в гіперболізованій відданості комунізму, а персонажі-митці можуть і зовсім не мати чіткої позиції. Натомість найбільш «універсальним» персонажем залишається центральний – Огей, адже плюралізм його, інтелігента і пролетаря, вад постає достатньо широким, щоб охоплювати всі групи і типи [37, с. 203]. А головним засобом універсалізації

персонажа стає той самий хронотоп, що висвітлює «болючі місця» і в минулому, і в теперішньому, і намагається досягнути майбутнє.

Окремої уваги заслуговує одночасне авторське розділення та поєднання конформізму загально соціально-політичного та культурного, що хоч і не акцентує на темпоральній хворобливості суспільства, однак зосереджує увагу на бажанні мистецьких кіл так само визначити своє місце в новій дійсності. Основним знаряддям висміювання такого сервілізму, а разом і найбільш виразним, найменш прихованим засобом втілення комічного, стає ніщо інше як пародія, до якої автор вдається, щоб найточніше відтворити атмосферу подекуди безглуздої і гіперболізовано запеклої боротьби письменників елітарних та масовістів у 20-30-х роках. У такий спосіб саме через легку карикатуризацію представників світу культури автор зображує і прагнення частини соціуму до збереження звичного ієрархізованого устрою, й інтенції до тотальної пролетаризації усіх класів, і внутрішню культуртрегерську боротьбу тогочасних літераторів. Останнє, як окремий вияв культурної напруги та осередок виявлення конформізму Досвітній описує переважно за допомогою двох найбільш яскравих представників поетичного світу твору – Платона та Корнія. Водночас зберігаючи певну нейтральність, для сатиричного висміювання поведінки обох персонажів письменник обирає або інших письменників, або й зовсім епізодичних персонажів (заразом висміюючи їхній недостатньо високий статус), як, наприклад, у фрагменті літературної дискусії в будинку Суворого, де Платон і Корній стають провідниками двох протилежних бачень нової пролетарської літератури: «— Га, що? Платон зчепився з Корнієм? — протискувався крізь гурт гостей високий юнак. Він посмикав свою борідку, що її завів, кажучи всім про це, для солідності, і додав: — Корній? Цей покладе Платона на обидві лопатки. Та що Корній? Я. Хіба мої вірші не кращі Платонових? Хто не читав мій «Квітучий промінь»? Протягом двох тижнів робітництво розхапало, як мед» [15, с. 74]. Відтак Досвітній карикатуризує конкретні літературні перипетії на рівні не менш конкретних представників художнього слова.

З погляду соціально-культурних процесів ширшого масштабу пародійною залишається вся концепція мистецьких зборів. Як вважає Н. Заверталюк, «метою організатора вечірки та своєю концептуальністю, неоднозначністю пафосу виділяється епізод «асамблеї» у Суворого, підтекст якого екстрапольований на реальну подію – зустріч Сталіна з українськими письменниками 12 лютого 1929 року» [16, с. 116]. Окрім високого чину на це вказує і провокативність діалогів, у яких Суворий бере участь, оскільки саме він всіляко підтримує суперечку Платона та Корнія, порушує проблему розмежування правильних і неправильних щодо комуністичної ідеології жанрів. Водночас Н. Заверталюк вважає схожість Суворого та Сталіна фрагментарною, бо ж «за своїм статусом герой не сягає вершини «вождя»» [16, с. 116]. Тобто пародійне спрямування епізоду зборів мистецької еліти, а надто реконструювання участі високопосадовців у культурному процесі, відтворює патерни політичного тиску керівників партії на діячів літератури. У такий спосіб, набуваючи найбільш відвертих пародійних рис, сатиричне викриття культурного фактично репрезентує відразу кілька векторів культурного процесу 20-30-х років ХХ ст. Адже саме так Досвітній дає реципієнтові можливість не лише ознайомитися з «гріхами» самих митців, що повсякчас помиляються у виборі соціально-політичної позиції заради вдоволення власних мистецьких потреб, але й досягнути власну дотичність до літературного процесу, у якому цей самий реципієнт стає лише інструментом партійного впливу. Зрештою, слухними вважаємо міркування І. Дзюби, на думку якого «Кварцит» передусім є романом, «в якому обговорення проблем зв'язку інтелігенції з робітництвом давало можливість для спроби пояснити літературно-естетичні позиції ошельмованих друзів з ВАПЛІТЕ», оскільки автор насправді відтворює реальну діалектику радше з метою відновлення репутації своїх товаришів, яких партія засуджує за антикомуністичну діяльність [22, с. 243].

Узагальнення дефектів соціуму через образ найбільш відданого апологета ідеї комунізму, тобто головного героя, та пародійний характер описаної мистецької полеміки, зрештою, стають частиною головної наративно-стильової



домінанти роману – масштабування сатири. Відповідно до ієрархізованої троїстої структури викривально-комічного, за якої пролог слугує засобом ознайомлення із авторською сатирою, а перша основна частина реалізована на рівні образів персонажів і діалогів, саме у другому розділі Досвітньому вдається найбільш ґрунтовно глобалізувати висміювання шляхом поєднання попередніх рівнів смішного.

Відповідно залишаючи використані раніше інструменти висміювання, з-поміж яких карикатурність не просто залишається основною, але й ще більше розширює межі охоплюваних явищ тогочасного соціуму, письменник перетворює другу частину свого роману на концентрат загальнотекстової пародії на соцреалізм. Використовуючи для цього різнорівневі контрасти, Скрипаль-Мищенко передусім натякає читачеві на «соцреалістичність» свого роману сюжетно. Огей, який неочікувано для себе разом з товаришем письменником Орестом вирушає до шахт Кривбасу, аби дослідити проблему виснаження запасів руди, та одночасно зіштовхується там і з проблемою розладу соціалістичної системи, так само неочікувано закінчує свою поїздку, адже під дією по-магічному соціалістичної атмосфери Криворіжжя зненацька з'являються нові поклади копалин та відновлюється гармонія в роботі комуністичної бюрократичної машини. Так само різко за допомогою інших, образних та ідейних, контрастів ця ж атмосфера повертає головному героєві спокій щодо перспектив подальшого розвитку пролетаріату й відновлення досконалості комунізму, а відтак і наповнює текст певною гіпнотичністю, що охоплює і головного героя, і його оточення. А отже, Досвітній відверто інфантилізує своїх героїв, вказуючи на розбіжності між реальним рівнем соціально-політичного добробуту та ілюзорною вірою пролетаріату в перфектність комуністичного середовища.

На рівні другорядних персонажів на противагу головному героєві, який віднаходить втрачену віру в майбутнє, найбільш показовими стають Орест і Аксель. Їхні метаморфози мають однаковий характер загального пониження культурного рівня і так само не мають жодного обґрунтування. Письменник

Орест, який під час полеміки митців коливався між «буржуазним» і пролетарським поглядами на літературу, після поїздки до Криворізького басейну та знайомства з ідеальними пролетарями рудокопами несподівано для себе самого відчуває творче прозріння та остаточно обирає сторону комуністів-масовістів. Цю зміну письменницького світобачення влучно характеризує В. Агеєва: «У цілковитій згоді з офіційними вказівками письменники перероджуються, опинившись у робітничому середовищі. Поїздка до шахтарів Криворіжжя стала для них просто цілющою. Якщо столичні інтелігенти зневірені, розчаровані потворними непівськими контрастами, відродженням «базарної» психології, то шахтарі сповнені трудового ентузіазму» [22, с. 303]. У такий же спосіб необґрунтована перфектність соцреалізму вкладається в другорядний, але наскрізний образ оперної співачки Аксель, яка наприкінці твору неочікувано віднаходить своє щастя, змінюючи високе оперне мистецтво на «більш пролетарські» камерні співи відповідно до поради Огея. Зрештою, весь мистецький мікросоціум твору на рівні з цими двома найяскравішими представниками припиняє полеміку, дружньо гуртуючись навколо ідеї світлого комуністичного майбуття.

Окремо в контексті пародіювання соцреалізму варто звернути увагу на фрагментарний, але постійний образ контрреволюції, що постає найбільшим нетрансцендентним злом твору. Водночас нетрансцендентною силою контрреволюцію робить певна персоніфікація, до якої вдається автор. Якщо від початку образ невідомих борців проти комунізму залишається розмитим і найчастіше слугує засобом вираження невдоволення пролетарів-шахтарів щодо похибок соціалістичної системи, то зрештою він кристалізується в конкретний приклад – колишніх власників копалень, якими у творі є лише євреї. Зокрема, найбільш виразним і єдиним розкритим образом ексвласника стає заможний єврей Ісаак Мойсейович Гозберг, який після реквізування його майна іменується просто Йоською – небагатим торговцем базару шахтарського містечка, який зберігає таємні плани залитих водою шахт, аби ті не дісталися союзній державі. Викриває натомість «аферу» секретар партійного комітету округи Титан, він же

і революційний товариш Огея Марк, підсумовуючи всю лінію боротьби з контрреволюцією: «Біда в тому, що до революції магнітові дослідження були в приватних, розпорошених руках капіталістів, які ховали один від одного, а ще більше від суспільства досліди підземних руд. Хіба наша пролетарська держава могла встигнути досконало дослідити, щоб мати всі, як на долоні, підземні багатства? <...> Контрреволюція, гадаєте, спить? Вона живе. Коли їй не вдалось подолати в одвертих боях, вона прикинула, перешикувалася, одягла захисного кольору одіж і точить живе дерево тут, серед нас, на кожному кроці, на всілякій ділянці нашого господарства» [15, с. 149]. Така насмішка, попри свою фрагментарність, дозволяє авторові одночасно вказати читачеві і на притаманне партії використання образу ефемерного контрреволюціонера для пояснення народові численних недоліків комуністичного життєустрою, і на рекетирські методи реквізування майна ворожих щодо соціалізму капіталістів, так само приховані за завісою боротьби з контррозвідкою.

Схарактеризована вище специфіка метаморфоз персоносфери роману, що є виразником авторської візії деградаційного руху квазіутопічного суспільства, отримує наскрізного метафоричного пояснення за допомогою центрального символу кварциту. Як зазначає О. Тимофєєва, «Своєму творові автор дав алегоричну назву. Кварцитом, як відомо, називають гірничу породу, у якій, крім заліза, є великі домішки зцементованого кварцитного піску. Щоб одержати з такої руди залізо, її треба очищати від некорисних елементів. Автор відтворює життя криворізьких робітників і працівників мистецтва так, що обидві ці сюжетні лінії розповіді раз у раз перетинаються» [44, с. 131]. Відтак кварцит постає насамперед неантропоморфним чинником об'єднання робітничого та мистецького класів. Важливим у цьому залишається ставлення Досвітнього до кварциту саме як певного стороннього продукту, який має значний потенціал, однак реалізація цього потенціалу малоімовірна у майбутньому та неможлива тут і зараз. В цьому вбачаємо і письменникове бачення комунізму, котрий стає штучним засобом об'єднання складно поєднаних типів і явищ.

Зрештою, роман «Кварцит» стає продуктом складного періоду 20-30-х років ХХ ст., позначеного жорстким ідеологічним диктатом, що суттєво вплинув на тематику, структуру й форми літературних творів. Авторський стиль О. Досвітнього, що видозмінюється в умовах ідеологічного тиску та всюдисущих процесів централізації літератури навколо соціалістичного реалізму, стає визначальним чинником збереження викриття конформізму в тексті. У такий спосіб ґрунтовно прихована сатира, котра, проте, не втрачає своєї якості, уможлиблює художню інтерпретацію соціокультурних деформацій цілої епохи, репрезентантами якої у романі стає уся персоносфера на чолі з головним героєм Огеєм. І саме ця епоха деконструйованого партійною політикою суспільства у висновку піддається нищівній та, що важливо, неприхованій критиці за допомогою наскрізного образу кварциту, який, як і досліджуваний у творі соціум, опиняється перед загрозою безперспективності.

## **ВИСНОВКИ**

Гене́за вітчизняної сміхової традиції, як однієї з культурних домінант, поліаспектна й у витоку своєму наскрізно пов'язана як з колективною, тобто народною, творчістю, так й індивідуально-авторським художнім словом. Широкий спектр унікальних особливостей функціонування засобів комічного в

українському літературному процесі докорінно пов'язаний з геополітичним і культурним тлом усіх епох існування нації. Центральною сміховою парадигмою закономірно вважають сатиру, котра в умовах перманентних зовнішніх і внутрішніх екзистенційних ризиків стає інструментом нонконформістської непокори й викривально-висміювального засудження суспільних пороків. Соціальна природа цього виду смішного зумовлює також його всеосяжну діалогічну амбівалентність і багаторівневу структуру, адже сатира, передусім, засіб одночасно комічної та серйозної комунікації письменника з усією вертикаллю ієрархії суспільства. Важливо, що сатиричне моделювання тих чи тих недоладностей завжди слугує провідником маніфестації авторської візії соціальних процесів. Однак важливо, що у вітчизняній літературній традиції ця візія найчастіше виходить за рамки персоналії конкретного літератора, натомість репрезентуючи загальнонаціональні інтереси. У такий спосіб сатира стає необмеженим культурним засобом комплексної інтерпретації явищ навколишньої дійсності й важливим складником національної самоідентифікації та волевиявлення, а її головні репрезентанти набувають статусу рупорів народної думки. Водночас важливість сміхових парадигм, зокрема сатири, досі не підтверджена з погляду літературознавчих студій, оскільки українська наука про художнє слово досі не має ґрунтовних досліджень цього засобу комічного.

Значною мірою розвідки української сатири сфокусовані на нечисленних комічно-викривальних доробках чи й зовсім окремих смішних творах визнаних митців, як от Т. Шевченко, І. Франко, І. Карпенко-Карий, що зумовлено складністю й глибиною сатири цих авторів. Спільномірно визнання дослідників отримала сатирична спадщина плеяди письменників розстріляного відродження, творчість яких стає точкою певної жанрово-стильової та ідейно-тематичної модифікації української сміхової традиції. Художні тексти представників цієї епохи послуговували базою для наукових праць численної кількості літературознавців, серед яких О. Гарачковська, Ю. Ковалів, Н. Віннікова, І. Григоренко, С. Ленська та ін. Сьогодні сатира червоного

ренесансу потребує більш ретельного прочитання та переосмислення в контексті актуальних постколоніальних студій чи студій пам'яті та загально для детального розкриття недостатньо досліджених раніше доробків О. Вишні, тріади В. Чечвянського, Ю. Гедзя і Ю. Вухналя, Е. Стріхи, В. Домонтовича, В. Еллана-Блакитного, а також цілої когорти письменників-гумористів, які залишилися другорядними в літературному процесі періоду. Водночас важливо, що наскрізною для української сатири різних епох залишається спрямованість проти суспільних недоладностей, з-поміж яких конформізм посідає чільне місце та стає об'єктом найуїдливішої авторської інтерпретації як в умовах імперської колоніальної політики, так і під впливом тоталітарного насадження квазіутопічної комуністичної реальності.

Центральною культурною персоналією всього літературного процесу 1920-30-х років варто вважати одного з головних нонконформістів плеяди розстріляного відродження – Миколу Хвильового, у творчості якого сатиричний пафос виявляє себе по-новому. Гостро викривальний сміх, притаманний доробку письменника, знаменується інтересом до безлічі соціотипів оновленої пореволюційної дійсності, що підтверджує власне сатиричний *magnum opus* літератора – повість «Іван Іванович». Досконало використовуючи дуальність засобу комічного, автор виразно фокусує комічно-викривального складник тексту на наскрізній роздвоєності соціалістично «досконалого» середовища існування відповідно амбівалентних героїв – Івана Івановича та його дружини Марфи Галактіонівни, які за допомогою образів-масок приховують свої справжні сутності, позначені революційними прізвиськами Жан і Галакта. За допомогою вдало гіперболізованої нарації гіпнотичної партійної пропаганди Микола Хвильовий знищує *alter ego* своїх персонажів, відтак руйнуючи не лише сталий відверто буржуазний комфорт псевдопоборників комунізму, але й загально викриваючи руйнацію всієї парадигми загальнолюдських цінностей у новій реальності. Розкриваючи образи героїв-конформістів, які стають прислужниками усіх можливих устроїв для збереження власних зручностей, автор водночас різко критикує партійну ідеологію за неприховане сприяння

витворенню схожих на Жана й Галакту соціотипів, лояльних до всіх гріхів радянської влади. Відтак письменник дає комплексну оцінку метаморфозам мертвонародженої ідеї рівного суспільства, передусім, відтворюючи згубну аморальність опортуністів-можновладців і глузливо-оманливу суспільно-політичну атмосферу, котра з усіх сил, шляхом продукування насправді безмістовної культури, намагається приховати власні претензії на імперіалістичну спадщину попередньої епохи.

Високоякісне викриття соціального типу конформіста в літературі 20-30-х років ХХ ст. репрезентоване творчістю не лише Миколи Хвильового, але й цілої низки менш популярних авторів. Зокрема, важливим з-поміж малодосліджених є літературне ім'я Леоніда Скрипника, який досягає піку сатиричного викриття узагальнених представників суспільства в екранізованому романі «Інтелігент». Вдаючись до авангардної жанрової модифікації, письменник розширює наративні можливості комічності тексту. Важливою в контексті сатиричного спрямування роману є авторська гра з дуальною і соціальною природою сміхової парадигми, оскільки в поєднанні з витворенням нового жанру це дозволяє доповнити металітературний діалог з читачем елементами монологічної інтерпретації, до якої вдається оповідач. Характерно, що додатковою метою такого розділення сатиричного дискурсу твору є певне розділення інтерпретаційних пасажів на комічні, як комунікація з реципієнтом, та протилежно малокомічні й навіть серйозні, як авторські репліки, що виконують дидактично-моралізаторську функцію. У такий спосіб Скрипник регулює художній вияв власної літературної реакції на пристосуванство свого головного героя Інтелігента, різною мірою викриваючи соціальні вади відповідно до їхніх масштабів і природи. Фундаментальною з погляду письменницького висміювання конформізму залишається інша амбівалентність – двоїстий зв'язок Інтелігента й читача. Відтворюючи біологічно зумовлений невиправний соціотип, що стає збірним образом суспільно недоладного виду з притаманною аморальністю, виразним консюмеристським егоїзмом, громадянською байдужістю та, головне,

принципово конформістським світобаченням, Леонід Скрипник подає читачеві цілу безліч потенційних вад, які можуть бути частково притаманними цьому реципієнтові чи й повністю віддзеркалювати його. Відтак авангардний підхід письменника до сатиричної інтерпретації переповненої конформістськими типами дійсності, втілений за допомогою новаторського жанру екранізованого роману, стає значущою частиною вітчизняної сміхової традиції.

В 1930-х роках оновлення сатири значною мірою зумовлене зміною суспільно-політичної ситуації та посиленням тиску на представників культури, які зіштовхуються з насильницьким підпорядкуванням партійному керівництву шляхом уніфікації мистецьких осередків та введення нового псевдохудожнього напрямку соцреалізму. Внаслідок, відбувається адаптація висміювально-викривальних текстів до нових умов. Помітно це виявляється в сатиричних творах, у яких і смішне, і засудження стають прихованими з метою вбереження автора від санкцій партії. З-поміж нечисленних текстів, у яких комічне начало видозмінюється з метою збереження авторських нонконформістських намірів, варто виокремити роман «Кварцит» Олеся Досвітнього. Визначальною рисою сатири твору є складна багаторівнева структура множинних висміюваних модусів, що стає основою ґрунтовного аналізу темпоральних, просторових й ідеологічних психотравм персонажів. Зокрема, за допомогою наскрізних локусів, що відтворюють особливості принципово різних частин непохитно вірного соціалістичним постулатам суспільства, письменник виявляє малокомічну примарність комуністичного майбутнього, загубленість персонажів в «оновленій» ієрархії типів. Значущим в авторській оцінці недугів соціуму є викриття культурних дефектів епохи, а надто осмислення процесів централізації художнього слова. Залишаючи персонажів-митців фактично відстороненими від творення літературної епохи, Досвітній фокусує увагу на конформістській поведінці діячів культури: значною мірою вони виявляються інструментом реалізації вимог пролетарів та беззаперечно підпорядковуються вищому партійному керівництву. Водночас, поєднуючи ці три категорії соціуму за допомогою пародіювання соцреалізму,



письменник досягає найглибшого викриття патерналістських метаморфоз індивідуальності й колективу в остаточно пролетаризованому суспільстві, що супроводжуються інфантилізацією особистості й утратою політичних, економічних і культурних перспектив.

Проаналізована художня інтерпретація конформізму в українській літературній традиції та, зокрема, прозових доробках Миколи Хвильового, Олеся Досвітнього і Леоніда Скрипника підтверджує основоположну роль сміхових парадигм у вітчизняному художньому слові 20-30-х рр. ХХ ст. Авторська реакція на соціально-політичні, економічні та культурні процеси, неолодності яких зумовлені явищем угодовства, є важливою передумовою появи нових векторів поступального руху тогочасної літератури й розширення спектру її жанрових модифікацій. Проте наскрізним для епохи є витворення зразкової європейської літератури, що у світлі сатиричної оцінки індивіда виявляє тенденції до морального занепаду соціуму.

Перспективи подальших досліджень полягають у комплексному розширенні студії художньої інтерпретації конформізму в літературі доби розстріляного відродження та постколоніального переосмислення культурно-історичних здобутків письменників-нонконформістів.

## **СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

1. Безхутрий Ю. М. Удосконалити чи заперечити? (Іронія в оповіданні Миколи Хвильового «Іван Іванович»). Незгасимий СЛОВОСВІТ: Збірник наукових праць на пошану професора Володимира Семеновича Калашника / уклад.: М. Філон, Т. Ларіна. Харків, 2011. С. 648–656.

2. Безхутрий Ю. М. Художній світ Миколи Хвильового. Харків : ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2005. 332 с.
3. Божук А. Соціально-політична сатира в українській драматургії періоду визвольних змагань 1917–1921 років (на матеріалі п'єси Степана Васильченка «Куди вітер віє»). *Слово і час*. № 10. 2012. С. 89–96.
4. Борев Ю. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. Москва : Искусство, 1970. 269 с.
5. Бровко О. О. Літературна історія Харкова в романі О. Досвітнього «Кварцит». *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Філологічні науки*. 2012. № 3. С. 16–21.
6. Васьків М. С. Тюркомовний світ у творчості Олеся Досвітнього. *Культура народів Причорномор'я*. 2011. № 211. С. 15–18.
7. Віннікова Н. М. Пародійна творчість Едварда Стріхи на сторінках періодичних видань 20-30-х років ХХ століття. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. Вип. 27. Ізмаїл, 2009. С. 116–121.
8. Вощенко В. Ю. Художньо-публіцистична спадщина Олеся Досвітнього : матеріали Всеукр. наук.-практ. Internet-конференції, м. Полтава, 9 квіт. 2015 р. Полтава : ПолтНТУ, 2015. С. 137–540.
9. Вухналь Ю. Щирий українець. 2-ге вид. Харків : ДВУ, 1930. 30 с.
10. Гальченко С. Остап Вишня. Невеселе життя. Харків : Фоліо, 2020. 480 с.
11. Гарачковська О. Жанрово-стильова типологія української сатирично-гумористичної прози доби «Розстріляного Відродження». *Літературний процес: методологія, імена, тенденції* : зб. наук. праць. Вип. 7. Київ, 2016. С. 163–167.
12. Гарачковська О. Жанрово-стильові модифікації української віршованої сатири й гумору ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2015. 38 с.

13. Григоренко І. Творчість Остапа Вишні під тиском тоталітаризму: зміна мистецької концепції від «Чукрену» до «Самостійної дірки». *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова : Філологічні науки*. Вип. 12. Київ, 2019. С. 87–94.
14. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
15. Досвітній О. Ф. Твори у двох томах. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2 : Роман. Повісті. Оповідання. 590 с.
16. Заверталюк Н. Літературне життя 20-х років ХХ ст. у художній інтерпретації Валер'яна Підмогильного й Олеся Досвітнього : зб. наук. праць. Дніпро : ДНУ, 2011. Вип. 12. С. 107–120.
17. Зикун Н. Малі форми української газетно-журнальної сатири: до постановки проблеми. *Наукові записки Інституту журналістики*. 2014. Т. 56. С. 127–133.
18. ...З порога смерті... : письменники України – жертви сталінських репресій / Бойко Л. С. та ін. ; упоряд. О. Г. Мусієнко. Київ : Радянський письменник, 1991. 494 с.
19. Івакін Ю. О. Сатира Шевченка. Київ : Академія наук Української РСР, 1959. 52 с.
20. Іванова Н. С. Пастки раціоналізму : літературне «інженерство» Леоніда Скрипника та нова «фізика» авангарду. *Слово і час*, 2005. № 8. С. 30–40.
21. Ільницький О. Леонід Скрипник – інтелігент і футурист. *Сучасність*, 1984. Ч. 10 (282). С. 7–12.
22. Історія української літератури ХХ століття : підручник / за ред.: В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1998. 464 с.
23. Капленко О. Авангардна проза у світлі наратологічних категорій (роман Л. Скрипника «Інтелігент»). *Прикарпатський вісник НТШ*. Слово, 2018. № 4. С. 98–104.
24. Капленко О. М. Феномен «сценарного» стилю оповіді авангардиста Леоніда Скрипника. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна»*. 2008. Вип.10. С. 321–333.

25. Ковалів Ю. Літературознавча енциклопедія: У 2 т / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ Акад., 2007. Т. 2. 622 с.
26. Козирева Н. В. Філософсько-антропологічні розвідки сміхової культури у творчості М. Хвильового. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. Вип. 60. Запоріжжя, 2015. С. 84–90.
27. Ленська С. В. Українська мала проза 1920–1960-х років: ідейно-тематичні домінанти, жанрові моделі і стильові стратегії : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.0. Київ, 2015. 470 с.
28. Маківчук Ф. Ю. Сатира і гумор. Київ : Радянський письменник, 1954. 677 с.
29. Муслієнко О. «Вступна новела» Миколи Хвильового: варіанти інтерпретаційних кодів. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»* / упоряд. В. П. Моренець. Київ, 1999. Т. 17. *Філологічні науки*. С. 50–54.
30. Наєнко М. К. «Дозвольте помилитися» – останній сатиричний спалах гумориста. *Літературознавчі студії* : зб. наук. пр. Київ, 2011. С. 96–104.
31. Онацький Є. Українська мала енциклопедія : [у 8 т., 16 кн.]. Буенос-Айрес : Накладом Адміністрації УАПЦ в Аргентині, 1960. Т. 3. 130 с.
32. Панасюк М., Саєнко В. Сатирична творчість Миколи Куліша: питання поетики. 1994.
33. Поліщук В. Олексій Савицький: Юхим Гедзь – Олесь Ясний. *Реабілітовані історією: Черкаська область* (кн. 1). Сміла, 2003. С. 402–406.
34. Пуніна О. Панфутуризм Леоніда Скрипника: комічне як стильовий показник. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2012. № 17. С. 54–59.
35. Салова О. Дихотомія форми і змісту в романі Олесья Досвітнього «Кварцит». *Троянди й виноград: феномени естетичного і прагматичного*

- в літературі та культурі* : матеріали Міжнар. наук. конф. м. Бердянськ, 27-28 вер. 2018 р. С. 141-143. Бердянськ, 2018. С. 141–143.
36. Салова О. В. Мотив долання геокультурних бар'єрів героями романів Олеся Досвітнього «Американці» та Бориса Пильняка «Корені японського сонця». *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки*. 2013. С. 118–121.
37. Салова О. В. Проблема літературної орієнтації у романі Олеся Досвітнього «Кварцит». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : Філологічні науки*. 2015. Випуск 8. С. 193–200.
38. Семків Р. Гумор та сатира в українській літературі дев'ятнадцятого-двадцятого століть: Спроба постколоніального прочитання. URL: <https://chooser.crossref.org/?doi=10.1515%2F9781644693025-038> (дата звернення: 05.12.2024).
39. Семків Р. Чи можлива / доцільна історія української сатиричної літератури? *Питання літературознавства*. Вип. 91. Чернівці, 2015. С. 81–87.
40. Скрипник Л. Інтелігент. Харків : Пролетарій. 1929. 150 с.
41. Сулима М. Микола Бажан між Михайлем Семенком і Миколою Хвильовим. *Слово і час*. 2004. № 10. С. 18–24.
42. Сулима М. Остап Вишня в оцінці Олексія Полторацького. URL: [http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/ls/ls\\_2011\\_30.pdf](http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/ls/ls_2011_30.pdf) (дата звернення 05.12.2024).
43. Терещук П. Історія одного зрадника: Ярослав Галан. Торонто : Ліга Визволення України, 1962. 144 с.
44. Тимофєєва О. М. Художнє втілення шахтарської тематики у творах Лева Скрипника. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. Вип. 14. 2012. С. 130–138.

45. Філатова О. С. Тип героя-переродженця в повісті М. Хвильового «Іван Іванович» і романі О. Копиленка «Визволення». *Науковий вісник МДУ ім. В. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки*. Вип. 13. Миколаїв, 2014. С. 271–275.
46. Харлан О. Д. «Дух товариша Портянка»: сатиричне зображення «нового часу» у малій прозі Віктора Петрова. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія : Філологія. Журналістика*. 2021. № 3. Ч. 2. С. 105–110.
47. Хвильовий М. Г. Іван Іванович [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://ukrlit.org/khvyliovyi\\_mykola/ivan\\_ivanovych/8](http://ukrlit.org/khvyliovyi_mykola/ivan_ivanovych/8) (дата звернення 05.12.2024)
48. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці: література і кіно в «Новій генерації». *Літературознавчі обрії*. 2014. Вип. 20. С. 197–203.
49. Coultas Julie, Edwin J. C. van Leeuwen. Conformity: Definitions, Types, and Evolutionary Grounding. *Evolutionary Perspectives on Social Psychology*. Switzerland, 2015. P. 189–202.
50. LeBoeuf Megan. *The Power of Ridicule: An Analysis of Satire*. University of Rhode Island, 2007. 48 p.