

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

До захисту допустити

Зав.кафедри

«__» _____ 20__ р.

Кваліфікаційна робота

за освітнім ступенем «Магістр» на тему:

«Сатира у творах М. Спарк та О. Черногуза: порівняльний аспект»

студентки факультету іноземних мов
спеціальності 035 «Філологія»
освітньої програми «Мова та література
(англійська)»
Фігуріної Альони Олександрівни
Науковий керівник:
Назаренко Н.І., к.філол.н., доцент,
доцент кафедри англійської філології
Маріупольського державного університету
Рецензент:
Новик О.П., д. філол.н.,
професор кафедри української
та зарубіжної літератури
і порівняльного літературознавства
Бердянського державного
педагогічного університету

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою _____

Секретар ЕК _____

«__» _____ 2020 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. САТИРИЧНИЙ РОМАН ЯК ЛІТЕРАТУРНЕ ЯВИЩЕ.....	7
1.1. Сатира як особливий спосіб літературної творчості	7
1.2. Поетологічні елементи сатиричного твору.....	19
1.3. Розвиток сатири в літературі Англії.....	32
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	38
РОЗДІЛ 2. САТИРА У ТВОРАХ М. СПАРК ТА О. ЧОРНОГУЗА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ	40
2.1. Оглядова характеристика творчого доробку Мюріел Спарк	40
2.2. Сатирична проза з елементами пікарески	51
2.3. Сатира в романах О. Черногуза.....	67
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	76
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	78
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	81

ВСТУП

Мюріел Сара Спарк (Muriel S. Spark, 1918-2006) – одна з найзначніших майстрів англійського сатиричного роману ХХ століття, представленого іменами Р. Олдінгтона, О. Хакслі, Г. Гріна, М. Бредбері. Вона також продовжує традиції жіночої прози в англійській літературі, маючи важливі точки дотику з творами жінок-письменниць, таких, як Джейн Остен, Айріс Мердок і Маргарет Дреббл.

Повісті, романи, оповідання, п'єси письменниці настільки оригінальні, що літературна критика не може прийти в їх оцінці до єдиної думки. М. Спарк зараховують до течії католицького екзистенціалізму, знаходять в її творчості схильність як до реалістичного методу, так і до містицизму, ірраціоналізму, бачать в ній і прикмети постмодернізму, сатиричного пафосу, а часом вбачають у творах письменниці і просто розважальність, несерйозність, пристрасть до абсурду. Одним подобаються ранні романи М. Спарк, інші категорично відмовляються бачити в них будь-яку художню цінність. Вітчизняні критики вважають М. Спарк, насамперед, неабияким майстром сатиричного письма. Про це пишуть В. Івашова, Н. Михальська, В. Скороденко, Г. Анджапарідзе.

Творчий здобуток Олега Черногуза вважають яскравим проявом сатири в українській літературі ХХ століття. В романах «Аристократ» із Вапнярки» та «Претенденти на папаху» письменник вивів цілу галерею гротескно-яскравих сатиричних типів, що уособлювали витвори безликої тоталітарної радянської системи. Автор загострює увагу на актуальних проблемах нашого повсякденного життя, за допомогою сатири висміює п'янство і лінощі, жагу наживи і пристосовництво, безпринципне прагнення до влади та до «еліти» – спрямовує викривальний пафос проти негативних явищ сучасного життя.

В цілому літературознавство, як англійське, так і на пострадянському просторі, має достатню кількість досліджень, присвячених різним аспектам творчості Спарк, наприклад І. Киенко («Сатирична проза Мюріел Спарк»), О. Джумайло («Гра і постмодерністський інструментарій в романах М. Спарк»), М. Бредбері (“Modern British Novel”), Ф. Апостолю («Спокуса та смерть у творчості Спарк»), А. Массі (“Muriel Spark: An Odd Capacity for Vision”), Р. Кемп (“Muriel Spark”) та інші. Щодо критичного сприйняття творчості О.Ф. Черногуза, ґрунтовні наукові розвідки, присвячені аналізу засобів сатиричного зображення, характеристиці сатиричних образів та функції сатири в його романах практично відсутні, за винятком невеликих газетних нарисів та рецензій. Тому вивчення відмінностей та подібностей сатиричних прийомів у творчості англійської письменниці М.С. Спарк та українського митця О.Ф. Черногуза, що на сьогодні ще не знайшли належного висвітлення в сучасному літературознавстві, є наразі вельми актуальним.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Кваліфікаційну роботу виконано в межах комплексної науково-дослідницької теми кафедри англійської філології Маріупольського державного університету «Зміст філологічної освіти в системі професійної підготовки вчителів англійської мови та філологів» (керівник – Федорова Ю.Г., к.філол.н., доцент). Регістраційний номер 0118U003553.

Мета дослідження – зіставний аналіз прозових сатиричних творів Мюріел Сари Спарк та Олега Федоровича Черногуза. Для досягнення поставленої мети поставлені наступні завдання:

- ✓ вивчити теоретичні засади сатири як модусу літературної творчості;
- ✓ окреслити специфіку суспільної сатири як особливого типу критичного заперечення негативних явищ дійсності;
- ✓ схарактеризувати основні художні риси визначних творів українського митця та англійської письменниці;

- ✓ проаналізувати засоби створення образів головних героїв та наявність типу крутія в сатиричних романах.

В якості основного **об'єкта дослідження** виступає художня проза М. Спарк, зокрема, її романи «Балада про Пекхем Рай» («The Ballad of Peckham Rye», 1960), «Міс Джін Броді в розквіті» («The Prime of Miss Jean Brodie», 1961), «Абатиса Круська» («The Abbess of Crewes», 1974), «Виселення» («The Takeover», 1976), та романи О. Черногуза «Аристократ з Вапнярки» (написаний 1973 р., опублікований 1979 р.) і «Претенденти на папаху» (1983). **Предмет дослідження** – типологічні відповідності сатиричного викриття суспільної проблематики, прийомів сатиричної типізації та сатиричної образності зазначених романів. У міру необхідності до аналізу залучаються також інші романи письменників та літературно-критичні статті і інтерв'ю.

Методичною основою дослідження є поєднання культурно-історичного, порівняльно-історичного, культурологічного, біографічного методів аналізу, а також методів пильного читання і інтертекстуального аналізу.

Теоретико-методологічну основу кваліфікаційної роботи становлять праці фахівців у галузі літературної компаративістики та теорії сатири М. Бахтіна [6; 7], Р. Гром'яка [36], Д. Дюришина [21]; також вивчено праці вітчизняних і зарубіжних літературознавців, присвячених англійському роману другої половини ХХ століття – М. Бредбері [11], В. Івашевої [22; 23; 24; 25], Д. Лоджа [75], Ф. Kermode [74], І. Києнко [31; 32].

Теоретичне і практичне значення роботи. Результати роботи можна використати у подальшому дослідженні історико-літературного процесу в англійській та українській літературах минулого століття, художньо-естетичних засад творчості письменників кінця ХХ – початку ХХІ століття, у накресленні перспектив подальшого розвитку трансформації жанру сатиричного роману в сучасній літературі. Матеріали роботи можна застосувати в лекційних курсах з історії англійської

літератури, спецкурсах і семінарах з проблем розвитку сучасної прози, при написанні курсових, дипломних, магістерських робіт.

Апробація результатів кваліфікаційної роботи здійснена під час Декади студентської науки МДУ (Маріуполь, березень 2020 р.) та Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції «Мови та літератури в полікультурному суспільстві» (листопад 2020 р.) Публікації. Тези: Фігуріна А.О. «Джин Броді – шахрайка чи диктатор?» // Мови та літератури у полікультурному суспільстві: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (15 листопада 2020 р.) / за заг. ред. к.філол.н., доцента Федорової Ю.Г. Маріуполь: МДУ, 2010. С. 114-117.

Структура та обсяг роботи. Відповідно до поставленої мети й завдань дослідження магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел (90 позицій). Загальний обсяг – 86 сторінок.

У вступі обґрунтовано актуальність теми магістерської роботи, сформульовано мету й завдання, визначено теоретико-методологічну основу дослідження, подано відомості про апробацію роботи.

У першому розділі зроблено огляд теоретичної літератури з означеної проблеми. Висвітлено філософське та літературознавче підґрунтя сатири як літературного модусу та основні етапи розвитку англійської сатири. Розглянуто основні форми сатири.

Другий розділ містить огляд художньо-тематичних особливостей творчості Мюріел Сари Спарк, а також розглядається між літературна взаємодія тексту її визначного роману «Балада про передмістя» із сатиричним твором українського письменника Олега Черногуза «Аристократ з Вапнярки».

У висновках узагальнено основні результати дослідження.

РОЗДІЛ 1. САТИРИЧНИЙ РОМАН ЯК ЛІТЕРАТУРНЕ ЯВИЩЕ

1.1. Сатира як особливий спосіб літературної творчості

Поняття «сатира» вимагає передусім чіткої термінологічної ідентифікації, яка неможлива без усвідомлення походження цього слова. Тут варто зазначити, що думки учених – як давніх, так і сучасних – щодо походження терміну «сатира» розходяться. Більшість новочасних дослідників та довідкових видань виводять етимологію цього поняття від латинського *satura*, що, зі свого боку, є похідним від *lanx satura* – таця або миска, наповнена різноманітними плодами, яка вносилася до храму Церери, богині «полів, землеробства та хлібних злаків» [53, с. 510, 632]. У цьому сенсі можна погодитися з Л.Д. Тарасовим, який твердить, що за своїм етимологічним значенням слово «*satura*» пов'язане з латинським коренем *sat*, який наводить на думку про достаток, насиченість, багатство: *sat, satis* – достатній, достатньо; *satiare, saturare* – насичувати; *satietas*, – насиченість; *sat-ur* – ситий; *Saturnus* – бог «золотої доби»; веселе свято на честь якого відзначалося у Римі з 17 грудня (римські «святки») і називалося *saturnalia* [57, с.129]. З огляду на розмаїття плодів, якими наповнювалася жертвна миска, з плином часу слово «*satura*» набуло похідного значення «суміш, мішанина», яке утвердилося в літературі у III-II ст. до н. е., передусім, завдяки двом давньогрецьким поетам: Квінту Еннію (саме він вперше використав це поняття для позначення змістових особливостей літературного твору), а також Пакувію, які – один за одним – випустили збірки під назвою «Сатури». Це були зібрання байок, анекдотів, діалогічних сценок, невеличких віршів. Ці книги, незважаючи на різножанровість, різноманітність, відмінності у метричній системі, мали одну спільну властивість – напіврозважальний, напівдидактичний характер

та переслідували спільну мету – висловити особисту думку автора [53, с. 510]. І хоча, за авторитетним твердженням І.М.Тронського, «сатура» тоді ще не мала того значення, яке було надане їй пізніше, результатом діяльності Еннія і Пакувія стало те, що це поняття було вже залучене до широкого термінологічного обігу.

Висловлювання давніх мислителів, а також відповідні надбання сучасних фахівців у галузі літератури греко-римської античності дають підстави вести родовід сатири саме від Давньої Греції, включаючи у цей дискурс й комедії Арістофана, суспільно-викривальні за своїм характером, і розглядати давньоримську сатиру вже як наступний, якісно новий етап у розвитку аналізованого художнього явища.

Ю.І. Ковалів вважає, що походження сатири пов'язують із давніми культовими ритуалами висміювання та лихослів'я, які використовували давньогрецькі жінки від час особливих свят з обрядовим глузуванням. Переважно гострі насмішки у формі діалогу супроводжували календарно-обрядові містерії, зокрема жнива. Давнім римлянам також були відомі діалогічні тріумфальні висміювання, особливо характерні для сатурналій з необмеженою свободою сміху та посоромленням блазенського цезаря, який уособлював минулий рік [36, с. 368].

При цьому слід відзначити, що вагомість римського етапу полягає в тому, що саме у літературі Давнього Риму відбувається оформлення сатири у окремий поетичний жанр (Невій, Енній, Луцилій, Горацій, Персій, Ювенал). Також був популярним змішаний, сформований за доби еллінізму діалог у вигляді діатриби (Біон, Телет), що пізніше еволюціонував до меніппової сатири [36, с. 368]. Загально визнаним класиком гострої поетичної сатири в I ст. н.е. був Ювенал, а в II ст. н.е. у творчості Лукіана формується жанр і сатиричного діалогу, і сатиричного оповідання. Сатирична література тих часів вже містила зухвалі характеристики та іронічно-критичні нариси життя, політики, побуту, людини.

В епоху пізньої імперії виникають зародки явища міжжанрової сатири (роман Петронія «Сатирикон», почасти «Золотий віслик» Апулея), яке стане домінантним для літератури і мистецтва нових часів.

Саме епоха Відродження стала новим і важливим етапом розвитку сатири. Сатиричні елементи грають домінуючу роль в різних жанрах літератури італійського Ренесансу. Виникли вони ще у поемі Данте «Божественна комедія», пізніше сатиричні мотиви визначають художній колорит новел Бокаччо в «Декамероні» і комедії «Мандрагора» Макиавеллі. В той самий історичний період в Німеччині виникає публіцистична сатира в ході церковної Реформації та боротьби проти папства. Еразм Роттердамський у своєму творі «Похвала глупоті» (1509) створює сатиричний памфлет, де висміює представників усіх соціальних верств. Мова ведеться від імені богині Глупоти, яка на всі лади вихваляється тим впливом і шаною, які вона здобула в суспільстві. Еразмова сатира висміює усі сфери та явища тодішнього життя, включно із самим автором, але найбільше мислитель глузиться над несправедністю та забобонністю ченців, запліснявілими доктринами.

Романи Франсуа Рабле («Гаргантюа і Пантагрюель», 1533-1552) та Мігеля де Сервантеса («Дон Кіхот», 1605-1615) демонструють розвиток сатири Нового часу. В образі Панурга, товариша Пантагрюеля, було введено такий сатиричний характер, риси якого в різних видозмінах читач впізнає в ряді пізніших персонажів світової літератури. Це образ розумного, хитрого, нахабного циніка, який, оголюючи чужі слабкості і пороки, схильний хизуватися і власними розпустою і порочністю. Тому Панург у Рабле виступає в якості сатиричного оглядача дійсності [26, с. 46]. А Дон Кіхот та Санчо-Панса стали такими реалістичними і водночас сатиричними типовими характерами, які не тільки самі приєдналися до пантеону «вічних образів» світової літератури, але й вплинули на подальше формування цілого ряду подібних сатиричних характерів.

Подальший розвиток сатиричної літератури носить суперечливий характер, хоча панорама дійсності у творах стає більш широкою та різноманітною. Так, за думкою Я. Ельсберга, Мольєр, засновник сатиричної комедії, створює характери однолінійні і не такі багатосторонні, ніж образи Рабле і, тим більш, Шекспіра і Сервантеса, але, з іншого боку, ця їхня особливість уможливорює типовість цих образів (наприклад, Тартюф). У представників західноєвропейського Просвітництва (Дж. Свіфта, Вольтера) образи і типи набувають різкіший і більш прямолінійний характер [26, с. 58].

Вживання елементів сатири в різних жанрах призводить до виникнення термінологічної неоднозначності поняття «сатира» і його подальшого використання для позначення щонайменше двох естетичних явищ:

- особливого літературного жанру;
- особливої форми моделювання дійсності.

Такий ретроспективний огляд проблеми сатири в античному світі необхідний не тільки для того, щоб актуалізувати витoki цього цікавого і своєрідного художнього явища, а й увиразнити ті його аспекти, які досить чітко викристалізувавшись ще в античний період, зберегли своє значення як визначальні, основоположні для сатири й у наші дні, а саме:

- а) різноманітний зміст;
- б) викривальний характер, зумовлений невідповідністю зовнішнього і внутрішнього змісту зображуваних явищ;
- в) ідеологічну (політичну) злободенність і соціальну спрямованість;
- г) дидактичний ефект.

Вже на цій, найбільш ранній стадії, виникає функціональна поліфонія, тобто сатира (віршована чи змішана) існує не лише як окремий літературний жанр, а починає проявлятися ще й як міжжанровий феномен, що власне й призводить до тієї термінологічної неоднозначності, яка фіксується зараз практично усіма довідковими та науковими виданнями.

Незважаючи на те, що саме поняття «сатира» й естетичні явища, які ним позначаються, відомі людству уже понад дві тисячі років і що з цього приводу написано не один десяток робіт, літературознавці практично не досягли однастайності щодо конкретного змістового наповнення цього терміну в його широкому розумінні і визначенні якісної специфіки сатири. Аналіз науково-теоретичних та літературно-критичних джерел відповідної тематики дають підстави стверджувати, що у сучасному літературознавстві, у тому числі й українському, співіснують кілька точок зору на проблему.

У сучасних довідкових виданнях сатира – в широкому розумінні – потрактовується головним чином як художній принцип, як специфічний спосіб осмислення явищ дійсності та їх відображення у творах мистецтва. Зокрема, «Большая советская энциклопедия» подає тлумачення сатири як «одного із способів відображення дійсності у літературі і мистецтві, за допомогою якого висміюються і використовуються негативні суспільні явища» [Т. 38. с. 132]. «Літературознавчий словник-довідник» за редакцією Р.Т. Гром'яка та Ю.І. Коваліва потрактовує сатиру як «особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного» [36, с. 624-625]. Кріс Болдік у своєму добре відомому “The Concise Oxford Dictionary of literary terms” визначає сатиру як «один з видів письменства (“a mode of writing”), який виставляє на посміховисько «недоліки окремих осіб, інституцій чи суспільства» [70, с. 198]. Близьке за змістом трактування сатири як «певного (головним чином – негативного) ставлення мовця до предмету свого зображення, яке визначає набір засобів зображення і характер образів загалом» [34, с. 235] зустрічаємо й у найновішій «Литературной энциклопедии терминов и понятий», яка з’явилась у пострадянському просторі.

Як бачимо, у цитованих словникових та енциклопедичних статтях, перелік яких можна продовжувати, сатира осмислюється як певний принцип художньої творчості, що відбиває особливості авторського

ставлення до явищ дійсності і специфічний спосіб їх відображення у мистецькому творі. При цьому в роботах такого типу сатира подається як міжжанровий, міжродовий феномен, коли сатиричне ставлення до дійсності реалізується «у найрізноманітніших жанрах» [34, с. 936], «проявляється у багатьох відмінних видах поетичних, прозових та драматичних творів» [80, с. 223].

Разом з тим слід звернути увагу на іншу якісно відмінну концепцію сатири, яка викладена у спеціальних працях, присвячених проблемам сатири і гумору, а також загалом комічного у літературі і мистецтві. Ця концепція, викристалізувавшись в інтелектуальній і теоретико-літературній думці наприкінці 1940-х років в межах радянського наукового простору, залишається актуальною й у пострадянський період і досі викликає численні дискусії, про що свідчить хоча б стаття Зінаїди Кирилюк «Проблема сатиры в современном литературоведении» (Одеса, 1997).

Сутність цієї концепції полягає у спробі визначити художню природу сатири за допомогою більш універсальних категорій, включити її до більш широких мистецьких рядів, пов'язавши з такими поняттями, як «напрямок», «вид» чи, особливо, «рід» літератури. Принагідно слід відзначити, що перші спроби такого типу фіксуються ще у першій половині XIX ст., коли Гегель, констатуючи появу сатири як нової теоретико-літературної проблеми, в одній із своїх робіт зазначав, що звичайні (тобто традиційні, що їх ввів у обіг Аристотель) теорії не знали, куди їм віднести сатиру, оскільки у ній «немає нічого епічного, а до лірики вона також не відноситься» [16, с. 224-225]. Цей вислів видатного філософа уже сам по собі свідчить про спроби жанрово-родової ідентифікації цього художнього явища.

На теренах східнослов'янських країн проблеми теоретичного осмислення естетичної сутності сатири торкнувся В.Г. Белінський. Розробляючи у своїй знаменитій статті «Разделение поэзии на роды и

види» положення гегелівської естетики, він писав, що «... сатира постійно йшла поруч з іншими родами літератури» [8, с. 250]. Це твердження критика дає підстави говорити про те, що у його естетичній свідомості поступово визрівав погляд на сатиру як на особливий рід літератури. Слід також додати, що у критичних статтях Белінського ми зустрічаємо й інше потрактування сатири: узагальнюючи художній досвід таких письменників, як А.Д. Кантемір, А. Сумароков, І.А. Крилов, М.В. Гоголь та інших, він говорить про формування «сатиричного напрямку» в російській літературі.

Однак найбільш інтенсивні і результативні спроби переосмислення традиційного погляду на естетичну природу сатири спостерігаються у літературознавстві (в тім числі й українському) ще від другої половини 40-х років минулого століття. Одним з перших до питання нетрадиційного осмислення проблем сатиричної творчості підійшов літературознавець Л.Й. Тимофеев. У своїй «Теорії літератури» (1945) він зокрема писав: «... сатиру і гумор можна відносити до жанрів, але водночас сатира і гумор не так різко відокремлені, як інші жанри: вони ніби переплітаються з іншими жанрами, і ми можемо говорити і про сатиричний роман, і про сатиричну драму, і про гумористичну лірику і т. і., завдяки чому сатира і гумор дещо виходять за межі того кола особливостей, які притаманні жанрам», хоча далі учений стверджує, що у той же час сатира і гумор «не можуть бути співвіднесені з такими загальними поняттями як стиль чи (літературна – І.П.) течія, оскільки не можуть бути пов'язані з якимось певним історичним періодом» [58, с. 309]. Яскравим свідченням тенденції до конкретизації поняття сатири в теоретичних поглядах Л. Тимофеева є й той факт, що у своїх підручниках (зокрема, в «Основах теории литературы» 1971 року видання) він розглядає сатиру в окремому розділі глави «Літературні роди і види».

Ряд вчених вважає, що оскільки сатирична література об'єднує найрізноманітніші прозові, поетичні й драматичні сатиричні жанри, варто

говорити не лише про сатиричний художній принцип, але й про сатиру як рід літератури. Такої точки зору дотримуються Ю. Борев [11], Л. Кобзарєва [28] та інші дослідники. Про те, наскільки результативно розвивались у цьому напрямку науково-теоретична думка, свідчить також назва одного з розділів монографії А. Маркарян «О сатире» [39] – «Сатира и юмор как род литературы».

У цьому контексті слід згадати і розвідки Є.П. Толстова, в яких він неодноразово наголошує, що сатиру потрібно розглядати «як особливий вид літератури, якому притаманні не лише свої способи типізації й свої прозаїчні, віршовані й драматичні жанри, але й специфічна особливість: сміх, під яким дослідник розуміє «ідейно-емоційне ставлення читача до зображуваного явища ... в усіх формах його (сміху) фізіологічного та ідейного прояву» [59, с. 5].

Не ставлячи під сумнів правомірність застосування цими та іншими науковцями нетрадиційних літературознавчих понять та категорій для виразнення естетичної сутності сатири уже хоча б тому, що вони – у тій чи іншій площині – відбивають існуючі літературно-мистецькі реалії, вважаємо за належне наголосити, що сама необхідність пошуків таких категорій стає доцільною лише за умови існування певного матеріального субстрату мистецьких творів відповідного типу, – власне появу саме такого матеріального субстрату мав на увазі Гегель, коли говорив про виникнення «нової форми мистецтва». Незалежно від того, наскільки широкий діапазон художніх явищ вбирає у себе цей субстрат, він у будь-якому випадку формується як сукупність однотипних творів, особлива естетична природа яких обумовлена насамперед застосуванням спільного для них усіх сатиричного способу відображення явищ життя, що, як відзначалося вище, зародився й естетично оформився в межах віршованої сатири і згодом був транспонований й у інші жанри. Саме цей художньо-сатиричний принцип змалювання дійсності диктує свої способи типізації з використанням спеціальних поетикальних прийомів, які власне і роблять

сатиру «особливо тенденційною формою критики» [59, с. 4], що надає усім жанрам специфічного змістового забарвлення, обумовленого «певною точкою зору, ставленням до дійсності ... і особливою силою, інтенсивністю критики дійсності» [59, с. 9].

Саме така точка зору на сутність сатири є найбільш актуальною для нашого дослідження і тому надалі ми оперуватимемо цим терміном передусім у такому його розумінні. Слід, однак, уточнити, що в кожному конкретному випадку сатиричний принцип моделювання дійсності може мати різний «обсяг» прояву. За спостереженнями С. Голубкова цей принцип може виступати:

а) як домінантний, «організуючий», що реалізується на усіх рівнях художнього твору, або ж

б) входити як один з компонентів (модусів) до структури загалом несатиричного твору, зачіпаючи якийсь окремих рівень у його «системній ієрархії» [17, с. 87].

В останньому випадку цей принцип, за спостереженнями Л.Голубкова, може реалізовуватись на трьох основних рівнях:

- 1) на ідейно-емоційному – крізь призму категорії «пафос»;
- 2) на структурному, де вимальовується кілька способів реалізації сатири у творі: за рахунок «вживляння» сатиричних героїв у художній світ, який загалом не підлягає сатиричній побудові; перенесення сатиричної ситуації у структуру несатиричного сюжету; частково сатирична деформація просторово-часових параметрів художнього світу; введення сатиричного слова в стилістичну тканину несатиричного твору;
- 3) на жанровому – як «просвічування», «миготіння» одного жанру, який іде з творчої практики митця у другому, який цим митцем використовується, і тоді йде мова про памфлетні, фельетонні, чи пародійні елементи в поезиці твору, який загалом не зводиться ні до памфлету, ні до фельетону, ні до пародії як таких [17, с. 87].

Важливими щодо вивчення теорії та історії комічного загалом і сатири зокрема є праці В. Проппа, присвячені проблемам комічного в літературі й питанням ритуального сміху в російському фольклорі. Учений, виділяючи із різноманітних форм комічну сатиру, показує, що її психологічним еквівалентом є особливий вид сміху – «насмішливий сміх».

Концепція карнавального сміху М. Бахтіна (книга про Ф. Рабле вийшла 1965 р.) справила значний вплив на культурологію, мистецтвознавство й літературознавство за останні півстоліття, викликаючи й полеміку.

Поняття сатири не має однозначного тлумачення. Здебільшого її визначають як «безжальне, знищувальне переосмислення об'єкта зображення». Сатира виступає як «особливий ідейно-художній принцип зображення дійсності», що «дає ясну і сутнісно визначену оцінку зображуваного явища». Як «ідейно-художній принцип» сатира реалізується в різноманітних сатиричних жанрах – байці, баєчці, епіграмі, фейлетоні, памфлеті, пародії тощо [28, с. 8]

В історично-літературній перспективі сатира виступає як особливий жанр чи навіть як окремий рід літератури. Як родове поняття сатира осмислюється в працях Я. Ельсберга, який, ґрунтуючись на тлумаченні походження родів поезії Арістотелем, окреслює низку рис, що відрізняють сатиру від лірики та епосу, до яких її часто зараховують. Ю. Борев також пропонує виділяти сатиру в окремий рід. А. Ткаченко в родово-видово-жанровому структуруванні сатиру кваліфікує як «один із видів пафосу, підвид комічної (сміхової) тональності в усіх трьох родах» [50].

Особлива увага зосереджується на понятті «суспільно-політична сатира» як одному з основних типів сатири, за допомогою якого «висміюються і використовуються негативні суспільні явища» [ВРЕ. Т.38. с.132], заперечується уся соціально-політична система певної епохи. Головна особливість сатири цього типу полягає у тому, що у ній все подається у плані цілковитого заперечення негативних суспільних та

політичних явищ буття. «Позитивні ідейні установки автора», задля яких проходить це заперечення, не подаються – як неодноразово наголошували дослідники – у творах сатиричного спрямування, а оприявнюються в процесі комічного таврування нікчемності та убогості зображеного. Така сатира чутливо реагує на загострення соціальних конфліктів у суспільстві, рішуче, нерідко демонстративно виявляє громадянські позиції автора, поринає у вир суспільно-політичних подій і пристрастей, пов'язаних із боротьбою прогресивних сил суспільства проти соціального приниження особистості, зневажання її інтересів та почуття людської гідності; у творах більшості митців сатира стає рупором ідей соціального протесту та закликом до боротьби.

Процес розвитку сатири йшов складно, суперечливо, завоювання не могли не супроводжувати і втрати, і тим не менш в цілому поступальний характер цього розвитку, особливо сатири реалістичної виступає з повною виразністю. «Спростовуючи песимістичні прогнози Гегеля, сатирична література все з більшою ясністю виявляла тенденцію до такого зростання ідейності, до такої політичної загостреності і інтелектуальної насиченості, які поєднуються з широким розмахом в зображенні дійсності, з проникненням вглиб зображуваних характерів, з розширенням художнього діапазону» [26, с. 151].

Більшість наведених раніше визначень сатири, численні студії науковців, власні спостереження за окремими особливостями функціонування сатиричного дискурсу у світовій літературі дозволяють стверджувати, що історично сформувалось два основні типи сатири.

Перший з них за своїми змістовими характеристиками та об'єктами сатиричного викриття найближчий до античних сатир. Він апелює до негативних явищ, що виявляються у сфері побуту, освіти, культурних навичок та моральних властивостей окремих осіб і призначений переважно для виправлення окремих вад [50, с. 2].

Другий тип сатири, що виразно виявився у творчій практиці низки найвидатніших сатириків світу, – це викриття негативних явищ у царині суспільних та політичних (ідеологічних) інституцій до повного їх заперечення. Саме цей тип сатири, де сміх завжди був потужним засобом соціального впливу використовували Рабле, Свіфт, Теккерей, Салтиков-Щедрін, котрі – кожен зі своїми індивідуальними особливостями – давали «блискучі зразки критики і заперечення соціальної дійсності своєї доби» [50, с. 2].

Особливого розвою суспільно-політична сатира зазнає в літературі реалізму через властиве для цього напрямку «прагнення до всеосяжної реалістичної критики соціального устрою» [50, с. 3], у якому естетика реалізму з засадничим для неї суспільно-історичним детермінізмом людських характерів вбачала першопричину негативних морально-психологічних явищ. Саме тому в літературі реалізму особливого розквіту зазнає роман як та художня форма, котра забезпечує широке охоплення дійсності у її найхарактерніших рисах та подробицях. У цьому сенсі доцільно наголосити, що сатиричний роман має низку специфічних особливостей, одна з яких полягає у тому, що сюжет в ньому функціонує лише як канва, на котру нанизується усе, що слугує для зображення й викриття тієї чи іншої грані життя. Сатирик не обмежує себе кількістю дійових осіб (як це робить, зокрема, В.Теккерей у «Ярмарку Суєти»), так само, як не зобов'язаний він спостерігати й за їх подальшою долею [50, с. 3].

Підсумовуючи усе сказане, робимо висновок, що сатиричним слід вважати твір, у якому відповідний естетичний принцип змалювання явищ життя є організуючим, домінантним і виявляється на всіх рівнях художньої структури твору – від його проблемно-тематичного комплексу до мовної стилістики. В інших випадках про сатиричний модус зображення мова може йти лише як про одну з художніх стихій конкретного твору. При цьому вирізняємо суспільно-політичну сатиру як особливий тип

сатиричної творчості, що полягає у непримиренній (до повного заперечення) нищівній критиці негативних явищ, що стосуються суспільно-політичного життя конкретної історичної доби.

1.2. Поетологічні елементи сатиричного твору

Сатира як художній принцип, найхарактернішою ознакою якого є цілковита негативна оцінка зображуваного явища, вимагає чіткого з'ясування не лише об'єктів сатиричного змалювання, а й того набору зображально-виражальних засобів, які й перетворюють сатиру у надзвичайно гостру й непримиренну форму критики явищ життя. Сутність сатиричного способу моделювання дійсності полягає у безжальному запереченні і дошкульному висміюванні зображуваного явища, і таке зображення не завжди є об'єктивним і допускає утрирування. Сатира тяжіє до використання й «найбільш крайніх» [17, с. 12] поетикальних засобів та прийомів типізації – гіперболи, гротеску, фантастики, пародіювання, зоологічних аналогій, а також карикатури і шаржу, які (поряд з пародією) уже давно оформились в окремі жанри не лише в мистецтві живопису, але й у літературі.

У сатирі зображення того чи іншого об'єкта поєднується з різкою, рішучою, повної гумору його оцінкою, що розкриває його істинний сенс, що вказує на те місце, яке йому насправді, незалежно від власних претензій, належить в житті. Сатира часто вдається до порівнянь, метафор, гіпербол, до різного роду загострень, перебільшення або применшення і до інших засобів сатиричного посилення і згущення фарб. Але всі ці засоби підпорядковані завданням сатиричного осмислення і оцінки того чи іншого явища. Такий, наприклад, сенс зіставлення сатиричних характерів з ляльками, тваринами, речами. Сатиричні порівняння і метафори пронизані гумором, іронією, лукавством і узагальнюючою сатиричною думкою. Вони тісно пов'язані з «дотепною манерою писати», з алегоричним

висловлюванням, властивим сатирі. Засоби сатиричного осмислення, оцінки та зображення є надзвичайно різноманітними. У Гоголя ми бачимо і загострення, і гіперболізацію зовнішніх рис образу, що розкриває його внутрішню сутність (наприклад, Собакевич), іронічний аналіз убогого внутрішнього світу сатиричних характерів (наприклад, Чичиков), і самовикриваючу мовну характеристику сатиричних персонажів (наприклад, городничий).

Одним з найхарактерніших способів створення сатиричного образу і типізації у сатиричному творі, який сприяє «художньо-концентрованому» відображенню «потворно-комічних сторін» [28, с. 16] зображуваного явища є насамперед *перебільшення*.

При цьому, за слушним спостереженням В. Проппа, «перебільшення є комічним, тобто виступає засобом конструювання саме сатиричного образу, лише тоді, коли воно викриває недолік. Якщо цього немає, перебільшення вже не буде належати до сфери комічного» [46, с. 106], тобто бути засобом сатиричної типізації.

Незважаючи на те, що терміном «перебільшення» літературознавці користуються давно і широко, він, як свідчать роботи, зокрема, А. Бушміна, Ю. Борєва, Л. Кобзарєвої, В. Кірпотіна, Є. Толстова, й досі не має «достатньо визначеного змісту» [59, с. 12]. Не заглиблюючись у дискусії, які точаться навколо цього терміну, обмежимося лише констатацією тих проблем, які, власне, й визначають її сутність і водночас є актуальними для нашого дослідження.

Перша з них полягає у «нерозрізненні» перебільшення як властивого для сатири специфічного способу типізації і гіперболи як певного художньо-стилістичного прийому; друга пов'язана із спробами заперечення необхідності перебільшення для створення сатиричного образу загалом. У зв'язку з цим вважаємо за доцільне одразу ж відмежуватись від гіперболи, під якою традиційно розуміють лише «різновид тропа, який полягає в надмірному перебільшенні характерних

властивостей чи ознак певного предмета, явища або дії задля особливого увиразнення художнього зображення чи виявлення емоційно-естетичного ставлення до нього» [36, с. 161]. Як спеціальний художній прийом гіпербола може бути притаманна творам, які не є сатиричними за своєю естетичною природою, і водночас бути відсутньою у сатиричних творах. Розглядаючи проблему «перебільшення», вважаємо за доречне послатися і на Є. Толстова. У своїй роботі «Сатира і лірика», намагаючись чіткіше диференціювати перебільшення як спосіб типізації у сатиричних творах, що є «наслідком відбору й концентрації характерних властивостей дійсності в художньому образі» [59, с. 12-13] і перебільшення – гіперболізації, дослідник наголошував, що «гіпербола – це поняття, яке означає переважно н е п р и р о д н е перебільшення природних властивостей і якостей людини. В основі ж сатиричного зображення обов'язково лежить я к і с н е перебільшення ... в плані розвитку внутрішніх рис і тенденцій в явищах дійсності. Сатиричне перебільшення переходить межі звичайного перебільшення ... («типізація») [59, с. 13], і, на думку В. Проппа, полягає у тому, що «береться якась одна властивість людини і змальовується як єдина, тобто перебільшено» [59, с. 106].

Є. Толстов слушно зауважує також, що перебільшення як спосіб типізації – «це якісна сторона відображення життя в образах» [59, с. 19], а завдання художника-сатирика полягає у тому, щоб у такий спосіб «показати тенденції розвитку «готовностей», прихованих у людині» і «довести ці «готовності» до логічного кінця» [59, с. 19]. Саме таке логічне доведення до кінця, тобто до максимально загостреної форми художнього прояву усіх тих готовностей, які приховуються у людині, дослідник і вважає головними рисами сатиричного перебільшення як способу типізації.

У свою чергу, таке перебільшення виникає насамперед за рахунок використання спеціальних суто поетологічних прийомів, які служать для виділення, загострення головних, істотних граней зображуваних характерів

чи явищ, за рахунок яких і досягається те утрирування, тобто перебільшення, що не турбується про об'єктивність зображуваного, яке М. Чернишевський вважав за цілком допустиме у сатири.

Поряд з описаним вище якісним перебільшенням, до таких прийомів слід віднести передусім гротеск, іронію, пародіювання, анімалізацію, оксюморон, карикатуру, шаржування.

З метою сатиричного конструювання дійсності достатньо часто використовується оксюморон, сутність якого полягає в поєднанні яскраво контрастних, нерідко взаємовиключаючих за своїм значенням лексем (приміром, «живий труп», «гарячий сніг», «холодний вогонь»), завдяки чому виникає «нова смислова якість, несподіваний експресивний ефект» [36, с. 517]. Оксюморон, як «семантична несумісність» концептів, що об'єднуються в єдине змістове ціле, може функціонувати не лише як мовно-стилістичний прийом, але проявляється і на інших рівнях організації художнього твору, зокрема, як «оксюморонність поєднань» в образах персонажів, що спостерігається у текстах, які тяжіють до поезики карнавалу. У цьому випадку оксюморон перетворюється на характеротворчий прийом, який забезпечує амбівалентність художніх образів, що реалізуються через специфічне «роздвоєння», несумісність, антитетичність екзистенційних іпостасей (поведінкових та/чи морально-психологічних) персонажів. Особливості оксюморону як характеротворчого прийому на прикладі деяких найбільш знакових героїв Ф.М. Достоєвського, передусім Раскольнікова, розглядає М. Бахтін у «Проблемах поезики Достоєвського» в процесі викладу своєї теорії карнавалізації.

Широко використовуваним засобом сатиричної типізації виступає також анімалізація (від лат. *animal* – жива істота) або звіроуподібнення, де загострення, «вип'ячування» негативних «родових» рис персонажів відбувається шляхом співвіднесення їх з найбільш характерними ознаками зовнішньої подоби чи поведінковими властивостями конкретних

представників тваринного світу. Цей художній прийом найчастіше використовується з метою увиразнення таких негативних явищ як цілковите здичавіння і звиродніння, втрата людяності, крайній фізіологізм, домінування тваринних інстинктів. На поетикальному рівні анімалізація може проявлятися як епітет, порівняння, гіпербола, гротеск, алегорія, що поглиблює соціальну конкретику позначуваних ними персонажів і підсилює дієвість сатиричного викриття.

Одним з найбільш потужних і поширених засобів сатиричного моделювання дійсності виступає іронія, що з'явилась ще у V ст. до н. е. у давньогрецькій комедії, де серед дійових осіб виступав й «іронік» – обиватель-лукавець, який свідомо удавав з себе скромну й незначну особу. У добу елінізма, як зазначають дослідники, іронія оформлюється й як риторична фігура, яка підсилює сказане його цілеспрямованим смисловим переакцентуванням.

У перекладі з грецької іронія означає «удавання», «лукавство». Сутність іронії як ефективного способу вираження критичного, у т. ч. й сатирично забарвленого ставлення до явищ життя полягає у подвійному смислі, де істинним є не те, що висловлено прямо й безпосередньо, а протилежне йому. Чим більшим є протиріччя між цими двома смислами, тим сильнішою, гострішою, їдкішою є іронія.

Іронія також може розглядатись як один з різновидів езопової мови, що «прагне до виразів, які приховують від цензури викривання під виглядом похвали, висловлення добрих намірів, захопленості, коли безвинна побутова фраза перетворюється у знущення» [33, с. 316].

Під «гротеском» зазвичай розуміють художній прийом, який полягає у максимальному перебільшенні та загостренні. Велика радянська енциклопедія трактує гротеск як «художній прийом у мистецтві та літературі, який ґрунтується на надмірному перебільшенні, суміщенні різких контрастів – реальності й фантастики, гострого сарказму та добродушного гумору» [50, с. 304].

Дещо ширше тлумачення терміну «гротеск» і більш ґрунтовне висвітлення його характерних рис зустрічаємо у «Літературознавчому словнику-довіднику» за редакцією Р.Т. Гром'яка та Ю.І. Коваліва. «Гротеск, – зазначається у цьому виданні, – ... вид художньої образності, для якого характерними є:

1) фантастична основа, тяжіння до особливих, незвичайних, ексцентричних, спотворених форм (звідси зв'язок гротеску з карикатурою й потворним);

2) поєднання в одному предметі або явищі несумісних, різко контрастних якостей (комічного з трагічним, реального з фантастичним, піднесено-поетичного з грубо натуралістичним), що веде до абсурду, робить неможливою логічну інтерпретацію гротескного образу;

3) заперечення ustalених художніх і літературних норм (звідси зв'язок гротеску з пародією, травестією, бурлеском);

4) стильова неоднорідність (поєднання мови поетичної з вульгарною, високого стилю з низьким і т. п.). Гротеск відкрито й свідомо створює особливий – неприродний, химерний, дивний світ...» [36, с. 173].

З'ясовуючи художню сутність гротеску, слід згадати і есе Ю.Манна «Про гротеск у літературі». У цій своїй роботі дослідник розглядає гротеск не лише як формальний прийом. Наголошуючи, що «у гротеску «дивне», «загадкове» – не лише предмет зображення, але й, у певному сенсі, і його спосіб» [38, с. 19], автор говорить і про гротескний принцип типізації, а також вживає цей термін для позначення певного жанрового різновиду сатиричних творів, таких, приміром, як у живописі («Капризи» французького графіка XVI ст. Жака Каллочі, однойменна серія гротескних малюнків Франциска Гойї, а у літературі – повість М. Гоголя «Ніс»). Характеризуючи відмінні особливості гротеску, – незалежно від художнього обсягу його проявів (одиничний прийом чи принцип типізації у творі) – Ю. Манн основою гротескної образності вважає алогізм. На думку дослідника, алогізм виникає тоді, коли «сатиричне загострення

підсилюється настільки, що перестає задовольнятися підкреслюванням, згущенням, висуванням на перший план певних рис характеру, предмета чи явища і «ніби руйнує саму його структуру» [38, с. 17]. Таке «межове загострення», що виникає внаслідок прагнення до «крайнього узагальнення, «підведення підсумків», до видобування певного сенсу, концентрату явища, часу, історії, призводить до порушення звичних зв'язків, ... до створення свого, особливого, гротескного мікросвіту, який здатний увібрати у себе найістотніше з величезних явищ, що лежать поза ним» [38, с. 57]. Найприкметніші ознаки цього «гротескного мікросвіту» досить рельєфно окреслено у вже цитованому нами вище визначенні із «Словника-довідника».

О. Євланова зазначає, що термін «гротеск» не є сталим, він еволюціонував у історії світового мистецтва. Якщо спочатку слово «гротеск» використовувалося на позначення виду візерунку, то пізніше воно стало вживатися як характеристика специфічного художнього сприйняття та естетична категорія [27, с. 31]. Особливої популярності в художній літературі гротеск як художній засіб набирає за часів Середньовіччя і Відродження. Підтвердженням цього є твори «Божественна комедія» Данте, «Гаргантюа и Пантагрюель» Ф. Рабле, «Дон Кіхот» М. Сервантеса де Сааведри та ін. Але й у наступні епохи гротеск не втрачає свої позиції, яскраво виявившись у просвітницьких творах «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, «Життя та думки Трістрама Шенді, джентльмена» Л. Стерна. На подальше розширення уявлень дослідників про гротеск вплинула художня практика таких письменників ХІХ ст., як Е. Т. А. Гофман і М. Гоголь. Якщо перший зробив гротеск однією з форм романтичного світобачення, то другий, спираючись на досягнення романтиків, надав гротеску виразного реалістичного спрямування. Водночас кожен із митців убачав у гротеску засіб критичного зображення суспільства і духовної ницості людства [27, с. 32].

У сучасному літературознавстві існують різні підходи до категорії «гротеск»: 1) широкий – гротеск як особливість світогляду, художнього світобачення (М. М. Бахтін, Л. Є. Пінський, Д. С. Ліхачов та ін.); 2) вузький – гротеск як художній прийом, складник структури, особливість поетики твору або творчості митця (Ю. В. Манн, Б. М. Ейхенбаум, Ю. Б. Борєв, О. В. Шапошникова). Слід відзначити низку праць, у яких гротеск розглядається як специфічний спосіб створення образів (Ю. В. Манн, О. В. Шапошникова). Більшість дослідників схиляються до думки, що гротеск є поєднанням різноманітних елементів у єдине ціле (М. М. Бахтін, Д. С. Ліхачов). Велику увагу науковці приділяють і поетиці гротеску, розглядаючи його як окремий художній прийом. Найбільш значущими працями в цьому аспекті є дослідження Ю. В. Манна «Про гротеск в літературі» (1966) й О. В. Шапошикової «Гротеск та його різновиди» (1978).

Характерними рисами гротеску як принципу художньої типізації є: 1) синтетизм (поєднання комічного і трагічного, смішного і жахливого, реального і фантастичного, високого і низького тощо); 2) цілісність (гротеск завжди є цілісною структурою, окремі елементи в ньому мають значення лише в їх органічному поєднанні); 3) широкий підтекст – історичних, соціальних, політичних, психологічних, філософських, естетичних (ефект «айсберга» – в гротеску важливе не те, що на поверхні, не пряме значення, а те, що приховане; нерідко в гротеску спостерігається «перехід» смислів, актуалізація того чи того значення); 4) динамізм (здатність гротескних структур до динаміки, трансформації, модифікації, об'єднання, розкладання, утворення інших структур); 5) концептуальність (гротеск відображає художню концепцію світу і людини); 6) знаковість (гротеск – знак іншого світу, іншої реальності, прихованої сутності явищ); 7) поетика «дивного» (прийоми «одивнення», карнавальність, фантастика, естетична гра, введення різних «точок зору», їхнє зміщення, нашарування [27, с. 34]. Залежно від авторської позиції можна виділити різні види

гротеску: комічний, трагічний, амбівалентний. Гротеск нерідко використовується письменниками з метою сатиричного зображення світу, утім, сміх не завжди супроводжує гротеск. Дуже часто гротеск набуває трагічного забарвлення.

Таким чином, як свідчать наведені висловлювання, а також наявні термінологічні визначення цього поетикального засобу, окремі з яких були процитовані вище, фантастика майже завжди виступає як невід'ємний атрибут гротескного принципу типізації і відмінною особливістю гротеску як спеціального прийому.

З поняттям «гротеску» тісно змикається й поняття «карикатура». Одні дослідники (головним чином, німецькі літературознавці кінця XVIII – XIX ст.) розглядали елемент карикатури як «найістотнішу рису гротеску» [цит. за: 38, с. 14], інші вважали гротеск «однією з форм карикатури» [68, с. 38]. У більшості довідкових видань під карикатурою розуміється принцип зображення, у якому комічний ефект досягається поєднанням реального і фантастичного, перебільшенням і загостренням характерних рис (предмету, особи, явища), несподіваними зіставленнями і уподібненнями. Загальновідомо, що сатира є одним з жанрів малярства (графіки) і головним сатиричним жанром у живописі. У літературі карикатура використовується, передусім, як «сатиричний прийом зображення, що полягає у сміливому порушенні зовнішньої правдоподібності, комічному підкресленні якоїсь деталі, у порушенні реальних пропорцій, звичних співвідношень» [68, с. 37-38]. Таким чином, карикатура, як і гротеск, призначена для концентрації та загострення з метою викриття присутніх рис зображувальних об'єктів (людських характерів чи соціальних явищ), їх «вип'ячування» шляхом неприродної деформації.

При всій близькості художньої природи гротеску і карикатури, їх здатності до взаємодії та взаємо-переходу, між ними, однак, існує й певна відмінність, відзначена ще наприкінці XIX ст. німецьким ученим

Г.Шнеєгансом в його „Qeschichte der grotesken Satire” (1894). Підхоплюючи точку зору свого попередника у галузі досліджень природи гротеску К.Фльогеля („Qeschichte der Grotesk Komischen”, 1788), який розглядав гротеск з точки зору співвідношення фантастичного і карикатурного, Г.Шнеєганс наголошував, що «карикура полягає в перебільшенні нікчемного з метою його висміювання Гротеском вона стане лише тоді, коли перебільшить до неможливості, тобто, коли у нас з’явиться відчуття, що дане зображення реально неможливе» [цит. за: 33, с.136].

Поряд з карикатурною деформацією, ще одним засобом реалізації гротескного начала у художньому творі вважається шаржування, що як принцип зображення явищ життя лежить в основі такого жанру літератури і мистецтва загалом як шарж. Шаржем найчастіше визначають різновид карикатури, у якій «зберігається подібність з об’єктом зображення», а «сатиричні тенденції поступаються перед м’яким, доброзичливим гумором» [35, с. 739].

Гротеск, шаржування, карикатурна деформація як сатирично-поетикальні прийоми, що передбачають (кожен у свій спосіб, звичайно) ущільнення і концентрацію визначальних рис зображувальних об’єктів шляхом перебільшення, межують з пародіюванням, а у своїх жанротворчих характеристиках споріднені з пародією, яка представляє собою «власне гумористичний чи сатиричний твір», в якому іронічно імітується творча манера письменника – задля осміяння та як «невідповідна новим мистецьким запитам» [36, с. 536-537]. У якості одного з засобів сатиричного конструювання дійсності, пародія виступає – на відміну від іронії – не тропом; оскільки, за твердженням дослідників, «окреслюється зазвичай не як внутрішньо-текстове явище, а швидше як модальність канону інтертекстуальності» [77, с. 235]. Подібно до інших форм інтертексту (пастиш, алюзія, цитата, наслідування), пародія полягає у «накладанні текстів», «втягненні» пародійованого тексту у пародіюючий,

їх певному синтезі. Передбачаючи оприявлення старого, тобто вже існуючого тексту у новому, пародія – як специфічне відхилення від літературної норми – може виникнути лише на ґрунті достатньо розвинутої художньої традиції.

Як близький до пародіювання за своїми сутнісними ознаками можна розглядати і прийом парадоксу, який нерідко використовується з метою сатиричного викриття явищ життя. У загально філософському значенні під парадоксом розуміють «твердження, що різко розходиться із загальноприйнятою, усталеною думкою; заперечення того, що видається безумовно правильним; висновок, який виходить за межі традиційних уявлень» [54, с. 57]. У мистецтві і літературі парадокс використовується як ефективний засіб передусім сатиричного відображення явищ життя та пізнання його (життя) законів шляхом поєднання полярного, взаємозамінюваності різнорідного, вивертання канонічного [14, с. 3].

Поряд з перебільшенням, що ґрунтується на порушенні пропорційності зображуваних явищ (у більшій чи меншій мірі), як ще один широко використовуваний спосіб типізації слід згадати «промовисті імена» – власні імена, прізвища, прізвиська персонажів, звуковий комплекс, семантика яких співвідноситься з назвами конкретних предметів, тварин, рослин, моральними чи фізичними якостями людей, особливостями їх поведінки тощо – як приміром, Органчик, Угрюм-Бурчєєв, Проходимцев у Салтикова-Щєдріна, княгиня Тугоуховська чи Молчалін у Грибєєдова, Голохвостов у Квітки-Основ'яненка, Сквозняк-Дмухановський чи Земляніка у Гоголя, Побєдоносіков чи Оптимістенко у Маяковського. Такі імена уже самі по собі підкреслюють головну, істотну рису створюваного сатириком образу, «сигналізуючи» у такий спосіб читачеві про ту глибинну сутність персонажа, яку автор мав на меті виявити, і входять складовою частиною до його (персонажа) характеристики.

У своїй монографії «Проблемы комизма и смеха» В. Пропп писав, що комічні імена — допоміжний стилістичний прийом, який застосовується для підсилення комізму ситуації, характеру, інтриги [46, с. 168].

Однією з характерних ознак творення власних назв у сатиричних творах, як зазначає український дослідник В. Пахаренко, є «переосмислення слів, поєднане, як правило, із словотворчими змінами» [45, с. 58-59]. «Підбираючи власні назви для твору, – пише автор, – письменники враховують різні, хоч не завжди однопланові моменти: семантику загального слова, що лягла в основу творення назви, його милозвучність чи немилозвучність, потребу викликати відповідні бажані асоціації і навіть визначити соціальну приналежність назв, які вказують на характер персонажа» [45, с. 59].

Більш чітко «механізм» формування власних назв як засобів сатиричної типізації розкрив у своїх роботах І.Р. Гальперін. Дослідник виділяв три значення слова, взаємодія яких сприяє виникненню художньої образності: логічне, емоційне та номінальне (logical, emotive, nominal) [73, с. 64]. Найбільш цікавими в контексті нашого дослідження є логічне й номінальне значення слова, оскільки саме внаслідок їх поєднання в лексичній одиниці виникає такий троп як антономазія.

Отже, під логічним значенням І. Гальперін має на увазі точне визначення поняття, явища чи предмету, що дає нам про нього загальну уяву [73, с. 64]. Номінальне значення, за І. Гальперіном, це слова, що називають об'єкт, який певним чином випадає з класу предметів чи явищ реальності, до яких відноситься. «Іншими словами, – зазначає дослідник, – ці одиниці мови служать для того, щоб виокремити конкретно визначений, одиничний об'єкт з цілого класу подібних» [73, с. 68]. Внаслідок такого виокремлення, головним показником якого є велика літера на початку слова, виникає, як наголошує І. Гальперін, власне ім'я, що не просто

ідентифікує персонажа як звичайне власне ім'я (Іван, Петро, Марія тощо), а й вказує на певні характеристики його носія.

Приєм антономазії виникає за рахунок антономазії – одночасного поєднання логічного й номінального значень. «Антономазія, – як вказував Гальперін, – прагне виявити провідні, найбільш характерні риси особи чи події, водночас закріплюючи ці провідні властивості як власне ім'я особи чи події, до яких вони мають стосунок. ... Антономазія класифікує людей і у такий спосіб вказує і на їх загальні, й індивідуальні риси» [73, с. 65]. Отже, антономазія є не що інше, як перехід слів із загальним значенням у категорію власних імен за рахунок одночасної реалізації їх логічного і номінального значень.

Ефективність цього прийому, а звідси і поширеність його у художній практиці світової літератури зумовлена тим, що «промовисті» імена уже самі по собі, без будь-якого авторського коментаря, сигналізують читачеві про сутність персонажа, його морально-психологічні якості, фах (чи рівень володіння цим фахом), поведінкові пріоритети, захоплення, певні – значущі для даного персонажа – життєві події, звички тощо.

Отже, сатира як специфічний вид художньої творчості і особливий спосіб відображення явищ життя має у своєму розпорядженні доволі широкий арсенал спеціальних засобів і прийомів, використання яких – у розмаїтті конкретних авторських комбінацій і змістового наповнення – й забезпечує своєрідну естетичну та емоційну природу сатиричних творів.

1.3. Розвиток сатири в літературі Англії

Сатира в англійській літературі є невід'ємною частиною будь-якої епохи, починаючи з Середньовіччя, коли з'явилися перші сатиричні есе, а також віршовані форми сатиричних творів, в тому числі і ті, які увійшли в «Кентерберійські оповідання» (“The Canterbury Tales”, 1382-1400) Джефрі Чосера. Говорячи про подальший розвиток англійської сатири, треба відзначити творчість видатного драматурга і поета, творця жанру комедії моралі, Бена Джонсона. Його комедії «Вольпоне» (1606), «Варфоломійський ярмарок» (1614), «Склад новин» (1625), «Казка про бочку» (1633) і багато інших, які сатирично викривали пороки суспільства тієї епохи: влада золота над мораллю, втрата людьми людських якостей перед перспективою наживи, продажність і обман. Сатирична складова творчості Б. Джонсона значно вплинула на письменників XVIII-XIX століть: Джонатана Свіфта, Генрі Філдінга, Вільяма Теккерея, Чарльза Діккенса. Назви їхніх деяких творів – «Казка про бочку» Дж. Свіфта і «Ярмарок марнославства» У. Теккерея –містять інтертекстуальні перегуки з комедіями Б. Джонсона.

Старшим сучасником Б. Джонсона був і поет метафізичного напрямку Джон Донн. Його цикл з 5 творів «Сатири» (Satires, 1593-1608) зухвало і сміливо висміюють недоліки, характерні для того часу. В першій сатирі діють образи-маски, які оповідач і його балакучий супутник зустрічають під час прогулянки по вулицях міста, знайомлячись з гамірним життям столиці. Чотири інших досить точно відображають перипетії життя поета: друга сатира присвячена ієрархії міського товариства, де все приготовлено для продажу або вже продано, все підроблено: юриспруденція, поезія, релігія. Найширше відома третя сатира, що закликає всюди, перш за все в релігії, шукати єдину Істину. Четверта сатира показує продажність королівського двору останніх років правління Єлизавети I Тюдор і створена, швидше за все, з особистих вражень, тому

що в 1598 Донн став секретарем Лорда-Хранителя Печатки Томаса Еджертона. Патрон доручає секретарям розібрати прохання, що накопичилися в канцелярії, і це, можливо, зіграло свою роль у створенні п'ятої сатири – про жорстокість і користолюбство лондонських юристів [37, с. 120].

Сатири викликали багато відгуків серед лондонських інтелектуалів, але висловлювати вголос зауваження про їхній зміст було досить небезпечно. Тому в збережених відгуках акцент зроблено на чудовому перенесенні традиції римської сатири на англійський ґрунт, при цьому всі герої, в тому числі і оповідач, могли бути оголошені учасниками карнавалу, які сховали свої обличчя під традиційними масками, і тому мали лише непряме відношення до життя британського суспільства.

У XVII ст. сатира проявляється переважно в жанрі «комедії Реставрації», який виник в останній третині століття як реакція на строгість пуританських норм поведінки середини століття (під час громадянських воєн), заборони на театральні вистави і всілякі розважальні заходи. Герої-дотепники комедій Вільяма Уічерлі і Вільяма Конгріва висміюють жадібність, дурість і жорстокість пуритан, засуджують шлюб за розрахунком, з іронією і сарказмом кажуть про нрави Лондона і фривольні пригоди світських гульвіс.

Особливого розквіту англійська сатира досягла за часів доби Просвітництва – період творчості Джона Драйдена, Джона Аддісона, Олександра Поупа, Джонатана Свіфта. Основними сатиричними творами О. Поупа, що висміюють неробство, дурість і нецтво його співвітчизників, вважаються поеми «Викрадення локона» (1712) і «Дунсіада» (1728). Сатира, на думку О. Поупа, є досить дієвим знаряддям боротьби з людським пороком і дурістю.

Першим значним твором Джонатана Свіфта, видатного англійського сатирика XVIII століття, стала антирелігійна сатира «Казка про бочку» (“A Tale of a Tub”), в якій висміюються основні церковні конфесії в

тогочасній Англії, їх боротьба і взаємна неприязнь. У романі «Мандрі Гуллівера» (1726) осміянню піддається весь людський рід, де уявна мудрість виявляється невимовною дурістю, а прояв симпатії – жалюгідним лицемірством. Твір увібрав у себе ознаки кількох жанрових канонів (фантастика, утопія, сатира, авантурні пригоди, філософська притча, алегорія, реалістичне побутописання, політичний памфлет тощо), і водночас – це тонка пародія на ці жанри.

Англійські сатиричні журнали XVIII в. «Глядач», «Базіка» і «Опікун», видавцями і співавторами яких були Дж. Аддісон і Р. Стил, створили жанри дрібної журнальної сатири: діалогічний, нарисовий, пародійний [29, с. 34], що своєю формою нагадували сатиру Горация.

Вісімнадцяте століття дало англійській сатирі і таких значних авторів, як Генрі Філдінг, Олівер Голдсміт, Тобайас Смоллет, Лоренс Стерн. «Історія Тома Джонса, знайди» (“The History of Tom Jones, a Foundling”, 1749) Генрі Філдінга – широка панорама сучасної письменникові Британії та іронічно-сатиричне дослідження людської природи в цілому. Автор визначив жанр цього твору як «комічна епопея в прозі». «Сміх письменника витриманий у межах, визначених для нього естетикою і мораллю XVIII століття, згідно з якою висміюванню підлягало марнославство, а вихваляння – добродійність. Збільшення маргінального контрасту між цими двома полюсами порівняння робить очевиднішим комічний ефект у філдінгових епопеях» [15, с. 96]. Комічне як естетична категорія відбиває у свідомості людини комічне у суспільному житті, що існує як об’єктивно-реальне явище. «У Генрі Філдінга категорія комічного скерована не на окремих представників соціальних низів, а розповсюджується на усіх персонажів його прози, котрим, без винятку, притаманні ті чи інші вади» [15, с. 96].

Романи Тобайаса Джорджа Смоллета є поєднанням елементів авантурно-шахрайського жанру і безпосередньо сатири. Перший з них «Родерік Рендом» (“The Adventures of Roderick Random”, 1748) викриває

порочні порядки в армії, на флоті і в державних установах. Роман «Пригоди Перігріна Пікля» (“The Adventures of Perigrine Pickle”, 1751) містить найжорстокішу критику продажності політичних кіл, а роман «Подорожі Хемфрі Клінкера» (“The Expedition of Humphry Clinker”, 1771) з’явився завершенням тим, мотивів і прийомів англійської просвітницького роману [29, с. 37]. Свої твори Смоллет будував у формі життєписів героїв, історії їхніх «пригод», в процесі яких вони пізнають життя і людей. Він надавав перевагу вільній композиції – глави романів не були зв’язані строгою єдністю сюжету, але підпорядковані єдиному завданню: розкрити «крутість і егоїзм людини». Смоллет прагнув викликати в читача обурення низькими і хибними звичаями суспільства, показати обмеженість людського розуму при забутті моральних засад. Сатиру Смоллета вважають жорсткою, оскільки вона ґрунтується на карикатурному, гротескному зображенні найдивніших властивостей і дивацтв персонажів [22, с. 282].

Ч. Діккенс (Ch. Dickens, 1812-1870) – митець, який сприймав дійсність крізь призму комічного та відтворював її у своїх творах, органічно поєднуючи гумор і сатиру. У ранньому періоді його творчості переважає веселий, жартівливий настрій, оптимізм світогляду, віра в можливість покращення суспільного життя засобами моралі, тоді як у художньому доробку другої половини життя ілюзія щастя зазнає краху, отже, романи здебільшого пронизані сатиричним пафосом. Як зазначає І. Києнко, комічне в романах Ч. Діккенса «має два забарвлення: гумористичне та сатиричне» [32, с. 10]. У зрілий період його творчості іронія поєднується з сатирою та гротеском – в романах «Домбі і син» (“Dombey and Son”, 1848), «Холодний дім» (“Bleak House”, 1853), «Важкі часи» (“Hard Times”, 1854), «Крихітка Доріт» (“Little Dorrit”, 1857), «Великі сподівання» (“Great Expectations”, 1861).

Тема снобізму і панування грошей – провідні мотиви сатиричних повістей і романів Вільяма Теккерея (W.M. Thackeray, 1811-1863),

«єдиного суперника Діккенса в Англії» [23, с. 3]. Замолоду В.М. Теккерей був нерозривно пов'язаний із життям і звичаями привілейованих прошарків англійського суспільства, типові морально-психологічні вади якого він сам згодом окреслив як снобізм і зробив основним об'єктом сатиричного викриття у своїх творах, визначивши тим самим свою власну літературну «територію». Тому не дивно, що у своїй сатиричній творчості В.Теккерей не лише не намагається дистанціюватись від об'єктів сатиричного висміювання, а навпаки – свідомо, іноді навіть демонстративно, підкреслює свою спорідненість з ними. Приміром, це яскраво видно вже з назви одного з перших значних творів В.Теккерей – так званої «Книги снобів». Початкова авторська назва цього твору, на яку дослідники часто не звертають належної уваги, – «Англійські сноби у зображенні одного з них» (“The Snobs of England by One of Themselves”, 1846-1847) – вже сама по собі маніфестує соціальну та психологічну причетність автора до того суспільного типу, численних представників якого він виводить на сторінках «Книги снобів».

На думку В. Івашевої, автора першого у східнослов'янському науковому просторі ґрунтовного дослідження творчості цього англійського письменника, «як сатирика В. Теккерей можна порівняти лише зі Свіфтом, Батлером та Шоу в Англії, Рабле у Франції, Гете і Гейне в Німеччині і Салтиковим-Щедріним у Росії» [23, с. 6]. Таку ж високу оцінку досягнень Теккерей-сатирика давав й І. Медянець: «Сатирична література Англії збагатила світову сатиру двома вагомими іменами, чия сатирична творчість з повним правом може бути віднесена до кращих зразків Це Джонатан Свіфт і В. Теккерей» [23, с. 6]. Гучної слави Теккерей зазнав передусім завдяки романові «Ярмарок Суєти» (“Vanity Fair”, 1848), головними художніми засобами якого є сатира і гротеск.

У ХХ столітті після бурхливих соціально-політичних зрушень та двох світових воєн в суспільстві загострилося відчуття соціального хаосу і порожнечі. Ретельному перегляду піддалася і естетична концепція

мистецтва. Серед письменників, які присвятили свою творчість сатиричному опису чужого і абсурдного світу, вдаючись нерідко до «чорного гумору» і алегорії, були О. Хакслі, Дж. Оруелл, І. Во, М. Спарк.

О. Хакслі та Дж. Оруелл відомі своїми анти-утопічними романами – “Brave New World” («Прекрасний новий світ», 1932) та “Animal Farm” («Скотний двір», 1945) і “1984” («1984», 1948), які містять гостру критику сучасного суспільства з занепадом культури, зневагою до традицій та історії націй.

Значний внесок в розвиток сатиричного роману внесли І. Во (E. Waugh, 1903-1966) та М. Спарк (M. Spark, 1918-2006). Як пише Н. Михальська, «етика М. Спарк має в своїй основі християнську мораль. Моральні цінності християнства протиставляються бездуховності, спустошеності і цинізму обивателів, котрі перетворилися на дрібних і жорстоких користюлюбців» [41, с. 11]. Однак робить вона це без всякої дидактики. Пафос її творчості пов'язаний з осміянням, причому вістря сатири М. Спарк нерідко направлено і на самих католиків, що, на думку Н. Михальської, близько традиції І. Во, який в своїх романах «Мерзенна плоть» (“Vile Bodies”, 1930) і «Повернення до Брайдсхеду» (“Brideshead Revisited”, 1945), співчуваючи католицьким сім'ям англійської аристократії, протиставляє стійкість їх моральних ідеалів аморальності сучасного йому буржуазного суспільства.

Своєрідним різновидом сатиричного роману в сучасній англійській прозі вважають «університетський роман» 50-х-60 рр ХХ століття. Цим терміном англійська критика визначає твори таких відомих літературознавців та письменників, як Кінгслі Еміс, Малькольм Бредбері і Девід Лодж, які пишуть про університети, про систему вищої освіти.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Спостереження і міркування, запропоновані у Розділі 1, дають підстави для таких висновків:

1. Сатира є одним з найдавніших естетичних феноменів, який виникає ще у глибинах античної цивілізації, що свідчить про значимість сатиричного мистецтва для повноцінного функціонування людського суспільства.

2. Непроста й тривала еволюція даного художнього явища, його за давнини, масштаб та багатомірність проявів у мистецтві й літературі обумовили багатозначність тлумачень терміну «сатира» – як літературного жанру, літературного роду, особливого способу відображення явищ життя.

3. Відмінною ознакою сатиричного твору є цілковите заперечення зображуваного явища, що відмежовує сатиру від гумору.

4. Суспільно-політична сатира, що зазнає особливого розвитку у добу реалізму, становить один з двох історично сформованих типів сатиричного викриття і полягає у нищівній критиці соціально-економічних та політико-ідеологічних інституцій конкретної історичної епохи.

5. При написанні сатиричного твору письменник повинен виходити з певного естетичного ідеалу, який мається на увазі, але не знаходить у цьому творі свого вербального вираження.

6. Відмінною особливістю поезики сатиричного твору є межове загострення (перебільшення) і концентрація сутнісних ознак зображуваного явища.

7. Основними засобами створення сатиричного образу (сатиричної виразності) є комічне перебільшення, гротеск, карикатура, шаржування, пародіювання, а також іронія, оксюморонні поєднання, анімалізація, використання промовистих імен.

8. Протягом багатовікового розвитку англійської літератури однією з її найпомітніших і сильних сторін є сатира. На всіх етапах розвитку

сатиричної традиції письменники і драматурги використовували різноманіття художніх прийомів, які стали традиційними, – іронію, сарказм, гротеск, алегорію. Характерно і те, що в історії англійської літератури сатира як спосіб критичного ставлення письменників до навколишньої дійсності, до соціальних і моральних вад в суспільстві відбивається в різних літературних жанрах: епічних, драматичних, поетичних та публіцистичних.

РОЗДІЛ 2. САТИРА У ТВОРАХ М. СПАРК ТА О. ЧОРНОГУЗА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ

2.1. Оглядова характеристика творчого доробку Мюріел Спарк

Мюріел Сара Спарк (1918-2006) – одна з найзначніших майстрів англійського роману другої половини ХХ та початку ХХІ ст. Спарк – автор численних релігійно-філософських романів, блискучий сатирик, творець детективних сюжетів і побутових замальовок. Її перу належать понад двадцять романів, останній з яких, «The Finishing School», вийшов в 2004 році, збірки оповідань, п'єси, есе, критичні роботи. На основі її творів створюються сценарії для кінофільмів і театральних постановок.

Мюріел Спарк не перестає дивувати читачів і критиків непередбачуваністю своєї творчості. Її твори парадоксально несхожі один на одного, і в кожному з них укладена загадка: нитки вигадки і реальності сплелися між собою в заплутаний клубок, чисто детективна ситуація перетворюється в глибоко психологічну, а віра одночасно є путівником по життю і яблуком розбрату. За її книгами пишуть сценарії і знімають фільми, ставлять спектаклі, уривки з її романів друкують у шкільних хрестоматіях як зразки стилістичної майстерності, її твори перекладають багатьма мовами світу.

В Единбурзі, рідному місті письменниці, вона закінчує одну з найвідоміших середніх шкіл для дівчаток, Інститут Джеймса Джілеспі (the James Gillespie's High School for Girls), за моделлю якої буде створена школа Марсії Блейн в одному з найкращих романів Спарк «Міс Джин Броди в розквіті років» (1961). Пізніше вона скаже, що ці роки «найбільш вплинули на становлення її особистості і у багатьох відношеннях були найвдалішими для майбутнього письменника» [78, с. 19]. Інститут Джеймса Джілеспі був пуританським за своєю суттю навчальним закладом, проте в ньому навчалися дівчатка з різних сімей: католицьких,

єврейських, пресвітеріанських; школа вчила віротерпимості і взаємоповаги. Мюріел в шкільні роки знаходиться під впливом однієї з вчительок, Христини Кей, яка пробудила в неї інтерес до музики і мистецтва і стала прототипом безсмертної міс Джин Броді. У цей період поезія цікавить її більше прози, Мюріел і сама починає писати вірші.

У віці сімнадцяти років Спарк вступає до коледжу Херіот Вотт (Heriot Watt College), що навчав науковому підходу до вивчення англійської мови, і проходить курс складання конспектів, що позначиться на стилі її майбутніх романів, лаконічному і досить прямолінійному. Але для того, щоб стати письменницею – мета, яку Мюріел собі поставила – необхідно було пізнати життя. Почавши з роботи вчительки в маленькій приватній школі, вона незабаром стає секретарем великого магазину, а в 1937 році виходить заміж і їде з чоловіком до Африки, в колишні англійські колонії. Але шлюб виявляється недовговічним, життя в колоніях, далеко від великих міст, занадто повільне, і два роки по тому вона повертається до Лондону і знаходить роботу в міністерстві закордонних справ Великобританії, пізніше – в редакціях літературно-критичних журналів, таких, як «Poetry Review». Займаючись журналістикою і літературною критикою, Спарк публікує ряд власних літературознавчих досліджень, в більшості своїй присвячених письменникам XIX століття. І хоча сама вона зараз не дуже високо оцінює ці свої роботи, її книги про Мері Шеллі, Емілії Бронте і Джона Мейсфілда (в співавторстві з Дерекком Стенфордом, її майбутнім біографом) примітні яскравою нетрадиційністю підходу. Так, працюючи над біографією Мері Шеллі, Спарк вибирає аналітичний, але не описовий підхід, і про трагедії життя Шеллі: хвороби, невдачі, кончини близьких, – розповідає сухо, стисло, звертаючи увагу на фактичну точність, а не на барвистість оповідання [76, с. 16]. У 1951 році Спарк отримує літературну премію журналу «Observer» за розповідь «Серафим і Замбезі» («The Seraph and the Zambesi»), що повертає елементом таємничого, незрозумілого: під час

постановки різдвяних сценок героями оповіді до них спускається суворий ангел, який неодмінно бажає зіграти в постановці самого себе. Пізніше без цього елемента містики обійдеться рідкісний роман Спарк. У 1952 році побачила світ перша збірка віршів Спарк «Фанфарло».

Мюріел Спарк вступила на літературне поприще в досить складний для Великобританії і її культури час. Найголосніше звучали тоді голоси «сердитих молодих людей», таких, як Джон Осборн, Кінгслі Еміс, Джон Брейн. Вони привели в літературу і на підмостки театрів нового героя – молоду людину з соціальних низів, мешканця провінційних промислових міст і передмість. Пристрасно, часом навіть нарочито грубо ці молоді люди намагалися зруйнувати відведені їм межі життя, прокласти свій «шлях нагору». Новою була і манера оповіді, обрана «сердитими», – гранично безпосередня, відкрита, завдяки якій їхні твори не тільки відрізнялися емоційною насиченістю, але здавалися свого роду спонтанним сплеском почуттів, ніяк художньо не організованим.

Спарк долучилася до того напрямку національної літератури, який орієнтувався насамперед на класичні традиції. З одного боку, Мюріел Спарк – один з найзначніших майстрів англійського сатиричного роману ХХ століття, представленого іменами Річарда Олдінгтона, Олдоса Хакслі, Грема Гріна, Малколма Бредбері. Особливе місце в цьому ряду займає Івлін Во – класик сучасної англійської сатиричної літератури, творець чарівно смішних, їдких і дуже злих творів, таких, як «Мерзенна плоть», «Занепад і крах», «Незабутня». Грем Грін назвав І. Во «самим великим романістом нашого покоління». У його творчості відродилася традиція комічного роману ХVIII століття. Особливо сильно відчувається вплив Тобайяса Смоллета: багато творів сучасного англійського сатирика побудовані з урахуванням досвіду шахрайського оповідання.

Незважаючи на присутність в творчості Во інтонацій лірика і найтоншого психолога («Повернення до Брайдсхеду»), його авторитет в області сатири настільки великий, що з'явилася тенденція зараховувати до

його школи практично всіх нині живих сатириків – новачків і метрів [78, с. 49]. Більш того, як і Во, багато письменників ХХ століття (як, наприклад, Грем Грін, П.-П. Рід та інші) приймають католицьку віру. Нерідко саме для письменників-сатириків вона стає формою вираження незгоди в соціальних, економічних, політичних, національних питаннях. Втім, проблеми національних меншин і загальне невдоволення політичною ситуацією Великобританії, яка пережила втрату першості на світовій арені, розпад колоніальної системи, економічні кризи – не єдина причина звернення до католицизму, а лише складова всюди проникаючого відчуття недосконалості світу, гріховності, порочності людства, недосяжності морального ідеалу [78, с. 52]. Це відчуття породжує їдкий сарказм Во і одночасно спонукає його до звернення в католицизм, що не несе в собі протиріччя.

У 1954 році Мюріел Спарк теж приймає рішення про звернення до католицизму. В цей час письменниця займається вивченням робіт Джона Генрі Ньюмана і Книги Іова, а також написанням свого першого роману «Утішники». «Коли я прийняла віру, я знайшла власний голос. До цього я творила свідомо, але це була не я. Я не могла сказати нічого нового», згадує письменниця [85, с. 15]. Протест Спарк виражений не в такій різкій формі, як у Во, і представлений не у всіх творах, але це «родинне коріння» іронічної прози і католицької віри стануть ключовими для кращих її творів, таких як «Memento mori» або «Балада про передмістя». Досвід великих попередників не міг не відбитися на світогляді Спарк, що не означає, однак, що прийняття нею нової віри було обумовлено виключно цим фактором, як і помилково було б беззастережно відносити Спарк до школи Івліна Во [71, с. 42].

Крім того, Спарк також продовжує традицію жіночої прози в англійській літературі, не дарма Ч. Хойт і Б. Харрісон порівнюють Спарк з Джейн Остен. Як і Остен, Спарк описує витонченими мазками на невеликих полотнах, однак в кращих своїх творах досягає такої сили і

універсальності, що виходить за межі обмеженості і провінціалізму своїх персонажів і їх маленького світу. Обидві письменниці уникають сентиментальності і в деякому сенсі вони обидві не розвивають занадто романтичний стиль письма.

Творчість М. Спарк має важливі точки дотику з творами жінок-письменниць ХХ століття, таких, як Айріс Мердок і Маргарет Дреббл. А. Мердок проходить довгий шлях шукань, починаючи з вивчення Сартра і закінчуючи цікавістю до Платона; проблема самовизначення, пошуку місця в житті також гостро постає і протягом творчого шляху Мюріел Спарк. Крім того, Мердок і Спарк об'єднує католицька віра, хоча для Мердок вона – тільки одна з багатьох гілок філософії, що формували її світогляд і цілком уживаються з екзистенціалізмом, для Спарк – це домінанта життєвих позицій і творчості.

Деякі романи Спарк, такі, як «Навмисна затримка» або «Давним-давно в Кенсінгтоні», мають деяку феміністичну спрямованість (бабуся письменниці по жіночій лінії – відома суфражистка). Жіночий образ рятівниці і переможниці зустрічається в романах Спарк неодноразово, і тим не менш, неправомірно говорити про фемінізм Спарк, можна лише згадати наявність деяких його елементів в її творчості.

Говорячи про місце Мюріел Спарк в сучасній англійській літературі, необхідно згадати ще один аспект. В англійській новелі кінця ХІХ-початку ХХ століття особливу роль відіграє гостросюжетне оповідання. Подія як основа сюжетної конструкції визначала жанрову специфіку новелістики Стівенсона, Честертона, Конан-Дойля, що стоять біля витоків цього жанру. Нерідко з класичної детективної схеми, побудованої на цій подієвій основі, з інтригуючої і нерозв'язної загадки починаються і романи Спарк. Але як і Честертон, який також сповідував католицизм і розчиняв чисто детективний сюжет в своєму розумінні католицької віри, Спарк навмисно руйнує детективну схему, або переводячи загадку в область надприродного і недоступного і вводячи тим самим новий, філософсько-релігійний рівень

в твір («Memento mori», «Утішники»), або «розчаровуючи» читача: загадки зовсім не було, всі дивні обставини пояснюються самими звичайними, тривіальними причинами психологічного або навіть побутового характеру («Робінзон», «Ворота Мандельбаум») [76, с. 67].

Таким чином, творчість Мюріел Спарк, унікальна і самотня, не може бути віднесена з усією однозначністю до якогось одного літературно-художнього напрямку ХХ століття і викликає дискусії серед критиків і дослідників, хоча те, що ця надзвичайно талановита письменниця зайняла свою нішу в історії англійської літератури, не викликає сумнівів. Член Американської і Французької Академії Мистецтв, Спарк не раз нагороджувалася почесними преміями (the Italia Prize, the James Tait Black Memorial Prize, the F.N.A.C. Prix Etranger and the Saltire Prize).

Твори Мюріел Спарк відрізняється настільки великою різноманітністю, що їх приналежність перу одного і того ж творця часом здається парадоксальною. Проте в її творчості чітко виділяються кілька цілком певних напрямків, всередині яких письменниця не тільки залишається вірна самій собі, а й рішуче відстоює, з твору в твір, свої позиції. Мюріел Спарк – автор численних оповідань, найвідоміші з яких – «На Портобелло Роуд», «Чорна Мадонна», «Апокаліпсис міс Пінкертон», «Позолочений годинник», «Бачили б ви, що там діється» та інші. Всі вони досить характерні в силу переважання в них, «випинання» якої-небудь однієї риси, нестачі, пороку, і могли б стати епізодами в більших творах. Однак талант Спарк-прозаїка найбільш яскраво розкрився саме в жанрі роману.

Говорячи про дослідженість романів Спарк у вітчизняній критиці, перш за все необхідно зауважити, що далеко не всі вони були переведені на українську мову. Наш читач має можливість познайомитися з деякими шедеврами Спарк, такими, як «Міс Джин Броди в розквіті років» і «Memento mori», а також з меншими романами сатиричної або детективної спрямованості, як «Холостяки» або «Дівчата зі скромними засобами», але

не отримує доступу до інших, вельми значущих її творів, особливо релігійно-філософського плану.

З вітчизняних критиків детальний аналіз її творів роблять І. Києнко в монографії «Сатирична проза Мюріел Спарк» (1987) і О. Джумайло – в роботі «Гра і постмодерністський інструментарій в романах М. Спарк» (1996) [31; 32], [19]. І. Києнко пропонує оригінальну класифікацію творчості письменниці, підрозділяючи її романи на шахрайські і сатиричні, де вістря сатири спрямоване на середній клас. Перша група включає дуже різноманітні твори, від «Балади про Пекхам Рай» і до «Міс Джин Броді в розквіті». У багатьох романах Спарк образ шахрая Києнко виділяє як принципово домінуючий, хоча і не носить очевидної подібності з таким традиційним шахрайським романом, як, наприклад, образ Сенді в романі «Міс Джин Броді в розквіті». Дослідниця детально розглядає феномен маски як засіб створення сатиричного ефекту в творах Спарк і її попередників. Однак класифікація, запропонована І. Києнко, не включає такі надзвичайно цікаві твори, як роман «Реальність і мрії», і, що найбільш важливо, не є виконаною за єдиним принципом: якщо шахрайський роман, що виділяється дослідницею, є жанром усталеним і не викликає сумнівів, то «сатира на середній клас» не існує як окремий жанр і не може бути поставлена з ним в один ряд. Крім того, в шахрайському романі також очевидні сатиричні (в тому числі й ті, що стосуються середнього класу) елементи. Необхідно також відзначити, що в роботах І.І. Києнко і О.А. Джумайло розглянуто сатиричні романи Спарк, в яких критики підкреслюють наявність елементів постмодернізму, але не акцентовано увагу на філософсько-релігійному пласті творчості Спарк, відбитому в її реалістичних творах.

Велика увага приділяється в критиці питанню про літературні взаємозв'язки, місце письменниці в історії англійської літератури. Аналіз деяких романів Спарк надає В. Івашева в книзі «Що зберігає час. Література Великобританії 1945-1977», визначаючи місце Спарк в

літературі ХХ століття, розглядаючи її роль в загальному літературному контексті поряд з І. Во, Г. Грінном, У. Голдінгом і іншими [25, с. 120-122].

Тему літературних паралелей продовжує Е. Себежко в статті «Новелістика Мюріел Спарк», підкреслюючи, що творчість письменниці не вкладається в закономірності літературного процесу 60-70-х років ХХ століття. Співвідносячи твори Спарк з попереднім духовно-естетичним досвідом розвитку англійської новелістики, Е. Себежко пропонує порівняльний аналіз творчості М. Спарк і Дж. Конрада [51]. До літературних алюзій в творчості Спарк звертається також Е. М. Апенко в післямові до роману «Робінзон», розглядаючи зв'язки твору Спарк з романом епохи Просвітництва [4]. Всі перераховані вище роботи спрямовані на вивчення окремих аспектів творчості Спарк в порівнянні їх з особливостями творчості інших письменників і не мають на меті дослідження і систематизацію всіх її романів.

Багато видатних творів письменниці було розглянуто в радянському літературознавстві з позицій критики буржуазного суспільства, що не дивно, враховуючи різко саркастичний тон романів «Memento Mori», «Балада про Пекхам Рай», сатиру Спарк, спрямовану проти своїх співвітчизників. Необхідно також мати на увазі час написання даних критичних робіт, опублікованих до 1980 року. В. Скороденко в передмові до книги «На публіку» (1971) [52], Г. Анджапарідзе в статті «Химерність вимислу і строгість правди» [1], А. Николаївська в статті «Жорстокість і великодушність Мюріел Спарк» [43] пропонують цінні спостереження з приводу майстерності письменниці в області сатири, ідкого осміяння недоліків капіталістичного суспільства. Проте, релігійна сторона творчості письменниці в цих роботах розкривається не досить глибоко, що унеможливорює всебічне вивчення її романів.

Значне місце відведено творчості письменниці в зарубіжній критиці. Одним з відкритих досі залишається питання про творчий метод Мюріел Спарк. У монографії «Спокуса і смерть у творчості Спарк» (2001) Ф.

Апостолю досліджує постмодерністські прийоми гри, які приймають в більшості романів письменниці форму якоїсь спокуси [69]. Досліднику вдалося майже повністю висвітлити творчість письменниці і простежити вплив на неї постмодернізму, внести свій внесок в питання про метод Спарк за допомогою аналізу багатоступінчастої текстової структури її романів. Як і Апостолю, Д. Лодж в статті «Чудеса і неприємні сюрпризи» відносить Спарк до постмодерністів [75]. Ф. Кермоуд в монографії «Сучасні есе» відводить письменниці місце в ряду модерністів [74], а Ч. Хойт називає Спарк «сюрреалістичною Джейн Остен».

Іншому аспекту творчості Спарк – традиціям сатиричної прози – присвячені монографії П. Кемпа та А. Массі [76]. П.Кемп звертає увагу на стилістичну майстерність Спарк, яка зуміла зробити неймовірно смішними свої філософські твори, що також відрізняються високим ступенем реалістичності. А. Массі вважає, що Спарк притаманний сарказм, але не почуття гумору, так як її твори покликані викривати, висміювати, і їм значно бракує сердечності і душевного тепла.

Також знаходить відображення в критичних роботах вельми цікаве щодо творчості Мюріел Спарк питання про роль автора в створюваному їм творі. Малькольм Бредбері, автор книги «Сучасний англійський роман», вказує на значну роль Спарк в розвитку прийому «роман про роман», на її участь в суперечці сучасників про жанр роману як такий, місце в ньому автора і позиції читача, зупиняючись на романі Спарк «Утішники» [11]. М. Дреббл, що проаналізувала роман «Перехоплення» в есе «Блискучий, розумний роман про падіння Європи», зауважує, що авторська позиція Спарк, як і позиція будь-якого загадкового і талановитого романіста, полягає у включенні в художній твір лише невеликої децимі того, що знає автор, і замовчуванні решти [72]. Т. Роул [79] пропонує досить детальний і цікавий аналіз видів оповіді і типів оповідачів, особливо актуальний в творчості Спарк в зв'язку з прийомом стирання кордонів між автором, оповідачем і героєм. Глибоко розглядаючи композиційні сторони окремих

творів, критик, однак, не робить спроб об'єднання їх в будь-які групи, виділення загальних закономірностей.

Не менш важливим є питання про вплив католицької доктрини на письменницю. А. Брукнер, що присвятила роману Спарк «Єдина проблема» нарис під назвою «Про те, як Еффі змусила його страждати» підкреслює значну роль Книги Іова в створенні романів Спарк. Англійську дослідницю П. Стаббз, яка присвятила Спарк свою монографію, також цікавлять твори, в яких присутній релігійний пафос. Вона визнає сатиричний хист письменниці, але намагається розмежувати сатиру і мораль, залишаючи за сатирою розважальні функції, а за релігією – повчальні, моралізаторські. Американський критик І. Мелін з'єднує сатиру і релігію, вводячи для позначення стихії комічного в книгах М. Спарк визначення «релігійний гумор» [71, с. 31].

Не береться до уваги й інший аспект творчості Спарк: детективний. У нарисі під назвою «Подовжуються тіні» Р. Фелпс відносить Спарк до продовжувачів традицій Г. Честертона і А. Крісті, з вкрапленнями «жорстокої комедії» І. Во. Втім, багато дослідників відзначають, що детективна інтрига для Спарк не мета, а лише засіб для створення чогонебудь іншого, в її романах розслідування злочину може виявитися релігійно-філософської проблемою.

Деяка увага приділяється фантастичній, містичній стороні творчості Спарк. Л. Гроувер в есе про роман «Не турбувати» пише, що готична література для одних є засобом глузування над реалізмом і отримання заборонених насолод, для інших – методом дослідження таємних спонукань людини і секретів всесвіту, недоступних логіці, для Спарк ж є і тим і іншим одночасно [Цит. за: 78, с. 65]. Існує також достатня кількість біографічних нарисів про Мюріел Спарк: «Міс Мюріел Кемберг в розквіті років» Х. Бевінгтон, «Кращі роки Мюріел Спарк» Н. Робертсон та інші. Англійський літературознавець А. Болд в своїй монографії використовує біографічний метод і відзначає вельми оригінальні моменти творчості

письменниці, які, на його думку, пов'язані з історією життя самої Спарк. Так, Болд зазначає, що в романі Спарк «Робінзон» крах літака може відповідати духовній кризи Спарк перед прийняттям католицизму [71]. Ці припущення, безумовно дуже цікаві, але не можуть вважатися абсолютно достовірними. Так, основною ідеєю «Curriculum Vitae» (1992), автобіографії Спарк, написаної прямолінійною, сухою, лаконічною мовою, є прагнення переконати читача не шукати образ самої письменниці серед створених нею персонажів.

Однак в жодній з перерахованих вище робіт не було зроблено спроб розробки єдиної жанрової класифікації романів Спарк. Тим часом, розгляд всього різноманіття романів письменниці, виявлення спільних рис, тенденцій, простеження еволюції її поглядів на протязі всього творчого процесу і виділення його закономірностей могло б стати важливою передумовою до вірного розуміння її робіт. Деякі мотиви не отримують повного розвитку в окремо взятому романі, проте представляються переконливими і чітко вираженими в контексті творчості Спарк в цілому. Другорядне в одному творі може виявитися основним в іншому, теза, заявлена в одному її романі, може бути доведена від противного в інших. Таким чином, цілісний розгляд прози Спарк і узагальнююча класифікація всіх її романів по жанрово-типологічному принципу можуть стати ключем до розуміння загадок і парадоксів Спарк. На думку Шлянникової, сатиричний і релігійно-філософський романи у світовій літературі не протиставлені один одному і цілком можуть характеризувати один і той же твір, проте в творчості Мюріел Спарк вони мають чітко розрізнені жанрові особливості [66, с. 5].

Безумовно, найважливішим елементом релігійно-філософського роману є католицизм, прийняття якого письменницею стало поворотним пунктом в її житті. Однак в її романах виведено цілий ряд відразливих і відверто сатиричних образів ревних і правовірних католиків, що свідчить про те, що ставлення Спарк до побратимів по вірі неоднозначне. Якщо в

одних творах католицька віра є «позитивною» тезою, головним авторським твердженням, то в інших саме вона лежить в основі головного конфлікту, є коренем усіх протиріч.

2.2. Сатирична проза з елементами пікарески

П'ять повістей і романів Спарк («Балада про Пекхем Рай», «Абатиса Круська», «Територіальні права», «Міс Джін Броді в розквіті» та «Виселення») можна виділити в окремий цикл і розглядати в комплексі. Приводом для такого об'єднання служить наявність у цих творах певних ознак, притаманних жанру «крутійського» роману: подібність принципів створення образів головних героїв, яка зумовлює композицію творів, схожість прийомів їхньої побудови. І Дугал Дуглас, і абатиса Круська, і Х'юберт Маліндейн, і Роберт Лівер, і Сенді Стрейнджер (правда, остання з деякими застереженнями) ведуть свій родовід від героїв «крутійських» романів. П'ять книжок письменниці об'єднуються також за єдиною тематичною ознакою, оскільки провідною у них є тема влади та грошей і їхнього згубного впливу. В даному розділі роботи представлено контекстуальний аналіз елементів поетики крутійського роману в деяких із вищеназваних романів англійської письменниці.

А. Мессі в монографії про Спарк підкреслює, що письменницю завжди цікавив світ багатіїв як об'єкт художнього дослідження. Ця увага не була викликана снобізмом, багаті приваблювали її в плані більшої свободи у виборі своєї долі, яку часто-густо перетворювали на добровільний кошмар. Спарк цікавить проблема руйнівних властивостей грошей, як лікаря – картина розвитку гострої та невиліковної хвороби. Звичайно ж, свобода багатих, навіть якщо це свобода саморуйнації, виявиться примарною [76, с. 58]. Вони так само припнуті до обставин, як і всі інші. Врешті-решт, і сама Спарк зрозуміє і зобразить цю залежність в одному з романів циклу – «Виселення». А в «Баладі про Пекхем Рай» вона викриє

початкову стадію процесу накопичення, прагнення будь-якими засобами вирватися за межі середнього класу або принаймні зійти хоча б на щабель угору, а також руйнівний вплив грошей на людину. У «Міс Джін Броді в розквіті» Спарк змальовує виховання честолюбства та снобізму, жаги володарювати.

У «Баладі про Пекхем Рай» (“The Ballad of Peckham Rye”, 1960) об’єктом дослідження, як і в більшості інших творів, є середній клас Великобританії. Тут романістка використовує свій улюблений прийом іронічної пародії. Пекхем Рай – пристойне передмістя Лондона. Іронія Спарк полягає в тому, що вона ставить знак рівності між суспільністю Пекхема і «дном життя». Передмістя густо заселене типовими представниками середнього класу. Шкала моральних цінностей у Пекхемі дуже проста: чим багатша людина, тим вища її моральність. Згідно із цією простою істиною вибудовується ієрархія передмістя. Усі представники середнього класу зображені в сатиричному плані. Персонажі «Балади» заклопотані тим, щоби приховати правду, підмінити її фікцією. Вони настільки успішно впоралися з цим завданням, що знадобився Дугал Дуглас, образ якого створений за канонами жанру «крутійського» роману, щоби оголити дно їхніх міщанських душ. Дугал Дуглас, як йому й належить, – шахрай. Він, наприклад, показує довірливим пекхемським міщанам дві Гулі на своїй голові, переконуючи їх, ніби це ампутовані ріжки, які свідчать про його диявольське походження. Зі спокійною совістю Дугал Дуглас працює на дві конкуруючі фірми одночасно, намовляючи персонал прогулювати роботу. Він життєрадісний, має неабиякий акторський хист. Викриття Дугалом брехні та фальші, якими пройняті стосунки пекхемців, має форму бешкетної бурлескної гри. Як «експерт з питань настроїв персоналу», герой має змогу спілкуватися з більшістю мешканців Пекхема. І він влаштовує в міщанському болоті справжній блазенський карнавал, у вихорі якого злітають маски з поважних пекхемців, оголюючи їхню непривабливу сутність. Але, щоб

самому брати участь у такому танку, Дугалу доводиться одягати різні маски. Тому він удає із себе чи то професора, чи то телерепортера, чи то духівника, чи то «кривоногого діяча зі світоглядом». Поки Дугал лишається самим собою, Спарк зображає його в гумористичних тонах, використовує елементи буфонади, але варто йому натягти якусь маску, гумор обертається на дошкульну і прискіпливу сатиру. М. Спарк розглядає традицію шахрайського роману не як зведення застиглих філософських і художніх принципів, письменниця творчо переосмислює її згідно з реаліями сучасності. Це пояснюється помітним тяжінням Спарк до гострих соціально-політичних тем та мотивів. «Балад про Пекхем Рай» торкається моральних питань, але особливої гостроти й значущості надають твору соціальна обумовленість характерів і точна адреса критики. Головний герой роману – Дугал Дуглас (до речі, шотландець, як і сама письменниця) – прагне будь-якими засобами вирватися за межі середнього класу, який є головним об'єктом уваги та сатири авторки. Доцільним прийомом для неї стає використання іронічної пародії та канонів авантюрно-шахрайського роману.

Ексцентричний і загадковий Дугал Дуглас, горбатий, з викривленими плечима молодий чоловік, який має дві шишки на голові, що, за його словами, є залишками рогів, видалених хірургічним шляхом, прибув у південне передмістя Лондона Пекхем Рай. Це місце славиться самогубством королеви Боадіки в далекому історичному минулому, але статечні представники спільноти, звісно, не думають наслідувати її прикладу. Дугал переконує довірливих містян, що ампутовані ріжки свідчать про його диявольське походження. Протягом усього роману він любить асоціювати себе із нечистою силою. Наприклад: «Humphrey: “You supposed to be the Devil, then?”, Dougal: “No, oh, no, I’m only supposed to be one of the wicked spirits who wander through the world for the ruin of souls” [83, с. 67]. Хамфрі – один з тих мешканців Пекхема, кого Дугал вивів з формату розміреного життя.

Молодий Дугал створює метушню, тому що, крім того, що він пише біографію відставної актриси, він, як «експерт з питань настроїв персоналу», спілкується з більшістю мешканців Пекхема. «I shall have to do research,” Dougal mused, “into their inner lives. Research into the real Peckham. It will be necessary to discover the spiritual well-spring, the glorious history of the place, before I am able to offer some impetus» [83, с. 15]. Зі спокійною совістю Дугал Дуглас працює на дві конкуруючі фірми одночасно, намовляючи персонал прогулювати роботу. У процесі свого «психологічного дослідження» чеснот мешканців передмістя Дугал доходить висновку, що у Пекхемі наявні 4 типи моралі: емоційна (майже немає кохання між чоловіками та їхніми дружинами), функціональна (класова солідарність, профспілковий рух), пуританська (накопичення грошей) та традиційна (християнська, 1 % населення) [83, с. 43]. Він влаштовує справжній блазенський карнавал, у вихорі якого злітають маски з поважних містян. Але, щоб самому брати участь у такому танку, Дугал надіває різні маски. Тому він зображає із себе чи то професора, чи то телерепортера, чи то духівника, чи то «експерта з гуманітарних питань». Поки він лишається самим собою, М. Спарк зображає його в гумористичних тонах, але варто йому натягти якусь маску, гумор перетворюється на дошкульну сатиру. Ось як описана одна з його мрій: «... girls in factories doing a dance... I see the Devil in the guise of a chap from Cambridge who does motion study, and he is a choreographer» [83, с. 50].

Дугал починає свою одноосібну лінію спустошення міста, влаштувавшись на роботу в одну фірму і невдовзі отримавши інше місце в конкуруючій фірмі, крім того, працює над чужою автобіографією, яку він, власне, не може адекватно відтворити, але може значно прикрасити: “They must be bored with their jobs,” said Dougal in a split-second of absent-mindedness.

“I wouldn’t say bored,” said Mr Druce. “Not bored. Meadows Meade are building up a sound reputation with regard to their worker-staff. We have a

training scheme, a recreation scheme, and a bonus scheme. We haven't yet got a pension scheme, or a marriage scheme, or a burial scheme, but these will come. Comparatively speaking we are a small concern, I admit, but we are expanding."

"I shall have to do research," Dougal mused, "into their inner lives. Research into the real Peckham. It will be necessary to discover the spiritual well-spring, the glorious history of the place, before I am able to offer some impetus."

Mr Druce betrayed a little emotion. "But no lectures on Art," he said, pulling himself together. "We've tried them. They didn't quite come off. The workers, the staff, don't like coming back to the building after working hours. Too many outside attractions. Our aim is to be one happy family" [83, c. 25].

Хамфрі Плейс, інженер на фірмі «Meadows, Мід & Grindley», швидко приймає Дугала як товариша, в той час, як наречена Хамфрі, Діксі Морзе, яка працює друкаркою в тій же компанії, не довіряє «чорноротому» Дугалу. Таємничий порушник моралі Дугал проявляє товариські почуття до Хамфрі, в результаті чого Хамфрі відкриває в собі такі якості, які були незнані йому самому. Дугал легко оживляє Хамфрі всякими переконаннями (раніше в останнього були певні підозри щодо шотландця), але Дугал заповнює будь-які потенційні обмірковування з боку Хамфрі з чистим задоволенням. Він перероджується, цей Хамфрі, і Дугал надав йому з переконаністю необхідних фактів і натяків, щоб сформулювати свої почуття невдоволення, спрямованих в даний час повністю на наречену Діксі. "I know what's the matter with you," he said. "You're losing all your sex. It's all this saving up to get married and looking to the lolly all the time, it takes the sex out of a girl. It stands to reason, it's only psychological.

"You must have been talking it over with Dougal Douglas," she said. "You wouldn't have thought of that by yourself."

She stood up and brushed down her coat. He folded up the rugs.

"I won't be talked about, it's a let down," she said.

"Who's talked about you?" he said.

“Well, if you haven’t talked about me, you’ve been listening to him talking.”

“Let me tell you something,” he said. “Dougal Douglas is an educated man” [83, с. 27].

Дуглас отримує великий вплив у місті, його дивні витівки призвели до того, що він заробив друзів і ворогів в рівних кількостях. Дугал дружить з тими, ким він може легко маніпулювати, і ретельно вибирає своїх ворогів, а потім спрямовує їх один на одного. І все це так легко йому сходить з рук. Зрештою, Дугал досягає, простим втручанням в життя декількох людей, вбивства, інсульту, різних бійок (у тому числі фарсового бою в пабі за участю швидкої допомоги).

Конфлікт роману досягає свого піку, коли Дугласа починає шантажувати 13-річний зведений брат Діксі і різноманітні чутки про ідентичність Дугласа (чи він шпигун, або поліцейський інформатор, чи дійсно сам Диявол?) призводять до вбивчої істерії. У тексті роману зустрічаємо цікаву фразу, що описує Дугала: «He posed like an angel-devil, with his hump shoulder and gleaming smile, and his fingers of each hand widespread against the sky» [83, с. 30]. Ця дивна, на перший погляд, характеристика – ангел-диявол – вказує на дуалістичну суть Дугала, його натура зіткана як із проявів добра, так і зла. Дугал викриває фальшиві моральні принципи та лицемірство мешканців Пекхема, але при цьому він також бачить і позитивні риси деяких його представників. Співчуваючи міс Фрієрн, він каже їй: «You are too innocent for this wicked world»[83, с. 55].

Дугал залишає Пекхем теж не традиційним способом – він йде через підземний тунель, який залишився від жіночого монастиря. Знайшовши кілька кісток, він жонглює ними. У читача створюється враження, що Дугал глузує й над принципами релігії теж. Це враження посилюється в самому кінці роману: після Пекхему розумний, освічений авантюрист

Дугал Дуглас йде до францисканського монастиря, де зводить наївних монахів з розуму.

У повісті мова всіх без винятку персонажів стилізована, але стилізована особливим чином. Це не імітація певного стилю, а гра з ним, що переходить у пародію. Спарк неначе передражнює своїх героїв, ретельно копіює говірку багатоголосого міщанського натовпу й одночасно обігрує її. Стилiстичне оформлення мови не тільки вказує на соціальну приналежність її носіїв, їхній культурний рівень, темперамент, а й виявляє їхню моральну деформацію, потаємну сутність.

Роман «Виселення» (“The Takeover”, 1976) – один із небагатьох великих за розміром творів Спарк. Її схильність до порівняно невеликих оповідних форм зрозуміла й до певної міри пояснюється внутрішніми властивостями творів, в основу яких покладений сміх. Стислість оповіді підкреслюється багатьма дослідниками як невід’ємна особливість стилю письменниці. М. Бредбері в збірці критичних статей «Можливості» називає форму її творів новелістичною, а В. Муравйов – «конспектами романів».

У романі Спарк події в основному розгортаються в часі. Місце дії майже не змінюється – це берег озера Немі в Італії, де у трьох віллах, які належать мільярдерці та маркізі, живуть діючі особи твору. Роман будується як ланцюг епізодів, об’єднуючою ланкою яких є герой – Х’юберт Маліндейн, котрого показано в критичний для нього період. Він уособлює той спарківський тип героя-шахрая, котрий воює за місце під сонцем. Х’юберт правильно оцінює свої можливості й усі події сприймає з цинічною веселістю і нахабством. «У мені сидить диявол сміху, без якого я би пропав», – зізнається герой. Почавши свою бурхливу діяльність чи то хлопчиком «на побігеньках», чи то нахлібником Мегі, герой на початку дії так управно завоював довіру своєї покровительки, що вона збудувала для нього віллу на березі озера. Але Х’юберт не застрахований від різних поворотів долі. Таким поворотом для нього став шлюб Мегі й італійського маркіза, котрий наполягає на виселенні Х’юберта з вілли.

Х'юберт – британець, вродливий, неоднозначний, фальшивий: «Hubert is English, handsome, ambiguous, and a fake». Він оточений веселими колишніми секретарями, одна з котрих – манірна молода особа на ймення Поліна, і два манірних єзуїтських священника. Це знайомий сценарій М. Спарк – з описом багатства, напоїв, хитрих продажних слуг, з поетичними цитатами, внутрішніми інтригами, обоюдогострими жартами про католицизм та досить відвертими натяками на лесбійство. Існує слуга, називається Лауро, який краде коштовності Меггі і спить з нею, її чоловіком, її прийомною дочкою та іншими слугами; також в романі є типова англійська гувернантка, 35 років, яка говорить правду. Як зауважує М. Дреббл: «This kind of mixture has worked well before, and it works well here, at least superficially: the book presents a glittering surface. We all like gloss: we like to read of those so wealthy that they can no longer afford to insure their possessions, and we love to suffer vicariously as they attempt to foil their predators – by hiding their jewels in hot water bottles, by making false floors to false kitchens, by burying their ill-gotten gains in their mothers' well-tended graves. But, as ever, Muriel Spark raises the question: what lies beneath this dazzling game? Anything? Nothing? And, as ever, she leaves us on our own, for most of the book, to try to answer it» [72].

Герой-крутій використовує всі свої принади і хитрість, щоб утриматися на поверхні. Не зазнаючи докорів сумління, він сфабрикував свій родовід, що сягає начебто до богині Діани. Потім, передбачаючи майбутні прикросці, нишком вивозить усі цінні речі з вілли й замінює їх підробками.

Як в «Абатисі Пруській» чарівливій крутійці Олександрі протиставлена дурна та довірлива сестра Вініфріда, так у «Виселенні» Х'юберт Маліндейн протистоїть сліпучо вродливій і безмірно дурній маркізі ді Тулію-Фріолі, або просто Меггі. На початку роману вона з'являється в ролі казкової багатійки, обраниці долі: «She looked somewhere in her late forties but the precise age was irrelevant to the effect which was

absolutely imperious in its demands for attention» [72]. Меггі є зразковим екземпляром довгого ряду самозакоханих, привабливих жінок, які звикли маніпулювати чоловіками: вона середнього віку, багато разів перебувала в шлюбі, дуже багата, і саме тому постає природною мішенню любителів коштовностей та інших злодіїв. Її останній чоловік італієць маркіз, і дія роману відбувається в Італії. Багато подій цього твору обертається навколо спроб Меггі позбавити її старого друга Х'юберта Маліндейна будинку, що він стверджує, що вона дала йому. Це будинок з видом на озеро Немі, і Х'юберт стверджує, що це його духовний і прабатьківський притулок.

Але їй бракує розуму та спритності, щоби вести боротьбу з пройдисвітами та шахраями, які поступово крадуть її майно і доводять до злиднів. Її грабують усі, забираючи гроші, коштовності, будинки та меблі.

Урешті-решт Меггі зрозуміє, що бути неймовірно вродливою і дурною в тому суспільстві, де вона живе, не вигідно і навіть небезпечно. Тому вона почне з того, на чому зупинився Х'юберт, – вона вирішить за всяку ціну повернути своє майно – за допомогою брехні, шахрайства, навіть насильства. Закінчується роман мирною розмовою Меггі та Х'юберта, в якій вона повідомляє, що викрала одного з винуватців її теперішнього жалюгідного стану і буде тримати під замком доти, доки той не віддасть грошей. На цьому завершується оповідь про Х'юберта і про те, як він відстоював своє місце під сонцем багатих та можновладних.

Хоча тон роману в основному насмішкувато-іронічний, та крізь в'їдливий сміх пробиваються нотки втоми та жалю. Ненав'язливо розкидані у «Виселенні» натяки перетворюються на чітко виражений мотив «кінця віку». З відходом із життя представників інтелігенції старшого покоління зникають моральні й етичні критерії гуманістичного мистецтва. Залишаються ділки, крутії, шахраї, залишається примарна гонитва за матеріальним достатком.

В текстах окремих творів М. Спарк є всі фарсово-карнавальні ознаки: сіра бездуховна буденність існування, вибухи злісних пристрастей

і сривання масок, а також типово карнавальні прийоми розгортання дії, такі як запеклі суперечки – справжні словесні дуелі, переодягання, жорстокі і одночасно смішні бійки, інтриги і плутня. Особливо яскраво принцип карнавалу виражений в романі «Абатиса Круська». В основі твору лежить прийом сполучення далеких за масштабами та змістом речей, тобто один з основних прийомів створення гротескних форм. Однак «Абатиса Круська» не може бути беззастережно зарахована до жанру гротеску, оскільки у творі повністю відсутній елемент, що дає відчуття дивацтва. «Об'єднання явищ різних сфер, часто суперечливих, об'єднання різних художніх методів, раптові і різкі переходи з однієї області відносин в іншу, – пише Б. Дземідок, – ось один з найсильніших і виразних прийомів гротеску» [20, с. 76]. В. Пропп підкреслює, що «гротеск виводить нас за рамки реально можливого світу» [46, с. 70].

У романі модель світу зменшується до розмірів католицького монастиря, але тим грандіозніше виглядають інтриги черниць, пов'язані з подіями набагато більшого масштабу. Всі недоліки і пороки капіталістичної системи проглядаються тут, як на долоні. «Тиху» обитель лихоманить передвиборна гарячка: яка партія – францисканок або прихильниць єзуїтів – отримає владу після смерті старої настоятельки? Боротьбу очолює досвідчена і владна сестра Олександра – аристократка до мозку кісток, красива, дотепна і самовпевнена, для якої немає ніяких перепон, коли мова йде про досягнення поставлених перед собою цілей. В основу способу покладено парадокс: в якості плутовки виступає героїня з чистокровного аристократичного родоводу. Шляхетна спадковість не заважає їй застосовувати найбрудніші методи в боротьбі за владу: вся територія монастиря обплутана проводами підслуховуючих пристроїв, прихованими телекамерами і магнітофонами. Однак, впроваджуючи в чернечий ужиток останні досягнення електроніки, шахрайка Олександра суворо дотримується традиційних церковних ритуалів, тому життя монастиря ґрунтується на видимості – релігійності, порядності, благочесті.

Потрібно відзначити, що зворотною стороною парадоксального зіставлення є протиставлення. Письменниця знаходить подібність в явищах різного порядку, що дає їй можливість сполучати протилежності. Однак вона ж помічає контрасти, невідповідності явищ, на перший погляд однотипних, і, довівши їх до крайнощів, розводить по різних полюсах, позбавляючи можливості не тільки перетину, але навіть зближення. Багатомірність і багатоликість самого життя опосередковано відображається в поліваріантності спарківських протиставлень і зіставлень. Щоб виявити приховані процеси, що протікають в глибинах західної дійсності, письменниця складає картину, на перший погляд парадоксальну, але, тим не менш, вона вірно відображає виворіт постіндустріального суспільства. Абатисі протиставлена безмежно віддана їй сестра Уніфіріда, яка уособлює собою «дурість безмежну і непроглядну» [81, с. 12]. Така розстановка – протиставлення дійових осіб (шахрай – дурень) характерна для пікарески.

Це «діалог – суперечка» (М.М. Бахтін) витонченого розуму з дурістю. Саме за допомогою образу дурної Уніфіриди до кінця викривається Олександра. Адже коли перед абатисою постає проблема вибору: або зрадити Уніфіриду, яка, незважаючи на безпросвітну дурість, була слухняним і корисним знаряддям у руках абатиси, або бути викритою у брудних справах, вона віддає перевагу першому. І публічно звинувачує Уніфіриду у всіх смертних гріхах, починаючи від обладнання апаратури підслуховування і кінчаючи організацією крадіжки зі зломом.

Абатиса не тільки удачливий політичний лідер, а й постановник комедії, що розігрується на тлі монастирських декорацій, і її головний виконавець. Можливо, їй хотілося б побачити на сцені трагедію, про що говорять віршовані коментарі, але трагедії не виходить, тому що в пропозиції для преси вона обертається фарсом з украденим наперстком, переодяганням в туалеті, із закладеним в ломбарді приданим монахинь. Однак абатиса не сумує, з невдачі вона витягує чималу вигоду. Пристрасть

до крутійства незнищенна. На основі магнітофонних записів підслуханих розмов Олександра збирається написати книгу, а також взяти участь у створенні фільму, виносячи на суд глядачів замість трагедії комедію карнавалу. У підсумку виходить комічне оповідання пікаро про своє життя. Близькість до традиції шахрайського роману підтверджує наявність у романі мотиву мандрів. Правда, це скоріше мандрівка умів у лабіринті ортодоксії, а в кінці книги романістка показує героїню, що пливе назустріч пригодам: «На тому й кінець нашим спільним захватам. Пильуйте і не втрачайте з виду. Вона відпливає в чудесний, заздалегідь призначений день, а води стеляться перед нею, а вона стоїть на верхній палубі струнка, як пароплавна труба, і захоплюється морем, яке б'ється об береги і колише тяжке переливчасте жито, несіяне, незібране і неминуше»[81, с. 41].

Створення карикатурного образу Олександри йде по лінії перебільшення тих рис і схильностей, які притаманні політикам певного типу: жадоба влади, безмежний цинізм, нерозбірливість у засобах, самовпевненість. Але в трактуванні М. Спарк ці риси не тільки є характеристикою окремої особистості, але певним чином проявляють ідеологію і філософію всієї буржуазної системи. «Лідер» у білосніжних шатах мислить категоріями сучасного капіталістичного суспільства: прийшов час створювати чернечі синдикати і картелі, вважає сестра Олександра. «Черницям, окрім читання церковного статуту, покладено пройти курс електроніки. Якщо уважно читати текст роману «Абатиса Круська», то можна знайти безліч натяків, що вказують на крутійське походження героїні, не кажучи вже про явно авантюрних дії»[31, с. 178].

Для повного викриття абатиси М. Спарк застосовує принцип побудови синонімічних рядів, добре відомих з книг Ф. Рабле про Гаргантюа і Пантагрюеля. Ці ряди – блазнівські, пародійні, по М.М. Бахтіну [6, с. 34]. У англійської письменниці в таких рядах дається перерахування шахрайських дій. Наклеп має свій синонімічний ряд, крутійство – свій. Приміром, синонімічний ряд шахрайства: «шахраювати,

надувати, будувати плутні, зловживати довірою, обдурювати, обманювати, обжучити, обставити, ловить на лисого, залишати з носом, втерти окуляри, настрахати, ловити на гачок, об'їжджати на кривій і надурити»[55, с. 36].
Всі ці ряди об'єднані в повісті під назвою «Непотребства, які чинила абатиса Круська» – донос, зліплений сестрою Феліцатой за допомогою словника синонімів. В романі М. Спарк яскраво виражено транспортування особливого, виробленого карнавалом світовідчуття у символічних конкретно-чуттєвих формах на споріднену йому мову художніх образів, тобто на мову літератури. Таким чином, в цьому творі можна позначити такі категорії карнавала та пікарески: вольний фамільярний контакт між людьми; ексцентричність; карнавальні мезальянси; профанація. Такий карнавал за своєю ідеєю, за своєю сутністю живо відчувається всіма його учасниками у формі самого життя.

«Міс Джин Броді в розквіті років» (“The Prime of Miss Jean Brodie”, 1961) – твір вкрай суперечливий, він являє сукупність поглядів, настільки полярних, що компроміс між ними здається неможливим. Протиріччя «Міс Джин Броді в розквіті років» відбилися й у визначенні жанрової приналежності роману в сучасному літературознавстві. Традиційно він розглядається як роман виховання, але іноді термін уточнюється як «роман виховання зі знаком мінус» [79, с. 7]. Є й менш розповсюджені точки зору щодо жанрового різновиду роману: І. Кієнко доводить приналежність «Міс Броді» до плутовського роману, як і багатьох інших творів Спарк. В цьому романі у Спарк уперше з'являються політичні мотиви, органічно вплетені в сюжет роману виховання. Письменниця показує, яким чином в єдинбурзькій жіночій школі Марсії Блейн дівчатам із заможних родин прищеплюють ті якості, які роблять середній клас таким непривабливим, лицемірно-брехливим та аморальним. Спарк зосереджується переважно на зображенні процесу виховання невеличкої групки з шести дівчат учителькою Джин Броді. Взнявши на себе роль провидіння, вона чистих і юних створінь перетворює у моральних потвор. Особливо сильно

позначився вплив учительки на одній із учениць – Сенді Стрейнджер. Розповідь у романі представляє собою ланцюг епізодів з життя шкільної вчительки міс Джин Броді і кількох її учениць. Міс Броді, знана неординарністю поглядів, силою характеру і красою, вибирає найобдарованіших і привертає до себе увагу дівчинок і створює свій «клан». Вона називає його «вершками суспільства» і стає кумиром молодих сердець. Однак долі цього клану змінюються зовсім не в кращу сторону під впливом її сміливого, нетрадиційного, але й часто згубного учителювання, сама міс Броді щиро захоплюється фашизмом, її «розквіт років» закінчується самотністю і смертельною хворобою.

Уроком і розплатою за всі помилки міс Броді стає ставлення до неї її підрозлого клану. Деякі дівчатка так і не стають дорослими, і вина за їхню смерть прямо або побічно лягає на виховательку. Інші віддаляються від неї, залишаючись байдужими до її нещастя, а найкраща учениця, Сенді Стрейнджер, спритно і вміло її зраджує, позбавляючи тим самим майбутні покоління від тиранічного впливу Броді.

Образ міс Джин Броді визнаний одним з кращих в англійській літературі ХХ сторіччя з одностайністю, рідкісною щодо творчості Мюріел Спарк, внаслідок чого надзвичайно цікаво авторське ставлення до героя, принципово протилежне такому в релігійно-філософському романі Спарк. Якщо в романі випробування авторська відстороненість прагнула до нуля, то в даному випадку, незважаючи на всю привабливість Броді, її оригінальність, її місце лідера і вождя, магнетизм її особистості, авторська нейтральність максимальна. «Set in the months preceding the Second World War, the novel is an ironic attack upon the nature of dictatorship, the desire for conformity, upon political romanticism and propaganda. In this complex and highly original novel Jean Brodie becomes both a symbol for tragic egoism, political despotism and the countless philosophical questions surrounding the authority of God and the nature of ultimate truth»[72].

Ексцентрична шкільна вчителька нерідко обґрунтовує правоту своїх суджень нічим іншим, як тим фактом, що ці судження належать саме їй: так, все учениці повинні запам'ятати, що Джотто – найбільший художник вже тому, що подобається міс Броді більше, ніж Леонардо да Вінчі. Однак щодо вибору віри міс Броді не обмежується лише аксіомою своєї безпомилковості, але висуває більш конкретні підстави: католицизм для неї – релігія для тих, хто не хоче думати сам, релігія, яка нав'язує штампи мислення і давить свободу. У той же час міс Джин Броді не володіє ініціативністю в тому значенні, яке надає терміну М. Бахтін: її деспотичне ставлення до свого клану за своєю суттю далеко не є чим-небудь новим і невипробуваним, навпаки, має деякі спільні корені з католицькою доктриною, яку вона так люто заперечує. Положення про вибраність деяких людей, народів перед іншими, схиляння перед авторитетом, главою ієрархії – церковної або армійської, сліпа віра без міркувань про вірність постулатів – все це об'єднує фашизм і фанатичне ставлення до католицизму. У католицькому монастирі, куди йде учениця міс Броді Сенді, остання знаходить «фашистів, куди менш симпатичних, ніж міс Броді». У якійсь мірі це зближує образ Броді з образами лже-католиків релігійно-філософського роману, тобто тих, хто розуміє віру викривлено, і, відповідно, є великим грішником в розумінні Спарк, ніж атеїст.

У ході розповіді, що ведеться від імені «всезнаючого» автора, Спарк відкрито заявляє, що католицизм, можливо, «виправив би» міс Броді. Сенді Стрейнджер, як найсильніша особистість з клану міс Броді, розуміє всю небезпеку поведінки своєї вчительки, головний недолік виховання якої – знеособлення своїх учениць, придушення в них власної індивідуальності – недарма всі дівчатка, як одна, неймовірно схожі на міс Броді на портретах, написаних закоханим в неї вчителем малювання Тедді Ллойдом. Вона єдина виявляється здатною встати на шляху диктаторства Броді, а у фіналі роману, ідучи в монастир, стає сестрою Оленою. Сенді-Олена прикрила моральний злочин зовнішньою релігійністю. Сенді, основною

характеристикою якої протягом всієї розповіді є її свинячі оченята, здійснює зраду в триразовому розмірі, на запитання ж міс Броді про зрадника Сенді дає справедливу відповідь, але водночас лицемірну та лукаву: «If you did not betray us, it is impossible that you could have been betrayed by us» [90, с. 126].

Хоча Джін Броді має зловісні задуми, її образ залишається комічним. У героїні дивним чином поєдналися пристрасть до фашизму, на який вона дивилась очима середньостатистичної «маленької людини», та дивакуватість «справжньої єдинбурзької старої діви найсуворішого гарту». Звідси випливає двоїстість образу, його трагікомізм: міс Джін Броді є складовою частиною того середовища, яке породило фашизм, але вона ж виявилася і його жертвою. Тому такий мінливий іронічний тон письменниці відносно героїні – від злого, ущипливо насмішкуватого та знущального, коли йдеться про домагання новоявленого «дуче», до сумної, співчутливої усмішки, коли вона розповідає про жінку, нещасливу у своєму приватному житті [43, 238].

Основні події розігруються між двома полюсами, на одному з яких перебуває образ міс Броді, а на іншому – Сенді. На прикладі Сенді письменниця простежує розвиток і становлення сучасного героя-пікаро. Вже прізвище Сенді («чужий», «сторонній») указує на одну з основних якостей пікаро – його самотність на великому шляху життя. У «Міс Джін Броді в розквіті провідна, основоположна для пікарескної оповіді тема мандрів, виховання дорогою символічно показана в епізоді мандрів дітей по Старому місту – центральному в романі. Наскрізна для книжки – тема «втрачених ілюзій», початок якій дав «крутійський» роман. Сенді проходить традиційний для пікаро шлях – від дитячої наївності і незнання до повного та гірко розчарування. Аналізуючи вчинки Сенді, їхні причини та мотиви, проникаючи у внутрішній світ героїні, письменниця створює психологічний портрет сучасного пікаро, зображує його духовні мандри у світі, що втратив моральні орієнтири.

2.3. Сатира в романах О. Черногуза

Олег Федорович Черногуз заявив про себе як автор сатиричних романів в українській літературі. Олег Черногуз – письменник-гуморист, журналіст, редактор знаменитого «Перця», заслужений діяч мистецтв України. Народився 15 квітня 1936 року у с. Іванів на Вінниччині. Навчався у Київському університеті на журналіста. Працював у редакціях газет, керував видавництвом «Радянський письменник», а у 1984 році навіть був делегатом в ООН від України. За 20 років у «Перці» зробив кар'єру від звичайного фейлетоніста до головного редактора. Творчий здобуток митця – романи: «Аристократ» із Вапнярки» (написаний 1973, опублікований 1979 р.), «Претенденти на папаху» (1983), «Вавилон на Гудзоні» (1985), «Я хочу до моря» (1974, знятий з друку, опублікований 1989 р.), «Дари пігмеїв» (2005), «Примхи долі» (2006), «Золотий скарабей» (2007), «Ремезове болото» (2007), «Гроші з неба» (2009), «Твори» (в 2 т., 1986), «Твори» (в 7 т., 2006), «Воскреслий із мертвих» (2009), «Діти колонії» (2011), «Самогубець за покликанням» (2012), книга комедій «Притулок для блазнів» (2013) – вважають найповнішою після-гоголівською сатиричною енциклопедією в радянській і сучасній Україні [47, с. 10]. Письменник нагороджений орденом Ярослава Мудрого IV ступеня та Хрестом Івана Мазепи. Лауреат літературних премій імені Остапа Вишні, Степана Руданського, Євгена Плужника та «Коронації слова».

«Що ж до сатириків взагалі, то хотілося б сказати тим, хто ще й досі гадає, що сатира – це другорядна література. Це глибоко інтелектуальна література. Бо саме сатирики усіх часів і народів чи не найвідоміші у світовій літературі. Почнемо з Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Антона Чехова, перебігаючи до Свіфта, Рабле, Сервантеса, Діккенса, Твена, Гашека, Чапека, кінчаючи Ільфом і Петровим, Булгаковим, Марті Ларні, Азізом Несіном і десятками,

десятками інших пречудових сатиричних світових імен. Всі мої романи – це осколок дзеркала епохи», – характеризує свою творчість Олег Черногуз [44].

В 2017 році на пероні станції «Вапнярка» відбулося відкриття пам'ятника Євграфу Сідалковському, який є головним персонажем твору Олега Черногуза «Аристократ з Вапнярки». Сатиричний роман вийшов ще за радянських часів, але відразу став бестселером, перевидавався сім разів, а загальний тираж цієї книги склав майже мільйон примірників. Пам'ятник на Вапнярському пероні побудували на кошти меценатів. Виготовив його відомий у Вінницькій області скульптор Микола Крижанівський. «Це найкраща рецензія на мій твір. Я вдячний Миколі Крижанівському, який свого часу створив пам'ятник Остапу Бендеру, а тепер Сідалковському – аристократу з Вапнярки, який є не менш цікавим персонажем. Микола виношував цю ідею більше півроку, і мені приємно, що знайшлися щирі люди, які допомогли втілити його задум у життя – говорить в телефонній розмові Олег Черногуз. – Дай Бог, щоб ми ставили тільки пам'ятники сміху, бо ще древні говорили, що «світ вцілів, бо сміятися вмів». Треба затверджуватися, незважаючи ні на що. Можуть бути різні відтінки цього сприйняття, але без сміху ми не виживемо» [44].

Скульптор зобразив головного персонажа твору у вигляді самовпевненого провінціала, який стоїть на пероні в очікуванні поїзда. Йому немає рівних, тому що він їде не куди-небудь, а підкорювати столицю. Лейтмотивом до скульптури стали слова Сідалковського про те, що в житті головне – сісти в правильний вагон і не потрапити на очі начальнику поїзда. Поруч зі скульптурою розміщено написи: «Вапнярка – центр всесвіту», «Європа – це лівіше Вапнярки». В руках Сідалковський тримає їжака, якого «Фіндіпош» збирався схрещувати з ондатрою.

Про історію створення роману сам О. Черногуз розповідає так: «Сідалковський, головний герой «Аристократа з Вапнярки» – це десь у третьому поколінні онук Берулі, який хотів теж стати аристократом, або

нащадок Голохвостого, який хотів стати Галахвастовим... Це жертви колоніальних держав, представники бездержавного народу, які хотіли будь-якою ціною «вбитись в люди». Тому я взяв Вапнярку, бо ця назва теж має свій символ – саме з того вапняку вибивається людина, яка хоче в аристократи. Це наша національна трагедія, тому література в нас загалом сумна.

Щоб роман написати, треба якийсь ключ, якусь деталь, щоб відштовхнутись. Член редколегії «Перця» Степан Олійник розповів, як під час війни був кореспондентом «Сталінградської правди». Два військових кореспонденти повертаються голодні після двох діб із окопів Сталінграда, заходять в їдальню і наказують солдату накрити стіл. Він питає про талончики, а вони: «Накрій стіл!». Солдат майору сказав, той приходить, а кореспонденти – підполковники (їм давали вищі звання, щоб офіцери їх не «посилали», коли треба репортаж зробити). Майор віддав честь і питає: «По чьому приказанію накрити?». А був кореспондент РАТАУ Цідалковський, і вони кажуть: «По приказанію Цідалковського». Це було справжнє його прізвище. І я, коли почув, уявив такого журналіста-авантюриста. Поміняв одну літеру і сів писати роман» [61].

За час свого існування роман здобув величезну популярність і отримав багато схвальних відгуків. Наприклад, письменник А. Наумов пише: «актуальність, проблематичність, викладені в творі про нашу сучасність, гірку дійсність, відходять, здається, на другий план, а на перший – надзвичайний стиль автора, його вміння легко й іронічно розповідати читачеві про складне сьогодення» [42]. Або інша рецензія: «Як бачиться, в письменника і ерудиція, і естетика, і гумор – усе в гармонії, на місці. Це належить до правдивої європейської традиції, в якій писали Іван Франко, Осип Маковей, Лесь Мартович і ті народні вигадники, які лишили такі перли українського гумору, як – «Язиката Хвеська», чи «Про брехуна й підбрехача». Це засвідчує, що автор вийшов на широкі овиди світової літератури. «Аристократ із Вапнярки» переходив із рук у руки – це справді

був найвідоміший роман сімдесятих, перший сатиричний роман у нашій літературі [49].

Письменника вабило життя, смішне і зворушливе, сумне і патетичне; О. Черногуз володів і досі володіє загостреним почуттям гумору, він бачив смішне насамперед, і не тільки смішне в чистому вигляді, але й таке, що просвічувало і в зворушливому, і в сумному. Він бачив і зобразив світ у його комічній своєрідності, у творі віддзеркалився колорит часу і побуту з їх неповторними зовнішніми прикметами.

У часи так званого застою цей іскрометний, веселий, дотепний гостро-соціальний твір з виразно українським національним обличчям став радісною віддушиною для сотень тисяч читачів, які побачили в ньому «гротескно+правдиве віддзеркалення тогочасної дійсності й талановите продовження гумористичних традицій Степана Руданського та Остапа Вишні. Автор роману – найвідоміший і «найширокоформатніший» сучасний український сатирик Олег Черногуз – зумів з великим блиском і бездоганним відчуттям стилю створити цілу галерею яскравих сатиричних типів, що уособлювали «досягнення» безлико-тоталітарної системи» [5].

Жанрові особливості роману О. Черногуза визначаються, перш за все, самою ідеєю твору, а також специфікою художніх образів роману. Центральний образ діалогії – Євграф Сідалко, який своє «низьке» прізвище замінив на гучне «Сідалковський», по роду занять дармоїд, шахрай і аферист без певного усталеного місця проживання. Подібний герой по законам сатиричного жанру повинен формувати у читача виключно негативне сприйняття. Другорядні персонажі мало поступаються йому в характеристиці: Стратон Стратонович Ковбик (Колістрат) – директор «Фіндіпошу» – втілення типажу начальника; Михайло Танасович Ховрашкевич (Михалко) – науковий співробітник «Фіндіпошу», творець «третьої теорії» про виведення «шапкоподібних ондатр»; Євдокія Капітонівна Карапет (матуся Карапет) – власниця київської квартири, в якій одразу по прибутті до столиці мешкав Сідалковський; Маргарита

Ізотівна Дульченко (королева Марго) – секретар-друкарка, яка ненавидить чоловіків та втішається хобі – збиранням рецептів страв; Карло Іванович Бубон (тато Карло) – бухгалтер та багато інших співробітників «Фіндіпошу» – установи, яка дуже нагадує відому контору під назвою «Рога та копита» (хоча б тим, що нічого корисного для суспільства ця організація не створює, тільки витрачає державні гроші на химерні проекти). Всіх їх можна було б назвати негативними персонажами, але у читачів вони викликають складне почуття: суміш іронії і «гідливої жалості». Безумовно, другорядні герої – персонажі комічні.

На тлі другорядних героїв образ Сідалковського виглядає багатогранним. Неможливо не піддатися його чарівливості і оптимізму. «Перед ними й справді стояв замріяний красень з довірливими й лагідними очима, з якими дівчата зустрічаються навіть тоді, коли заздалегідь знають, що все це загсом не скінчиться» [62, с. 15]. Або: «Його постава, статура, погляд і чітко окреслений класичний профіль – усе вказувало на те, що стародавні греки явно поспішили оголосити Аполлона Бельведерського взірцем чоловічої краси, а античні оракули, передбачаючи майбутнє, навіть гадки не мали, що в їхнього далекого пращура згодом можуть з'явитися такі ж самі нащадки, але в значно поліпшеному вигляді» [62, с. 53]. Талант Сідалковського не тільки у навичках каліграфічного почерку (саме на цій підставі він спочатку отримав роботу в «Фіндіпоші»), але й в умінні переконати, підпорядкувати собі, захопити, але все це не має перспективи практичного застосування в найближчій перспективі, тому Євграф приречений на глибокий внутрішній конфлікт, породжений самотністю. Однак метою автора було зображення не особистісного конфлікту, а відтворення реалій навколишньої дійсності. Художній світ роману О. Черногуза можна характеризувати як узагальнену картину явищ і форм радянського життя, які в 70-ті роки ХХ століття вже викристалізувалися як прикмети часу, як наочні образи і стереотипи, що репрезентували дійсність тих років в свідомості сучасників.

Завданням сатири є викриття негативної поведінки або будь-якого факту дійсності, неприйнятного для суспільства. Таким чином, можна сказати, що «предмет сатири – негативне в людині, в суспільстві, за умови, що негативна суть предмета виявляє себе комічно, дозволяючи тим самим письменникові уявити їх в комічному вигляді. «Смішними об'єкт і явища стають тоді, коли письменнику вдається схопити і художньо зобразити комізм протиріччя, висловити до них тими чи іншими засобами емоційно-негативне (іронічне, гумористичне, саркастичне) відношення з певної позитивної точки: особистого ставлення, здорового глузду, загальної норми, ідеалу і так далі» [26, с. 165]. Як засіб реалізації цього завдання сатира використовує сміх. Як правило, герої твору комічно протиставляються обставинам або навпаки. В інтелектуально-віртуозному гумористичному стилі автор, крім образів, малює і картини побуту героїв. Як ось: «Для солідарності він, як і Ковбик, ні в музеї, ні в театри не ходив. Єдиними їхніми музеями були київські ресторани, по яких в основному й вивчалася архітектура столиці як сучасна, так і минула; своєрідність її форм, стиль, застосування народного орнаменту та кольорові гами. Тут вони завжди знайомилися з мозаїчним оздобленням та стравами. Перше не цінувалося, а друге коштувало грошей, і треба було його, хочеш чи не хочеш, переварювати» [62, с. 157].

Композиція роману «Аристократ з Вапнярки» вибудовується відповідно до традицій роману мандрів, де мотив дороги виконує функцію «об'єднувача» сюжетних ліній всього твору в єдине ціле. Євграф Сідалко, поплававши морями і випробувавши себе в різних професіях, вирішив покорити столицю. В поїзді він випадково знайомиться з учасниками польської делегації – під час спілкування якраз і трансформується його прізвище в благозвучне «Сідалковський» і разом з ними опиняється на банкеті в київському ресторані в товаристві фіндіпошивців. Як бачимо, відбувається гумористична інтерпретація класичної ситуації «з корабля – на бал».

Композиція роману будується за кільцевим принципом, де головний герой, пройшовши безліч випробувань і не отримавши бажане, повертається до свого первісного стану. Сідалковський досить швидко стає головою профспілки «Фіндіпошу», через шлюб отримує київську прописку, потім розводиться і зустрічається з багатьма дівчатами. Сідалко потрапляє в розмаїті ситуації як член «Фіндіпошу» під керівництвом неповторного «пройдохи» Стратона Стратоновича Ковбика, з яких він то елегантно викручується, або з тою ж елегантністю мало не топиться в болоті, весь час виявляючи себе не меншим, ніж Ковбик, «пройдохою». Та в епілозі все перевертається. Сідалко отримує телеграму: померла мама у Вапнярці. Його й прориває: «Я так і не знайшов часу для неї. Я мав час на паради, на промови, на вилазки до лісу, на ходіння по ресторанах. Я мав час на коханок і фіктивні шлюби. Я вибрав час навіть на лови ондатр і їжаків (щоб їх схрещувати). Я знаходив час для дивацтв, яких і так багато на світі. Але я так і не відвідав матір...», – кричав він до неба. Сідалковський нагадував молоде собака на узліссі, що виросло серед вовків, але його не сприйняли за вовка, як і собаки не вважали за пса» [62, с. 478].

Змістотворна функція мотиву дороги в художньому просторі роману реалізується на двох рівнях через систему архетипів в романах.

Перший рівень включає в себе традиційно символічне розширення «дороги» значенням «життєвий шлях». Крім того, зазначимо, що твір Чорногуза побудований за принципом авантюрного роману, в якому дія розвивається динамічно, а сюжет рясніє картинами, які швидко змінюють одна одну. На нашу думку, мотив дороги в інтерпретації О. Чорногуза співвідноситься з «карнавальним простором» М. М. Бахтіна, основними атрибутами якого є переоцінка цінностей, містифікація і хаотичність: «Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку» [6, с. 95].

В образі Євграфа Сідалко відтворено збірний образ людини «шахрайського» типу, що має свою художню генезу в світовій літературі, що робить обґрунтованим віднесення цього образу до архетипів світової літератури. До речі, саме героєм шахрайського типу ми вважаємо Дугала Дугласа з роману М. Спарк «Балада про Передмістя» (або інша версія перекладу назви – «Балада про Пекхем-Рай»). Вони обидва мандрують світом, прагнуть благополуччя, грошей та кар'єри, але добиваються свої мети через шахрайство, махінації та маніпулювання іншими людьми. Вони обидва здійснюють свої оборудки спочатку в великих містах, а потім – в передмістях столиць. Дугал – в Пекхем Рай, Євграф після Києва разом з установою перебирається до маленького містечка поряд з Києвом з промовистою назвою Кобилятин-Турбінний. Принцип презентації героя в динаміці дороги традиційно використовується відповідно до схеми реалізації архетипу «шахрая». Саме таким чином в твір вводиться герой, який відноситься до «традиційної» шахрайської категорії.

Одним з найбільш ранніх втілень архетипу шахрая є образ міфічного Трікстера. В сучасну культуру архетип «трікстера» прийшов з робіт Юнга, який, в свою чергу, запозичив цей образ у дослідника міфів північноамериканських індіанців П. Радіна, який зазначив наступне: «Трікстер – найдавніша фігура міфології американських індіанців, а можливо, всіх міфологій». «Найдавніший образ Трікстера в Європі носить ім'я скандинавського бога-пустуна Локкі. Коли Юнг вперше зустрівся з образом Трікстера, останній відразу нагадав йому карнавальні традиції, в яких біса називали «дурнем від Бога». Трікстеру властива любов до коварних розіграшів і злих витівок, здатність змінювати вигляд і схильність до всіляких мукам. Але, незважаючи на властиві йому якості постійно негативного героя, трікстер може створити те, на що інший, навіть витративши свої найкращі сили, виявляється непридатним. Однак найважливіше тут те, що трікстер не є «істотою Хаосу», він – улюблений

ангел Бога, щоправда, в минулому. Він – мандрівник, медитатор, герменевтик» [48].

Так, обом героям – Дугалу Дугласу та Євграфу Сідалку – властиві риси трікстера-плута. Архетип «шахрая» реконструйовано в образах цих головних героїв, яких письменники наділили рисами людини, яка хоче отримати від життя все, що не було дано їй від народження, тобто бажає змінити хід обставин, що склалися. Вони обидва розумні та винахідливі, амбітні і пихаті, пристрасні і азартні; в своєму бажанні досягти поставленої мети вони готові піти на крайні заходи, пуститися в саму ризиковану авантюру. Узагальнюючи архетипні риси таких героїв, Ю. К. Щеглов вказує на їх «здатність на благородні вчинки заради пересічних людей, до яких вони відчують доброзичливість ... в той же час, подібний герой нерідко привласнює собі наполеонівське право розпоряджатися маленькими людьми і їх життям як дешевим матеріалом для своїх титанічних експериментів. Даний тип може відзначатися справжнім шармом і харизмою. У менш приємних варіантах можуть виступати на перший план такі риси, як душевна порожнеча, цинізм, знуцання над усім і вся, а також таке відома властивість, як безліч масок і облич» [67, с. 31].

Система життєвих принципів шахрая також рухлива і динамічна, як і спосіб життя, який він веде. Ті морально-етичні норми, яких дотримується середньостатистичний персонаж, часто виявляються не тільки зміщені, а й часто скасовані через непотрібність.

Ще однією необхідною складовою архетипу «шахрая» є його інтелектуальний рівень. Кругозір Сідалка на перший погляд вражає. Та безпосередність, з якою він демонструє свою обізнаність в різних областях культурного і наукового життя, дозволяє помітити в ньому людину з високим інтелектуальним потенціалом, розвиненою уявою і прагненням до самоосвіти.

Розум дає можливість шахраю продумувати свої авантюри, здібності дозволяють йому знаходити в рівній мірі як способи їх реалізації, так і

шляхи відступу. При збігу обставин іншим чином шахрай міг би стати культурним героєм, реалізувавши тим самим свою початкову креативну складову. Однак автор залишив лише хаотичну складову його характеру, і тим самим розвиток його творчих здібностей зведено до регресу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Творчий шлях Мюріел Спарк – один з найцікавіших в англійській літературі другої половини ХХ століття; питання про жанрову приналежність її творів продовжує викликати суперечки серед дослідників.

Головну увагу в цьому розділі було приділено сатиричним романам письменниці – «Балада про Пекхем Рай», «Виселення», «Абатиса Круська», «Міс Джин Броді у розквіті», «Територіальні права». Сатиричний роман Спарк, не менш відомий, ніж релігійно-філософський, має яскраво виражену специфіку. Грунтуючись на багатовіковій традиції англійської сатири, роман Спарк володіє своїми особливими якостями. В першу чергу це зумовлюється тим, що сатира Спарк базується на католицизмі; відповідно, це не тільки соціальна сатира, або «сатира на середній клас», як визначає її, наприклад, І. Киенко. Сатира Спарк є релігійною і спрямована на бичування гріха, пороку, порушення заповідей у всіх можливих проявах. Релігійна основа сатири Спарк пояснює різноманіття її романів, створюване за рахунок різноманітності гріхів людини. Сатира на недоліки людства – те ж саме ствердження чеснот.

В розділі також було проведено зіставний аналіз образу головного героя, розгортання сюжету, хронотопу та ідейно-сатиричного змісту провідних романів М. Спарк та українського сатирика Олега Черногуза – «Балада про передмістя» та «Аристократ з Вапнярки» відповідно. Встановлено спільність хронотопу дороги та топосу міста, гротескно-сатиричного зображення соціальних реалій сучасної дійсності – гонитви за

грошима, засилля бюрократії, лицемірства обивателів та обмеженості їхнього духовного світу.

В образах головних героїв означених романів проявляється архетип шахрая / трікстера, що поєднує ці твори з жанром крутійського роману світової літератури. Дугал Дуглас і Євграф Сідалко обидва розумні та винахідливі, амбітні і пихаті; в своєму бажанні досягти поставленої мети вони готові піти на крайні заходи, пуститися в саму ризиковану авантюру. Система їхніх життєвих принципів рухлива і динамічна, як і спосіб життя, який вони ведуть. Ті морально-етичні норми, яких дотримуються пересічні персонажі, часто виявляються не тільки зміщені, а й часто скасовані для головних героїв. Але завдяки своєму шарму вони притягують до себе людей, якими вони маніпулюють, але, з іншого боку, другорядні персонажі створюють для шахраїв своєрідну сцену, на якій вони виступають.

Підсумовуючи, зазначимо, що в сатиричних романах Спарк і Черногуза цікавлять як герої-індивідуалісти, так і соціальний тип або клас, з його стереотипами мислення, характерними недоліками. Їм вдалося створити образи, що поєднують індивідуальні риси і типові характеристики сучасності.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало можливість дійти наступних висновків:

Родовід сатири, як показує аналіз, слід виводити від давньогрецької сатирівської драми та суспільно-викривальної за своїм характером комедії Арістофана. Зрозуміло, що термін сатира набуває термінологічної неоднозначності, коли ним означають і особливий літературний жанр, і особливу форму моделювання дійсності. Тому сатиричним слід вважати твір, у якому домінантним і організуючим є відповідний естетичний принцип змалювання явищ життя. Він виявляється на усіх рівнях художньої структури твору – від його проблемно-тематичного комплексу до мовної стилістики. Встановлено, що особливістю поезики сатиричного твору є межове загострення (перебільшення) і концентрація сутнісних ознак зображуваного явища. Тому основними засобами створення сатиричного образу (сатиричної виразності) є гіперболізація, гротеск, карикатура, шаржування, пародіювання, а також іронія, використання «промовистих» власних імен, оксюморонність образів, анімалізація.

Мюріел Спарк і Олег Черногуз одноставні щодо характеру емоцій, які повинен викликати сатиричний твір та завдань викриття «смішних» явищ життя як основної соціальної функції твору. Вони вважають, що об'єктами сатиричного викриття є соціальні явища та соціально-психологічні типи.

Традиційним практично для всіх аналізованих сатиричних романів англійської письменниці Мюріел Спарк і українського митця Олега Черногуза є мотив мандрів, що виконує сюжетоутворювальну функцію. Мандри героїв проглядаються крізь філософський складник і уособлюють життєвий шлях особистості загалом. Більш вузьким мотивом, але не менш значущим, стає мотив дороги, який набуває багатоплановості та реалізується на композиційному та змістовному рівнях. Хронотоп романів вибудовується відповідно до традицій романів-мандрівок, де мотив дороги

виконує з'єднувальну функцію між сюжетними лініями всього твору у рамках одного тексту. Наприклад, Дугал Дуглас і Х'юберт Маліндейн з'являються з невідомості і в фіналі творів йдуть в «нікуди». В романі українського автора відомо, звідки з'являється головний герой – з селища Вапнярка, що іронічно підкреслюється в назві твору, але в фіналі Євграф Сідалковський також опиняється в ситуації безвиході і на нього чекає дорога в «нікуди». У хронотопі творів мотив дороги та топос міста є жанрово важливими та реалізуються дворівнево через систему архетипів у романах. На першому рівні подається символічне трактування дороги як «життєвого шляху», на другому – відбувається процес міфологізації символу. В фіналі роману «Абатиса Круська» абатиса Олександра відправляється у морську мандрівку, що символізує подальший життєвий шлях цієї розумної, аристократичної, аморальної жінки.

«Принцип карнавалу», ключовими складовими якого є метаморфоза і містифікація, також об'єднує твори різнонаціональних сатириків.

Визначною спільною рисою сатиричних романів Спарк та Черногуза є образ сучасного шахрая, який має досить гнучке поняття моральності, що дозволяє йому комфортно почувати себе в пропонованих обставинах, більш того, займати в них лідируючу позицію.

Дугал Дуглас з роману М. Спарк «Балада про Передмістя» та Євграф Сідалко з роману О. Черногуза «Аристократ з Вапнярки» обидва мандрують світом, прагнуть благополуччя, грошей та кар'єри, але добиваються свої мети через шахрайство, махінації та маніпулювання іншими людьми. Архетип «демона-шахрая», який реалізовано в їхніх образах, розширив художній простір романів і позначив соціальні конфлікти сучасної авторам дійсності.

Відмінність у творчості письменників вбачаємо в тому, що, на наш погляд, сатиричне бачення світу було органічною сутністю мистецької особистості українського письменника, яка яскраво проявилася у його літературних творах. Сатира як специфічний спосіб моделювання

дійсності, який має на меті викликати у читача абсолютно конкретний емоційно-психологічний ефект, характеризує увесь художній простір тих творів. У той час у М. Спарк сатиричне й драматичне, заперечення й утвердження, сміховинне та релігійно-філософське нерідко співіснують у межах одного твору. Англійська письменниця вважала, що сатиричні образи завдяки своїй особливій природі, згущенню фарб, перебільшенню, яке використовується при їх створенні, виступають одним з головних засобів сатиричної типізації і сприяють широкому й всебічному відображенню негативних явищ суспільного життя, а також морально-етичних вад представників середнього класу, проти яких вона спрямовує вістря своєї сатири в романах «Балада про Пекхем Рай», «Виселення», «Абатиса Круська», «Міс Джин Броді у розквіті», «Територіальні права».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анджапаридзе Г. Причудливость вымысла и строгость правды: Заметки о творчестве Мюриэл Спарк // Иностранная литература. 1980. №7. С. 221-227.
2. Аникин Г.В. Современный английский роман. Свердловск: Изд-во Уральского гос. университета им А.М. Горького, 1978. 310 с.
3. Антонова О.А. Католицизм и искусство XX века. М.: Мысль, 1985. 175 с.
4. Апенко Е. Послесловие к избранным сочинениям М. Спарк // Избранные сочинения М. Спарк. Л.: Лениздат, 1992. С.439-444.
5. «Аристократ з Вапнярки». Режим доступу до Інтернет-ресурсу: <https://www.livelib.ru/author/377396/top-oleg-chornoguz>
6. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худ. лит-ра, 1990. 543 с.
7. Бахтин М.М. Время и пространство в романе // Вопросы литературы. 1974. № 3. С. 133 - 179.
8. Белинский В. Полн. собр. соч. Т.10. М.: Изд-во АН СССР, 1955.
9. Боров Ю. Комическое. М.: Искусство, 1970. 266 с.
10. Боров Ю. Сатира // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. Кн. 2. М.: Наука, 1964. С. 363-485.
11. Бредбері М. Британський роман нового часу. К.: Ксенія Сладкевич, 2011. 480 с.
12. Бушмин А. Наука о литературе: Проблема. Суждения. Споры. М.: Современник, 1980. 334 с.
13. Бушмин А. Салтыков-Щедрин. Искусство сатиры. М.: Современник, 1976. 253 с.
14. Васильев Є. Драматургія парадоксу: проблеми типології: автореф. дис. канд. філол. наук: Дніпропетровськ, 1998. 16 с.

- 15.Войтюк С.М. Комічне та його актуалізація в «Історії Тома Джонса, знайди» Генрі Філдінга // Актуальні проблеми філології та перекладознавства. Вип. 10. 2016. С. 94-98.
- 16.Гегель Г. Естетика: в 4 т. Т.2. М.: Искусство, 1968-1973.
- 17.Голубков С. Мир сатирического произведения: Учебн. пособ. по спецкурсу. Самара: 1991. 107 с.
- 18.Грицик Л.В. Українська компаративістика: концептуальні проєкції Донецьк : Юго - Восток, 2010. 299 с.
- 19.Джумайло О.А. Игра и постмодернистский инструментарий в романах М. Спарк. Ростов-на-Дону: 1997. 245 с.
- 20.Дземидок Б. О комическом. М.: Прогресс, 1974. 223 с.
- 21.Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М.: Прогресс, 1979. 320 с.
- 22.Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века. М.: Высшая школа, 1984. 488 с.
- 23.Ивашева В.В. Теккерей – гуманист и сатирик // В. Теккерей. Собр. сочинений в 12 Т. М.: Художественная литература, 1974. Т.1. С. 3-22.
- 24.Ивашева В. Теккерей-сатирик. М.: Изд-во МГУ, 1968. 304 с.
- 25.Ивашева В. В. Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945-1977. Очерки. М.: Советский писатель, 1979. 336 с.
- 26.Ельсберг Я. Вопросы теории сатиры. М.:Советский писатель, 1977. 430 с.
- 27.Євланова О. Категорія «гротеск» у сучасному літературознавчому дискурсі // Філологічні науки. 2014. № 18. С. 30-36.
- 28.Кобзарева Л. Опыт анализа сатирического произведения. Свердловск: 1976. 88 с.
- 29.Коновалов С.М. История сатирической традиции в английской литературе // Веснік БДУ. Сер. 4: Літаратуразнаўства. 2007. № 1. С. 34-39.
- 30.Кононенко П. А чи з неба гроші?! Інтернет-ресурс. Режим доступу: <http://archive.ndiuvi.org.ua/fulltext.html?id=2144>.

- 31.Києнко І. Спарк Мюріел // Михальська Н., Щавурський Б. Зарубіжні письменники, бібліографічний словник. К.: Освіта, 2007. ч. II. С. 546–551.
- 32.Києнко І. Сатирическая проза Мюриел Спарк. К.: 1987. 238с.
- 33.Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Вид-во «Золоті литаври», 2001. 636 с.
- 34.Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак», 2003. 1596 с.
- 35.Лібман З. Агонія сміху (комічне, трагічне і героїчне в літературі модернізму). К.: Дніпро, 1969. 323с.
- 36.Літературознавчий словник-довідник / Під ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва. К.: ВЦ «Академія» 1997. 752 с.
- 37.Макаров В.С. «Сатиры» Джона Донна: проблемы интерпретации // Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. СПб, 2002. С. 118-121.
- 38.Манн Ю. О гротеске в литературе. М.: Сов. писатель, 1966. 184 с.
- 39.Маркарян А. О сатире. М.: Сов. писатель, 1977. 274 с.
- 40.Медянцеv И. Английская сатира XIX в. (типология и традиции). Ярославль, 1974. 278 с.
- 41.Михальская Н. П. Рассказы Мюриэл Спарк // Спарк М. Рассказы. М.: Прогресс, 1976. С. 4-18.
- 42.Наумов А. Чорногуз із сарказмом. Режим доступу до Інтернет-ресурсу: <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/02/04/084536.html>
- 43.Николаевская А. Беспощадность и великодушные Мюриэл Спарк // Иностранная литература. 1985. №6. С. 237-239.
- 44.«Олег Чорногуз. Той, що лікує сміхом». Режим доступу до Інтернет-ресурсу: <https://uain.press/blogs/olegu-chornoguzu-83-toj-shho-likuye-smihom-1023306>
- 45.Пахаренко В. Українська поетика. – Черкаси: «Відлуння-Плюс», 2002. – 320 с.

- 46.Пропп В. Проблемы комизма и смеха. Изд-е второе. СПб: Изд-во «Алтейя», 1997. 283 с.
- 47.Рабенчук В.С. «Бахнув так, що картузи з неба й досі ще не впали» // Олег Черногуз: гумор і сатира завжди: до 80-річчя від дня народження відомого укр. письменника, публіциста, журналіста О.Ф. Черногуза: біобібліограф. покажчик / уклад.: О.І. Кізян, Л.Б. Борисенко. Вінниця, 2016. С. 8-13.
- 48.Радинас Пол. Комментарии Юнга и Карла Кереньн (Цюрих, 1954) // The Trickster: A Study in American Indian Mythology. London; (Прим. англ. издания): [Электронный ресурс]: Нью-Йорк, 1956. Режим доступа: <http://www.msclub.ce.cctpu.edu.ru/school/Jung/Jung23.htm>
- 49.Різник Л. Через лінзу сатирика. Режим доступу до Інтернет-ресурсу: <http://slovoprosivity.org/2016/04/14/cherez-linzu-satirika/>
- 50.Сатира // Литературная энциклопедия. Режим доступу до Інтернет-ресурсу: www.slovari.yandex.ru.
- 51.Себежко Е.С. Новеллистика М. Спарк. Научные доклады высшей школы // Филологические науки. 1984. № 2. С. 30-35.
- 52.Скороденко В. Видимость и истина. Предисловие к книге М. Спарк «На публику». М.: Молодая Гвардия, 1971. С. 5-18.
- 53.Словарь античности. М.: Прогресс, 1989. 704 с.
- 54.Современная философия: Словарь и хрестоматия. Ростов-на-Дону: Феникс, 1996. 51 с.
- 55.Спарк М. Баллада о предместье. Черная Мадонна. Видели бы вы, что там творится. Темные очки. Позолоченные часы. Для зимы печальные подходят сказки. На публику. М.: Молодая Гвардия, 1971. 319 с.
- 56.Спарк М. Memento mori. Мисс Джин Броди в расцвете лет. Умышленная задержка. На Портобелло-Роуд. Член семьи. Дочери своих отцов. Черная Мадонна. М.: Радуга, 1984. 506 с.

- 57.Тарасов Л. Гай Луцилий, основоположник римской сатиры // Ученые записки Томского госун-та (серия: Вопросы литературоведения). Томск: 1955. № 24. С. 116-135.
- 58.Тимофеев Л. Основы теории литературы. М.: Просвещение, 1976. 448 с.
- 59.Толстов Е. Сатира и лирика. Ужгород: Закарпатская обл. типография, 1973. 36 с.
- 60.Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 2000. 398 с.
- 61.Чорногуз О. Українцем мене виховали Вінниця і «Вінницька правда». Інтернет-ресурс. Режим доступу: <https://rozmova.wordpress.com/2020/02/19/oleh-chornohuz/>
- 62.Чорногуз О. «Аристократ з Вапнярки». К.: Вид-во «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2013. 480 с.
- 63.Чорногуз О. Претенденти на папаху. К.: Дніпро, 1984. 351 с.
- 64.Шахова К.А. Вечно обновляющийся реализм: о творчестве современных зарубежных писателей. Киев. Вища школа. Изд-во при Киевском университете, 1984. 215 с.
- 65.Шестаков Д.П. Современный английский роман. М.: Высшая школа, 1964. 495 с.
- 66.Шлянникова М.В. Жанровая эволюция романов Мюриэл Спарк: автореф. дис. ...канд. филолог. наук: Казань: 2005. 24 с.
- 67.Щеглов Ю. К. О романах И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и «Золотой теленок» // И. Ильф, Е. Петров. Двенадцать стульев: Ю. К. Щеглов. Комментарии. М.: Панорама, 1995. 653 с.
- 68.Щербина А. Бесіди про художню літературу. Жанри сатири і гумору. К.: Дніпро, 1977. 135 с.
- 69.Apostolou F. Seduction and Death in Muriel Spark's Fiction. Westport, Connecticut, Lnd: Greenwood Press, 2001. 121 p.
- 70.Baldick Ch. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. N.Y.: 1990. 448 p.

71. Bold A. *Muriel Spark: An Odd Capacity for Vision* I A. Bold. London and Totowa: Vision Press, 1984. 134 p.
72. Drabble M. *A Glittering, Knowing Novel About the Decline of the West*. www.nvtimes.com/books/97/05/11/reviews/970511.11/fitzget.html
73. Galperin I. *Stylistics*. Moscow: Vyssaya skola, 1981. 334 p.
74. Kermode F. *Muriel Spark // Modern Essays*. London: Fontana, 1971. P. 267-283.
75. Lodge D. *The Uses and the Abuses of Omniscience Method and Meaning in Muriel Spark's The Prime of Miss Jean Brodie // The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge and Kegan Paul, 1971. P. 119-144.
76. Massie A. *Muriel Spark: An Odd Capacity for Vision*. Edinburgh: Ramsay Head Press, 1979. 130 p.
77. Rose Margaret A. *Parody: ancient, modern, and post-modern*. London: Cambridge UP, 1993. 316 p.
78. Royle T. *The Mainstream Companion to Scottish Literature*. Edinburgh: Mainstream, 1993. 118 p.
79. Royle T. *York Notes on the Prime of Miss Jean Brodie*. Longman: York Press, 1995. 62 p.
80. *Satire // Literary Terms. A Dictionary*. N.-Y.: New-York Publishing House, 1996. P. 223.
81. Spark M. *The Abbess of Crewe*. Harmondsworth: Penguin, 1975. 107 p.
82. Spark M. *Aiding and Abetting*. London: Viking, 2001. 212 p.
83. Spark M. *The Ballad of Peckham Rye*. Harmondsworth: Penguin, 1984. 86 p.
84. Spark M. *The Comforters*. Harmondsworth: Penguin, 1963. 118p.
85. Spark M. *Curriculum Vitae: Autobiography*. London: Constable, 1992. 34p.
86. Spark M. *The Driver's Seat*. Harmondsworth: Penguin, 1988. 107 p.
87. Spark M. *The Mandelbaum Gate*. London: Macmillan, 1967. 276 p.
88. Spark M. *Memento mori*. Harmondsworth: Penguin, 1980. 220 p.
89. Spark M. *Not to Disturb*. Harmondsworth: Penguin, 1974. 63 p.

90. Spark M. *The Prime of Miss Jean Brodie*. Harmondsworth: Penguin, 1983.
189 p.