

creativity was to point out how a person can bring up in a better and more complete character.

Key words: Vasyl Stefanyk, crime and punishment, sin and repentance, short story, God, man, good and evil, novelette, psychologism, rural life, hard labour.

Список використаної літератури

1. Черненко О. Експресіонізм у творчості Василя Стефаника / О. Черненко. – Мюнхен : Сучасність, 1989. – 277 с.
2. Стефаник В. Вибране / В. Стефаник Упоряд., підгот. текстів, приміт. і словник В. Лесина та Ф. Погребенника; авт. вступ. статті В. Лесин. – Ужгород : Карпати, 1979. – 392 с.
3. Калениченко Н.Л. Українська література кінця XIX – початку XX ст. Напрями, течії. / Н. Л. Калениченко – Київ : Наук. думка, 1983. – 256 с.

Одержано редакцією – 20.09.17

Прийнято до публікації – 28.09.17

УДК 821.161.2.09

Інна ТКАЛИЧ

ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ІРОНІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАНІ 20-Х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена аналізу художньої специфіки іронії в українській літературі 20-х років XX століття. На думку автора, іронія у системі модусів займає помітне місце і передбачає значну варіативність: від трагічної до романтичної. У комплексі модифікацій специфічної цілісності творів мистецтва ці види іронії мають полярні позиції, де рівновага внутрішнього Я хитається між романтичним са-

моствердженням суб'єкта і трагічним самозапереченням. Свідченням цього є романи Д. Бузька, М. Йогансена, М. Могилянського, В. Підмогильного, М. Скрипника, О. Слісаренка, М. Хвильового, Гео Шкурупія, Ю. Шпола, Ю. Яновського. Забарвлена трагічними тонами іронія давала змогу українським письменникам художньо відтворити світ у його розмаїтті; позбавляла догматичної вузькості мислення, односторонності, фанатизму. Вітаїстична ж – утверджувала віру в життя, прагнення до позитивних змін, породжувала енергію духовного й інтелектуального поступу. Життєствердну іронію виявлено у текстах Ю. Яновського, Д. Бузька, трагічну – у творах В. Підмогильного, М. Могилянського. Поєднання обох типів дослідниця простежила у романах М. Хвильового, Г. Шкурупія.

Ключові слова: модус художності, роман, трагічна іронія, вітаїстична іронія, абсурд, парадокс, полярність, модернізм.

Постановка проблеми. Одним із поглядів літературознавчої науки на іронію є інтерпретація її як модусу художності. Теорію модусів обґрунтував у своїй філософії Н. Фрай у середині ХХ ст., здобувши собі ряд наступників, серед яких найпослідовнішим є В. Тюпа. Модус художності, за трактуванням російського вченого, – це всеосяжна характеристика художнього цілого, естетична завершеність твору, що передбачає відповідний тип героїв і ситуацій, авторську позицію і читачьке сприйняття, а також це – внутрішня система цінностей, і відповідна їй поетика [14]. Іронія у системі модусів займає помітне місце і передбачає значну варіативність: від трагічної до романтичної. У комплексі модифікацій специфічної цілісності творів мистецтва ці види іронії мають полярні позиції, де рівновага внутрішнього Я хитається між романтичним самоствердженням суб'єкта і трагічним самозапереченням. Свідченням цього є романи Д. Бузька, М. Йогансена, М. Могилянського, В. Підмогильного, М. Скрипника, О. Слісаренка, М. Хвильового, Гео Шкурупія, Ю. Шпола, Ю. Яновського, у яких простежується розвиток «епічної іронії» (Т. Манн).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ХХ ст. про іронію дискутували представники різних наукових орієнтацій (семіотики, структуралісти, постструктуралісти та ін.). На її універсальний характер звертали увагу К.-В.-Ф. Зольгер, Т. Манн, В. Халізеєв. Специфіка модерністичної іронії також увійшла в коло інтересів багатьох вітчизняних та зарубіжних науковців. Зокрема їй присвячені цілі дослідження або їх розділи у науковому доробку Е. Белера, М. Бредбері, Р. Лейні, В. Пігулевського, К. Терлволла та ін. Феномен трагічної іронії став об'єктом наукової зацікавленості Р. Струця, Н. Нокса, Н. Фрая. До визначення вітаїстичної іронії у літературі 20-х років ХХ ст. звертається Л.Кавун.

Метою нашої студії є з'ясування художньої специфіки модерністичної іронії, її трагічного і вітаїстичного дискурсу у літературному контексті 20-х років ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Романтичне самоствердження, яке у 20-х роках ХХ ст. трансформувалося в життєствердну іронію, ми у своїй роботі називаємо вітаїстичною. Джерелом цього терміну є теорія «романтики вітаїзму» М. Хвильового, у якій продовжено ідеї Сократа, Ф. Шлегеля, А. Бергсона про іронію як суб'єктивну форму діалектики. Варто наголосити, що український митець не прагнув з'ясувати категоріальне значення іронії й питання про визначення сутності феномену загалом залишається відкритим. Однак, його текст усунуць позначено іронічними маркерами. Сучасна дослідниця Л. Кавун, аналізуючи творчість митців 20-х років ХХ століття, окреслює категорію смішного як одну із особливостей літератури періоду «романтики вітаїзму», спираючись на теорію М. Хвильового й художню практику того часу. Вітаїзм вона бачить не тільки як спосіб тогочасного світовідчуття митців, але і як стиль всієї переходнової доби літератури [5]. Це була новітня концепція розвитку літератури і культури, сформульована М. Хвильовим і підтримана значною частиною прогресивних письменників. Основними світоглядними джерелами, що вплинули на формування естетичного коду епохи, послужили модерні віяння західноєвропейських наук: філософії, психології і літератури. Зокрема захоплення працями

О. Шпенглера, Ф. Шлегеля, К. Маркса, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, З. Фройда, П. Верлена, Р. Кіплінга привело до того, що за ідеологічну схему було обрано німецьку естетику XVIII ст., а людиною нового типу стала фаустівська людина, пройнята духом вічного неспокою. Доба штюрмерства, взята в „чистому вигляді”, виконувала функцію ціннісного орієнтуру. Також теорія романтики вітаїзму М. Хвильового, на думку Л. Кавун, дуже тісно корелює з популярними для початку XX ст бергсонівським віталізмом (“життєвий порив” і “творча еволюція”, жага пізнання) і філософією життя, яка пояснює історію людства як потік життя, творчості. Тож, трагічне світовідчуття українського мистецького дискурсу першої третини XX ст. реалізує себе у вітаїстичній скерованості, романтичному прагненні активних дій і позитивних змін. Вітаїстична іронія є одним із складників художньої системи М. Йогансена, М. Могилянського, В. Підмогильного, М. Скрипника, М. Хвильового, Гео Шкурія, Ю. Шпола, Ю. Яновського та ін.

Якщо говорити про трагічне самозаперечення у структурі модусів, то його трактують як іронію у різних відтінках: трагічну, заперечну, нігілістичну або екзистенційну (Гегель, Е. Гусерль, С. К’єркегор, Ф. Ніцше). Автором ідеї про екзистенційну іронію прийнято вважати С. К’єркегора, який провідну роль віддав трагічному герою, що актуалізується у переломні моменти історії й виборює дорогу до нового, руйнуючи все старе. Цей модус відтворює у літературі фундаментальні парадокси розвитку суспільства, за яких суб’єкт стає «негативно вільним». Відтак його свобода визначається через опозицію до реальності й іронія спрямована на перегляд цінностей дійсності. Частіше за все змішування трагічного і комічного має сильне емоційне наповнення, оскільки йдеться не просто про життєві випробування, а про жорстоке зіткнення з навколишнім світом, крах ідеалів і зневіру у фундаментальній духовності.

Таким поворотним періодом у Європі був початок XX століття, що Е. Гусерль пояснював крахом великої віри в розум. Він зазначав: „...оскільки віра в абсолютний розум, що дає

сенса світові, розпалася, то розпалася віра в сенс історії, в сенс людства, його свободу, яка осмислюється як можливість людини досягнути розумний сенс свого індивідуального і загальнолюдського буття. Людина втратила сенс буття, єдиний сенс втратила історія, а між розумом, що дає сенс світові, і світом, що існує завдяки розумові, порушився глибинний внутрішній зв'язок" [4, 142-143]. Такі думки, доповнені теоріями філософії песимізму, „присмерку Європи" і „кризи суб'єкта", визначають емоційну тональність європейського й українського мистецтва, оскільки буття українського народу формувалося у європейському контексті й органічно залежало від нього. У цей час легітимізується іронія як одна із форм художнього освоєння життєвих суперечностей. Набуваючи універсального значення, вона стверджує внутрішнє прагнення людини до гармонії і при цьому заперечує хаос зовнішнього світу, таким чином проявляє відчуженість індивіда від того, що він сприймає. У цій універсальній іронії яскраво виявляють себе дві тональності: трагічна і вітаїстична, які перебувають у взаємодії одна з одною зі зміною домінування залежно від авторської позиції, художньої мети, суспільної ситуації та інших чинників.

Забарвлена трагічними тонами іронія давала змогу українським письменникам художньо відтворити світ у його розмаїтті; позбавляла догматичної вузькості мислення, однобічності, фанатизму. Вітаїстична ж – утверджувала віру в життя, прагнення до позитивних змін, породжувала енергію духовного й інтелектуального поступу. Остання, як правило, виявляла себе у текстах неоромантиків: Ю. Шпола, М. Йогансена, Ю. Яновського, а також в авангардистів: Д. Бузька, Л. Лайна (Л. Скрипника). Трагічна є прикметною ознакою світомислення В. Підмогильного, М. Могилянського. Поєднання обох типів можна простежити у романах М. Хвильового, Г. Шкурупія.

Об'єктом зображення письменників першої третини ХХ ст. була навколишня реальність, що виявила себе як неприпустима для утвердженої картини світу українця та інспірувала зміни у ментальності. Людина потрапила в жорстоку дійсність, коли епоха руйнування основ світового устрою зійшлася в часі

із періодом „тотального нищення самих основ національного буття, спричиненого більшовицькою окупацією, а з нею – вторгненням і насильницьким насадженням нової, агресивної ідеології, чужої принципово відмінної ментальності” [11, 33]. Неприродні умови існування людини спричинили глибоку трагедію. Розрив між суб’єктивною і об’єктивною реальністю породив розщеплення свідомості. З одного боку, залишилися гуманні домінанти існування, прагнення життя, віра в майбутнє. З іншого – поглиблювалось неприйняття особистістю соціального світу, росло нагнітання песимізму.

Для того, щоб депресія не переросла в агресію, тоталітарна система влади формує нове суспільство на утопічних принципах. Таке утопізоване суспільство із системою спеціальних догматів створює феномен соціальної міфології або псевдоміфології (В. І. Пахаренко). За Ф. Шеллінгом, особливість останньої полягає в поєднанні раціонального (правлячої ідеології) й ірраціонального (душевного життя народу) елементів. Переконавання, нав’язані владою, на певному етапі людина починає сприймати як власні. Її поведінка керована штучними нормами, а не ціннісними моральними вимогами чи власними бажаннями. Дії і думки індивіда інспіровані владою завуальовано, і він переконаний, що йде за порухами свого серця. Усі почуття, які були до цього справді вартісними – любов, дружба, піклування про рідних, згасають, а задеклароване людина сприймає за істину. Більше того, в ній зростає почуття особистої відповідальності за вчинки, зроблені не з власної волі. Відчуження особи від питомих людських принципів утворює явище абсурду.

Осмислення абсурдної дійсності у літературі притаманне перед усім митцям екзистенційного дискурсу, яскравим представником якого є В. Підмогильний. У романі «Місто» письменник оприявнює скептично-іронічного оповідача, який не втрачає нагоди висміяти головного героя й суспільні явища, що формують його характер. Автор наділяє свого оповідача сократівським типом іронізування: наратор вдає із себе одноступенця Степана Радченка, і, ні разу відкрито не засудивши, розгортає його міркування, довівши їх до абсурду. Юнак,

сповнений амбіцій, приїхав завойовувати місто. Нова реальність лякає героя, викликає відкритий осуд і таємне бажання: «А вчитель був цікавіший. Цей щось мислив і чимсь жив. Але кімната його – Степан весело засміявся, пригадавши її. Він враз уявив собі долю цього добродія. Учитель був колись господарем великого помешкання, і революція, відтинаючи ордерами кімнату по кімнаті, загнала його разом з недореквізованим й недоспроданим майном у цей куток, що нагадує острів після землетрусу. Вона зруйнувала й гімназію, де він учив буржуйських синків гнобити народ, і кинула, як пацюка, до архіву порпатись у старих паперах. Він живий ще, він ще кричить, але майбутнє його – здихання. Та він і так уже мертвий, як та латина, що тільки дідькові потрібна.

От вони, ці горожани! Все це – старий порошок, що треба стерти. І він до цього покликаний» [10, 330]. Пафосність міркувань героя має досить комічний вигляд на тлі невідповідності з власними можливостями, а також у контексті фіналу роману, де Степан сам стає одним із таких міщан, яких люто критикував, тільки потрапивши до міста. Іронія застосовує прийом зведення до абсурду для того, щоб виявити неістинність судження, і робить це з метою вивести читача до іншого, більш продуктивного напрямку думки. Текст віддзеркалює іронію самого автора та є неможливим без активної співтворчості реципієнта.

Поряд із абсурдом, контраст також має у своєму ядрі бінарну опозицію з відверто вираженим взаємовиключенням компонентів і є одним із прийомів іронії. Базовим екзистенційним контрастом у тексті є культурний: Степан – представник сільської молоді, закинутий у міське середовище. Ці протиприродні для юнака обставини спонукають до нетипових йому відчуттів і вчинків. Чуже місто викликає страх і нестримну ворожнечу до «бездумного, сміючого потоку. На що інше здатні всі ці голови, крім як сміх і залицання? Чи можна ж припустити, що їм у серці живе ідея, що ріденька їхня кров здібна на порив, що в свідомості їм є завдання й обов'язок?

Ось вони — горожани! Крамарі, безглузді вчителі, безжурні з дурощів ляльки в пишних уборах! Їх треба вимести геть,

розчавити цю розпусну черву, і на місце їх прийдуть інші» [10, 331]. Герой сприймає своє життя полярним до життя міщан, водночас прагне ввійти до їхнього середовища. Це приносить йому страждання. Автор зумисно гіперболізує ідеї, нагромаджує негативні характеристики, чим провокує читача до іронічного сприйняття хлопця.

Принцип іронії є головним у тексті В. Підмогильного. Водночас митець припускає, що реципієнт може і не відчувати іронічного коду та ігноруватиме ігровий чинник. Зокрема це виявляє себе у пародійній деконструкції імені Степана Радченка. Щоб надати потрібної урочистості він змінив одну букву та наголос у своєму імені і вигадав благородне, на його думку, королівське – Стефан. Амбіційність юнака розвінчує друг Борис, прозиваючи його Стефочкою. Саме жіноче, навіть дитяче ймення підкреслює безглуздість пафосу недосвідченого письменника.

Саме такий інваріант іронії прочитується в описі кімнати дівчат, де на стінах знаходяться поряд зображення комуністичного вождя, християнського святого та оголеної античної богині: «Ними Ганнуса наївно обліпила стіни, силкуючись надати хоч якоїсь затишності голій кімнаті. Портрет Леніна, що висів у центрі, вона навіть прикрасила великим написом з нерівних літер: «Ти вмер, але дух твій живе». На покуті влаштувала маленьку іконку Миколи-чудотворця, малопомітну з першого погляду. З усіх малюнків Нюсі належав тільки один – оголена Галатея, що підносить до неба свої руки та груди; він висів над Нюсиним ліжком і турбував Ганнусю своєю непристойністю» [10, 336].

Тут іронія мислиться не лише як суперечність, але як доволі жорстке заперечення хисткості ідеологічних переконань і розмивання меж людської моралі, руйнації й хаосу «в умах» (за М. Булгаковим). З огляду на провідну ідею твору – амбівалентності людської натури – іконка символізує духовну основу людини, грецька богиня-коханка уособлює її тілесне начало. У цьому контексті образ комуністичного ідеолога художньо відтворює трагічне руйнування обох людських засад. Загалом, можна сказати, що кожна з картин втілює суспіль-

ний феномен, що заперечує попереднє: церква не допускала, засуджувала античну культуру, вважаючи її язичницькою, а оголені тіла – соромом. Із приходом радянської влади і нової ідеології сама релігія опинилась у вигнанні. Автор сміється з ілюзорності і примітивності мислення, яке допускає заперечення незрозумілих явищ. Ця іронічна деталь звертає увагу на бажання отримати силу і владу за будь-яку ціну, страх її втратити, нетерпимість, неприйняття інших. Усі ці характеристики властиві і самому Радченку у ставленні до людей, у засобах досягнення мети.

Інший іронічний прийом В.Підмогильного – парадокс – також заснований на протилежностях. У фінальній сцені роману зображено завойоване Степаном місто, що «покірно лежало внизу хвилястими брилами скель, позначене вогняними краплями, і простягало йому з п'ятьми горбів гострі кам'яні пальці. Він завмер від сласного споглядання цієї величі нової стихії і раптом широким рухом зронив униз зачудований поцілунок» [10, 538]. Герой переконаний, що сам досяг своєї мрії та завоював його. Але трагедія в тому, що місто підкорило Степана Радченка, заповонило своїми думками і проблемами, дало добрий ґрунт для розвитку тілесних стремлень, поневолило його і позбавило основ людськості. Автор іронічно описує «зачудований поцілунок місту», маючи на увазі поцілунок Степана собі – переможцю.

Загалом, аномалії українського світу початку ХХ ст., спровоковані катаклізмами часу, були очевидні. Проте жоден митець не мав змоги в повній мірі художньо відтворити всі вади суспільства, і кожен шукав свій спосіб для творчого вираження. Трагічна свідомість формувалась на тлі розчарування у соціальних перспективах. В. Пигулевський вважає, що в такому середовищі художня еліта замикається в собі, у світі своїх мрій. Мистецтво відсторонюється від соціальної дійсності. Прагматичний світ, у залежність від якого потрапила людина, фетишизується, наділяється магічними властивостями і сприймається як надсвітовий потік життя, що керує долями людей, стає об'єктивним джерелом трагічної іронії долі [9, 100]. Індивід відчужується, світ натомість виявляє себе як чужий,

ворожий, такий, що породжує страх і відчай. Наслідком є дегуманізація мистецтва.

Однак, не можна вважати людину початку ХХ ст. безвольною жертвою доби. Вона сприймає абсурдний і дегуманізований навколишній світ досить наступально. Її філософія пронизана вітаїзмом і прагненням боротьби, іноді ескалація емоційного запалу доходить до екстатичного стану. У літературі це період спалаху романтичного ентузіазму, безмежних надій, сп'яніння енергією дії. За спостереженням Л.І Кавун, „творчість митців українського ренесансу просякнута “космічним оптимізмом”, що окрім індивідуального темпераменту віддзеркалював і всеукраїнський пафос національного самоствердження, хоч онтологічно виглядає похмурою, надривно-профетичною, бо відбиває глибокий і гострий спротив письменників руйнації, диктатурі більшовиків, моральній деградації їх батьківщини” [6, 12].

Як же зрозуміти потужну силу оптимізму в системі, що прагне знищити людину? Таке явище можна пояснити питоною для українців вірою у неминуче позитивне перетворення світу, що закорінена у відчуття закону про вічне повернення. Про це може свідчити систематичне оприявлення у художній літературі теми героїчного минулого, зокрема йдеться про захоплення авторами добою козаччини, звиятами її діячів.

Для періоду занепаду країни характерне тривожне очікування політичних і військових потрясінь, яке викликає бажання повторити подвиги предків, відродити колишню славу у сучасній історичній дійсності, що мусить привести до оновлення світу. Скажімо, на початку роману «Чотири шаблі» Юрія Яновського, у якому йдеться про участь повстанських армій у Першій світовій війні на території України, подано опис головних героїв, у якому ми можемо впізнати персонажів не ХХ століття, а доблесної епохи козаків: «Це сиділи на скелі орли, напустивши на себе всю поважність завмерлих хвилин. Це – ще не порушена нічим тиша, яка розірветься через голосне квиління стріл, брязкіт щитів, іржання коней, і затремтить степ, затрясуться шляхи під копитами сміливих вершників. Чи знають вони свою силу і волю, замах клинків своїх, мужність серць і світло очей? Не знають вони ні сили, ні волі, ні муж-

ності серць, ні замаху клинків. Та що їм до таких дрібниць, коли вони почувають, що живуть!» [18, 318]. Цей опис видається іронічним у контексті композиційного обрамлення: наприкінці твору друзі теж сидять на горі, але вже не лишилося й сліду від романтичної героїки, а те, що «здавалося світлом навесні, пожежею – влітку, – тепер воно блимає – каганець, поставлений на обрій» [18, 462]. На думку автора, вітаїстична енергія, здатна до національного відродження, запроторена у підземелля. Ідеї, що сповідували герої, тепер зайві, бо, згідно з новою ідеологією, позитивні трансформації відбулися, тому праця у шахтах – це місце для нових подвигів за мирних умов.

Ідею циклічного часу та теорію міфу про вічне повернення у своїх працях на початку XX ст. розвинув румунський релігієзнавець Мірча Еліаде. Автор зазначав, що у всіх циклічних системах є одна спільна риса – в межах кожної з них сучасний історичний момент є занепадницьким порівняно з попередніми. „Цю тенденцію до девалоризації поточного моменту не слід трактувати як песимізм. Навпаки, в ній виражається швидше зайвий оптимізм, бо в погіршенні сучасного стану речей принаймні деякі люди бачили прикмети неминучого прийдешнього відродження” [8]. Проектування теорії на історичну дійсність 20-х років XX століття дає змогу зробити висновки про причини духовної непохитності і вітаїстичної віри в неминучі позитивні зміни життя народу. Абсурдна й агресивна реальність сприймалась межевою, гіршої вже бути не могло, тому наступним після критичного мав настати період піднесення і процвітання.

Двоаспектність актуальної картини світу породила у художньому просторі полярність модерністичної іронії. Так, поряд із трагічною іронією замкненої у собі людини, приреченої на життя у тоталітарному суспільстві, з ознаками вимушеного визнання абсурдності, викриттям фальшивості офіційних догм, зустрічаємо вітаїстичну, окрилену вірою в життя, у всепереможну силу духу і з виразним бажанням змін. Проте, тільки на перший погляд ці два види несумісні, бо насправді вони є взаємодоповнюючими, розуміння катастрофічної недосконалості світу, тотальної дисгармонії переростає в бунт, який під-

кріплений вірою в неодмінний успіх. Трагізм і вітаїзм – протилежні полюси реакції на реалії людського існування, об'єднані в одному явищі.

Саме таким явищем, на нашу думку, є роман М. Хвильового «Вальдшнепи». У центрі уваги автора – конфлікт, в основі якого лежить суперечність між дійсністю і мрією про гармонію життя. Максимально ця драма виявляє себе в характері головного героя Дмитрія Карамазова. Дисгармонія, хитання, почуття екзистенційної вини – усе це складники внутрішнього стану персонажа, відчуття трагічності супроводжує героя від початку і до кінця твору. Він безапеляційно приймає безвихідь життєвої ситуації, але саме це і є причиною емотивної іронічної реакції на дійсність, а іноді навіть цинічної: «На світі ще ніколи так не траплялось, щоб панегірики складали тому, хто їх уже не проспівав сам собі... так чи інакше. Я співаю собі цинічно, але не в цьому ж справа. Мета завжди виправдовує засоби. Мій цинізм примушує тебе й інших звертати на мене увагу, мені ж цього й треба. А що я фразер, то ти теж правильно підмітив, — несподівано погодився він. — Звичайно, все це, мабуть, фрази, і завтра я їх, можливо, буду сам соромитись» [16, 481]. Іронія – домінанта світосприйняття Карамазова і основа комунікативної взаємодії з оточуючими, видається засобом відчуття деякої переваги над ними і ілюзії досягнення героєм душевного задоволення, проте для нього властива також і самоіронія.

Випробування коханням, характерне для романної традиції, ніби пробуджує Дмитрія зі сну, навіяного безвихідними екзистенційними пошуками. «Щось почалось», – раптом прийшло йому в голову. Не той роман, що до нього він хотів утекти од нудоти буднів нудної Ганни, – почалось щось тривожне і – тепер він певний – трагічне. Але не жах викликало воно в нім, а почуття якоїсь безумної радості, ніби він мусив на днях відкрити цілком нову й надзвичайно цікаву сторінку в своєму одноманітному житті» [16, 533]. У ньому теж Карамазов бачить катастрофічність, хоча й не абсолютну, бо він прагне таких змін.

На протизвагу трагічному образу Дмитрія іронією цілковитого вітаїзму наділена Аглая. Дівчина «є втіленням “духу не-

спокою”, творчого життєвого активізму. Вона – нова людина, від природи покликана до активної дії» [5, 292]. Тому її іронія спрямована проти занепадницьких настроїв Карамазова. Героїня дивиться у корінь зла, на її думку, Дмитрій слабує духом, бо сприйняв світ «крізь призму романтичної уяви» [16, 538], а коли зіткнувся з «соціалістичною реальністю» прийшов до жахливої думки: «Немає виходу. Зі своєю партією рвати не можна, бо це, мовляв, зрада не тільки партії, але й тим соціальним ідеалам, що за них вони так романтично йшли на смерть, це буде, нарешті, зрада самим собі. Але й не рвати теж не можна. Словом, вони зупинились на якомусь ідіотському роздоріжжі. І от Карамазови почали філософствувати й шукати виходу з зачарованого кола. Але й тут їм не пощастило, бо вони шукали парикмахерські перпетуум мобіле: шукали такого становища, коли й вівці залишаються цілі й вовки не відчувають голоду. Коротко кажучи ні недоучки остаточно заплутались і, таким чином, прийшли до душевної кризи» [16, 539]. Її іронія життєствердна, вона спонукає до пробудження, руху, знищення внутрішніх меж, до розвитку. Відомо, що висміювання є одним із ефективних засобів корекції людської поведінки, Аглая ж використовує її як спосіб коригування мислення Дмитрія. Дівчина сповнена енергії, хоче нею надихнути Карамазова і вивести його з екзистенційного тупика.

Зважаючи на певну близькість силою духу і широтою мистецького запалу, модерністичну іронію порівнюють із романтичною, проте категорія дещо змінюється за своєю суттю. Якщо раніше вона впорядковувала у художній моделі співіснування соціальної дійсності та внутрішнього світу, то „наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. іронія підкреслює розрив між мікро- та макросвітом та ірраціональність буття, таким чином набуваючи трагічного характеру” [7, 226-227]. Часто таку іронію визначають як іронію долі. Н. Фрай, аналізуючи літературні модули, зазначив, що основний принцип трагічної іронії полягає в тому, що будь-які незвичайні події, які відбуваються з героєм, не мають причиново-наслідкового зв'язку із особливостями його характеру. Те, що відбувається, це жереб, і він не більше за інших заслуговує на таке покарання. На думку

вченого, провина героя зумовлена тим, що „він – частина враженого вадами суспільства, або хоча б тим, що в оточуючому світі така несправедливість є невід’ємною рисою існування” [15, 240]. А з погляду Р. Струця, суть трагічної іронії полягає „у протистиставленні людини (з усіма притаманними їй бажаннями, задумами планами) і темних доленосних сил, долі, закону якої нищать її, лишаючись для неї незбагненними” [13, 41].

Прикладом злої гри долі може бути образ Сергія Голуб’ятнікова з роману Гео Шкурупія «Жанна батальйонерка». Це ще один герой, що став жертвою парадоксів розвитку суспільства. Поручник репрезентує у творі романтичного мрійника, що безнадійно закоханий у професорську доньку Жанну Барк і, щоб завоювати прихильність дівчини, прагне героїчних вчинків, натомість опиняється у запеклому вирі війни. Невзаємне кохання, жорстокість війни, підсвідомий жах перед ходом історії перетворюють закоханого романтика на безжального і підступного «стерв’ятника». Причиною звірячої агресії є крах ілюзій, доля жорстоко посміялась над героєм: його подвиг не оцінила ні дівчина, ні країна. «Голуб’ятніков завжди п’яний. Порвалися всі зв’язки з тилом, і розчарування, як великі грядки капусти, оточило його. Гірким намулом осіли скривджені мрії. Жанна десь зникла. Лишилось незадоволення та роздратування» [17].

У хворій свідомості героя зароджуються вагання. Спочатку він служить на війні заради Жанни й під впливом уявлень про обов’язок перед державою, зрештою зневірюється і в одному, і в іншому. «Голуб’ятніков не спав цілу ніч. Він пиячив до самого ранку. Це було безрадісне, самотнє пияцтво. Зачинившись у своїй кімнаті, Голуб’ятніков пив, бажаючи втопити у вині свої інтелігентські сумніви.

Кошмари душили його всю ніч. Безнадійне кохання до Жанни дратувало його, як обгризена кістка дратує голодного тигра. Лють і помста прокидалися в ньому від думки, що він безсилий зробити що-небудь, щоб наблизити Жанну до себе. Тоді він кидався з кутка в куток, бажаючи розстріляти не тільки Бойка, а всіх, весь фронт, російський і німецький.

Хвилинами реакції він жалкував, що поставив себе в такі стосунки з Бойком, він нарікав на себе, вважаючи все своє

життя за безглузду помилку. Коли б він міг, можливо, він побудував би своє життя зовсім інакше. Може б він був краще у лавах тієї інтелігенції, що з неї походив Муславський і Бойко, і тоді б не було цих сумнівів і цих жахливих вчинків, що він їх робить задля своєї жорстокої і нетерпимої кляси, навіть не кляси, а касти» [17]. Голуб'ятников перебуває у ситуації сумнівів і повного безсилля, у ній він не захисник, а ворог і собі, і своїм солдатам, народові.

Востаннє трагічно доля посміялась, підготувавши безглузду смерть чоловікові. Він помирає, застрелений у лісі своїми ж солдатами, а не на полі бою, як герой. Злий час і суспільні умови розгорталися таким чином, що Голуб'ятников став зайвим, непотрібним, хоча сам не був лихою людиною у своїй суті, та й ідеї, які сповідував, теж були позитивними.

Іронічним у романі є також образ дівчини, що спонукала до «доблесних вчинків» поручника. Жанна потрапила в ті ж безвихідні сіті долі, що і Голуб'ятников. Ідеалістка-мрійниця з дитинства асоціювала себе зі «Славетною Орлеанкою» легендарною Жанною д'Арк, відчувала в собі якусь винятковість і завжди мріяла здійснити величний подвиг, навіть «мусила врятувати Батьківщину» [17]. Ці ілюзії потрапили на вдячний ґрунт пропагандистських закликів влади взяти участь у шляхетній справі – війні. Автор глузливо описує, як «романтичні панночки» Жанна і її подруга Таня, обійнявшись, читали статтю про подвиги солдатів в журналі «Нива». На думку Н. Бернадської, письменник іронізує над тими чинниками, які формують душевні порухи дівчини, її розуміння суспільного життя: «Це ура-патріотичні відозви уряду, численні поранені на вулицях, наївні нариси про непомітних, але відважних героїв на сторінках ілюстрованих журнальчиків. Автор іронізує і над Жанною, і її подібними екзальтованими натурами, які не бачать, не відчують правди життя, а створюють свій ілюзорний світ завдяки численним рекламним фальшивкам про військову героїку» [1, 109]. Жанна, як і поручник, стала жертвою фальшивої мети, її романтичні візії також розбиваються об кошмар і цинізм реальної війни.

Інший іронічний образ у романі – це образ білого пухнастого kota, що підкреслює символізм імперського пафосу і наївність героїні. Голуб'ятников на вечірці дарує тварину дівчині, там же висловлює захоплення війною. Йдучи до «ударного жіночого батальйону смерті», Жанна взяла з собою й kota Агасфера, бо для неї він символізує благородні пристрасті поручника, а ще «вона десь читала, що солдати мають собак і інших тварин, і що це найкращі друзі героїв непереможної армії. Щоб у всьому бути подібною до цих героїв, вона взяла з собою kota. І як деякі люди, палючи люльку, вважають, що вони вже через це справжні моряки, так і Жанна, взявши з собою kota, вважала, що вона вже справжній вояка, підкурений порохом» [17]. Абсурдність ситуації: білий кіт серед бруду, крові, смерті, викликає сміх у солдатів, підкреслює іронію митця над наївністю дівчини.

Дорога на війну kota у складі батальйону показує поступове прозріння Жанни: у казармі дівчина, яка «була примхливим витвором інтелігентського оточення», переживає перші труднощі солдатського життя і муштри. Котові теж доводиться отримувати від батальйонерок «надто гострі для його шкури» пестоці. Це перші удари по мрійливому самообману героїні. Із потягу на фронт, що нагадував будинок розпусти, кіт намагався втекти і його ледве повернули дівчата. Чим ближче до лінії вогню, тим гнітючіше враження від оточуючих картин і тим тяжчим і недоладнішим видавався батальйонерці Агасфер. Відкритий бій приносить остаточне розчарування героїні і безглуздий, трагічний фінал котові, про який письменник повідомляє іронічно: «В одному місці бруствер і шанець був зруйнований набоєм, що вирив у самому шанці цілу яму. Можливо, що цим набоєм було вбито ще одну жертву імперіялістичної війни, kota Агасфера, що раніш нагадував худорлявого Росинанта лицаря Дон-Кіхота» [17].

Проте, образ Жанни не трагічний, а скоріш іронічно-вітаїстичний: дівчина, на відміну від Голуб'ятникова, змогла прозріти, прокинутись від навіяного видіння реальності, переродилась і тому, на думку Л.Кавун, «у художньому тексті героїня тлумачиться як животворне духовне начало буття, ві-

чність, уособлює красу як чуттєвість. Відтак в авторському дискурсі вона вивляє себе однією із стихійних сил, що набула людського обличчя» [5, 286].

У складному соціальному і духовному середовищі сміх був чи не єдиною життєствердною силою, яка допомагала безпечно й ефективно протидіяти несправедливості й антигуманності абсурдного світу. Відкрита боротьба з режимом у тоталітарному суспільстві несе загрозу знищення, тому задля збереження життя митці обирають більш гнучкий, ігровий спосіб непрямого спротиву. Експліцитне підтримання офіційного курсу з його імпліцитним висміюванням дозволяє виразити помисли і переконання, досягти моральної розкутості. Крім того, життєствердний сміх виконує й інші функції. Так, він дає індивіду сили боротися зі страхом, і таким чином захищає свідомість від божевілля в умовах абсурду і жорстокості зовнішнього світу.

Висміювання прагне виявити і виправити не тільки особисті, а й суспільні недоліки. Тому найбільш природним засобом художньої виразності та виявлення авторської позиції в таких обставинах є життєствердна іронія. Так, авангардний роман Д. Бузька «Голяндія» офіційною критикою у часи видання був сприйнятий як трактування суспільних процесів соціалістичної дійсності, були нарікання тільки щодо «абсолютно незрозумілої» форми зображення [2, 14]. Насправді ж авторові вдалося досягти своєї мети, й авангардна ігрова манера замаскувала істинні судження. Пародійність «Голяндії» помітили лише через 30 років, й інтерпретували таємниці іронії письменника. Роман, на думку сучасних учених, передусім спрямований проти «спрощеного підходу тогочасної літератури, і зокрема роману, до осмислення дійсності, проти нав'язування роману схем відтворення життя» [12, 138]. Літературна тема звучить протягом всього твору, а головним героєм твору виступає оповідач-письменник. Оголення письменницького прийому, обговорення секретів авторської лабораторії, звернення до теоретичних проблем, літературні зауваження і коментарі мають всуціль іронічну тональність: «Погані тепер письменники пішли. Не вміють так писати, щоб Тамари могли їх читати...» [3, 322]. Критика тогочасного мистецького процесу

звучить приховано. Автор порушує проблеми залежності літератури від влади, свободи мистецької думки: «Гра в дамки непогана річ. Але коли грають годину, другу, третю й т. д. – це вже загрозливе явище. Це вже нагадує мені скрутне становище деяких українських письменників, що ніяк не можуть помиритися з Радянською владою, диктатурою пролетаріату і т. ін., але ж мусять тримати марку революційних чи хоч попутницьких письменників» [3, 354]. Автор одягає на себе маску простакуватого оповідача, що веде розмову з примітивним читачем, а наївна, доброзичлива іронія забезпечує відповідну тональність. Таким чином Д. Бузько намагається висміяти не тільки владу, що диктує масовізм і примітивізм у літературі, не тільки письменників, що силкуються пристосуватися до вимог часу, а й самого примітивного читача, що є смішним, якщо не прочитує істинних ідей, а сприймає буквально все сказане: «Ні, читачу! Це вже не з галузі релігійних уявлень. Хоч таки досить із ними спорідненої галузі. Це вже свідоме, культурне наслідування почуттів та думок прадавньої, дикої людини. Звичайно, це теж поезія. І теж поганого гатунку. Та що, читачу, зробиш? Як усі ті поезії з роману викинути, що ж од нього залишиться? Самий кістяк. А в тебе, читачу, шлунок ще надто зіпсований і зуби твої надто кволі, щоб кістяком годуватися» [3, 356].

За модерністичною іронією знаходиться лише маска, яка приховує біль розчарування через розбиті, обмануті надії. Вона має „суттєві збіги з німецькою (часів XVIII – XIX ст.) естетикою сміху, яка віддавала перевагу комічному, у центр ставила гру, а прийоми комічного базувала на обігруванні предметно-матеріального світу в усіх його формах і виявленнях (людське буття тощо), в тому числі й „осягнення всього в загальному зв’язку” [5, 254]. Ігровий вітаїстичний тон став руслом художньої творчості, оскільки дозволяв у несерйозному, веселому вигляді повідомити про складні невірешувані проблеми часу. Іронічна гра веде реципієнта за собою. Зовнішній стверджуючий смисл, включає в себе внутрішнє заперечення. Кожен із них передбачає реакцію читача, що повинен коритися ведучому авторському законові, для того щоб створити концептуальне ціле. Як відомо, ефект іронії виникає

внаслідок постійного порушення читацького очікування. Автор в модернізмі пропонує читачеві певні норми і цінності, налаштовує його на сприйняття їх за істинні, після чого різко заперечує код їхнього розуміння. Читач мусить іти вслід за авторською думкою (на відміну від постмодерного автора, який залишає читача перед вибором, який зі змістів обрати).

Висновки. Отже, іронія 20-х років ХХ століття має специфічні ознаки, відмінні від усього модернізму. Вибух таланту, мрії про необмежену творчу свободу розбиваються об стіну реальності, диктованої режимом. Вітаїстичне світовідчуття, віра в життя накладається на трагічне розуміння ситуації, що відбувається навколо, приводить до парадоксальності вияву художнього світу. Драматичне зіткнення настроїв життєлюбства і глибокого відчаю ховаються в художньому тексті за іронічною авторською грою.

Summary: Tkalych I. The artistic peculiarity of the irony in the Ukrainian novel of the 1920s of the twentieth century. The article is devoted to the analysis of artistic specificity of irony in the Ukrainian literature of the 1920s of the twentieth century. In the author's view, the irony takes a prominent place in the system of moduses and involves significant variability: from tragic to romantic. These kinds of the irony have polar positions in the complex of modifications of the specific integrity of works of art, where the balance of the inner I fluctuates between the romantic self-affirmation of the subject and the tragic self-denial of it. The evidence of this is the novels by D. Buzko, M. Johansen, M. Mohylanskyj, V. Pidmogyl'nyj, M. Skrypnyk, O. Slisarenko, M. Khvylovyj, Geo Shkurupij, Yu. Shpol, Yu. Yanovskyj. The tragic irony allowed Ukrainian writers to artistically recreate the world in its diversity; it deprived the dogmatic narrow-mindedness of one-sidedness, fanaticism. Vitality irony affirmed the belief in the life, the desire for the positive change, it gave rise to the energy of spiritual and intellectual advancement. Life-affirmation irony was revealed in the texts of Yu. Yanovskyj, D. Buzko, tragic irony was found in the works of V. Pidmohyl'nyj, M. Mohylianskyj. The researcher traced the combination of both types in the novels of M. Khvylovyj, G. Shkurupij.

Key words: art mode, novel, tragic irony, vitality irony, absurdity, paradox, polarity, modernism.

Список використаної літератури

1. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція: Монографія / Н. І. Бернадська. – Київ : Академвидав, 2004. – 368 с.
2. Бузько „Голяндія”. Зауваження редакції до рецензій, що їх видруковано в „Чит.-Рец.” № 4 // Читач-рецензент. – 1930. – № 5. – С. 12-13.
3. Бузько Д. Чайка ; Голяндія : романи / Дмитрій Бузько. – Київ : Дніпро, 1991. – 392 с.
4. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / Э. Гуссерль // Вопросы философии. – 1992. – № 7. – С. 136–176.
5. Кавун Л. “М’ятежні” романтики вітаїзму : проза ВАПЛІТЕ [Монографія] / Л.І. Кавун. – Черкаси : Брама-Україна, 2006. – 328 с.
6. Кавун Л. „Романтика вітаїзму” як світобачення / Кавун Л. // Вісник Черкаського університету. – Серія Філологічні науки. – Випуск 159. – Черкаси, 2009. – С. 5–14.
7. Казанова Ю. Трагічна іронія у модерністському дискурсі / Ю. Казанова // Літературознавчі студії. – Випуск 20. – Київ : ВПЦ „Київський університет”, 2008. – С.226–230.
8. Мирча Э. Миф о вечном возвращении [Електронний ресурс] / Э. Мирча; Перевод Е.Морозовой и Е.Мурашкинцевой/ <http://nz-biblio.narod.ru/html/eliade1/index.htm>.
9. Пигулевский В. О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму / В. О. Пигулевский. – Ростов-на-Дону : Фолиант, 2002. – 418 с.
10. Підмогильний В. П. Оповідання. Повість. Роман / Валеріан Підмогильний. – Київ : Наук. думка, 1991. – 800 с.
11. Піскун О. Письменник і тоталітаризм. Психоеаналітична інтерпретація прози Тодося Осьмачки / О. Ю. Піскун. – Черкаси, 2010. – 262 с.
12. Сабадош Г. Тема мистецтва в романі «Голяндія» Д. Бузька // Галина Сабадош. – Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 2 (30). – 2013. – 138-142.
13. Струць Р. Різновиди іронії / Р. Струць // Наукові записки національного університету „Києво-Могилянська академія”. – Т. 4. – Філологія. – Київ : Вид. дім „КМ Academia”, 1998. – С. 37–42.
14. Тюпа В.И. Художественный дискурс (Введение в теорию литературы). / В.И. Тюпа. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 80 с.

15. Фрай Н. Анатомія критики / Пер. с англ. А.С.Козлова и В.Т. Олейника / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. Тракаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Моск-го ун-та, 1987. – С. 232–263.

16. Хвильовий М. Вибрані твори / Упоряд., автор передм. Р. Мельників. – Київ : Смолоскип, 2011. – 1038с.

17. Шкурупій Гео. Жанна батальйонерка [Електронний ресурс] / Гео Шкурупій // Сучасність. – 1982. – № 1–2. – С. 38–81; № 3. – С. 8–48; № 4–5. – С. 11–35; № 6. – С. 11–31. – Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Гео-Шкурупій/56499-1/Жанна-батальйонерка/>.

18. Яновський Ю. Чотири шаблі: оповідання, есеї, романи / Ю. І. Яновський. – Харків: Фоліо, 2013. – 572 с.

Одержано редакцією – 15.09.17

Прийнято до публікації – 28.09.17

УДК 821.161.2.09

Любов БАСЮК

ПСИХОЛОГІЗМ ДИТЯЧИХ ТВОРІВ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

У статті проаналізовані особливості національної психології на основі дитячих творів Миколи Вінграновського. Розглядається формування душі дитини в наслідок впливу світу природи (на основі творів «Сіроманець», «Гусенятко», «Літо на Десні») та війни («Бинь-бинь-бинь», «Первінка»).

Ключові слова: Микола Вінграновський, дитяча література, національна психологія, світ природи, війна, формування душі, покоління шістдесятників, смисловий центр.

Постановка проблеми. Ідея піднесення самодостатньої цінності людської душі, неповторності особистості, утверджен-