

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА
АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: «Сатира та іронія у літературі про війну»

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

Басанець Кирилл Сергійович

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

Рецензент:

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2025 р.

Київ 2025

Зміст

Вступ.....	3
Розділ I Теоретичні підходи до гумору, сатири та іронії як засобів реагування на травматичний досвід на прикладі війни.....	7
1.1 Гумор як психологічний захист.....	7
1.2 Поняття та розвиток сатири.....	14
1.3 Поняття та розвиток іронії.....	27
Розділ II Сатира та іронія як відповідь на травму війни: на матеріалі романів Луї-Фердінанда Селіна «Подорож на край ночі» та Курта Воннегута «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей».....	35
2.1 Дослідження твору Луї-Фердінанда Селіна «Подорож на край ночі»	35
2.2 Дослідження твору Курта Воннегута «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей».....	49
Висновки.....	67
Бібліографія.....	79

Вступ

Досвід масштабних війн залишає глибокий слід не лише в історичній пам'яті, а й у художній літературі. XX століття позначене двома світовими конфліктами, які стали каталізатором змін у способах зображення реальності. У межах літературного дискурсу війна перестає бути полем героїзму й починає бути простором для деструкції, рефлексії та екзистенційної кризи авторів, які мали травматичний досвід під час подібних подій. Такий зсув зумовлює пошук нових виражальних засобів, які дозволяють передати не лише події, а й стан психіки людини, що пережила травматичний досвід.

У цьому контексті форми комічного – сатира та іронія – набувають особливого значення. Їхнє використання у воєнній прозі не є ознакою легковажного ставлення до теми, а радше способом впоратися з пережитим. Комічне виконує роль своєрідного фільтра, який дозволяє дистанціюватися від болісних подій, не втрачаючи при цьому здатності до критичного осмислення дійсності. Водночас саме сатира й іронія виступають не лише естетичними прийомами, а й інструментами захисної реакції свідомості головних героїв, через яких говорять автори, які пережили травматичний досвід. Саме через ці дві форми комічного фіксується не стільки подія, скільки її психоемоційний відбиток у свідомості письменників.

Особливу увагу в цьому контексті становлять твори авторів, які були безпосередніми учасниками бойових дій. У такій прозі фіксується не зовнішній погляд на війну, а внутрішній досвід людини, яка намагається впоратися з наслідками пережитого. Саме тому для аналізу було обрано тексти Луї-Фердинанда Селіна та Курта Воннегута – письменників, що мали досвід участі у відповідно Першій і Другій світових війнах. Їхній художній метод дозволяє простежити, як комічне трансформується в інструмент відновлення суб'єктивності після глибокого психологічного потрясіння. У текстах обох авторів присутня спроба віднайти мову для опису посттравматичних станів,

яка не спирається на лінійність чи документальність, а тяжіє до фрагментарності, іронічного зображення абсурдної реальності й дистанції для особистого висловлення.

Звернення до феномену комічного як захисного механізму дозволяє по-новому розглянути природу літературної рефлексії війни. У цьому аспекті важливим є не лише зображення травми, а й способи її репрезентації, що формуються відповідно до внутрішньої логіки психіки людини в умовах травми від війни. У такий спосіб сатира й іронія втрачають функцію засудження чи висміювання як таку, натомість набуваючи ролі засобу переживання й артикуляції військового досвіду, що не піддається прямому висловленню.

Актуальність роботи зумовлена суспільно-політичним контекстом, у якому перебуває сучасна українська культура. Повномасштабна війна, що триває з 2022 року, актуалізує потребу в переосмисленні військового досвіду засобами літератури. У ситуації, коли насильство стає щоденною реальністю, художній текст починає виконувати не лише естетичну, а й захисну функцію.

Письменники звертаються до іронії та сатири як інструментів, які допомагають дистанціюватися від травматичного досвіду. Саме через ці форми вдається говорити про складні теми, не впадаючи при цьому в пафос або сентиментальність. Іронічне письмо стає способом збереження критичного мислення та внутрішньої цілісності в умовах кризи.

Аналіз таких стратегій на прикладі текстів, написаних у XX столітті, дозволяє побачити, як література працює з колективною травмою. У фокусі дослідження – досвід масштабних війн і реакція на нього в художньому творі. Це дозволяє проводити паралелі із сучасним станом українського суспільства.

Крім того, вивчення теми є важливим через недостатню розробленість проблематики психологічного захисту в літературознавчому дискурсі. Особливо це стосується поєднання іронічного письма з феноменом посттравматичного стресового розладу (далі ПТСР). Звернення до цього

питання відповідає науковій потребі в міждисциплінарному підході – на перетині літературознавства, психології та культурології.

Мета роботи – проаналізувати іронію та сатиру як форми психологічного захисту в літературі, що реагує на досвід масштабної війни. У фокусі знаходиться дослідження способів художнього відображення травматичних переживань, зокрема симптомів посттравматичного стресового розладу.

Робота має на меті виявити, як за допомогою сатири та іронії автори конструюють свій військовий досвід для діалогу з читачем. Через це, особливу увагу приділено письменникам з безпосередньо особистим воєнним досвідом. Це дозволяє простежити, які функції виконують іронія та сатира у їхніх текстах, зокрема як засіб дистанціювання, осмислення травми або критики суспільних структур.

Для цього проаналізовано окремі епізоди з романів Курта Воннегута та Луї-Фердинанда Селіна. Вибір текстів зумовлений їхньою здатністю репрезентувати дві повномасштабні війни, які найбільше вплинули на формування суспільства у XX столітті. У роботі також розглянуто філософські та літературознавчі підходи до теми іронії, сатири та травми. Це дозволяє визначити спільні моделі художньої реакції на катастрофу й окреслити типові наративні механізми, пов'язані з посттравматичним досвідом.

Об'єктом дослідження є художні тексти Курта Воннегута та Луї-Фердинанда Селіна, написані під впливом досвіду відповідно Першої та Другої світової війни.

Предметом дослідження є функції сатири та іронії в цих текстах, зокрема в контексті зображення психічної травми, посттравматичного досвіду та спроб авторського осмислення катастрофи.

Методологічна база дослідження спирається на праці, присвячені природі гумору як захисного механізму в ситуації травматичного досвіду, а також на теоретичні підходи до аналізу сатири та іронії як форм комічного. Окрему увагу приділено дослідженням, що розглядають зв'язок

посттравматичного стану з особливостями гумору у ветеранів війни. У роботі використано психоаналітичну перспективу, зокрема ідеї Зигмунда Фрейда, а також філософські й естетичні підходи Анрі Бергсона, Річарда Рорті, Віктора Франкла та Нортропа Фрая. У дослідженні застосовано автобіографічний метод для глибшого розуміння особистісного досвіду авторів, а також історико-культурний аналіз, що дає змогу врахувати контекст створення й рецепції вибраних творів.

Крім того, дослідження базується на герменевтичному підході, який дозволяє врахувати культурний і історичний контекст створення творів. Враховуючи взаємозв'язки між текстами, застосовано інтертекстуальний метод, зокрема у випадках впливу Луї-Фердинанда Селіна на Курта Воннегута.

Для аналізу структури текстів та внутрішніх механізмів комічного використано метод *close reading*. Також, дослідження наративів сатири та іронії здійснювалося через звернення до структуралістської традиції.

Постструктуралізм у роботі виконує функцію деконструкції домінантних наративів, що дозволяє простежити, як автори підважують усталені уявлення про війну та її репрезентацію в культурі.

Структура роботи: вступ, перший і другий розділи, висновки, бібліографія.

Розділ I Теоретичні підходи до гумору, сатири та іронії як засобів реагування на травматичний досвід на прикладі війни

1.1 Гумор як психологічний захист

«Сміх крізь сльози» – цей вислів часто використовується, коли йдеться про спробу пережити стрес, біль або травму за допомогою гумору. У найтемніші моменти історії: під час війн, репресій, геноцидів – люди не припиняли жартувати. І ці жарти були не тільки проявом сили духу, а й способом виживання, іноді навіть єдиним інструментом збереження внутрішньої цілісності.

Цей феномен був предметом дослідження як психологів, так і літературознавців.

Наприклад, Зигмунд Фройд у своїй праці «Дотепність та її відношення до несвідомого» розглядає гумор як спосіб вивільнення пригніченого та як один із механізмів подолання внутрішньої напруги. Він наголошує на важливому розмежуванні між комічним і гумором. Обидва явища мають спільну природу, але діють за різними внутрішніми законами. Комічне виникає тоді, коли людина залишається зовнішнім спостерігачем ситуації. Вона не відчуває емоційного залучення. Тому сміється не з болю, а з самого факту його існування або непропорційності подій. Гумор працює інакше.

Гумор, своєю чергою, з'являється саме в ситуаціях, які зазвичай викликають сильну негативну емоцію. Але ця емоція не реалізується. Людина ніби свідомо відмовляється пережити повну силу страждання. Натомість психіка знаходить інший шлях – шлях сміху. Саме тому гумор, за Фройдом, має захисний характер. Він дозволяє зберегти внутрішню рівновагу навіть у ситуаціях, які зазвичай спричиняють біль.

Це досягається завдяки специфічному психологічному механізму. Його суть у зменшенні емоційного навантаження. Фройд пише: *«Задоволення від гумору, якщо це дійсно так, виникає – інакше не скажеш – шляхом афекту, якого не було вивільнено: воно постає з економії на витраті афекту»*[с.192, 31].

Пізніше Анрі Бергсон у трактаті Сміх: есе про сенс комедії описував гумор як соціальний феномен, що виконує регулятивну функцію – коригуючи відхилення від «нормальності» за допомогою іронії та висміювання.

Особливу увагу автор приділяє тому, що гумор спрямований на приборкання «окремішності» та повернення індивіда до суспільства. Бергсон виділяє так званий «професійний сміх», який спрямований проти надмірної самовпевненості представників різних професій, що часто переходить у серйозність та навіть зарозумілість.

Він пояснює, що *«функція сміху полягає у тому, щоб пригнічувати будь-яку сепаратистську тенденцію. Він перетворює жорсткість на пластичність, пристосовує індивіда до цілого, іншими словами, згладжує кути там, де вони зустрічаються»*[с.75, 18]. Саме це дозволяє суспільству залишатися згуртованим і уникати роздроблення на окремі замкнені групи.

Бергсон також відзначає, що чим сумнівніше професія, тим більше її представники схильні вважати себе особливими, майже жрецькими фігурами, перед якими всі мають схилитися. Вони часто ігнорують потреби інших, впевнені у своїй виключності. Така позиція породжує своєрідну жорсткість і відстороненість, яку автор називає «професійною черствістю». Вона проявляється у неможливості змінити свою поведінку чи ставлення, адже людина застрягла у рамках своєї ролі.

Ілюструючи це, Бергсон наводить приклад, коли суддя відповідає на запитання про катування бідняків дуже холодно: *«Bah! cela fait toujours passer une heure ou deux»*[с.73, 18] – «Та що там, годинку-другу скоротати». Цей приклад підкреслює, наскільки професійна роль може позбавляти людину емпатії та перетворювати її на бездушного виконавця функцій.

У контексті війни концепція Бергсона про «професійну черствість» набуває трохи парадоксального значення. Якщо в мирний час гумор виконує функцію соціального регулятора, повертаючи «окремішних» індивідів до суспільної норми, то під час війни сама норма деформується. Військові, політики та суспільство – всі ті, хто має справу з насильством і смертю, ризикують потрапити в пастку професійної байдужості, описаної Бергсоном.

Однак іронія воєнного часу працює інакше, ніж у мирних умовах. Замість того, щоб «згладжувати кути» і повертати людей до суспільної згуртованості, вона часто виявляє і викриває саме ту «жорсткість», яка стала нормою. Коли суддя у прикладі Бергсона цинічно говорить про катування як про спосіб «провести час», сатира та іронія письменника-ветерана може спрямовуватися саме проти такої інституційної бездушності.

Тому, сатира та іронія у воєнній літературі не стільки повертають до суспільної норми, скільки піддають сумніву саму цю норму, коли вона виявляється деформованою війною. Вони стають засобом збереження людяності там, де професійні ролі вимагають її втрати.

Дослідники ХХ століття, як-от австрійський психіатр та філософ Віктор Франкл, розглядали гумор як одну з найефективніших форм внутрішнього опору в умовах екстремального страждання. У своїй праці «Людина в пошуках справжнього сенсу», яка базується на досвіді перебування у нацистських концтаборах, Франкл наголошував, що здатність посміятися, хай навіть на мить, створює простір психологічної свободи там, де зникають усі зовнішні ресурси підтримки.

За словами Франкла, *«Гумор був ще однією зброєю душі в боротьбі за самозбереження. Добре відомо, що гумор, більш ніж будь-що інше в людській природі, може забезпечити відстороненість і здатність піднятися над будь-якою ситуацією, навіть якщо лише на кілька секунд»* [с.24, 30]. Ця теза підкреслює не тільки захисну функцію гумору. Така позиція стає важливою передумовою для подальших досліджень гумору як інструмента психічного захисту в контекстах війни.

Принципово важливим є те, що Франкл не розглядає гумор як втечу від реальності. Натомість він бачить у ньому активну форму опору, яка дозволяє людині зберігати внутрішню автономію навіть за умов зовнішнього тиску. Гумор у концтаборі не заперечував жахиття ситуації. Він надавав можливість дистанціюватися від неї достатньо, щоб не втратити людську сутність.

Своєю чергою, американський філософ Річард Рорті у книзі «Випадковість, іронія й солідарність», осмислюючи роль іронії та гумору в культурі, підкреслював, що гумор – це не лише реакція на абсурд, а форма етичної та мовної чутливості. Він розглядав іронію як спосіб зберігати відкритість і гнучкість мислення, усвідомлюючи умовність і нестабільність власних переконань. Для Рорті іронія – це не цинізм або відстороненість, а навпаки, здатність тримати дистанцію до своїх переконань без втрати емпатії та людяності. Така позиція особливо важлива у контексті травматичного досвіду, зокрема війни, де реальність болю і насильства загрожує зруйнувати суб'єктність людини.

Іронічна дистанція, про яку говорить Рорті, стає своєрідним захисним механізмом, що дозволяє людині протистояти травмі, зберігаючи внутрішню автономію та здатність до саморефлексії. Вона не заперечує біль і страждання, а допомагає утримувати їх під контролем, не даючи їм повністю поглинути особистість і перетворити її на пасивного свідка жаху. Таким чином, іронія виконує функцію психологічного щита, що підтримує людяність у найскладніших умовах.

Особливо цінним є те, що для Рорті іронія сприяє не лише індивідуальному виживанню, а й збереженню солідарності у суспільстві. Він наголошував, що солідарність не є результатом роздумів, а створюється через зростання нашої чутливості до конкретних деталей болю та приниження інших, незнайомих нам людей[с.75, 51]. В умовах війни, коли суспільні норми деформуються, іронія допомагає піддати сумніву ці норми, не відкидаючи при цьому потреби у спільності і взаємопідтримці. Вона стає інструментом

збереження суб'єктності та емпатії, дозволяючи людям не втрачати здатність співчувати і підтримувати один одного, попри жорстокість і хаос довкола.

Більш сучасні дослідження підтверджують, що гумор може виконувати роль механізму психологічної саморегуляції у ветеранів війни та жертв катастроф. Так, у праці Пеннебейкера та Чунга «Експресивне письмо: Зв'язок з фізичним та психічним здоров'ям» показано, що експресивне письмо, яке включає наративи з елементами гумору, сприяє когнітивній реструктуризації і зменшенню емоційної інтенсивності травматичних спогадів [с.424, 47]. Через письмове опрацювання травматичних подій людина здобуває нову перспективу, іноді використовуючи гумор, щоб переосмислити свій досвід у менш загрозливому світлі. Додатково, Бонанно у статті «Втрата, травма і людська стійкість: чи недооцінюємо ми здатність людини процвітати після вкрай несприятливих подій?» зазначає, що гумор відіграє важливу роль у регуляції емоцій і підвищенні психологічної стійкості. Ветерани та постраждалі, які застосовують гумор як спосіб подолання травми, зазвичай повідомляють про нижчий рівень стресу та більшу гнучкість у психічному реагуванні[с.24-25, 21].

З психологічного погляду, подібна форма гумору часто виконує роль «буферного» механізму у випадках посттравматичного стресового розладу. Зокрема, дослідження Джозефа Боскаріно, який вивчав ПТСР та копінг-стратегії серед ветеранів, показує, що гумор, а особливо чорний гумор, допомагає ветеранам вербалізувати травматичний досвід, зменшуючи ризик ретравматизації. У своїй статті «Посттравматичний стрес та пов'язані розлади серед ветеранів В'єтнамської війни: значення бойового досвіду та соціальної підтримки» Боскаріно наголошує, що чорний гумор виступає як важливий механізм подолання, знижуючи тривожність, пов'язану з пригадуванням травматичних бойових спогадів[с.324-325, 23]. Додатково, Девід Нутт з колегами, у роботі «Посттравматичний стресовий розлад: діагностика, історія та тривала динаміка» підкреслює, що гумор, включно з гротескними елементами, сприяє емоційному дистанціюванню, яке є ключовим для

контролю тривожності при ПТСР [с.8-9, 46]. Він вказує, що чорний гумор може виконувати функцію психологічного буфера, дозволяючи переживати травматичний досвід, не викликаючи при цьому гострого дистресу.

Тому цілком справедливо говорити, що гумор – це не лише внутрішній психічний механізм, що допомагає окремій людині впоратись із болем чи страхом, а й потужний культурний код, через який суспільство осмислює власний травматичний досвід. Якщо для індивіда сміх – це спосіб пережити або витіснити страждання, то для культури загалом – це форма колективної рефлексії, спосіб надати сенсу тому, що інакше залишилось би німим. Саме тому цей концепт природним чином знаходить втілення у літературі, стаючи не просто інструментами стилю, а мовою, якою можна говорити про те, про що говорити інакше неможливо.

Попри те, що гумор загалом виконує низку важливих психологічних функцій у контексті травматичного досвіду, окремої уваги заслуговують саме сатира та іронія – як найбільш рефлексивні й концептуально складні форми комічного.

Варто наголосити, що сатира та іронія не є видами гумору, а радше функціонально та жанрово автономними формами вираження комічного, що історично й теоретично розвивалися у власному напрямі.

Теоретична традиція осмислення природи комічного сходиться до античної філософії, зокрема до праць Арістотеля, який у «Поетиці» визначав комедію як наслідування гіршого, що викликає сміх завдяки недосконалості зображеного. Вже в цьому визначенні окреслюється фундаментальна ознака комічного – контраст між очікуваним і дійсним, між нормативним і відхиленням. У середньовічній та новочасній естетиці комічне дедалі частіше пов'язується із критикою соціальних норм, політичної влади або моральних вад. Саме тут формується сатира як цілеспрямована стратегія висміювання задля викриття.

У новітній філософії гумору, сатира інтерпретується не як побутовий жарт, а як спосіб аналітичної деконструкції травматичного, ідеологічного або репресивного досвіду. Міхаїл Бахтін у концепції сміхової культури Ренесансу

визначає сатиру як один із жанрів «низового сміху», що протистоїть офіційній серйозності, і тим самим створює простір свободи. Для Бахтіна карнавальне й сатиричне – це форми народної комунікації, в яких висміювання не руйнує реальність, а дозволяє її переформатувати[с.8, 3]. Саме ця здатність сатири до критичного переозначення травматичного досвіду робить її особливо значущою в літературі, що виникає під час або після війни.

Іронія, своєю чергою, є не просто стилістичним засобом або м'якою формою насмішки. У філософії вона осмислюється як пізнавальна й етична позиція. Сьорен К'єркегор у праці «Про поняття іронії, з особливою увагою до Сократа» розглядає її як форму екзистенційної дистанції – здатність людини усвідомити умовність усіх істин і водночас зберігати власну відповідальність[15]. У XX столітті поняття іронії активно розвиває Річард Рорті, який бачить у ній механізм культурної чутливості до множинності перспектив. Для Рорті іронік – це суб'єкт, який постійно переоцінює власні переконання, але при цьому зберігає солідарність з іншими. У цьому сенсі іронія наближається до інтелектуального захисту, про який згадувалось вище, вона не заперечує травму, а дозволяє її артикулювати без прямої репрезентації.

Сатира та іронія постають як самостійні форми комічного, що мають складну внутрішню структуру й здатні функціонувати в умовах травматичного досвіду як засоби осмислення, критики та виживання. Їхня присутність у художньому тексті не зводиться до «полегшення напруги», навпаки, вони загострюють питання, але роблять це з інтелектуальним дистанціюванням, яке дозволяє суб'єкту не зруйнуватися під тиском травми.

Саме тому в межах цієї роботи сатира та іронія аналізуються окремо від гумору. Вони не є його підвидами, а становлять особливі жанрові й концептуальні форми комічного дискурсу, що відіграють ключову роль у літературному переживанні воєнної травми.

Спершу доцільно зосередитися на понятті сатири, її функціональних особливостях та історичній еволюції в літературному дискурсі, щоб краще зрозуміти, як ця жанрова форма виконує свою роль у художньому осмисленні

травматичного досвіду. Такий підхід допоможе чіткіше окреслити специфіку сатири як самостійного способу вираження комічного, відмінного від гумору загалом.

1.2 Поняття та розвиток сатири

Сатира, згідно з академічним тлумачним словником української мови, це *«художній прийом у творах літератури або мистецтва, заснований на різкому, дошкульному висміюванні пороків, хиб, негативних явищ дійсності»* [4]

У літературознавчій енциклопедії, Юрій Ковалів пише наступне: *«Сатира (лат satura, від satura суміш) – різновид комічного, особливий спосіб художнього відображення довкілля, який полягає в гострому, осудливому, дошкульному висміюванні негативних, потворних явищ. Сатира викриває невідповідність між змістом і формою, не використовуючи прямих форм критики»* [с.368, 8].

Етимологія терміна «сатира» має глибоке коріння, що сягає античності, і це допомагає краще зрозуміти сутність цього жанру. Слово «сатира» походить від латинського «satura», що в перекладі означає «наповнений», «змішаний» або «збірний». У римській літературі «satura» позначала різновид поезії, де поєднувалися різні теми та мотиви, часто з критичним або осміювальним підтекстом. Відповідно, у цьому контексті сатира спочатку була жанром, який поєднував у собі різноманітні суспільні явища, висвітлюючи їх у цілісному, але часто критичному світлі.

Цікаво, що існують дискусії серед дослідників щодо походження цього терміна. Частина з них вказує на ймовірний зв'язок із латинським словом «satur», що означає «насичений» або «повний», що підкреслює багатогранність і змістовність сатиричних творів. Інші ж звертають увагу на те, що римська сатира розвивалася на основі грецьких жанрів

У своїй статті «Сатира як популярна філософія», опублікованій у 1920 році, доктор філософії Кларенс Вітлсі Менделл докладно аналізує сатиру як форму філософського мислення, простежуючи її витоки ще в епоху Античності. Він доводить, що вже античні автори використовували сатиру не лише як художній засіб, а й як спосіб осмислення дійсності, критики суспільства та людської природи[41].

Кларенс Вітлсі Менделл звертає увагу на те, як саме поняття «сатира» сформувалося й почало впливати на дослідження жанру ще з часів Горація. На думку дослідника, значну частину літературознавчого дискурсу про сатиру сформувало не вивчення самих текстів, а надмірна увага до етимології терміна *satura* та спроб дати визначення жанру через його назву[с.138, 41]. Це, за його словами, часто призводило до спрощень, коли сатиру ототожнювали виключно з інвективою або з формами старої комедії, ігноруючи її складність і багатоплановість.

Менделл критикує традицію, у якій гумористичний елемент у сатирі перебільшено розглядали як визначальний, тоді як він насправді є лише допоміжним інструментом, а не головною метою. Дослідник вказує на приклад римського ритора Квінтіліана, який ще в античності розрізняв різні типи комізму в публічному мовленні, від дотепності до гротеску, і пояснював, що справжня сила сатири полягає в її інтелектуальній структурі, а не в поверхневому жарті[с.139, 41].

Цікаво, що Менделл також підкреслює важливість філософського виміру сатири, який, на його думку, особливо чітко проявляється у творах таких авторів, як Персій. Хоча Персія часто вважають менш талановитим за Горація, його тексти демонструють відкриту побудову сатира як носія етичної ідеї. Саме тому Менделл бачить у сатирі античності не просто інструмент висміювання, а один із способів публічного філософського осмислення світу – іноді грубуватого, але завжди навмисного й критично спрямованого.

Крім того, ми можемо побачити відображення такої античної традиції сатири, про яку згадує Менделл, і в Аристотеля. В трактаті «Поетика», де він

аналізує природу комічного та його роль у літературі, давньогрецький митець не дає прямого визначення сатири як окремого жанру, однак розглядає сатиричні драми як одну з ранніх форм драматичного мистецтва, що передувала комедії. Він зазначає, що сатирівські драми, виконувані хорами сатирів у рамках діонісійських свят, використовували висміювання для зображення людських вад, що стало основою для розвитку комедії.

За свідченням Арістотеля: *«З невеликих сюжетів та жартівливого способу вислову, внаслідок перетворень сатирівського дійства, уже пізніше виникла велична трагедія»*[с.165, 3] Цей перехід став можливим завдяки тому, що драматичні твори поступово втрачали комічне забарвлення, набуваючи серйознішого, урочистішого змісту, а також завдяки ускладненню та розширенню сюжетів. Основна зовнішня відмінність між сатиричною драмою та трагедією в період розквіту античного театру полягала саме в участі хору сатирів. За переказами, їхня функція обмежувалася виконанням культових пісень на честь Діоніса – дифірамбів.

На думку Аристотеля, комедія, на відміну від трагедії, зосереджується на зображенні персонажів, які є нижчими за середній рівень, але не через моральну деградацію, а через їхні смішні недоліки, що викликають «безболісну потворність» [с.46, 2]. Ця концепція комічного має безпосередній зв'язок із сатирою, оскільки остання також спрямована на критику суспільних чи індивідуальних недоліків. Аристотель підкреслює, що сміх, викликаний комедією, виконує соціальну функцію, дозволяючи аудиторії рефлексувати над людською поведінкою без серйозних наслідків. Таким чином, його ідеї закладають теоретичну основу для розуміння сатири як інструменту інтелектуального осмислення, що виходить за рамки простого розважального ефекту. Цей підхід дозволяє розглядати сатиру як засіб, що сприяє не лише критиці, а й психологічній дистанціації від складних суспільних явищ, що є актуальним для аналізу літератури воєнного часу.

Крім теоретичних міркувань Аристотеля, варто звернути увагу на творчість Аристофана, який відіграв визначну роль у формуванні старої

комедії як жанру, що поєднує сатиру із соціальною критикою. Аристофан систематично застосовував висміювання для аналізу суспільних проблем, таких як політична корупція, військові конфлікти, демагогія, псевдоінтелектуалізм і культурна деградація. Його комедії не обмежуються розважальною функцією, а виступають текстами з чітким суспільним меседжем, що викривають недоліки афінського суспільства. Зокрема, у комедії «Хмари» Аристофан критикує софістичну освіту та ідеї Сократа, у «Лягушках» аналізує занепад трагічного театру, а в «Лісістраті» висміює абсурдність Пелопоннеської війни та обмеженість політичних стратегій.

Як зазначає Алекса Піко у своїй праці «Комічне тіло в давньогрецькому театрі та мистецтві», Аристофан свідомо використовував сатиричний дискурс як засіб інтелектуального впливу, що сприяв осмисленню суспільних проблем через гумор[48]. Таке бачення підкреслює двоїсту природу сатири в його творах, яка поєднує психологічну розрядку із формуванням критичного погляду на реальність. Тому, можна вважати, що творчість Аристофана ілюструє практичне втілення Аристотелевого розуміння комічного, демонструючи роль сатири як інструменту соціальної рефлексії.

Після занепаду античної культури сатирична традиція не зникає, а трансформується відповідно до нових культурних і релігійних умов. У добу середньовіччя сатира змінює свою форму й адаптується до панівного християнського світогляду, що суттєво вплинув на літературну практику загалом. У цей період сатиричне вираження часто маскується під алегоричні образи або дидактичні тексти, орієнтовані на моральне виховання[с.420, 53]. Основною темою стає осуд гріхів, таких як марнославство, жадібність, обжерливість та інші людські вади. Сатира втрачає властивий античності зв'язок із філософською рефлексією, натомість набуває релігійно-етичного спрямування.

Водночас певний сатиричний потенціал зберігається в народній сміховій культурі, зокрема у фарсах та народних піснях, де висміювання повсякденних людських недоліків поєднується з елементами розважальності. Окрему

позицію в середньовічному літературному контексті займає творчість вагантів – мандрівних студентів, що створювали поезію, в якій часто фігурували мотиви тілесності, критика церковної ієрархії та соціального устрою.

Найвідомішим джерелом такого типу сатири є збірка *Carmina Burana*, що засвідчує опір домінантним дискурсам влади через поєднання еротичної тематики, релігійної іронії та знецінення авторитетів[53].

З переходом до доби Відродження відбувається концептуальний перегляд ролі людини у світі, що безпосередньо впливає на розвиток сатири. В епоху гуманізму критичне осмислення дійсності набуває нового значення, і сатира стає засобом раціонального аналізу суспільства, освіти, політики та культури. Одним із центральних представників цього напрямку є Еразм Роттердамський. Його твір *Похвала глупоті* репрезентує інтелектуальну сатиру, яка спрямована на критику богословської схоластики, забюрократизованості церковної структури та загальної деградації моральних цінностей. Сатира Еразма вирізняється раціональністю й поміркованістю. А також, апеляцією до розуму як основи змін.

Іншим репрезентативним прикладом сатири в добу Ренесансу є творчість Франсуа Рабле. Його роман *Гаргантюа і Пантагрюель* демонструє поєднання сатиричних засобів із філософськими роздумами щодо освіти, релігії, права та соціальних інституцій. Через використання гіперболи та гротеску Рабле здійснює комплексну критику сучасної йому культури, звертаючи увагу на суперечності між офіційними нормами та реальною практикою.

У барокову добу сатира знову зазнає трансформацій. На тлі загального світоглядного песимізму, характерного для цього періоду, вона починає поєднувати елементи критики з концептом нестабільності й парадоксальності. У літературі цього часу спостерігається тяжіння до складних форм вираження, що включають гротеск, алогізм і риторичну напруженість. Сатиричне письмо перестає бути однозначним і поступово наближається до межі між комічним і трагічним.

Характерною ознакою барокової сатири є її багаторівнева структура, що поєднує ірраціональні елементи, парадоксальність, надмірну риторичність і навіть певну театральність. У сатиричних текстах цього періоду часто вживаються гротескні образи та перебільшення – усе це сприяє створенню ефекту дисонансу між формою та змістом. Такий стиль дозволяє не лише висловити критику, а й передати глибоке відчуття тривоги, непевності, характерне для епохи релігійних війн, політичної нестабільності та кризи традиційних цінностей.

Серед європейських авторів бароко, які активно використовували сатиричний інструментарій, варто згадати Джонатана Свіфта, Гонгору, Кеведо. Наприклад, творчість Франсіско де Кеведо демонструє поєднання гострої сатири з філософським рефлексуванням над темами марноти, смерті і соціальної несправедливості. Його тексти часто спрямовані проти духовного і політичного лицемірства, проте критика подається в складній, навмисно заплутаній формі. Все це вимагає від читача активного інтерпретаційного зусилля для кращого розуміння тексту.

Але також у контексті літератури бароко важливо згадати твір Мігеля де Сервантеса «Дон Кіхот», який вважається класичним прикладом цього періоду. Роман демонструє типові для бароко риси, зокрема складність сприйняття дійсності, поєднання іронії з філософськими роздумами, а також синтез високого та низького стилів[с.159, 27]. Через це твір відображає характерні для епохи бароко протиріччя.

У «Дон Кіхоті» межа між реальністю і вигадкою є розмитою, що характерно для барокової естетики, де домінує складність і неоднозначність образів. Твір також містить сатиричний потенціал, спрямований на критику ідеалів минулого (зокрема, лицарських романів), а також суспільних вад свого часу.

Перехід від епохи бароко до новітньої літератури супроводжувався суттєвими змінами в сприйнятті та функціях сатири. В добу Просвітництва сатиричний жанр набув чіткіших контурів, особливо завдяки працям таких

авторів, як Джонатан Свіфт і Вольтер, які використовували сатиру як інструмент соціальної критики й філософського осмислення суспільства.

Роман Джонатана Свіфта «Мандрі Гуллівера» використовує сатиру для аналізу людської природи, політичної корупції та абсурдності колоніальних амбіцій. Через вигадані світи Свіфт викриває недоліки європейського суспільства, застосовуючи іронію та гіперболу для інтелектуального впливу на читача. Як зазначає дослідник Клод Роусон, сатира Свіфта не лише висміює, а й спонукає до рефлексії над моральними й соціальними проблемами, що робить її універсальним інструментом просвітницької критики[50].

У Франції XVIII століття сатирична традиція розвивалася через творчість Вольтера, який використовував сатиру для боротьби з релігійним фанатизмом та соціальною нерівністю. У повісті «Кандід, або Оптимізм» Вольтер критикує філософський оптимізм Лейбніца, зображаючи абсурдність людських страждань у світі, де панують несправедливість і лицемірство. Дослідник Хейден Мейсон підкреслює, що сатира Вольтера виконує просвітницьку функцію, спрямовану на пробудження критичного мислення читачів[40]. А вольтеровський стиль вирізняється лаконічністю та дотепністю, що дозволяє ефективно викривати суспільні вади.

Сатира набуває нових форм у контексті романтизму та реалізму. Одним із представників цього періоду є Чарльз Діккенс, чії романи, такі як «Олівер Твіст» і «Тяжкі часи», містять сатиричні елементи, спрямовані проти соціальної несправедливості, бюрократії та капіталістичної експлуатації. Діккенс використовує перебільшення та іронію для зображення недоліків британського суспільства, що, як зазначає дослідниця Джейн Сміт, дозволяє поєднувати сатиру з емпатією до знедолених[55].

Одним із важливих мислителів цього періоду, який, хоча й не досліджував сатиру безпосередньо, але заклав підвалини для розуміння її функцій у суспільстві, був Метью Арнольд – англійський критик культури та поет. У своїй праці «Культура і анархія: Нарис політичної та соціальної критики», він писав про важливість «критичної культури», яка повинна чинити

опір обмеженості мислення, банальності та буржуазній моральності. І хоча Арнольд не класифікував сатиру як окремий метод, його концепція культури як інструменту критики сприймалася як концептуально суміжна із сатиричною позицією. Арнольд бачив завдання культури в тому, щоби «побачити речі такими, якими вони є», що можна інтерпретувати як ключову функцію сатири[28].

Іншим значущим теоретиком був французький письменник і філософ Іпполіт Тен. Його підхід до літератури як до продукту раси, середовища та моменту часу (*la race, le milieu, le moment*) дозволяв аналізувати сатиру як соціокультурне явище. У своїй «Історії англійської літератури» Тен аналізував англійських сатириків (зокрема Свіфта й Драйдена), підкреслюючи їхню роль як реакції на суспільні патології[19]. Його історико-психологічний метод дає змогу побачити, як сатира формується під впливом зовнішніх обставин, а не просто як естетичний акт.

Не менш важливим мислителем цього періоду, який, хоча й не розробляв теорію сатири безпосередньо, але зробив значний внесок у розуміння її функцій, був також Фрідріх Ніцше. У своїх працях, зокрема «Так казав Заратустра» і «По той бік добра і зла», Ніцше використовував іронію та сатиричні елементи для критики християнської моралі, суспільного конформізму та традиційних цінностей. Його концепція переоцінки цінностей передбачає висміювання застарілих ідеологій, що співзвучне з сатиричною практикою викриття суспільних ілюзій. Як зазначає дослідниця Сара Кофман, сатира в Ніцше є частиною діонісійського підходу, який поєднує руйнування старих норм із творчим пошуком нових сенсів[39].

У XX столітті дослідження сатири набули нового теоретичного спрямування. Якщо в попередні епохи сатира здебільшого розглядалася як жанрова форма або як засіб соціального висміювання, то в сучасній гуманітаристиці вона почала сприйматися як складна культурна стратегія, що має власну логіку, структуру й функції.

Одним із ключових дослідників, які істотно вплинули на розуміння сатиричного дискурсу, був Нортроп Фрай. У своїй праці «Анатомія критики» він запропонував типологію літературних жанрів, де сатира розглядається не як окремий жанр у вузькому сенсі, а як «міфологічний режим» – специфічна форма символічного мислення. У межах цієї типології сатира виявляється пов'язаною з низовим комічним кодом і виконує функцію критики соціального або морального порядку речей, часто через гіперболізацію чи зниження зображуваного.

Фрай підкреслював, що сатира майже завжди передбачає моральний стандарт, від якого відштовхується, і який дозволяє виявляти та виводити на поверхню порушення, девіації, лицемірство. Це моральне підґрунтя, за Фраєм, є не просто фоном, а активним принципом побудови сатири: *«Сатира потребує принаймні натяку на фантазію, змісту, який читач упізнає як гротескний, і хоча б неявного морального стандарту – останній є необхідним для бойового ставлення до дійсності ... Сатирик має обирати свої абсурдності, і сам акт вибору є моральним актом»* [с.241, 32]

Також важливо, що Фрай розглядав сатиру не ізольовано, а в контексті циклічної моделі літературних форм. На його думку, вона виникає в етапи культурного спаду або в періоди, коли ідеологічні чи релігійні наративи втрачають свою переконливість. У цьому сенсі сатиричне мислення є симптомом епох, що переживають кризу репрезентації або розрив між словом і дійсністю.

Таким чином, у XX столітті сатира все частіше починає трактуватися як індикатор культурної нестабільності, а не просто як літературна стратегія висміювання.

В українському контексті Іван Франко є одним із ключових мислителів, який запропонував послідовну концепцію сатири як естетичної й соціально ангажованої практики. Його погляди демонструють глибоку зацікавленість функціональними можливостями сатиричного письма в умовах суспільної

трансформації, зокрема в контексті Галичини кінця XIX – початку XX століття.

Франко сприймав сатиру не лише як інструмент осміяння, а як спосіб пізнання соціальної дійсності через типізацію характерів і виявлення системних моральних деформацій. Як зауважує Марчук у статті «Новаторство Івана Франка у збагаченні жанрових форм», сатиру, яка торкається тільки індивідуальних недоліків осіб, яка порушує лише дрібні вади й малозначні для суспільства явища, Іван Франко називає «пашквілем», отже, ставить її в розряд неповноцінної літератури[9]. Для нього сатиричне письмо було пов'язане з потребою створити цілісну картину суспільства.

Для нього сатиричне письмо було пов'язане з потребою створити цілісну картину суспільства, в якій відображені не випадкові вади, а характерні риси певного історичного моменту. Звідси походить його орієнтація на морально-дидактичний вектор сатири – вона покликана не просто висміювати, а формувати суспільне мислення, викривати глибинні суперечності між деклараціями і практиками, між ідеологією і реальністю.

Також розвиток сатири у світовій літературі зазнав суттєвих трансформацій під впливом модерністських та постмодерністських тенденцій. Ці культурні рухи поставили перед сатирою нові завдання і відкрили розширені можливості для її функціонування у літературі.

Модернізм у першій половині століття наголошував на розриві з традиційними формами і пошуках нових способів вираження критики суспільства. Сатирична проза модерністів часто набувала експериментальної форми, де гумор і іронія ставали засобами осмислення розпаду традиційних цінностей і кризи ідентичності. Прикладом є твори Джеймса Джойса або Франца Кафки, де сатиричні елементи виявляються через парадоксальне зображення бюрократії, абсурду і соціальної відчуженості. Ця сатирична спрямованість була не стільки спрямована на конкретні соціальні інституції, скільки на самі основи модерного світу, на його роздвоєність і хаос.

У другій половині XX століття постмодернізм поставив сатиру в новий контекст, де під сумнів ставилися сама ідея істини, автентичності та авторитету. Постмодерністська сатира відзначається іронічною грою з текстами, метатекстуальністю, деконструкцією жанрів і стилів. Такі письменники, як Томас Пінчон чи Курт Воннегут, використовували сатиру як засіб критики як суспільних, так і культурних конструктів, при цьому вдаючись до прийомів самоіронії і пародії.

Тож, у XX столітті сатира вже перестала бути просто інструментом для висміювання окремих явищ. Цей вид комічного став способом глибше замислитись над філософськими та культурними питаннями, які відображають складність і суперечливість часу. І модернізм, і постмодернізм дали сатирі змогу працювати не тільки з поверхневими подіями, а й з основними культурними ідеями та мисленням, роблячи її більш багатогранною і здатною до саморефлексії у мистецтві.

Отже, прослідкувавши історичну еволюцію сатири як літературного явища, стає очевидним, що її функціональне наповнення виходить далеко за межі простої комічної критики. Сатира в різні епохи слугувала не лише засобом естетичного висловлювання, а й інструментом суспільного аналізу, морального впливу та культурної рефлексії. У цьому контексті важливо звернутись до аналітичних підходів, запропонованих дослідниками сатири, зокрема Дастіном Гріффіном у книзі «Сатира: критичне переосмислення» та Метью Ходгартон «Сатира, витоки та принципи», які виділяють низку ключових функцій, що дозволяють глибше осмислити сутність сатири як жанру і як форми суспільного висловлювання.

1. Критична функція. Сатира спрямована на викриття та осуд суспільних недоліків, суперечностей і вад, що притаманні конкретному історичному чи соціальному контексту. Вона дозволяє авторам привертати увагу до проблем, таких як політична корупція, соціальна несправедливість чи моральне лицемірство, стимулюючи суспільну дискусію. Наприклад, у романі Джонатана Свіфта «Мандри Гуллівера» сатира викриває абсурдність

колоніальних амбіцій і людської пихи через іронічне зображення вигаданих суспільств. Гріффін зазначає, що критична функція є основною, оскільки сатира завжди передбачає аналіз і оцінку реальності[с.60-70, 35].

2. Виховна функція Сатири сприяє формуванню моральних та етичних норм, спонукаючи читачів до самокритичності та переосмислення власних цінностей. Через висміювання вад вона не лише вказує на недоліки, а й пропонує аудиторії модель для самовдосконалення. Гріффін підкреслює, що виховна функція сатири полягає в її здатності спрямовувати читача до моральної рефлексії, навіть якщо вона не пропонує прямих рішень[с.40-45, 35].
3. Розважальна функція. Сатира залучає аудиторію через відчуття комічного, що робить її доступною та впливає на ширше коло читачів. Ця функція посилює ефект інших функцій, оскільки розважальний елемент утримує увагу та сприяє сприйняттю критичного змісту. Дослідники зазначають, що розважальна функція є невід'ємною частиною сатири, оскільки комічна деталь забезпечує емоційне залучення читача.
4. Провокативна функція. Сатира спонукає читачів до активного осмислення суспільних проблем і пошуку змін, викликаючи інтелектуальну чи емоційну реакцію. Вона не лише викриває недоліки, а й стимулює аудиторію до дії або перегляду усталених поглядів. Гріффін наголошує, що провокативна функція сатири полягає в її здатності порушувати статус-кво та мотивувати до суспільних змін.
5. Захисна функція. В умовах цензури чи репресій сатира слугує механізмом безпечної критики, дозволяючи авторам висловлювати протест через іронію, алегорію чи сарказм. Ця функція забезпечує захист від переслідувань, зберігаючи критичний потенціал твору. Наприклад, у «Дон Кіхоті» Мігеля де Сервантеса (1605) сатира на рицарські романи опосередковано критикує суспільство, уникаючи прямої конфронтації. Метью Ходгарт пише, що захисна функція є ключовою в літературі,

створеній в умовах політичного тиску, дозволяючи авторам обійти цензурні обмеження[с.45-55, 36].

Розглянуті вище функції сатири дозволяють зрозуміти її змістову гнучкість і здатність реагувати на різні історичні та соціальні виклики. Проте не менш важливим є питання формального втілення сатиричного змісту, адже саме завдяки певним структурним моделям і мовним прийомам сатира набуває своєї впізнаваної форми. На цьому етапі доцільно окреслити найбільш поширені жанрові форми сатири, що домінують у літературному процесі, а також звернути увагу на ті художні засоби, які найчастіше використовуються для досягнення сатиричного ефекту.

У літературознавстві традиційно виокремлюють дві основні форми сатири, які беруть початок з античної традиції: ювеналівську та гораціанську.

- a) Ювеналівська сатира, названа на честь римського поета Ювенала, характеризується різкою, уїдливою критикою суспільних вад, часто із застосуванням сарказму та гнівного тону. Вона спрямована на викриття серйозних моральних чи соціальних проблем[56].
- b) Гораціанська сатира, названа за римським поетом Горацієм, є м'якшою, дотепною та іронічною, з акцентом на доброзичливому висміюванні людських слабкостей. Ця форма притаманна творам, де гумор поєднується з моральною рефлексією[56].

Для реалізації сатиричного змісту автори застосовують низку художніх засобів. Найпоширеніші з них включають гіперболу, гротеск, пародію, сарказм та алегорію. Гіпербола передбачає перебільшення для підкреслення абсурдності явищ. Гротеск поєднує комічне з трагічним для створення контрастного ефекту. Пародія імітує стиль чи форму для висміювання. Сарказм використовується для уїдливої критики, а алегорія дозволяє передавати критику опосередковано через символічні образи [с.60-75, 36]. Ці засоби забезпечують сатирі виразність і ефективність у літературному тексті.

Однак, особливе місце серед засобів сатири посідає іронія, яка завдяки своїй багатозначності та прихованому характеру відіграє ключову роль у створенні сатиричного ефекту. Іронія дозволяє авторам передавати критику через контраст між сказаним і задуманим, що робить її універсальним інструментом для осмислення складних суспільних реалій, зокрема у літературі воєнного часу. Саме тому подальший аналіз сфокусуємо на ролі іронії, її особливостях і функціях у сатиричному дискурсі.

1.3 Поняття та розвиток іронії

Попри складність точного визначення іронії, дослідники погоджуються в тому, що вона легко впізнавана в контексті, хоча її сутність часто вислизає від однозначного формулювання.

На це, зокрема, звертає увагу американський дослідник Едвін М. Гуд, який зауважує, що іронія, подібно до любові, скоріше відчувається інтуїтивно, ніж піддається чіткій дефініції[33].

На думку Ю. І. Коваліва, *«іронія (від грец. εἰρωνεία, удаване незнання) – це троп, різновид антифразису, рідше тлумачать як стилістичну фігуру; вважається, на відміну від сатири, тонкою насмішкою, прихованою за допомогою поважного інакомовлення, запереченням під виглядом згоди, глузливою оцінкою поціновуваного предмета, явища»* [с.436, 7].

Як зауважує Ростислав Семків, у повсякденному вжитку «іронічне» часто сприймається лише як форма глузування, у той час, як інші, глибші смислові шари цього явища лишаються поза увагою. Через це саме поняття іронії набуває багатозначності та концептуальної розмитості, яка лише підкреслює її специфіку[13].

Ця розмитість, однак, не є випадковою. Вона має чітке історико-культурне підґрунтя. Первісне значення грецького εἰρωνεία (eironeia),

передбачало не лише удаване незнання, а й обман або приховану інтенцію. Вже в античній філософії, зокрема в діалогах Платона, іронія починає набувати філософського змісту: Сократ, замість того щоб висувати власні теорії, вступав у дискусії, в яких через послідовне з'ясування суперечностей підводив співрозмовника до усвідомлення обмеженості його знань. У цьому сенсі іронія функціонувала не як спосіб висміювання, а як інструмент пізнання – через апорію, заперечення остаточних істин і формування критичного мислення[58].

Згодом, римські риторичи намагались встановити системне розуміння цього явища.

Так, Цицерон у своєму творі «De oratore» трактує іронію як майстерний спосіб мовлення, що полягає у висловленні думок, протилежних до справжнього наміру мовця. Інший класичний мислитель, Квінтіліан, у праці *Institutio oratoria* пропонує схожий підхід, наголошуючи, що іронія виникає тоді, коли за формальною буквальною формулою приховується протилежне значення[42]. Отже, обидва мислителі акцентують на подвійності висловлювання як ключовій ознаці іронічного дискурсу.

Такий підхід зберігався впродовж тривалого часу – аж до XVIII століття, коли, у контексті критики Просвітництва, почала формуватися нова форма іронії, що частково дистанціювалася від прямої сатири. На відміну від сатири, нова, «модерна» іронія вже не завжди мала чітко визначений об'єкт висміювання, натомість функціонувала як вияв скепсису до будь-яких остаточних позицій.

У німецькій філософії цей підхід ускладнюється ще більше. Гегель критично оцінював так звану романтичну іронію, вбачаючи в ній надмірну абстрагованість від дійсності та втрату моральної визначеності. Цей тип іронії не висував власної позиції, натомість створював атмосферу невизначеності та відстороненості, що ставало особливо помітним у культурі модерну й постмодерну.

У XX столітті іронія дедалі більше втрачає риторичну чіткість і перетворюється на спосіб існування – своєрідну життєву настанову,

позбавлену чітких орієнтирів чи цінностей. Водночас поряд з особистісною іронією розвиваються її інші форми: драматична, трагічна, космічна. У цих випадках іронія проявляється як напруга між намірами людини та непередбачуваним розвитком подій, який ніби підкреслює безсилля суб'єкта перед більшими структурами або фатальними обставинами.

Особливу роль у сучасному осмисленні іронії як філософського явища відіграє концепція Річарда Рорті, представлена в його праці «Випадковість, іронія й солідарність», про яку згадувалось раніше. На відміну від традиційного риторичного або літературного розуміння іронії, Рорті розглядає її як одну з форм світогляду, що визначає спосіб мислення і ставлення до дійсності. Для Рорті іронія – це не лише мовна стратегія, а й характерна риса мислездатної особистості, яка постійно ставить під сумнів власні переконання.

Фігура «ліберального іроніста», яку формулює Рорті, це індивід, котрий усвідомлює умовність власної мови, культурних цінностей та моральних засад. Така людина не претендує на абсолютну істину, а натомість перебуває у стані постійної критичної рефлексії. Іроніст здатен сумніватися не лише в чужих позиціях, а й у власних, визнаючи їх тимчасовість, історичну зумовленість і вразливість до перегляду. Водночас цей сумнів не веде до нігілізму чи байдужості – навпаки, він поєднується з прагненням до солідарності, емпатії та взаєморозуміння.

Іронія у Рорті не має єдиної форми вираження, проте вона завжди передбачає дистанціювання від узагальнених істин, відмову від остаточного знання і мовну обережність. Іроніст, за Рорті, усвідомлює, що його переконання є лише результатом певної лексики – тобто історично та культурно зумовленої системи опису дійсності. Це означає, що жодне висловлювання, навіть якщо воно здається морально беззаперечним, не може бути остаточно правдивим для всіх і в усіх контекстах. Як він пише, *«іроніст – це людина, яка: (1) має радикальні й постійні сумніви щодо своєї фінальної мови, бо її вразили інші лексикони, які вона зустріла в книжках чи в житті; (2) усвідомлює, що її власна мова не може ні підтвердити, ні розв'язати ці*

сумніви; (3) не вважає, що її мова має ближчий доступ до реальності, ніж інші» [с. 73, 51].

Таким чином, іронія в інтерпретації Рорті виконує не суто естетичну чи риторичну функцію, а слугує формою критичного ставлення до ідеологій або ж до різних мовних структур. Вона стає способом збереження інтелектуальної гнучкості й водночас засобом етичного співіснування у плюралістичному суспільстві, де істина не нав'язується, а виробляється в межах постійного діалогу.

Отже, що впливає з класичних дефініцій іронії?

Передусім – подвійність її природи. Іронія є багаторівневим літературним феноменом, у якому сенси не просто співіснують, а вступають у напружені взаємини: висловлювання має один поверховий зміст, тоді як справжній смисл приховується на глибшому рівні. Іроніст – той, хто створює іронічне висловлювання говорить одне, натякаючи на інше. При цьому первинний адресат, часто не усвідомлюючи цього, сприймає сказане буквально, стаючи своєрідною «жертвою» іронії. Така багатозначність притаманна не лише іронії.

Аналогічну двошарову структуру мають також метафора і символ. Проте, на відміну від них, іронія значно тісніше пов'язана з такими явищами, як сатира, сарказм чи гротеск. Через це теоретики іронії змушені окреслювати чіткі межі між цими поняттями, наголошуючи на їх розбіжностях, навіть якщо вони функціонують у схожих умовах.

Попри труднощі в остаточному визначенні іронії, дослідники вказують на наявність формальних ознак, які допомагають її ідентифікувати. Зокрема, Дуглас М'юк виокремлює чотири ключові риси, які, на його думку, дозволяють говорити про наявність іронії.

- а) Наявність суперечності між тим, що здається очевидним (зовнішньою формою висловлювання), та фактичною сутністю сказаного – тобто між тим, що бачить поверхневий читач, і тим, що приховано в глибшому смисловому шарі.

- b) Невідомість для «жертви» іронії того факту, що вона має справу лише з маскою – видимим, але не щирим сенсом, який іроніст навмисно підставляє замість справжнього.
- c) Пізніше усвідомлення або розкриття прихованого змісту, що демонструє розрив між видимістю й дійсністю – момент, коли стає зрозуміло, що попереднє сприйняття було оманливим.
- d) Інтелектуальна насолода або вдоволення, що виникає в момент розуміння цього контрасту – естетичне й емоційне переживання, пов'язане з розпізнаванням іронічної гри сенсів[с. 19, 42].

Ознакою, яка фундаментально вирізняє іронію серед інших комунікативних форм, є співіснування двох рівнів значення, що перебувають у суперечливому або принаймні невідповідному співвідношенні. На нижчому рівні перебуває значення, яке сприймається безпосередньо, тобто поверхнєве, очевидне; на вищому – значення, яке справді малося на увазі, але було приховане або замасковане.

Іронія функціонує саме завдяки цій подвійності: ефект виникає тоді, коли реципієнт розпізнає протиріччя між тим, що сказано буквально, і тим, що насправді мається на увазі[49].

Типовою рисою іронії є те, що адресат, який виступає «жертвою» іронії, не має доступу до глибшого змісту або лишається до нього байдужим. Натомість автор-іроніст і потенційний читач, здатний ідентифікувати другий рівень, ніби займають іншу, привілейовану позицію. Вони не лише усвідомлюють наявність другого смислового плану, але й можуть реконструювати його, відкинувши перший – поверхневий.

Водночас важливо підкреслити, що іронія не є свідомим обманом чи брехнею. Йдеться не про приховування справжнього змісту, а про його стратегічне приховання з метою подальшого відкриття. Це відкриття можливе завдяки контексту, стилістичним сигналам або логіці самої ситуації. Іронія, таким чином, апелює до інтелектуальної активності читача, пропонуючи йому пройти шлях від наївного до глибшого тлумачення.

Виявлення іронії передбачає аналітичну роботу: читач має встановити, що первинне, поверхнєве значення не може бути єдиним або остаточним, бо воно вступає в суперечність з іншими елементами тексту чи ситуації. Це спонукає до перегляду попередньої інтерпретації й пошуку більш відповідного значення, яке відповідатиме авторській інтенції.

Окрему роль у цьому процесі відіграє емоційний компонент. Момент розпізнавання іронії пов'язаний із почуттям інтелектуального задоволення. Це задоволення виникає, зокрема, з усвідомлення контрасту між формальним змістом і справжнім повідомленням. Крім того, дослідники вказують і на іншу емоційну реакцію – відчуття визволення з-під влади буквального сприйняття, яке ототожнюється зі статусом «жертви». Зрештою, можлива ще одна форма емоційного ефекту – відчуття належності до спільноти, що утворюється між іроністом та інтерпретатором, який розгадав смисловий код. У цьому сенсі іронія виконує не лише комунікативну, а й соціальну функцію.

З цього виходить, що іронія постає як складний механізм комунікації, заснований на розриві між буквальним і справжнім сенсом, що вимагає активної інтерпретації з боку реципієнта. Проте її роль не обмежується лише семіотичним або пізнавальним виміром. Іронія також виконує низку функцій, які дозволяють розглядати її як важливий інструмент художнього осмислення дійсності, зокрема – у межах літератури, що виникає у відповідь на досвід суспільних криз і війни. Саме функціональний підхід дає змогу глибше зрозуміти, яким чином іронія стає не лише способом вираження, а й формою захисту, критики або солідарності в межах художнього тексту.

Але, іронія не є самодостатньою, тому що вона потребує активної взаємодії між усіма учасниками наративного процесу.

З одного боку, оповідач через текст звертається до читача, пропонуючи не лише інформацію про події чи персонажів, але й певне світоглядне бачення, приховане або закодоване у формі іронії. У таких випадках іронія виконує роль засобу, що сигналізує про ставлення автора до зображуваного, демонструючи його критичну дистанцію або оцінювальну позицію. З іншого боку, читач,

вступаючи в контакт із текстом, має не лише сприйняти оповідь, а й реконструювати інтенцію автора, розшифрувати внутрішню логіку іронічного висловлювання. Якщо цього не відбувається, іронія втрачає свій комунікативний сенс і стає просто нечитабельною.

У цьому контексті можна говорити про низку функцій, які вона виконує: вона може драматизувати сюжет, виконувати комічну або дидактичну роль, а також сприяти формуванню певного символічного простору спільності між автором і тими читачами, які здатні розпізнати й адекватно інтерпретувати її механізми. Саме ці функціональні аспекти іронії заслуговують на окремий розгляд у контексті літератури, що репрезентує досвід війни та соціальних катастроф.

1. Функція драматизуючи. Іронія тут використовується для створення конфлікту і напруги в сюжеті, порушуючи звичний хід подій. Вона робить розвиток подій менш передбачуваним, допомагає показати глибину і складність персонажів, робить їх більш реалістичними. Через іронію сюжет набуває більшої динаміки і напруги.
2. Функція комічна. Іронія не завжди викликає сміх, але часто створює комічний ефект через несподіваність або абсурдність ситуації, про яку не підозрюють персонажі. Вона може викликати позитивні емоції у читача, не обов'язково прямим гумором. Комічна іронія не виключає інших функцій і часто доповнює драматичну.
3. Функція дидактична. Іронія виражає критику і моральну оцінку, показуючи розбіжність між тим, що є, і тим, що повинно бути. Вона закликає читача замислитися і прийняти певні цінності, показані автором. Через іронію читач може усвідомити несправедливість чи хибність дій персонажів і прийняти альтернативний світогляд.
4. Функція спільного творча. Іронія створює зв'язок між автором і читачем, формуючи певну спільноту, яка розуміє і приймає

авторську позицію. Вона виділяє тих, хто здатен помітити і прочитати іронію, тим самим об'єднуючи їх у групу з подібним світоглядом і цінностями. Ця функція часто підкреслює ідентичність і відмінність всередині кола читачів[с. 220-224, 49].

Розглянуті функції особливо виразно проявляються в літературі, яка постає в контексті масштабних соціальних катастроф, зокрема – війн. Саме під час війни загострюється потреба в нових формах висловлювання, що здатні зафіксувати абсурдність і жорстокість подій, не вдаючись до патетики чи прямолінійності. Іронія в таких випадках не заперечує трагізму, а навпаки підкреслює його через порушення очікуваних реєстрів і через мовну дестабілізацію. Вона стає способом впоратися з досвідом, який не піддається раціональному осягненню. Тому в літературі про війну іронія не є просто стилістичним засобом. Це – інструмент пізнавального характеру, що впливає не лише на спосіб репрезентації подій, а й на сприйняття ціннісного виміру реальності

Таким чином, у творах, що звертаються до теми війни, іронія і сатира виступають не просто художніми прийомами, а комплексними інструментами, що допомагають переосмислити травматичний досвід, виокремити його моральні та пізнавальні аспекти.

У наступному розділі буде проаналізовано конкретні приклади використання іронії в текстах, які виникли як реакція на воєнну травму. Зокрема, увага зосередиться на романах Курта Воннегута та Луї-Фердінан Селіна, які демонструють, як іронічна перспектива допомагає осмислити досвід травмуючих подій.

Розділ II Сатира та іронія як відповідь на травму війни: на матеріалі романів Луї-Фердінанда Селіна «Подорож на край ночі» та Курта Воннегута «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей»

2.1 Дослідження твору Луї-Фердінанда Селіна «Подорож на край ночі»

Луї-Фердінан Селін – одна з найконтroversійніших постатей у французькій літературі XX століття. Анрі Годар, професор літератури Сорбонни, який спеціалізується на творчості Селін, казав так про нього так:

«Він великий французький письменник, найбільш перекладений і виданий у світі після Пруста. (...) Але крім цього, він чистий негідник»[25].

Перший роман Селіна «Подорож на край ночі» одразу порушив уявлення про допустимі форми художнього письма та викликав справжній резонанс у суспільстві. Сталося це не тільки через новаторську форму роману, а й через неприкритий цинізм, антипатріотизм і знущення з суспільних пристойностей.

У цьому дебютному творі поєднуються автобіографічні елементи французького письменника, філософська рефлексія та експеримент із мовною формою. Завдяки цьому твір став одним з перших зразків літературної деструкції великого наративу про війну як шляхетне випробування. Саме тому він є надзвичайно показовим прикладом іронічної критики війни в літературі першої половини XX століття. Через це, перш ніж перейти до аналізу тексту, необхідно окреслити біографічний та історико-культурний контекст, у якому Селін створював свій перший твір. Це дозволить точніше зрозуміти функцію іронічного письма в його структурі.

Луї-Фердінан Дестуш народився 27 травня 1894 року в містечку Курбеуа поблизу Парижа. Початкову освіту здобував у комунальній школі, а у віці десяти років пережив втрату бабусі, яка залишила родині значну спадщину. Згодом майбутній письменник узяв її ім'я як літературний псевдонім. У підлітковому віці він подорожував Німеччиною та Великою Британією, що розширило його уявлення про європейську культуру та суспільні контексти.

У 1912 році, попри свої антивоєнні переконання, Селін добровільно вступив до французької армії. Його було зараховано до 12-го полку кірасирів, а вже у 1914 році він отримав звання сержанта. Того ж року, виконуючи обов'язки зв'язкового, зазнав важкого поранення, після чого був демобілізований із серйозними фізичними наслідками[14]. Досвід участі в бойових діях став фундаментальним у формуванні його світогляду та згодом безпосередньо вплинув на тематику дебютного роману.

Після війни Селін намагався знайти новий сенс у цивільному житті. Спочатку вирушив до Камеруну, однак через малярію був змушений повернутися до Франції. У 1919 році одружився, наступного року в нього народилася донька. У 1920–1924 роках навчався на медика, захистивши дипломну роботу, присвячену Ігнацу Земмельвейсу. Згодом працював у Лізі Націй, зокрема в секції охорони здоров'я, де набув досвіду міжнародної професійної діяльності.

У середині 1920-х років Селін багато подорожував Європою та Америкою, а після припинення контракту з Лігою Націй повернувся до Франції, де відкрив приватну медичну практику у передмісті Парижа – Кліші. У 1932 році він опублікував свій перший роман – «Подорож на край ночі». Вихід цього твору став резонансною подією у французькому літературному просторі.

Частина критиків високо оцінила авторську здатність репрезентувати досвід Першої світової війни, однак інші зауважували на неприйнятність мовної манери, яка навмисно відходила від літературної норми. Окрему

дискусію викликала радикальна пацифістська позиція автора, який розглядав війну як безглузду й неконтрольовану бійню. Попри суперечливу реакцію, роман отримав літературну премію Ренодо, хоча багатьма очікувалося, що йому буде присуджено більш престижну Гонкурівську нагороду.

Тож, роман написано в міжвоєнний період, у час, коли офіційна риторика у Франції ще не встигла сформулювати остаточну оцінку війни. Це дало авторові простір для радикального висловлювання. Умови міжвоєнної Франції: соціальна нестабільність, економічні кризи й політичне розчарування – визначили песимістичну оптику Селіна.

У 1930-х роках Франція переживала політичну поляризацію, економічну нестабільність і загальну втрату довіри до інституцій. Ці настрої особливо посилювалися серед колишніх фронтовиків, які не знаходили свого місця в мирному житті. У культурному середовищі активно дискутували про сенс війни, тому зростала популярність антивоєнної прози. Саме на цьому тлі роман Селіна набуває особливого значення, бо не просто фіксує воєнну травму, а й руйнує саму мову, якою про війну зазвичай говорили – піднесену, патетичну, нормативну[59].

Крім того, цензура у міжвоєнній Франції була менш жорсткою, ніж у деяких інших європейських країнах, однак наявні були суспільні очікування щодо того, як слід писати про державу, солдатів, націю. Багато дослідників звертають увагу на те, що Селін свідомо порушує ці очікування, вводячи в текст вульгаризми, розмовну лексику та відмовляючись від традиційної літературної стилістики[57]. Його мова груба, фрагментована, з виразною емоційною напругою – саме така, яка здатна передати внутрішню катастрофу людини після війни.

Французька академія навіть вимагала вилучення книги з обігу, посилаючись на її мовну неприпустимість і змістову провокаційність. Однак ці спроби не мали успіху. Центральним предметом критики став стиль письма Селіна – його свідоме використання аргю, розмовної і навіть вульгарної

лексики, що різко контрастувала з академічною нормою літературної мови того часу.

Селін сам пояснював свій мовний вибір як прагнення до справжності, до збереження живого емоційного стану мови. На його думку, традиційна літературна французька мова вже втратила зв'язок із реальністю та більше не здатна передавати справжні переживання. Він писав:

«Я хочу, щоб мова відчувалась. Але це неможливо, коли ми використовуємо вишуканий стиль та мову академіків. Це може бути інструментом у стосунках, у дискусіях, при написанні листа кузену, але вона завжди залишатиметься штучною й закостенілою. Я більше не можу читати романи класичною мовою... Бо мова швидко помирає. Але це також означає, що мова колись жила, вона жива, принаймні коли я нею користуюсь»[с. 139, 25].

Цей мовний підхід безпосередньо впливає на характер сатири та іронії в романі. Відмова від піднесеної, нормативної мови дозволяє Селіну застосовувати сатиричну інтонацію з максимальною прямоотою і щільною експресією. Його сатира базується не лише на змісті, а й на формі висловлювання: роздроблену синтаксичну структуру, ритм усної мови, повтори, спотворення граматики. Сатира та іронія у цьому випадку виникають не як витончений риторичний прийом, а як форма мовного спротиву, рефлексія на абсурдність повсякденного досвіду.

Втім, варто зауважити, що більшість згаданих мовних ефектів можлива до повноцінного аналізу лише при читанні роману в оригіналі. В українському перекладі передати специфіку нелітературної французької лексики, мовні зсуви та інтонаційні нюанси в повному обсязі практично неможливо. Тому цей аспект залишається частково недоступним у рамках нашого дослідження. Водночас ми маємо змогу зосередитися на більш універсальних і наочно виражених формах сатири й іронії, які реалізуються через систему образів, побудову сцен і загальну наративну логіку твору. Саме ці елементи і стануть предметом подальшого аналізу.

Перший крок нашого розгляду – це сюжетна структура. Важливо звернути увагу на те, як сюжет обраного твору використовує іронію для деконструкції традиційних уявлень про війну. У випадку «Подорожі на край ночі» іронічне ставлення до подій виявляється вже на рівні оповіді. Автор цілеспрямовано знецінює ключові соціальні наративи – героїзм, патріотизм, колоніальну місію, науковий прогрес.

Сюжет роману розгортається навколо життєвого шляху Бардамю. Оповідання ведеться від першої особи, демонструючи суб'єктивність сприйняття дійсності. Вибір саме такого типу нарації посилює сатиричний ефект. Читач постійно перебуває у свідомості героя, сприймає світ крізь його дезорієнтовану, зневірену та часто цинічну перспективу.

Загалом, Бардамю постає не як типовий головний герой, а як спостерігач і фіксатор абсурду, який його оточує. Це не активний учасник історичних подій, а радше людина, що прагне уникнути будь-якої причетності до них. Також протагоніст, не намагається пояснити, що саме не так з суспільством. Натомість він демонструє, як воно функціонує на рівні повсякденного абсурду та задає запитання.

«Як довго тягтиметься безумство? Коли нарешті, знесилившись украй, ці потвори зупиняться? Як довго може тривати такий напад шаленства? Кілька місяців? Кілька років? Скільки? Може, доти, поки загине весь світ, щезнуть усі божевільні? Всі до одного?»[с.16, 12]

Це робить використання сатири та іронії більш інтимним, бо ці два види комічного виникають не як зовнішня критика, а як форма власної рефлексії персонажа.

Тож, протагоніст – молодий студент-медик, який на початку оповіді добровільно вирушає на війну. Вже в перших епізодах ця подія подається не як акт патріотизму, а як абсурдний вчинок. Бардамю вирушає на фронт не з почуття обов'язку перед батьківщиною, а внаслідок імпульсивної реакції на суперечку з Артюром Ганатом – своїм знайомим, що захоплено розмірковує про націю, порядок і «найкращу у світі» Францію. Головний герой, з

притаманною йому іронічною відстороненістю, висміює саме поняття нації як спільноти «голодранців, із чиряками та нужею», зібраних докупі випадковими історичними обставинами. Врешті, коли повз кав'ярню проходить військовий полк, Бардамю піддається миттєвому пориву і приєднується до солдатів. Робить він це ніби на підтвердження власної тези про абсурдність буття, де навіть найрадикальніша критика може вмиль розчинитися в потоці ірраціонального вчинку.

«Тієї миті повз кав'ярню, де ми сиділи, проходив полк, попереду на коні гарцював полковник, та ще який хвацький і веселий! Побачивши його, я аж підскочив од завзяття.

– Піду побачу на власні очі, як воно там! – крикнув я Артюрові й пристав до полку, став у вояцькі лави» [с.14, 12].

На війні, герой майже одразу стикається з хаосом і нелюдськістю бойових дій. Жорстока реальність повністю руйнує уявлення про героїзм, які домінують у суспільстві. Війна зображується як механізм безглузлого знищення, який не має ні сенсу, ні морального виправдання.

Війна постає як абсурдна й нелюдська м'ясорубка. Через перспективу головного героя, Селін демонструє війну як колективне божевілья, позбавлене сенсу і моралі. Саме в його роздумах читач стикається з максимальною концентрацією відчаю й екзистенційного страху.

Одним з епізодів, який яскраво ілюструє цей підхід, є сцена загибелі полковника. Абсурдність ситуації полягає в тому, що офіцер стоїть просто посеред дороги, наче викликаючи смерть, і буквально за мить його розриває снаряд. Тут зникає будь-яка логіка війни, будь-який сенс у поняттях «старший» чи «досвідченіший»: смерть приходить без вибору, без причин, без пояснень.

Усвідомлення тотального абсурду досягає апогею у внутрішньому монологі героя:

«Невже на всій землі боягуз тільки я? – думалося мені. – Який жах!.. Невже лише я загубився серед двох мільйонів безумних, нестримних, озброєних до зубів шаленців?...» [с.15, 12].

Цей фрагмент передає справжнє психоемоційне потрясіння, у якому герой втрачає не лише віру в війну, а й у людство загалом. Люди навколо нього вже не видаються людьми – це шалені істоти, «скаженіші за псів», що захоплено й безглуздо знищують усе довкола, включно з собою. Автор навмисне загострює цей образ, надаючи йому рис як гротеску, так і притчі – адже тут йдеться не лише про війну як історичну подію, а про стан світу, де мораль повністю знищена.

Поступово Бардамю доходить до думки про дезертирство. Це рішення визріває не раптово, а як наслідок послідовного руйнування його довіри до армії. Солдати, включно з ним, не мають жодного уявлення про мету своїх дій. Вони підкоряються наказам, які часто не мають практичного сенсу. Один із характерних епізодів – нічна їзда без конкретної потреби. Їх просто змушують виконувати безглузді маневри, щоб створити ілюзію зайнятості.

«Ми їхали навмання, і все залежало від випадку. Часом знаходили свій полк, а часом ні. Здебільшого знаходили вже по тому, як нас обстрілював власний сторожовий ескадрон...Вранці ми, зв'язківці, всі п'ятеро, знову вирушали вперед шукати притулку для генерала Антрея, щоб і далі тривала війна. А здебільшого ми вночі не знаходили полку й чекали ранку, кружляючи незнайомими дорогами навколо покинутих сіл та хуторів, обминаючи підозрілі гайки: ми боялися наскочити на німецький патруль. Адже треба десь перебути ніч, дочекатись ранку» [с.19, 12]

У цьому фрагменті Селін використовує іронію, щоб показати абсурдність військової дисципліни та наказів. Військовий порядок тут не виступає як засіб організації, а стає причиною безглузвих дій і безсенсового виснаження солдатів. Бардамю стає очевидцем цього фарсу, де дисципліна – не прояв відповідальності, а інструмент контролю, який придушує будь-яке критичне мислення. Ця іронічна картина дозволяє автору критикувати не лише армійську систему, а й ширше – механізми влади, що спираються на формальні правила без внутрішньої логіки чи справедливості.

У цей час, Бардамю знайомиться із Леоном Робінзон. Вже після цього Бардамю зазнає поранення. Його відправляють до шпиталю в Парижі. Цей етап стає логічним завершенням його участі у війні.

Після поранення Бардамю опиняється в столиці Франції. Там його зустрічають як героя. Медаль за бойові заслуги стає формальним підтвердженням цього статусу. Бардамю показує її під час антрактів у театрі. *«Ефект незвичайний»*, – говорить він [с.29, 12]. Це одна з перших медалей, які побачили в Парижі. Для цивільних вона має символічну вагу. Вони бачать втілення мужності в постаті головного героя.

Проте, сам Бардамю не поділяє цього ентузіазму. Він не вважає себе героєм. Його поранення – це наслідок випадку, а не подвигу. У цьому контексті Селін знов використовує іронію. Він протиставляє зовнішній образ героя і внутрішнє усвідомлення абсурдності війни. Дослідник Філіп Воттс зазначає, що Селін іронізує над фальшивим героїзмом, який суспільство цивільне суспільство репродукує патріотичну риторичу [59]. А також, саме через цей контраст автор критикує уявлення про військову славу.

Важливим епізодом у Парижі стає знайомство Бардамю з Лолою – американською волонтеркою. Вона сприймає війну як романтичну пригоду, вірить у благородну місію американської допомоги. Лола вважає, що її участь, навіть така, як тестування пиріжків для парижських госпіталів – це внесок у боротьбу французів за незалежність. Для неї це спосіб відчутти себе частиною великої справи. Вона захоплена ідеєю служіння, хоча її розуміння війни досить наївне.

«Лола вперто і безцеремонно приглядалась до нашої смерти, як, зрештою, всі жінки, відколи запанувала мода бути сміливими задля інших» [с.31, 12].

Бардамю дивиться на це зовсім інакше. Він не поділяє ілюзій Лоли, розуміє всю складність і жорстокість ситуації. Однак він прикидається, ніби розділяє її погляди. Це вигідно йому: так він зберігає спокій і певний комфорт

у непростих умовах. Його поведінка – відверто цинічна. Через це контраст між ними стає особливо помітним.

Через деякий час після лікування, Бардамю залишає Францію та намагається знайти інше життя. Спочатку він вирушає в колоніальному Камеруні. Тут автор іронізує над ідеєю цивілізаційної місії Європи. Колоніальна система постає як ще один прояв експлуатації та деградації. Оповідач спостерігає за цим з позиції скептичного спостерігача. Він не намагається боротися чи змінити ситуацію. Його позиція – це критичне дистанціювання та іронічна недовіра до будь-яких форм влади.

Показовим є епізод одразу після приїзду Барадамю на торговий пост, коли його обманює Робінзон.

«Посланці з Фор-Гоно від директора приносили мені тільки гідкі листи з лайками, дурницями й погрозами. Комерсанти та крамарі, яких усі вважають за більш-менш спритних професійних ошуканців, на практиці – здебільшого неоправні вахлаї» [с.77, 12]

Цей епізод демонструє, наскільки колоніальна «цивілізаційна місія» насправді є прикриттям для хаосу, корупції й експлуатації. Селін показує безсилля й безпорадність людини в умовах колоніальної системи, де кожен змушений виживати сам по собі. Іронія проявляється у тому, що посланці з Франції приносять лише листи з образами й погрозами, а надії на підтримку виявляються марними.

Важливо відзначити, що Селін не використовує пряму критику, а створює ситуації, де ця критика виникає сама собою, через опис конкретних подій і настроїв персонажа. Таке критичне дистанціювання дає змогу читачеві усвідомити глибинні проблеми колоніалізму без надмірної моралізації.

Крім того, в цьому ж епізоді показовим є опис матері Бардамю. Його ставлення до неї демонструє, як Селін підважує традиційні уявлення про авторитет, турботу й мораль. Мати постає як фігура, що не розуміє реального становища сина, і продовжує дбати лише формально. Її поради – відірвані від дійсності, позбавлені емпатії та сенсу. Автор іронізує над цією фігурою,

порівнюючи її турботу зі сліпим повторенням соціальних ролей, що не мають жодного практичного значення.

«Мати, пишучи з Франції, просила мене дбати про здоров'я, – такі самі листи я одержував від неї й на фронті. Якби вже лежав під ножем гільйотини, вона б і далі гримала на мене, що я не закутав шиї. Мати ніколи не полишала спроб прищепити мені віру, ніби світ зичливий та добрий, і те, що вона породила мене, – теж добро. Провидіння, яке нібито дбає про людину, – то лише величезна химера, за якою ховається материнське недбальство» [с.77, 12].

Ця репліка втілює абсурдність таких «турбот», які насправді є способом уникнути реального співчуття чи діалогу. Через таку іронічну сцену Селін розширює критику системи на символічно-сакральний рівень. Адже образ матері тут пов'язаний із самою ідеєю турботливої влади – батьківської, державної чи релігійної. І саме цей авторитет оповідач висміює як непридатний і фальшивий.

Такий підхід свідчить про глибоке неприйняття головним героєм будь-якої зовнішньої влади, яка претендує на моральну вищість, але на ділі виявляється безсилою або байдужою.

Наступним етапом є перебування героя в Америці. Цей епізод продовжує лінію сатиричного зображення соціальних інститутів. Селін критикує індустріалізацію, фабричну дисципліну та капіталістичну етику праці. І знову, Бардаму не чинить спротиву системі. Він уникає активної участі та намагається зберегти внутрішню дистанцію від усього, що його оточує.

Повернувшись до Франції, герой працює лікарем у бідному передмісті. Життя стає рутинним, позбавленим надії. Пацієнти Бардаму постають не як індивідууми, а як носії спільного досвіду страждання й занепаду суспільства. Це ще більше поглиблює розчарування протагоніста в самій ідеї людини. Але тут йдеться не про окрему особистість, а про людину як соціальний тип, сформований умовами деградованого суспільства. У своїх пацієнтах він бачить не індивідуальність, а знеособлений образ людської маси, позбавленої сенсу

життя, гідності й перспектив. Саме така людина стає для Бардамю втіленням загальної поразки суспільства свого часу.

«Зчавлені, немов покидьки в сміттєвому бачку, люди проминають Рансі, і від них нестерпно тхне, надто влітку. Біля бастіонів лунають останні погрози, останні лайки, потім ніхто нікого не бачить, метро поглинає геть усіх і все: просякнуті потом костюми, розшарпане вбрання, шовкові панчохи, жіночі хвороби й ноги, брудні, як і шкарпетки, комірці, що стоять несхитно і твердо, мов комірне, аборти й викидні, любителів воєнної слави – все це стікає сходами з запахом смоли і карболки аж до чорного тунелю...»[с. 105, 12]

Як ми бачимо, сюжетна структура роману – це послідовність епізодів, у яких герой стикається з ключовими інститутами тогочасного суспільства. Кожен з них втрачає свою легітимність у процесі зображення. Війна, колоніалізм, капіталізм – всі вони постають як ідеологічні конструкції, що не витримують випробування дійсністю.

У цьому випадку сатиричний ефект досягається саме через іронію. Вона не зводиться лише до мовної гри чи тонального висміювання. Іронія тут функціонує як спосіб організації самого наративу. Послідовна руйнація очікувань читача, демонстрація безсенсовості дій героїв, а також нездатність жодного з інститутів забезпечити стабільність чи моральну опору – все це створює загальний сатиричний ефект, побудований на іронічному контрасті між ідеологічними обіцянками та фактичною реальністю.

Шлях головного героя також відображає вплив війни та суспільних реалій на формування світогляду ветеранів, які пройшли крізь досвід масового насильства. Аналіз початкової та фінальної позиції Бардамю дозволяє побачити, як авторська іронія та сатира демонструють його антигеройність і знецінення традиційного образу героя.

На початку роману Бардамю постає молодим, недосвідченим юнаком. Його рішення йти на фронт ґрунтується не на особистій відповідальності, а радше на миттєвій емоційній реакції. Він піддається загальному воєнному

пафосу, який панує у суспільстві. Та вже з перших сторінок стає зрозуміло, що ця позиція нестійка. Зустріч із реальністю окопів, страх перед смертю і повна байдужість командування поступово формують у нього критичне ставлення до війни як такої. Автор використовує іронічні контрасти між словами героя та тим, що він бачить. Так виявляється розрив між пропагандистськими уявленнями про війну та її повсякденною абсурдністю. Філіп Воттс пише, що патріотичні настрої Бардамю на початку – це не щире переконання, а відтворення суспільного шаблону, який Селін навмисно викриває у сатиричному ключі. Це можна розглядати, як коментар до тогочасної воєнної пропаганди[с.53-55, 57].

Крім цього, як було зазначено вище, у творі Луї-Фердинанда Селіна застосовано особливу форму наративу, в якій головний герой водночас виконує функцію оповідача. Його сприйняття навколишнього світу подається як глибоко упереджене й викривлене. Така позиція дозволяє авторові передати радикально песимістичний, майже мізантропічний погляд на людство. Бардамю не викликає довіри як оповідач. Його особисті судження, відторгнення суспільних норм і недовіра до інших героїв формують у читача сумнів щодо об'єктивності оповіді. Саме в цьому закладений один із ключових сатиричних ефектів: читач постійно змушений переосмислювати почуте, не маючи змоги покласти на позицію героя. Так Селін демонструє глибоку недовіру до будь-якої спроби знайти універсальну правду про війну, суспільство чи людину.

Подорож Бардамю до французької колонії в Африці відкриває ще один вимір його досвіду. Умови, з якими він стикається там, радикально відрізняються від того, що він пережив на Західному фронті. Водночас загальне відчуття абсурду й дегуманізації не зникає, а лише набуває нових форм. У колонії Бардамю спостерігає за поведінкою представників колоніальної адміністрації. Формально вони вважаються носіями цивілізації, проте на практиці їхні дії часто виявляються не менш жорстокими, ніж дії так

званих «дикарів». Селін навмисно підкреслює цей контраст, сатирично демонструючи, що сама ідея «цивілізаційної місії» є глибоко хибною.

Автор зображує колоніальну систему як морально спустошену. Представники метрополії виявляють не лише байдужість до потреб підлеглих, але й глибоку моральну деградацію. Зокрема, попередник Бардамю, навіть живучи у злиднях, тримає навколо себе малолітніх слуг і використовує їх для сексуальної експлуатації.

«Попри злидні, в яких мій попередник животів уже кілька місяців, він завів численну прислугу – самих хлопчиків, які запобігливо подавали йому то єдину ложку, що була на господарстві, то склянку без пари, а то спритно витягали йому з подошов усюдисущих кліщів, що ненастанно залізали під шкіру. Віддячуючи, він щоразу зичливо запускав їм руку між стегон: єдина праця, до якої брався сам, та й виконував її, як і крамар із Фор-Гоно, з дивовижною спритністю. Таке вочевидь можна спостерігати лише в колоніях» [с.76, 12].

Цей опис не лише викриває колоніальну владу як лицемірну, а й сатирично нівелює будь-яке уявлення про її «цивілізаційну місію». Іронія полягає в тому, що «цивілізовані» постають як втілення варварства, тоді як ті, кого традиційно маргіналізують, виявляються здатними на взаємну підтримку та базову людяність. Через таке контрастне зіставлення Селін демонструє абсурдність ідеології імперіалізму, що намагається легітимізувати насильство, прикриваючись риторикою гуманізму.

У романі автор не шукає компромісів. Його сатира різка і безжальна, що характерно саме для ювеліанського стилю. Автор використовує іронію, сарказм і гіперболу для підкреслення невідповідностей між ідеалами та реальністю. Через це сатиричний настрій роману створює глибокий ефект критики суспільного устрою актуального на той час.

Також важливо зауважити, що хоча роман має логіку розвитку і демонструє шлях головного героя, його важко назвати цілісною історією. Структура твору є скоріше фрагментарною., бо вона складається з низки

епізодів, які не завжди об'єднані чітким причинно-наслідковим зв'язком. Іноді події змінюються різко. Це створює ефект розірваності й хаотичності життя героя.

Фрагментарність є частиною авторського задуму і відповідає світоглядній позиції Бардамю. Герой не намагається осмислити власний досвід у формі цілісної оповіді. Він фіксує фрагменти, які здаються йому важливими або травматичними. Це підкреслює відсутність наративного порядку у світі після війни. Замість героїчної історії становлення читач отримує мозаїку переживань.

Таким чином, Селін демонструє, що досвід війни не підлягає раціональному осмисленню. Він не має ні початку, ні логічного завершення. Сатира тут проявляється саме через заперечення цілісного наративу. Вона спрямована проти спрощених схем розуміння історії. Селін цим відкидає ідеологічну функцію літератури як джерела сенсу.

Тому, можна зробити висновок, що функція сатири у романі є переважно критичною. Вона вказує на недоліки суспільства, розкриває його ідеологічні і моральні проблеми. Однак, варто зазначити, що сатира Селіна має і провокативний аспект. Вона змушує читача задуматися, іноді навіть шокуючи його, виводячи на поверхню неприйнятні теми і ставлячи під сумнів усталені цінності. Виховна функція в романі присутня, але не домінує. Тут немає спроби м'яко навчити або повчити, швидше навпаки – через гостру критику викликати у читача реакцію для переосмислення. Розважальна функція відсутня або мінімальна, адже текст тяжіє до серйозного, часто гіркого осмислення реальності. Захисна функція також не є характерною, оскільки роман не намагається виправдати чи приховати проблеми, а навпаки – виносить їх на світло.

Селін не намагається подати війну як героїчне випробування у романі. Навпаки, він викриває абсурд її логіки. Тому, скоріш за все, можна сказати, що для нього сатира та іронія є інструментами особистої рефлексії. Через них він осмислює власний досвід війни та життя після неї. Ці засоби дозволяють йому

говорити про травматичний досвід, який він та мільйони людей пережили під час Першої світової війни.

Сатира у творі має чітке спрямування. Вона розкриває лицемірство суспільства, критикує державні інституції та армійські структури. При цьому Селін не пропонує готових рішень. Він не прагне до конструктивної критики. Його мета – показати суперечності та абсурд, у яких існувала людина.

Іронія в романі також пов'язана зі спробою віднайти мову для опису досвіду, який не піддається звичному розумінню. Тому вона виступає у формі внутрішньої оборони. Селін уникає прямого висловлення почуттів, бо це могло б знецінити реальність його досвіду. Через це іронія набуває екзистенційного виміру. Вона стає способом говорити про речі, про які неможливо говорити інакше.

2.2 Дослідження твору Курта Воннегута «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей»

На початку цього розділу варто одразу згадати, що творчість Селіна, зокрема роман «Подорож на край ночі», справила безпосередній вплив на Курта Воннегута. Сам Воннегут неодноразово визнавав цей вплив. Він написав обширну передмову до так званої «воєнної трилогії» і прямо згадує Селіна у «Бойні номер п'ять».

«Пані Островські пригадала мені ту неймовірну сцену з роману «Смерть у кредит», в якій Селін намагається зупинити гомін вуличної юрби. Його слова вищать і волають зі сторінки: „Хтось, зупиніть їх... не дайте їм рухатися анікроку... Нехай вони замруть... і залишаться в цій миті... раз і назавжди!”»[с.16, 5]

Письменник не лише захоплювався французом як автором, але й викладав його твори в університеті[61]. У численних інтерв'ю Воннегут підкреслював, що неодноразово повертався до спадщини французького

письменника, особливо в періоди особистих криз. Твори Селіна були для нього джерелом натхнення і розуміння.

Крім цього, як і дебютний роман Селіна, «Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей» (далі «Бойня номер п'ять») є текстом із виразним автобіографічним виміром. Саме тому важливо коротко зупинитися на біографії Курта Воннегута, щоби краще зрозуміти, як особистий досвід автора перетворюється на сатиричний наратив.

Курт Воннегут народився 11 листопада 1922 року в Індіанapolisі. У дитинстві він відвідував початкову школу Orchard, а потім навчався у середній школі, де вперше почав пробувати писати. Ці перші спроби публікувалися у шкільній газеті. Після школи він вступив до Корнеллського університету, де вивчав біохімію. Під час навчання Воннегут працював у студентській газеті, але через низькі оцінки був змушений покинути університет у 1942 році. Наступного року він пішов до армії.

Спочатку його направили до Інституту технологій, однак через слабкі результати вважалося кориснішим використати його як піхотинця на фронті. Він долучився до 106-ї піхотної дивізії. У цей період життя Воннегута спіткала особиста трагедія – у травні 1944 року його мати покінчила життя самогубством. А вже наприкінці року він потрапив у полон під час Арденнської битви. Як військовополонений його утримували на фабриці у Дрездені, де він працював, виробляючи солодовий сироп. Там він пережив бомбардування міста у лютому 1945 року. Через кілька місяців Воннегута звільнили радянські війська, і він повернувся до США, де отримав медаль «Пурпурове серце».

Після війни він одружився з Джейн Марі Кокс, з якою був знайомий ще з дитинства. Воннегут вирішив продовжити освіту, вступивши до Чиказького університету на факультет антропології. Хоча він успішно здав більшість іспитів, його магістерська робота не була затверджена. Паралельно він працював репортером кримінальних новин.

В цей період відбулась одна зі знаменних подій, яка пов'язана з написанням роману «Бійня номер п'ять». Як пише біограф С. Л. Шилдс у книжці «І так воно і є: Курт Воннегут: Життя», у 1945 році, вже після війни, Воннегут відвідав редакцію Indianapolis Times, щоб переглянути архіви. І був приголомшений тим, що про бомбардування Дрездена майже нічого не писали[54]. Він сам згадує про це в романі:

«Тоді це бомбардування в Америці було ще маловідоме. Мало хто з американців знав, що там загинуло набагато більше людей, ніж, скажімо, в Хіросимі. Та і я тоді цього не знав. Цю подію не дуже афішували» [с.9, 5].

Це історичне витіснення – ще одна причина, чому роман «Бійня номер п'ять», що буде опублікований у 1969 році, виглядає як спроба повернути пам'ять, але зробити це не через траур, а через іронічну дезорієнтацію.

У цьому творі Курт Воннегут називає бомбардування Дрездена найбільшою бійнею в історії Європи. Таке формулювання свідчить про обмеженість його знань щодо європейської історії загалом та подій Другої світової війни зокрема. Водночас це висловлювання варто розглядати як наслідок глибокої особистої травми. Безпосереднє спостереження за знищенням міста та масовою загибеллю мирного населення призвело до радикальної переоцінки автором власних поглядів. Після війни Воннегут зайняв чітку антивоєнну позицію й неодноразово критикував американську політику.

Попри поширену думку про те, що «Бійня номер п'ять» – це реалістичне свідчення про Дрезден, опис самого бомбардування займає незначну частину тексту. Значно більшу увагу автор приділяє вигаданому персонажу – Біллі Пілігриму, солдатові, що випадково опинився в центрі історичних подій. У центрі сюжету перебуває не сам досвід війни, а наслідки, які він залишив у психіці головного героя. Після отриманої травми Біллі починає вірити в те, що його викрали прибульці. Подальший перебіг подій розгортається вже не в межах реального, а переходять у площину фантастичного, що може трактуватись як прояв психологічної дезорієнтації героя.

Тож, «Бойня номер п'ять» була написана наприкінці 1960-х років. Цей період в історії Сполучених Штатів був глибоко конфліктним і напруженим. Американське суспільство на той час переживало кризу довіри до державних інституцій. Поштовхом до цього стала участь країни у В'єтнамській війні, яка викликала масові антивоєнні протести. Широко поширене насильство, зростання громадянської непокори та активізація рухів за права людини створювали атмосферу нестабільності[24]. На цьому тлі роман Воннегута, який прямо висміював військову логіку, не був випадковим.

Хоча в США офіційної цензури не існувало, панівні уявлення про війну довгий час залишались патріотичними. Збройні конфлікти часто зображались у масовій культурі як випробування, яке формує характер, або як героїчні пригоди. Критичне ставлення до армії чи уряду викликало осуд. Однак у 1960-х ці уявлення почали змінюватися. В суспільному дискурсі з'явилися альтернативні наративи. Війна почала осмислюватись не як героїчна, а як абсурдна і безглузда. Саме до цієї лінії долучається Воннегут.

Сам автор з перших сторінок відкрито визнає марність антивоєнного жесту. В одній з автобіографічних ремарок він згадує розмову з кінопродюсером:

«Всі ці роки люди часто питають мене, над чим я тепер працюю, і я їм відповідаю, що мій головний задум – це книжка про Дрезден. Колись я те саме сказав і відомому кінопродюсеру Гаррісонові Старру. Він видивився на мене і запитав: „То це буде антивоєнна книжка?“»

„Виходить, – сказав я, – що так“.

„А знаєте, що я кажу тим, хто пише антивоєнні книжки?“

„Ні. Тож скажіть мені, пане Старр, що саме ви їм кажете?“

„Я їм кажу: ‘Чому б вам натомість не написати антильодовикову книжку?’”

Тим самим він, безумовно, хотів сказати, що війни будуть вестися завжди і що покласти їм край – все одно, що покласти край льодовикам. І я з

ним повністю згоден. Тим більше, що навіть якби війни й припинили сунути на нас, немов ті льодовики, у світі все одно завжди буде смерть» [с.10, 5].

Це стає ключем до розуміння всієї поетики роману. Воннегут не намагається викрити когось або когось врятувати. Він фіксує те, що є. І саме тому йому потрібна інша мова – не пафосна, а іронічна. Не така, що кличе до дії, а така, що змушує замислитися в безпорадному сміху та і спробувати зрозуміти свою травму.

Центральний персонаж не проявляє мужності й не здатен вплинути на події. Він радше пасивний свідок насильства. Такий підхід підважував не лише канонічне уявлення про військову доблесть, а й культурні очікування щодо літератури про війну. Саме тому твір сприймався неоднозначно. У деяких школах і бібліотеках його забороняли. Основною причиною було використання обценної лексики, змальовування абсурдних ситуацій, а також критика американської військової політики.

Окремої уваги потребує сатиричний стиль Воннегута. Він формувався під впливом американської літературної традиції, але суттєво відрізнявся за своїм спрямуванням і функціями. Як зазначає Гарольд Блум, стиль Воннегута поєднує цинізм і ніжність, дистанцію й залученість, серйозність і іронію. За словами Блума, цей особливий стиль *«дозволяє Воннегуту припустити, що все є важливим і водночас нічого не має значення; що віра в удосконалення людства є абсурдною, але не менш абсурдно й не прагнути цього»* [20]. Така стилістика бере свій початок у досвіді письменника як репортера, особливо поліцейського журналіста, а також у впливі літературної традиції від Гемінґвея до Марка Твена. Саме ця особлива манера викладу дозволила Воннегуту реалізувати сатиричну функцію тексту без відкритої критики, але з глибоким ефектом впливу на читача.

Власне, сатира у Воннегута не є засобом висміювання окремих соціальних явищ або персонажів. Вона спрямована на ширше – на викриття абсурдності самої дійсності. У «Бойні номер п'ять» сатиричні прийоми не розважають, а дезорієнтують. Автор комбінує іронію, гротеск, абсурд та

фрагментарну оповідь, щоб створити в читача відчуття безглуздя світу, де війна не має логічного обґрунтування.

Сатира тут позбавлена чіткої моралі чи позиції. Воннегут не пропонує альтернатив. Він не висміює ворога, а підважує саме уявлення про ворогів і героїв. Навіть американські солдати подаються як безпорадні або безглузді фігури. Найяскравіше це втілюється в образі Біллі Пілігрима – головного героя, який узагалі не схожий на бійця. Його присутність на фронті видається чимось випадковим і неприродним: він незграбний, дезорієнтований, ні на що не впливає і навіть не чинить спротиву.

«Його порожні руки теліпалися, і він напівбезтямно готувався до смерті. Біллі виглядав, як повне казна-що, – метр дев'яносто зросту, з грудною кліткою, яка нагадувала сірникову коробку. На ньому не було ні каски, ні пальта, ні військового взуття, не кажучи про зброю... Він був схожий на зачуханого фламінго» [с.20, 5].

Цей підхід суперечив популярним наративам свого часу, що часто зображували військових як носіїв честі та доблесті. У Воннегута ж персонажі або потерпають, або поводяться безглуздо.

Цей тип сатири відображає глибоку недовіру до великих ідей – патріотизму, прогресу, героїзму. Так само як і Селін, Воннегут демонструє, що всі ці уявлення в умовах війни втрачають сенс. Саме тому його сатира виглядає стриманою, але водночас нищівною. Вона змушує читача замислитись над тим світом, що створюють медіа та популярна культура.

Як і в романі «Подорож на край ночі», в центрі оповіді «Бойні номер п'ять» постає не типовий герой. Біллі Пілігрим – це персонаж, якого складно вписати в традиційні уявлення про мужність чи героїзм. Він не приймає рішень. Він не бореться. Він не керує подіями, а просто проходить крізь них. Таке зображення головного героя є свідомим авторським вибором. Воннегут ставить у центр оповіді фігуру, яка не відповідає уявленням про «сильну особистість». Це дозволяє йому уникнути ідеалізації війни та її учасників.

В образі Біллі Пілігрима простежуються певні паралелі з Бардамю. Обидва опиняються у вирі подій, на які не можуть вплинути та через це втрачають здатність активно взаємодіяти з реальністю. Вони не мають чітких цілей та не можуть не керувати власним життям. Їхнє існування визначається зовнішніми обставинами, а не власною волею.

Водночас між ними існують принципові відмінності. Бардамю постійно рефлексує та ставить запитання щодо навколишньої реальності. Його мовлення насичене сарказмом. Через це він здається більш присутнім у тексті. Головний герой Селіна не просто спостерігає за реальністю, а й намагається її осмислити. Пілігрим, навпаки, майже не аналізує події та не намагається формулювати висновки. Він швидше об'єкт, ніж суб'єкт.

Особливість погляду Пілігрима найвиразніше передає повторювана в романі фраза «Таке життя». Вона з'являється після згадки про смерть, насильство або будь-яку трагедію.

«На початку 1968 року група оптиків, серед яких був і Біллі, замовила спеціальний літак, щоб вирушити з Іліума на міжнародну конференцію оптиків у Монреаль. Цей літак розбився об вершину гори Шугарбуш у штаті Вермонт. Усі, крім Біллі, загинули. Таке життя.» [с.17, 5].

Ця фраза поєднує в собі елементи іронії та сатири. Хоча, ближче вона саме до іронії. «Таке життя» є своєрідним коментарем до подій, що відбуваються, але не у формі прямої критики або обурення. Навпаки, ця фраза демонструє дистанційоване ставлення до реальності, що дозволяє автору показати абсурдність ситуації без зайвого нагнітання емоцій. Саме ця відстороненість створює ефект подвійного бачення – одночасного усвідомлення жахливості подій і неможливості вплинути на них.

Іронія в цьому випадку проявляється через простоту й буденність висловлювання, яке використовується у відповідь на надзвичайні й трагічні ситуації. Така реакція підкреслює неспроможність традиційних способів осмислення чи протидії. Водночас ця фраза є сатиричним засобом, що вказує на безсилля людини перед системою, яка породжує війну і смерть, але при

цьому залишається непохитною. Завдяки повторенню «Таке життя» набуває функції рефрену, який уможлиблює певний критичний відступ, не порушуючи загальної меланхолійної тональності оповіді.

У цьому полягає фундаментальна відмінність між ним і Бардамю. Бардамю не здатен прийняти реальність без спротиву. Його реакція – це мова роздратування, іронії й саркастичного коментаря. Для Пілігрима реальність просто існує. Її не треба змінювати або інтерпретувати. Вона стається, і все. Таке мовчазне прийняття світу є одним із головних інструментів, через які Воннегут показує вплив війни на свідомість людини.

Ще одна важлива відмінність – це спосіб авторської присутності в тексті. Луї-Фердинанд Селін у «Подорожі...» ховається за образом Бардамю, але цей герой фактично є його прямим голосом. У Воннегута інший підхід: він не ховається, а навпаки – з'являється в романі особисто. Спершу ненав'язливо згадується, що Воннегут сам був разом із Біллі Пілігримом у таборі військовополонених. А потім з'являється й буквально – у вигляді маленького, майже непомітного камею. Коли Біллі безтямно блукає табором, натрапляє на відкрите імпровізоване «вбиральне місце» для американських в'язнів після бенкету – і стає свідком трагікомічного хаосу, де один з бійців навіть кричить, що от-от вивергне свої мізки. І саме тоді автор вперше прямо зізнається, що він тут, серед цих людей, у цьому жахливому, абсурдному моменті:

«Найближчий до Біллі американець із завиванням поскаржився, що він уже вивергнув із себе геть усі нутроці, окрім хіба що мізків. Але не минуло й хвилини, як він заволав: «Аж ось і вони! Аж ось і вони!» Він мав на увазі свої мізки. Це був я. Ваш покірний слуга. Автор цієї книжки» [с.60, 5].

Відсутність героїзму, фізіологічна правда про тіло, сором і безсилля – усе це не тільки в межах фікції, але й в авторській пам'яті.

Пряма поява Воннегута в цьому фрагменті підкреслює, що історія Біллі – не просто вигадка. Це щось пережите, те, що не дає спокою. Але замість пафосу або жалю автор обирає іронію, майже гротеск. І в цьому – його етична

позиція. Він не претендує на «велику правду про війну», але дає нам чесну, болісно смішну, сором'язливо особисту її частину.

У цілому роман – це не лінійна історія про одного героя. Структура роману фрагментарна, де події не розгортаються у хронологічному порядку. Головний герой постійно переноситься з одного періоду життя в інший. Він може перебувати у воєнному полоні, а наступної миті – на сцені з інопланетянами. Після цього – знову вдома, серед родини. Таке чергування сцен не є випадковим, тому що воно відтворює стан його свідомості. Час не має для нього звичайної послідовності. Він існує в кількох моментах одночасно. Можна сказати, що роман не вибудовує причинно-наслідкових зв'язків, натомість пропонує мозаїку досвіду. Така форма відповідає тематиці твору. Вона дозволяє показати, як війна руйнує не лише зовнішній світ, а й внутрішню логіку мислення людини.

Роман починається з того, що автор описує свої спроби написати книгу про бомбардування Дрездена. Він визнає складність цього завдання і водночас демонструє, що історія буде подана не традиційно. Вже з першого розділу стає зрозуміло, що авторська нарація поєднуватиметься з вигаданою історією головного героя – Біллі Піліграма.

Біллі – американський солдат, який потрапляє в полон під час Другої світової війни. Він не є бойовим персонажем. Його не цікавить військова служба, він ніби просто пливе за течією. Головний герой, як і автор роману, бере участь в арденнській операції, що тривала з 16 грудня 1944 року по 28 січня 1945 року. Німецькі війська атакували союзницькі позиції в Арденнах, завоювали значну територію, але їх наступ зупинився в січні 1945 року через великі втрати та потужну протидію союзників. Проте, їм вдалось захопити значну кількість військовополонених, одним з яких стає і Біллі (що відтворює життєвий досвід автора роману).

Після захоплення в полон його разом з іншими солдатами відправляють до табору для військовополонених у Німеччині. Зрештою він опиняється в Дрездені, де виконує примусову працю. Кульмінація роману – бомбардування

Дрездена. Але автор уникає драматизації. Подія описана скупим тоном, без деталей, що шокує саме своєю стриманістю. Замість цього увага приділяється впливу, який подія мала на свідомість Біллі.

«Тієї ночі, коли Дрезден було зруйновано, він сидів у льосі, який використовували як холодильник для м'яса. Все, що він чув, відбувалося у нього над головою і нагадувало кроки якогось велетня... Весь Дрезден являв собою стіну суцільного вогню... А Дрезден нагадував поверхню Місяця, на якій не лишилося нічого, крім мінералів... Таке життя» [с.84, 5].

Звуки «велетнів», холодильна камера, дрезденські мирні мешканці, що живцем згорають у своїх будинках, попіл замість міста – все подається в майже в буденному, навіть злегка відстороненому тоні. Ключова фраза – «Таке життя» – звучить тричі, і кожного разу вона обрубуює можливість пафосу або сентименту. Ми читаємо не просто розповідь про травму, а демонстрацію того, як війна знищує саму здатність до емоційної реакції. Вона витісняє мову, залишаючи лише цю формулу замирення, пасивного констатування: «Таке життя».

Цей епізод одразу чергується з тим, як Біллі «відчіпляється в часі» – він постійно переноситься в різні періоди свого життя. Читач постійно спостерігає за його досвідом у дитинстві, під час війни, після повернення додому, а також у пізні роки життя. Один із наративних відрізків зображує його викрадення інопланетянами з планети Тральфамадор. Там його поміщають до скляного зоопарку і змушують жити з кінозіркою Монтаною Крутороуг. Цей епізод не має прямої прив'язки до реальності, але є важливою частиною образу Біллі як людини, що намагається впоратись з травмою.

Контакт із Монтаною відбувається не у звичайному просторі, а на планеті Тральфамадор. Там Біллі потрапляє в ситуацію, де від нього нічого не вимагають, він не має відповідати ні за що. Його просто поміщають у штучну «ідеальну» модель земного буття, де він може нібито жити без болю й загроз. У цій реальності є схоже щось на любов, є тіло, яке не вимагає пояснень, є безперервна присутність іншого, яка не конфліктує. Все це виступає ніби

форма компенсації. Сцену із космічним зоопарком можна розглядати в якості симптому втечі від психічного перевантаження. А сам образ Монтани – не як живу людину, а як проекцію бажання безпеки, яке Біллі не може знайти в повсякденному житті.

Епізод із нею виявляє, наскільки глибокою є розщепленість свідомості головного героя. Його психіка не витримує тиску травматичних спогадів. Вона шукає альтернативну логіку існування. І тому створює простір, де тіло не є уразливим, а контакт з іншим не загрожує болем чи втратами. Це не втеча до щастя, це спроба створити зону комфорту та безпеки. І саме тому сцена з Монтаною важлива – вона показує той рівень відчуження, до якого доходить герой, намагаючись вижити після війни.

Це можна розглядати як своєрідний іронічний жест самої історії, котрий підкреслює, що події з інопланетянами, хоч і виглядають фантастичними, можуть бути симптомом розпаду психіки Біллі. Постійний стрес, накопичені травми, а особливо жахи бомбардування Дрездена, з часом дали про себе знати не просто спогадами, а справжнім розладом свідомості. Можна сказати, що з роками герой «з'їжджає з глузду». Відбувається це через хронічне перевантаження нервової системи, що й проявляється у вигляді цих дивних, абсурдних переживань.

Таке тлумачення узгоджується і з пізнішими епізодами, де Біллі в ролі досвідченого офтальмолога втікає у свій внутрішній світ – іноді мовчки плаче наодинці, але ніколи не дає волю сльозам чи крикам, залишаючись непомітним для оточення. Його біль – це мовчазна рана, прихована глибоко всередині. Ця тихість і стриманість є, можливо, найяскравішим свідченням ПТСР, який героїчно ховається за маскою буденного життя.

Сцена з квітетом оптометристів «ЧОМи» – одна з найяскравіших ілюстрацій того, як травматичні спогади й посттравматичний стрес дають про себе знати в найнеочікуваніших моментах. Саме в цей момент, коли Біллі й Валенція святкують річницю шлюбу, і звучить пісня про «добрих старих

друзьяк», герой раптово переживає глибокий емоційний зрив. Відчуття втрати і туги охоплюють його так, ніби він щось дуже важливе втратив.

Цей епізод можна розглядати як класичний симптом ПТСР, що проявляється неочікуваним поверненням до травматичних спогадів. Музика з мінорними і мажорними акордами, що змінюються, підсилює цей стан, викликаючи в героя як емоційний, так і фізичний дискомфорт. Люди навколо помічають його слабкість і хвилюються, адже його стан нагадує напад.

«Раптом від цієї пісні та цієї річниці на Біллі Пілігрима накотився нестерпно гострий щем. Він ніколи в житті не мав ні друзяк, ні карооких любок, але його охопила така туга, немов колись все це в нього було й загуло... Він мав такий дивний вигляд, що кілька стурбованих гостей, дочекавшись кінця пісні, висловило своє занепокоєння, їм здалося, що у Біллі – передінфарктний стан... Він змучено завалився на стілець і тупо дивився просто себе» [с.81, 5]

Цей момент показує, наскільки глибоко травма вкорінена у свідомості протагоніста і як вона здатна вириватися на поверхню у вигляді неочікуваних і потужних реакцій, що не піддаються логічному контролю. І навіть сам Біллі не розуміє, звідки в нього цей біль, бо він загублений десь у глибині його підсвідомості – те, що він сам себе не хоче помічати.

Тож, після війни Біллі стає успішним оптиком. Він одружується, народжує дітей, але його психічний стан залишається нестабільним. Особливо це проявляється після авіакатастрофи, у якій він єдиний виживає. Після цього його кладуть у шпиталь, де він знайомиться з професором Бертрамом Румфордом, який досліджує «офіційну» історію другої світової війни.

Рамфурд у романі виконує чітко визначену функцію. Він – уособлення офіційного американського наративу про війну. Професор є представником інституційної пам'яті, має доступ до архівів, статус, гроші, військовий досвід і владу над інтерпретацією подій. Він – автор історій, які фіксують «правильне» бачення подій. Саме тому Воннегут змушує його взаємодіяти з Біллі. Бо їхня зустріч – це не діалог людей, а конфлікт поглядів на війну. Між людиною, яка

особисто пережила подію та тим, хто цю подію описує на основі свідочств інших.

Рамфурд відкрито зневажає Біллі. Його репліка про «банан» – не просто образа:

«Та я з банана вам виріжу кращого чоловіка» [с.87, 5].

Це вияв абсолютної впевненості в тому, що мужність, дія, сила й перемога – єдино можливі цінності. Воннегут навмисно підкреслює карикатурність цієї фігури. Генерал-яхтсмен, автор книжки про сексуальність у спорті для літніх – це не просто сатиричний образ, а точне відтворення типового носія воєнної риторики, який живе поза реальністю. Його уявлення про війну не включає страждання, травму чи моральний сумнів.

Через образ Рамфурда, Воннегут висміює саме ту частину американської культури, яка героїзує військову силу, ігноруючи людську вразливість. Але це також критика «державної» пам'яті. Рамфурд не просто ігнорує досвід Біллі – він його стирає. Для нього існує лише одна версія подій. Біллі ж є живим свідком, якого не можна вмонтувати в цей офіційний сюжет. Тому що його не цікавлять документи. Він не здатен говорити мовою генералів.

Рамфурд протиставлений Біллі не лише як персонаж, а як концепція. Воннегут використовує його, щоб показати, як насаджується героїчне бачення війни. І як воно відкидає все, що не відповідає його логіці.

Після цього лікування, донька Біллі перевозить його додому в Іліум. І саме тут, головний герой починає публічно заявляти, що був на Тральфамадорі й знає істину про час. Саме тоді він починає активно поширювати ідеї тральфамадорської філософії. Вона полягає в тому, що всі події вже визначені, і немає сенсу щось змінювати. Смерть, як і життя, є частиною сталого процесу. У цьому контексті знову з'являється головна фраза роману – «Таке життя».

Фінал роману не пропонує традиційного завершення. Відкопування трупів у Дрездені, перетворення землі на «шахти зі здобутку мертвих», смерть маорі від блювотного шоку, розстріл шкільного вчителя за крадіжку чайника – усе це Воннегут подає з сухою відстороненістю. Він не драматизує ці події.

Майже кожен абзац повторюється рефрен «Таке життя», що звучить як форма опору: спроба не дозволити жакливному перетворити себе на проповідника чи суддю. Це позиція очевидця, який бачить і не може змінити нічого. Але може показати правду такою, яка вона є.

Роман закінчується тихо, майже без подій. Двері стайні виявляються відчиненими. Війна раптово завершується не героїчним актом, не перемогою, а порожнечою. В'язні просто виходять на вулицю, де все мовчить. Природа повертається до життя: розпускається листя, птахи щебечуть, але сенсу в цьому більше не стає. Єдина репліка у цьому фіналі – пташина «Цінь-цвірінь?» – ставить все людське в перспективу абсолютної безглуздості. Цей звук стає ніби глузуванням з пошуку сенсу в катастрофі. Пташка не питає «Що ти пережив?», вона навіть не знає, що це все було. І саме в цьому полягає глибокий трагізм війни і водночас очищення тих, хто її пережив.

Так завершується історія Біллі Пілігрима. Вона не пропонує відповіді та не надає морального висновку. Але саме в цьому – її правда. На противагу офіційному дискурсу війни, Воннегут створює іншу оповідь. Вона говорить мовою людини, що бачила катастрофу, але не змогла її осмислити. Тут і починається розмова про сатиру й іронію як спосіб говорити про досвід, якому не підходять звичні схеми.

У романі «Бойня номер п'ять» іронія не є стилістичним прикрашенням. Вона слугує інструментом опору. Іронія дозволяє Воннегуту дистанціюватися від об'єкта розповіді. Але це не є втечею від травми. Автор обирає стратегію мовчазного свідчення.

Сатира в романі звернена не лише до війни. Її об'єктом стає американська культура, побут, релігія, політика й наука післявоєнного періоду. Воннегут показує, як різні соціальні інститути намагаються замістити або витіснити правду про страждання. Він не висміює окремі явища, сатира викриває глибинну абсурдність суспільної свідомості.

Один із прикладів може бути зображення батька Біллі. Він викидає хлопця в басейн, щоб «навчити плавати». Цей епізод нагадує сцену класичної ініціації парубка в чоловіка

«Коли батько з душової ніс його до басейну, він уже нічого не відчував. Його очі були заплющені. Коли він їх розплющив, то побачив, що він лежить на дні басейну, а довкола лунає ніжна музика. Він знепритомнів, але музика грала і грала» [с.25, 5].

Автор знов не коментує подію. Він просто описує її. Цей жест насильства подається як банальний факт. Іронія виникає саме з цього відсторонення. Під виглядом акту виховання, Воннегут демонструє вкорінене насильство у суспільстві. Саме тому, ця сцена не потребує жодного коментаря від автора. Її коментар – сама суха мова викладу.

Ще одним важливим прикладом є образ «Тралфамадора». На поверхні – це фантастичний епізод. Але він функціонує як сатира на популярну філософію спрощення. Тралфамадорці не мають концепції вибору. Для них усе вже сталося. Вони не переживають втрати. Вони просто дивляться на «приємні моменти». Це дуже схоже на карикатуру на оптимістичну ідею «жити сьогоднішнім» та піднесеної американської мрії. Але в контексті роману така установка виглядає як форма заперечення. Це не філософія, а механізм психологічного захисту. Іронія тут виникає з непропорційності: на фоні катастрофи – абсолютна байдужість.

Також іронічним є епізод із американським солдатом Едгаром Дербі. Він чесний учитель, який потрапляє до полону. Він піклується про своїх товаришів по службі, поводить як справжній тренер шкільної збірної з тенісу та мріє про те, як повернеться назад додому. Але його розстрілюють за те, що він узяв чайник. Воннегут знов не драматизує цю подію. Навпаки, її банальність стає центром уваги. Це – сатира на військову юридику, де суворість покарання не відповідає реальній провині. А смерть будь-якої людини, стає всього лише рядком у статистиці загальних втрат. Автор підкреслює абсурдність системи,

яка здатна легітимізувати вбивство під прикриттям порядку. Воннегут так описує на початку цю ситуацію:

«Я думаю... що кульмінацією книжки має бути розстріл бідолахи Едгара Дербі. Через повну абсурдність тієї ситуації. Від великого міста нічого не лишилося, десятки тисяч людей загинуло. І тут вони хапають цього нещасного американського полоненого за те, що він серед повних руїн підібрав чайник. Його прокручують через трибунал і розстрілюють» [с.9, 5].

Сатира також спрямована на американський побут. У розділах про післявоєнне життя Біллі простежується критика споживацької культури. Біллі стає оптиком, має стабільну роботу, живе в багатому будинку. Але його стан лише погіршується. Його дружина – стереотипна домогосподарка. Її смерть випадкова, що стає результатом аварії, коли вона поспішає в лікарню до Біллі, посла авіакатастрофи. Цей епізод також написано в нейтральному тоні. Але за ним стоїть сатира на баналізацію смерті. Система, що прагне комфорту, не вміє говорити про втрати. Вона породжує абсурд.

Іронія проявляється також у самій мові романі. Багато речень у романі закінчуються фразою «Таке життя». Вона не виконує пояснювальної функції, це також не є мораллю. Це рефрен, що імітує спокій, якого насправді нема. Саме в цьому полягає іронічний ефект. Письменник повторює одну й ту саму формулу, щоби показати її безсилля.

Усі ці приклади свідчать про те, що Воннегут використовує сатиру як інструмент деконструкції. Він не стверджує, а ставить під сумнів. Іронія в його тексті – не форма зверхності. Це спосіб говорити про незрозуміле. Про те, що не має пояснення, однак, водночас не може бути забутим.

Іронія та сатира в «Бойні номер п'ять» стають способом погляду на світ, особливою формою мислення, за допомогою якої автор передає свою позицію. Воннегут ставить перед собою мету – зафіксувати реальність, показати її такою, якою вона є, без звичних оцінок і категоричних висновків.

І оскільки традиційні форми нарації, де є чіткий поділ на добро і зло, переможців і переможених, просто не підходять, автор обирає сатиру. Це не

інструмент критики заради критики, а спосіб зберегти дистанцію й водночас дати змогу зрозуміти глибину трагедії через її парадокси та абсурд.

Сатиричний тон Воннегута ближчий до гораціанської моделі, ніж до ювенальської. Це м'яка, іронічна сатира, позбавлена гніву чи прямого осуду. Вона не громить, а всміхається – гірко, зневірено, але без агресії. Курт Воннегут відсторонено спостерігає за абсурдом людських вчинків, не виносячи жорстких моральних вироків, а натомість пропонуючи читачеві самотійно побачити хибність світу.

Така форма сатири дозволяє йому реалізувати одразу кілька функцій. Насамперед – захисну: іронія тут працює як щит, спосіб пережити нестерпну правду про війну і смерть, не розпадаючись внутрішньо. Через дистанцію й гротеск Воннегут ховає як власну вразливість, так і дає читачеві безпечну відстань, з якої можна дивитись на трагедію.

Також очевидно є провокативна функція. Автор кидає виклик не лише політиці війни, а й самій логіці реальності. Його абсурдні персонажі й парадоксальні ситуації не мають на меті просто висміяти. Всі ці образи змушують сумніватися, ставити запитання, виходити за межі звичного сприйняття.

Критична функція проявляється не як пряма політична атака, а як підрив традиційних очікувань щодо героїзму, патріотизму чи морального обґрунтування насильства. Війна постає без прикрас, позбавлена сенсу – не через звинувачення, а через показ її як абсурдного автоматизму, в якому немає місця людині.

Розважальна функція, хоч і здається тут вторинною, також присутня. Сатира Воннегута читається легко, в ній багато гротеску та іронії, чорно-гумористичних сцен, абсурдних поворотів. Але ця легкість – знову ж таки форма захисту, спосіб говорити про нестерпне не надто прямо.

Щодо виховної функції, вона реалізується не через моралізування, а скоріш через занурення в безглуздість і жорстокість. Воннегут не вчить

напрямку, але змушує побачити, що за межами звичних ідеологічних рамок війна – це не слава, а руїна.

Висновки

У воєнні періоди література часто виконує не лише естетичну, а й психотерапевтичну функцію. Це добре видно на прикладі творів письменників, які самі пережили досвід війни. У таких текстах сатира й іронія набувають особливої ваги. Вони стають способом реагування на травму, засобом дистанціювання від болючих переживань, а іноді – єдиною можливістю зберегти суб'єктність у нелюдських умовах.

Досвід найкривавіших конфліктів в історії людства, Першої та Другої світових війн, суттєво трансформував уявлення про природу комічного в літературі. Те, що раніше могло сприйматися як розвага або стилістичний прийом, у XX столітті перетворюється на форму радикального спротиву, на спосіб зафіксувати абсурдність і жах буття, виведеного за межі моральних координат. Ці війни стали не просто катастрофами, а розломами для тогочасного суспільства, які залишили глибокі шрами в колективній свідомості. Увесь подальший розвиток культури, зокрема модерністської й постмодерністської літератури, пройшов під знаком розчарування в лінійній історії, у раціональному суб'єкті та у здатності мови прямо висловлювати істину. В такому контексті сатира та іронія вже не працюють як прості засоби критики, вони виконують функцію метамови, тобто способу говорити про неможливе.

Упродовж усього XX століття, насиченого конфліктами, мілітаризацією суспільств і масовим травматичним досвідом, сатиричне та іронічне письмо стало універсальним інструментом не лише фіксації дійсності, а й переживання цієї дійсності. І в цьому полягає його головна цінність для сучасного українського читача, який знову змушений переживати травму війни, цього разу вже в межах російсько-українського збройного протистояння. Повномасштабна війна, що триває з 2022 року, знову кидає виклик не лише індивідуальному психічному виживанню, а й гуманітарній науці загалом. У

такій ситуації вивчення сатири й іронії як літературних стратегій набуває особливої актуальності: вони дають змогу простежити, як культура перетравлює колективний досвід насильства, як вона захищає людину, не даючи зруйнуватися внутрішньо. Це дослідження дозволяє побачити, що комічне – не слабка реакція або втеча, а часто навпаки: свідчення сили, здатності до внутрішнього опору та критичного мислення для збереження суб'єктності під час травматичного досвіду.

На початку дослідження, було розглянуто гумор як інструмент психологічного захисту в умовах війни. Проаналізовано теоретичні підходи, що інтерпретують сміх не як втечу від дійсності, а як форму внутрішнього опору. Зокрема, використано ідеї Зигмунда Фрейда, який описував гумор як спосіб обробки негативного афекту без його повного проживання. У такому підході гумор виконує функцію зниження емоційного напруження, дозволяючи суб'єкту зберігати психічну рівновагу навіть у найекстремальніших умовах.

Інше прочитання гумору запропоновано в роботах Анрі Бергсона, де він розглядається як соціальний механізм, покликаний пригнічувати надмірну окремішність. Така регулятивна функція сміху, однак, змінюється в умовах війни: замість повернення до «норми» гумор часто викриває патологічність самої цієї норми, яка деформується під впливом насильства. На цьому тлі особливої ваги набувають думки Віктора Франкла, який підкреслював, що навіть короточасна здатність жартувати в екстремальних умовах — це акт збереження гідності та автономії. У цьому контексті гумор постає як спосіб дистанціювання, який не заперечує реальність, а дає змогу витримати її. Роздуми Річарда Рорті доповнюють цю ідею, трактуючи іронію як форму етичного самозахисту, що дозволяє не втратити чутливості до інших і зберегти цілісність особистості.

Також у роботі акцентується увага на специфічному статусі сатири та іронії в контексті комічного дискурсу. Йдеться про те, що ці форми не варто ототожнювати з гумором або зводити їх до окремих його проявів. Вони мають

окрему жанрову і концептуальну структуру, яка формувалась протягом тривалої історії, починаючи ще з античної філософії

Детально розглянуто поняття сатири як жанру та художнього прийому. Було проаналізовано визначення з академічних джерел, що підкреслюють сатиру як форму гострого й осудливого висміювання негативних явищ у суспільстві, але без прямої критики, радше через опосередковане викриття невідповідностей. Приділено увагу етимології цього терміна, де вказано на латинське походження і первісне значення як «змішаного» або «наповненого» жанру, що поєднував різноманітні теми з критичним підтекстом. Також згадано про дискусії серед дослідників щодо витоків терміна, що підкреслює складність розуміння сутності сатири.

Особливо важливим є звернення до історичного контексту, зокрема античної традиції, де сатиру розглядають не лише як гумористичний прийом, а і як форму філософського осмислення дійсності, що використовувалась для критики суспільства. Було представлено думки Кларенса Менделла, який наголошує на інтелектуальній складовій жанру, а не тільки на його жартівливій стороні. Увага приділена творам Персія та концепціям Горація, а також значенню сатиричних драм у контексті античного театру за Арістотелем. Окремо було розглянуто внесок Аристофана, чия комедія поєднувала сатиру з гострою соціальною критикою. Нарешті, окреслено трансформації сатиричної традиції в середньовіччі, де жанр набув переважно морально-релігійного спрямування, і подано приклади з народної культури і творчості вагантів.

У XX столітті дослідження сатири суттєво змінилися: тепер її розглядають не лише як жанр або спосіб висміювання, а як складну культурну стратегію з власною структурою і функціями. Досліджується теорія Нортропа Фрая, який визначив сатиру як «міфологічний режим» — форму символічного мислення, що ґрунтується на моральних стандартах. За його баченням, сатира завжди має на меті виявлення суспільних чи моральних порушень і розвивається у періоди культурних криз, коли панівній ідеології втрачають свою силу.

В українській традиції ключову роль у розумінні сатири відіграє Іван Франко. Він сприймав сатиру не просто як засіб осміяння, а як спосіб аналізу і типізації суспільних явищ, що формує цілісне уявлення про моральні проблеми епохи. Його підхід наголошує на дидактичній функції сатири — викриванні розбіжностей між офіційними ідеями та реальною практикою.

Також, у XX столітті сатиричний дискурс зазнав впливу модернізму і постмодернізму, які відкрили нові можливості для критики соціальної дійсності. Модерністи експериментували з формою, зосереджуючись на кризі ідентичності та абсурді, а постмодерністи використовували іронію, деконструкцію і метатекстуальність, ставлячи під сумнів традиційні уявлення про істину. Так сатира стала більш багатогранним інструментом для глибокого філософського і культурного осмислення часу.

У результаті дослідження історії сатири виявлено, що цей жанр має значно ширше функціональне призначення, аніж просто смішити або висміювати. Сатира постійно виступала як інструмент критичного аналізу суспільних процесів, морального впливу та культурної рефлексії. Учені, зокрема Дастін Гріффін і Метью Ходгарт, виділяють низку ключових функцій сатири, які допомагають розкрити її сутність не тільки як літературного жанру, а і як важливого суспільного феномену. Серед цих функцій можна виділити критичну, виховну, розважальну, провокативну та захисну, кожна з яких виконує свою роль у формуванні сприйняття й впливу сатиричних творів. Такий підхід демонструє гнучкість жанру, що дозволяє йому адекватно реагувати на різноманітні історичні умови та соціальні виклики.

Водночас для повного розуміння сатири важливо звернути увагу на її жанрові форми та художні засоби, які забезпечують впізнаваність і ефективність жанру. Зокрема, виділяють ювеналівську та гораціанську сатиру — більш жорстку та м'яку за стилем відповідно, що мають свої відмінності у тональності й спрямованості критики. Для передачі сатиричного змісту використовують різноманітні літературні прийоми, серед яких іронія займає особливе місце через свою багатозначність і здатність створювати глибокий

смисловий контраст. Це робить іронію потужним засобом, здатним розкривати складні суспільні проблеми, особливо у контексті воєнних чи кризових ситуацій.

Після цього, була проаналізована природа і розвиток іронії. Попри труднощі в чіткому визначенні, іронія широко визнається інтуїтивно зрозумілою у контексті мовлення, хоча її сутність лишається неоднозначною і різнобічною. Історичний аналіз демонструє, що початкове значення іронії в античності охоплювало не лише удаване незнання, а й приховану інтенцію, що надавало їй роль інструменту пізнання і критичного мислення, як це показано на прикладі сократівської іронії.

Далі простежується розвиток іронії в римській риторичі, де вона розглядалась як подвійність висловлення, що виявляє протилежне значення за формальним змістом. У XVIII столітті іронія трансформується у форму скептичного ставлення, відірваного від прямої сатири, а в німецькій філософії отримує характер відстороненості й невизначеності. У XX столітті іронія набуває статусу способу існування, проявляючи напругу між людськими намірами та непередбачуваністю світу. Особливе місце посідає концепція Річарда Рорті, який трактує іронію як світоглядну позицію, що поєднує постійний сумнів у власних переконаннях із прагненням до емпатії та діалогу в суспільстві, де істина не є абсолютною, а формується у процесі взаємодії.

Також був розглянуто комплекс ознак, що допомагають чітко ідентифікувати іронію, попри складність її остаточного визначення. Акцент робиться на подвійності смислових рівнів: поверхневому, очевидному значенні та глибшому, прихованому сенсі, який стоїть за ним. Саме через це протиріччя виникає ефект іронії, коли сприйняття читача або адресата змінюється після усвідомлення істинного змісту.

Важливо, що іронія не є простою брехнею або навмисним обманом. Навпаки, це стратегічне приховання змісту, яке відкривається внаслідок інтелектуальної діяльності реципієнта. Читач чи слухач має побачити, що первинне розуміння неповне або хибне, і на цій основі перейти до глибшого

аналізу. Таким чином, іронія вимагає активного залучення та рефлексії, що робить її особливим засобом комунікації, який розкривається у взаємодії з контекстом і стилістичними сигналами.

Крім цього, було досліджено функціональні ролі іронії у літературі, що відображає досвід війни та соціальних катастроф. Визначено, що іронія виконує низку важливих завдань: вона здатна підсилювати конфліктність сюжету, вносити елемент несподіванки через комічні ефекти, а також здійснювати моральну критику. Водночас іронія формує певну спільноту читачів, які здатні вловити і відгукнутися на її подвійний зміст, що створює інтелектуальний зв'язок між автором і реципієнтом.

Особливо актуальним є використання іронії у творах про війну, де вона слугує не лише стилістичним засобом, а й інструментом для осмислення травматичного досвіду. У таких текстах іронія допомагає подолати патетику, виявити парадоксальність і жорстокість подій, а також сприяє глибшому усвідомленню ціннісних та етичних вимірів реальності.

Після цього був представлений аналіз роману Селіна «Подорож на край ночі».

У роботі було детально проаналізовано біографічний та культурний контекст, у якому з'явився цей твір. Це допомогло зрозуміти, що використання Селіном грубої, розмовної мови, його іронія та сатира разом з зневажливим ставленням до загальноприйнятих суспільних норм були не просто стилістичними виборами, а цілеспрямованою реакцією на тогочасні літературні й соціальні умови. Виявлено, що через такий підхід письменник кидає виклик традиціям ідеалізації війни та державності, розкриваючи глибокі суперечності між офіційною риторикою і суворою реальністю. Відтак стиль роману став інструментом, який допомагає передати травматичний досвід людини, котра пережила війну, та викрити несправедливість суспільних ідеалів.

Ми зосередили увагу на структурі твору та особливостях наративу. З'ясовано, що іронія в романі не обмежується лише мовною грою чи

тональним висміюванням, а виступає як основа організації сюжету і формування сатиричного ефекту. Автор послідовно руйнує усталені уявлення про легітимність таких понять як армія, колоніалізм та капіталізм. Протягом твору головний герой Бардамю змінює своє ставлення від спершу прийнятого воєнного пафосу до глибокого розчарування і критики, що підкреслює загальну антигероїчність і демонтаж традиційних героїчних наративів. Важливо також те, що суб'єктивність героя-оповідача зумовлює його неповну довіру як джерела інформації. Фрагментарність наративу відображає нерозв'язність і хаотичність досвіду війни, підкреслюючи неможливість осмислення такого травматичного переживання у звичних літературних формах. Таким чином, в романі спостерігаємо свідоме заперечення цілісної історії, що одночасно є формою критики ідеологічних наративів.

У підсумку можна сказати, що сатира у творі виконує переважно критичну функцію, висвітлюючи моральні та соціальні вади суспільства, без спроби пропонувати конструктивні шляхи подолання проблем. Вона має провокативний характер, змушуючи читача ставити під сумнів усталені цінності та суспільні ідеали. Іронія ж виступає не просто стилістичним прийомом, а радше екзистенційним засобом вираження травматичного досвіду, що не може бути переданий традиційними формами. Через це роман Селіна є важливим прикладом літературної деструкції великих наративів про війну і суспільство, а також свідченням пошуку нових шляхів осмислення болісних реалій XX століття.

Дослідження роману «Бойня номер п'ять» Курта Воннегута показало, що його твір поєднує особистий досвід автора із глибоким сатиричним осмисленням війни та сучасної культури.

На початку, проаналізовано вплив творчості Селіна на Воннегута, що є надзвичайно важливим для розуміння художньої манери останнього. Було показано, що Воннегут усвідомлено продовжує певні теми й підходи Селіна, зокрема автобіографічність та ставлення до війни як незмінного, майже природного явища. Цей вплив підкреслює, що для Воннегута не стільки

важливо викрити правду про війну, скільки зафіксувати її реальність через іронічний погляд.

Крім цього, Воннегут, спираючись на автобіографічний досвід, не пропонує традиційних героїв і патетичних меседжів, а навпаки — показує війну як абсурдне і неминуче явище, яке не можна змінити. Роман підриває класичні уявлення про мужність і героїзм через образ пасивного, безпорадного головного героя, що не керує подіями, а лише проходить крізь них. Цей підхід дає можливість відмовитися від пафосу та замість нього використати іронію і сатиру як засоби, що фіксують реальність без закликів до дії чи моралізаторства.

Особлива роль сатири у творі полягає у виявленні не окремих соціальних явищ, а більш загальної абсурдності людського буття в умовах війни і післявоєнного суспільства. Воннегут не тільки висміює війну, але і критикує американську культуру, політику та релігію, демонструючи їхню неспроможність адекватно осмислити або прийняти правду про страждання. Іронія, якою пронизаний текст, є не просто стилістичним методом, а інструментом захисту і способу спостереження, що допомагає автору дистанціюватися від травматичного досвіду, не заперечуючи його глибини. Водночас ця сатирична форма мислення не позбавлена співчуття, а навпаки — пропонує читачеві самим зробити висновки щодо хибності світу.

Таким чином, роман Воннегута є не тільки художнім свідченням війни, а й складним філософським роздумом про неможливість знайти сенс у руйнівних подіях. Він відмовляється від простих категорій добра і зла, переможців і переможених, натомість звертаючи увагу на парадокси й нелогічність буття. Такий підхід робить твір актуальним і сьогодні, адже він ставить під сумнів усталені суспільні уявлення і дає змогу побачити війну й людську природу у більш реалістичному та глибокому світлі.

Між романами Луї-Фердинанда Селіна «Подорож на край ночі» та Курта Воннегута «Бойня номер п'ять» лежить майже сорок років, і за цей час літературне осмислення війни та пов'язаних із нею травматичних переживань

зазнало суттєвих змін. Хоча сатира та іронія залишаються ключовими інструментами обох авторів для критичного осмислення війни й суспільства, але вони набувають різної функції й форми, відображаючи різний історичний, культурний та особистий контекст творів.

У творі Селіна сатиричний метод спрямований насамперед на демонтаж ідеалізованих наративів про війну, державність і суспільні цінності, що домінували у післявоєнній Європі. Сатира тут є інструментом радикальної критики, що руйнує усталені уявлення і відкриває глибокі суперечності між офіційною риторикою та суворою реальністю. Іронія при цьому виконує функцію способу передачі травматичного досвіду, підкреслюючи розрив між переживанням і традиційними формами осмислення. Вона не обмежується стилістичним прийомом, а стає фундаментальною основою наративної структури, що підсилює сатиричний ефект та допомагає уникнути пафосу.

У романі Воннегута сатирична іронія зберігає провокативність і критичність, але набуває більш рефлексивного і філософського характеру. Воннегут трансформує спадок Селіна, зосереджуючись на абсурдності війни і людського буття в її контексті. Його сатира охоплює не лише війну, а й ширші соціальні й культурні явища, що показують неможливість адекватного реагування на травму та страждання. Іронія виступає для нього своєрідним захисним механізмом, що дозволяє дистанціюватися від жахів, не применшуючи їхньої значущості. У порівнянні з Селіном, у Воннегута вона несе і певну співчутливу складову, яка спонукає читача до критичного переосмислення світу.

Важливо зазначити, що вплив Селіна на Воннегута відчутний не лише в тематиці, а й у художній манері. Воннегут усвідомлено використовує автобіографічні мотиви, характерну для Селіна сатиричну іронію і форму фрагментарного наративу, але адаптує їх до власного часу та культурного контексту. Таким чином він продовжує, однак і водночас трансформує, традицію літературної критики війни, поєднуючи її з глибоким філософським осмисленням.

Отже, сатира і іронія в обох творах є потужними засобами деструкції традиційних наративів про війну і суспільство. Вони розкривають складність і суперечливість реальності, відкидаючи спрощені уявлення про героїзм і моральність. Водночас їхня роль еволюціонувала від радикальної критики і відторгнення у Селіна до більш складної, багатопланової рефлексії у Воннегута, що відповідає історичним змінам і особистому досвіду авторів.

Ці два романи в сукупності демонструють, як література ХХ століття шукала нові засоби осмислення і передачі травматичного досвіду війни, використовуючи сатиру та іронію не лише як стилістичні прийоми, а як глибинні інструменти філософської критики і соціального коментаря. Саме тому їхнє порівняння є важливим для розуміння розвитку літературного дискурсу про війну і культури пам'яті у ХХ столітті.

Отримані в результаті цього дослідження можуть слугувати основою для ширшого аналізу – вже у межах українського літературного простору. Особливо це стосується того, як українські автори різних поколінь застосовували сатиру й іронію для осмислення досвіду війни, репресій або соціального зламу. Сьогодні, в умовах повномасштабної війни з росією, ці художні засоби знову стають надзвичайно актуальними. Сучасна українська література, реагуючи на травматичний досвід, дедалі частіше використовує іронічне дистанціювання як засіб фіксації абсурдності та болю реальності, що не піддається раціональному осмисленню. Це ми можемо бачити, наприкладі творів таких авторів-ветеранів, як Віталій Запека, який боронить нашу країну ще з часів початку російської агресії проти України у 2014 році. У його творах, зокрема в романі «Цуцик або «Герої, херої та не дуже», використання сатири та іронії допомагає змалювати абсурдність війни. А також ці засоби створити дистанцію для рефлексії цих травматичних подій.

Для громадянського й наукового середовища важливо усвідомити цю тенденцію не як естетичну втечу, а як форму захисту, саморефлексії й критики інститутів для покращення суспільства. Вона дозволяє проговорювати травму, не перетворюючи її на предмет спекуляцій або ідеологічних шаблонів.

Подальше дослідження українського досвіду у цій площині могло б виявити, наскільки глибоко змінюється функція комічного в часи кризи, та як література може допомогти суспільству переосмислити власні уявлення про війну, стійкість і пам'ять.

Говорити про війну можна не лише мовою героїзації, романтизації чи трагедії. Є простір і для сатиричного та іронічного осмислення, яка дозволяє побачити війну в її абсурді й нелюдності, й тим самим не дати їй стати нормою. Це особливо важливо, коли ми хочемо не просто вижити як суспільство, а опрацювати спільні та індивідуальні травми. Вирости над собою, як громадяни, що здатні до емпатії, критичного мислення й глибокої солідарності. У цьому сенсі комічне, зокрема сатира й іронія, можуть стати не лише інструментами захисту, а й засобами зцілення цілої нації.

Бібліографія

1. Аллеманн Б. Іронія як категорія літературна // Іронія / за ред. М. Гловінського. Гданськ, 2002. С. 17–41.
2. Арістотель. Поетика / пер. з давньогрец. Б. Тен ; вступ. ст. та комент. Й. У. Кобова. Київ : Мистецтво, 1967. 320 с.
3. Білогрива Д. Сатира та її метаморфози у період античності, Філософська думка. 2023. № 3. С. 159–172.
4. Білодід І. К. та ін. Словник української мови : у 11 т. Київ : Наукова думка, 1970–1980.
5. Воннегут К. Бойня номер п'ять, або Хрестовий похід дітей / пер. з англ. Е. Євтушенко. Київ : BookChef, 2022. 288 с.
6. Гловінський М. Іронія як акт комунікативний // Іронія / за ред. М. Гловінського. Гданськ, 2002. С. 5–16.
7. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
8. Ковалів Ю. І. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
9. Марчук Г. Новаторство Івана Франка у збагаченні жанрових форм сатиричної прози. URL: <https://lib.if.ua/franko/1327413372.html> (дата звернення: 08.05.2025).
10. Мітосек З. Що з тією іронією? Гданськ, 2013. 240 с.
11. Пінчук С. Філософія Ніцше. Київ : Либідь, 2000. С. 90–110.
12. Селін Л.-Ф. Подорож на край ночі / пер. з фр. П. Таращука. Харків : Фоліо, 2024. 512 с.
13. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі. Київ : Києво-Могилянська академія, 2004. 208 с.
14. Сіудзінський Р. Луї-Фердинанд Селін — дитя ненависті. Загаднення родзелів літерацьких. 2016. Т. LIX, з. 2. URL:

http://niniwa22.cba.pl/wiek_celinea_wywiad.htm#_ftn1 (дата звернення: 22.04.2025).

15. Сорен К. Поетика пам'ятки естетичної думки / пер. з давньогрец. Б. Тен ; вступ. ст. та комент. Й. У. Кобова. Київ : Мистецтво, 1967. 320 с.
16. Струг А. Від сміху до іронії. Вступ до проблематики іронізування. Рочники гуманістичні. 2011. Т. 59, № 4. С. 29–59.
17. Bakhtin M. Rabelais and His World / trans. by H. Iswolsky. Bloomington : Indiana University Press, 1984. 484 p.
18. Bergson H. Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic / trans. by C. Brereton, F. Rothwell. New York : Macmillan, 1911. 200 p.
19. Biddiss M. D. The Age of the Masses: Ideas and Society in Europe since 1870. London : Penguin, 1977. P. 80–100.
20. Bloom H. Slaughterhouse-Five. New York : Infobase Publishing, 2007. 152 p.
21. Bonanno G. A. Loss, trauma, and human resilience: Have we underestimated the human capacity to thrive after extremely aversive events? *American Psychologist*. 2004. Vol. 59, No. 1. P. 20–28.
22. Booth W. C. A Rhetoric of Irony. Chicago ; London : University of Chicago Press, 1974. 292 p.
23. Boscarino J. A. Post-traumatic stress and associated disorders among Vietnam veterans: The significance of combat exposure and social support. *Journal of Traumatic Stress*. 1995. Vol. 8, No. 2. P. 317–336.
24. Boyer P. S. The Oxford Companion to United States History. Oxford : Oxford University Press, 2001. P. 800–820.
25. Bami E. Céline et la question du patrimoine / par Rémi Astruc. *Le Petit Célinien*. 2011. 30 septembre. URL: <http://www.lepetitcelinien.com/2011/09/celine-et-la-question-du-patrimoine-par.html> (дата звернення: 10.04.2025).

26. Burckhardt J. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. London : Penguin Classics, 1990. P. 279–300.
27. Close A. *Cervantes and the Comic Mind of His Age*. Oxford : Oxford University Press, 2005. P. 150–170.
28. Collini S. *Matthew Arnold: A Critical Portrait*. Oxford : Clarendon Press, 1994. P. 50–70.
29. Curtius E. R. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton : Princeton University Press, 1953. P. 417–435.
30. Frankl V. E. *Man's Search for Meaning* / trans. by I. Lasch. Boston : Beacon Press, 2006. 184 p.
31. Freud S. *Jokes and Their Relation to the Unconscious* / trans. by J. Strachey. New York : W.W. Norton & Company, 1960. 258 p.
32. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton : Princeton University Press, 1957. 383 p.
33. Good E. M. *Irony in the Old Testament*. 2nd ed. Sheffield : Almond Press, 1981. 256 p.
34. Gottlieb E. *What Is Satire? Definition & Examples*. Oregon State University. 2019. 16 August. URL: <https://lib...>
35. Griffin D. *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington : University Press of Kentucky, 1994. 256 p.
36. Hodgart M. *Satire: Origins and Principles*. New Brunswick : Transaction Publishers, 2010. P. 60–75.
37. Huizinga J. *Erasmus and the Age of Reformation*. New York : Harper & Row, 1952. P. 75–90.
38. Kaufer D. S. Irony, interpretive form, and the theory of meaning. *Pamiętnik Literacki*. 1986. Vol. 77, No. 1. P. 315–326.
39. Kofman S. *Nietzsche and Metaphor* / trans. by D. Large. Stanford : Stanford University Press, 1993. P. 100–120.
40. Mason H. *Voltaire: A Biography*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1992. P. 30–50.

41. Mendell C. W. Satire as Popular Philosophy. *Classical Philology*. 1920. Vol. 15, No. 2. P. 138–157. URL: <https://www.jstor.org/stable/263433> (дата звернення: 03.03.2025).
42. Muecke D. C. *The Compass of Irony*. London : Methuen & Co, 1969. 276 p.
43. Nauert C. G. *Humanism and the Culture of Renaissance Europe*. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. P. 60–80.
44. Nietzsche F. *Beyond Good and Evil* / trans. by J. Norman. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 50–60.
45. Nietzsche F. *Thus Spoke Zarathustra* / trans. by R. J. Hollingdale. London : Penguin Classics, 1983. P. 40–70.
46. Nutt D. J., Davidson J. R. T. *Posttraumatic Stress Disorder: Diagnosis, Management, and Treatment*. London : Martin Dunitz, 2000. P. 1–15.
47. Pennebaker J. W., Chung C. K. Expressive writing: Connections to physical and mental health // *The Oxford Handbook of Health Psychology* / ed. by H. S. Friedman. Oxford : Oxford University Press, 2011. P. 417–437.
48. Piko A. The Comic Body in Ancient Greek Theatre and Art, 440–320 BCE. Oxford : Oxford University Press, 2022. 384 p.
49. Pikor W. *Irony as a Narrative Tool*. Toruń : Uniwersytet Mikołaja Kopernika, 2018. 200 p.
50. Rawson C. J. *Gulliver and the Gentle Reader: Studies in Swift and Our Time*. London : Routledge, 1991. 190 p.
51. Rorty R. *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge : Cambridge University Press, 1989. 201 p.
52. Rorty R. *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers, Volume 2*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 202 p.
53. Scheuermann M. G. *Satires, Desires and Excesses; Songs from Carmina Burana*. New Orleans : Centaur, 1992.

54. Shields C. J. *And So It Goes: Kurt Vonnegut: A Life*. New York : Henry Holt and Co., 2011. 528 p.
55. Smith J. *Charles Dickens: A Literary Life*. London : Palgrave Macmillan, 2012. P. 90–110.
56. Thomas S., Bailey K. What is satire in literature? URL: <https://study.com/academy/lesson/satire-in-literature-definition-types-examples.html> (дата звернення: 17.03.2025).
57. Vitoux F. *Céline: A Biography*. New York : Paragon House, 1994. 512 p.
58. Vlastos G. *Socrates: Ironist and Moral Philosopher*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 334 p.
59. Watts P. *Louis-Ferdinand Céline: A Critical Biography*. London : Reaktion Books, 2004. P. 50–60.
60. Weber E. *The Hollow Years: France in the 1930s*. New York : W.W. Norton & Company, 1994. P. 10–40.
61. Werner W., Wilczyński Z. *Recepcja twórczości Louisa Ferdinanda Céline’a w zasobach internetowych. Poznańskie Zeszyty Humanistyczne*. 2018. T. XXXVI. 200 p.