

Гумор та сатира в українській літературі дев'ятого-двадцятого століть: Спроба постколоніального прочитання

Ростислав Семків

I.

Гумористична література, як правило, перебуває на маргінесі зацікавлень українських дослідників. Існують нечисленні праці, присвячені окремим періодам розвитку, жанрам чи формам комічного (Н. Віннікова, Г. Грабович, Т. Гундорова, К. Єремєєва, Г. Нога, М. Павлишин, Р. Семків), проте більшість досліджень останніх двох десятиків років у даній тематиці не претендують на узагальнення, розглядаючи комічне у творах окремих письменників або ж наголошуючи мовні засоби реалізації комізму. Дещо більше зацікавлення у новітньому українському літературознавстві викликає школа американського «чорного гумору», проте симптоматично, що вказаний термін належно не концептуалізовано і повсякчас узято в лапки, що засвідчує його умовність.¹

Авторитетних досліджень сміху та комічного, що цитовані в українській академічній сфері, вкрай небагато.

¹ Маємо на увазі, найперше, дисертації М. Богун «Смислоутворююча роль комічного та фантастичного в романах Курта Воннегута», О. Бойченко «Проза Дж. П. Донліві та "школа чорного гумору" в літературі США (50–70-х рр. XX ст.)», Л. Казакової «Творча еволюція Джозефа Хеллера-романіста», А. Леськів «Лінгвостилістичні особливості комічного відображення дійсності (на матеріалі американських романів "чорного гумору")».

Звісно, це дещо ширша тенденція: головні літературознавчі теорії двадцятого століття стосуються структур текстів, особливостей їхньої нарації або ж, навпаки, соціального резонансу досліджуваних творів, їхньої ролі у зміні гендерних, національних чи расових стереотипів—і значно меншою мірою сатири чи гумору. Проте дослідники, які працюють у царині феміністичних чи постколоніальних студій, покликаються на теоретичні тексти принаймні останніх двох декад попереднього сторіччя, а науковці, що досліджують комічне, найчастіше згадують працю А. Бергсона «Сміх» (1900) або дослідження З. Фрейда «Дотеп та його стосунок до несвідомого» (1905). На всьому пострадянському просторі досі авторитетними дослідженнями комічного залишаються праці М. Бахтіна «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя і Ренесансу» (1965) та В. Проппа «Проблеми комізму і сміху» (1967), а також роботи радянських літературознавців Ю. Борева, Я. Ельсберга, Ю. Івакіна, Ю. Манна, Г. Нудьги, Ю. Тинянова, О. Фрейденберг. В українських дослідженнях ми, за поодинокими винятками, не зустрінемо поклики на праці ближчих до нас у часі учених, особливо тих, які стосуються окремих аспектів комізму—іронії та пародії насамперед.² Залучення новіших зарубіжних джерел, що осмислюють комічне, до практики аналізу творів української літератури та інтеграція цих джерел в актуальне вітчизняне літературознавство є важливими поточними завданнями для українських науковців, котрі займаються відповідними напрямками досліджень.

² Маємо на увазі, найперше, праці «Риторика іронії» В. Буса, «Межа іронії», «Теорія пародії», «Поетика постмодернізму» Л. Гатcheon, «Іронія» К. Колебрук, «Пародія» С. Дентіса, «Компас іронії», «Іронія та іронічне» Д. Мюке, «Випадковість, іронія, солідарність» Р. Рорті, «Пародія: антична, модерна та постмодерна» М. Роуз, «Критика цинічного розуму» П. Слотердайка та ін.

II.

Осмислення української гумористичної літератури як цілісної традиції вкрай важливе для розуміння специфіки всього національного письменства: в українській літературі, принаймні починаючи від Івана Котляревського, сміх дуже часто має виразне антиімперське спрямування. У праці «Семантика котляревщини» Григорій Грабович пише: «Але саме це є основна функція котляревщини: осміяти пихатий, самовдоволений, штучний, холодний і в остаточному рахунку “нелюдський” світ нормативного, імперського суспільства та нормативної, канонічної літератури».³ Кого б ми не взяли до уваги з дальших українських письменників, для яких комічне складає основу творчості, обов'язково спостерігатимемо або прямі сатиричні випадки проти імперської влади чи культури, або ж девальвація імперських дискурсів буде відбуватися опосередковано, через саме їх включення у сміховий контекст. *Сатирична традиція* є послідовно й прозоро антиколоніальною: бачимо це і в тих авторів, для котрих комічне лише додатковий засіб увиразнення їхніх головних романтичних чи, пізніше, реалістичних або модерністських концептів. У новій українській літературі ця традиція триває від Тараса Шевченка («Кавказ», «Сон») й простягається через творчість Івана Франка («Свинська конституція», «Опозиція»), Михайла Старицького («За двома зайцями»), Володимира Самійленка («Ельдорадо») до антирадянських сатир 20-х років двадцятого століття у Миколи Хвильового («Іван Іванович»), Миколи Куліша («Мина Мазайло», «Народний Малахій») й ще далі до сатиричних текстів у літературі української діаспори, зокрема, в поезії Євгена Маланюка та романах Івана Багряного. При цьому, як бачимо у випадку Івана Франка, об'єктом висміювання є не лише російська імперська дійсність, а взагалі авторитарна влада як така.

³ Григорій Грабович, *До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка* (Київ: Основи, 1997), 324.

Українська сатирична література послуговується всім арсеналом засобів висміювання, включно із ущипливою іронією та сарказмом, промовистий зразок якого бачимо у поемі «Кавказ» Т. Шевченка:

А в нас!.. На те письменні ми,
Читаєм Божії глаголи!..
І од глибо[ко]ї тюрми
Та до високого престола—
Усі ми в золоті і голі.
До нас в науку! ми навчим,
Почому хліб і сіль почім!⁴

У літературі підрадянської України від 30-х років, у якій сатиричні випадки неминуче ставали фатальними для їхніх авторів, бачимо лише поодинокі вкраплення насправді гострої сатири у поезіях Ліни Костенко, Дмитра Павличка, Василя Симоненка, Василя Стуса, у прозі Романа Іваничука, Григора Тютюнника, гуморесках Євгена Дударя та Павла Глазового.

Друга гілка сміхової традиції, що у новій українській літературі починається від Івана Котляревського, хоча віддавна закорінена у фольклорі та бурлеску мандрівних дяків, є власне пародійною й руйнує серйозність владних дискурсів, навіть якщо не містить прямого виступу проти них). Травестована «Енеїда» І. Котляревського, пародіюючи оригінал Вергілія, підважує статус епічної поеми, тим самим опосередковано компрометуючи «високу» імперську літературу взагалі. Бурлеск, що обов'язково містить непристойне, вульгарне, натякає, що всі серйозні статуси, включно зі статусом влади, насправді вкрай нетривкі й можуть наступної миті бути обернені з ніг на голову. Імператриця у поемі «Сон» Т. Шевченка висміяна однозначно і саркастично; а в «Ночі перед Різдом» Миколи Гоголя її залучено в комічну та не надто пристойну авантюру віддавання черевичків, чим буквально позбавлено недоторканного статусу

⁴ Тарас Шевченко, *Зібрання творів у шести томах*, т. 1: *Поезія. 1837–1847* (Київ: Наукова думка, 2003), 344–45.

абсолютного суб'єкта влади. Якщо цей гоголівський персонаж поставити у контекст імператричних од вісімнадцятого сторіччя, то виявиться, що Гоголь започатковує цілковито новий дискурс: імператриця й далі може «наглядати й карати», проте її влада набуває несерйозно-грайливого відтінку, а отже цілком може бути підважена. Такий дискурс є акцентовано амбівалентний: з одного боку, імператрицю показано начебто більш людяною (вона може зглянутися на дрібне прохання Вакули), проте, у такий спосіб, її включено в процес карнавального дійства, а значить наступної миті ситуація може кардинально змінитися і владу буде повалено. Адже саме так уже зробив коваль із чортом, котрий прагнув його обдурити, натомість сам залишився обдуреним і використаним. Бурлеск послідовно вказує на можливість повалення будь-яких ієрархій. В українській літературі та, якщо ширше, ментальності, уявлення про нетривкість влади закріпилося історично і наявність потужної традиції бурлескної літератури це наочно підтверджує.

Пародійно-бурлескна традиція триває від І. Котляревського та його найближчих послідовників (П. Білецький-Носенко, К. Думитрашко), через творчість Г. Квітки-Основ'яненка («Конотопська відьма»), М. Гоголя («Вечори на хуторі біля Диканьки») до «Співомовок» С. Руданського та феноменальної популярності вже у ХХ сторіччі Остапа Вишні. Варто звернути увагу, що пародійно-бурлескна традиція, на відміну від однозначно сатиричної, значно яскравіше виражена й життєздатніша: згадані І. Котляревський, С. Руданський, Остап Вишня увійшли в канон, в історії літератури та шкільні програми саме як класики бурлескно-гумористичної літератури. Натомість, попри численні сатиричні виступи чільних українських авторів, у нашій національній літературі (чи не парадокс?) немає жодного насправді помітного автора, котрого б уважали насамперед сатириком.⁵

⁵ Вочевидь, такий статус має лише пропагований у радянській літературі Ярослав Галан, відомий своїми антирелігійними фейлетонами та сатирою на «буржуазних націоналістів»; інші автори спершу *гумористи*, а вже потім сатирики: сміх І. Котляревського,

У 90-х роках двадцятого століття бурлескно-гумористична традиція переживає бурхливе піднесення: творчість БУ-БА-БУ, Юрка Позаяка, Юрія Винничука містять так багато цілеспрямованої сатири, проте активно застосовують інші форми комічного—гумор, іронію, а найперше пародію та бурлеск. Саме цю особливість сучасної української літератури Марко Павлишин трактує як маркер переходу від антиколоніального до постколоніального: «Очевидно, постколоніальне, описане саме так, вписується в знайому раму постмодерного. . . . Свій універсальний скепсис, зокрема супроти всього авторитету, постмодернізм виражає замилюванням грайливими, іронічними, пародійно-двозначними формами».⁶ Утім, в найновішій українській літературі така традиція *soft laughter*, що її й далі спостерігаємо у текстах Богдана Жодака («Укри»), Михайла Бриниха («Шахмати для дибілів», «Шидеври української літератури»), Олександра Ірванця («Харків 1938»), співіснує з *hard laughter* справжньої інвективної сатири, як у «Польових дослідженнях з українського сексу» Оксани Забужко або «Записках українського самашедшого» Ліни Костенко. Проте навіть побіжний погляд на тексти обох гілок сміхової літератури виявить присутність опосередковано компрометованих або прямо висміюваних образів імперської влади. Відкрито чи завуальовано, деструкція «орієнтальних» образів, нав'язуваних метрополією, триває: колишня колонія продовжує сміятися у відповідь.⁷

С. Руданського, Остапа Вишні звикло сприймають як добрий, м'який жарт, а не різку та гостру сатиру.

⁶ Марко Павлишин, «Козаки в Ямайці: постколоніальні риси в сучасній українській культурі», *Слово і час* 4–5 (1994): 68.

⁷ У своїй відомій праці «Імперія пише у відповідь» Білл Ешкрофт, Гарет Гріффіт і Гелен Тіффін вказують на промовисту особливість літератур колишніх колоній: вони ще якийсь час, інколи достатньо довгий, продовжують застосовувати ідеологічну, риторичну, поетикальну оптику давньої метрополії. Буквально, пишуть так, наче імперія все ще існує,—шлють уявні листи в центр, котрого вже немає. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures* (London: Routledge, 1989), 2004.

III.

Промовисті особливості української сміхової літератури останніх двох століть дають можливість, на нашу думку, висунути гіпотезу про кореляцію обігу форм комічного з ідеологічними вимірами літератури взагалі, зокрема її колонізаторським, колоніальним чи постколоніальним статусами. Іншими словами, переважне застосування тих, а не інших форм комічного залежить від включеності автора у владний дискурс та від ідеологічних елементів його світогляду.

Згадані особливості добре видимі у порівнянні із сусідньою російською літературою, що мала статус літератури метрополії. В російській літературі значно виразніше проступає сатирична традиція, а пародійна залишається майже невидимою. Два головні приклади підтверджують наше припущення.

Перший—це зіставлення російської «Енеїди наживоріт» М. Осипова та О. Котельницького з українською версією І. Котляревського, що дозволяє побачити серйозну відмінність статусів обох поем в їхніх національних культурах. Російська пародія, яка слугувала одним із джерел українського тексту, залишилася фактом історії й зараз може викликати зацікавлення хіба у дослідників літератури. «Енеїда» І. Котляревського одразу була сприйнята як щось більше, ніж просто пародія. Вона набула статусу національного епосу, при цьому, звісно ж, не втрачаючи свого комізму. Ще одна знакова риса поеми в тому, що вона написана народною мовою й відтак починає новий етап в історії української літератури. Саме цей аспект спонукає ставитись до «Енеїди» серйозно, у той час як подібні поеми П. Скаррона, А. Блюмауера, М. Осипова залишаються тільки пародіями. Проте сам той факт, що бурлескно-травестійну поему бачать як важливу віху національної літератури, виявляє вищу сприйнятливість українського письменства та критики

Те саме відбувається й зі сміхом: автори в літературі колишньої колонії продовжують компрометувати та висміювати імперські образи. Якщо *empire strikes back*, то *colony laughs back*. Див. також подібні міркування у праці Susanne Reichl and Mark Stein, eds., *Cheeky Fictions: Laughter and the Postcolonial* (New York: Rodopi, 2005).

до комізму в його пародійних формах. Літературознавці двадцятого століття О. Білецький, С. Єфремов, Д. Чижевський, наче провіщуючи теорію Лінди Гатчеон, наголошують значну роль Котляревського в українській літературі, чим, фактично, potwierджують не лише викривальну, а й конструктивну плідність пародії. Випадок української «Енеїди» цілком суголосний із твердженням Гатчеон: «Це вже не імітація; вже не монологічне пригнічення дискурсу іншого. Це діалогічне, пародійне переприсвоєння минулого».⁸ Тобто Котляревський, водночас із пародіюванням, актуалізує першотекст Вергілія, чим уможлиблює епічне звучання поеми. Вона, таким чином, набуває амбівалентного характеру, є серйозною та комічною водночас, на відміну від пародій попередників українського автора. Відтак бурлеск в українській літературі залишається бурлеском і не переростає в сатиру. Натомість, в російській літературі схожий бурлескний код також є, але відповідні твори або набувають сатиричних рис, або залишаються маргінальними.

Другим прикладом є перехід М. Гоголя від української тематики до пізніших творів, які зображають російські реалії, який рівночасно демонструє трансформацію характеру комізму автора. Замість бурлеску та пародійного ефекту «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» маємо сатиру «Ревізора» та «Мертвих душ». Веселий і життєствердний сміх народного карнавалу, як наголошує М. Бахтін, не є сатиричним у своїй сутності, бо не спрямований на конкретний об'єкт, а висміює всіх і все одразу.⁹ Така зміна, вочевидь, пов'язана зі зміною світогляду автора, котрий, посівши виразно імперську позицію, видає собі моральний дозвіл знищувати сміхом.

Юрій Манн, один із найбільш авторитетних дослідників творчості Гоголя, у своїх працях наголошує цей перехід,

⁸ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (London: Methuen, 1985), 72.

⁹ Михаил Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса* (Москва: Художественная литература, 1990), 17.

константно ототожнюючи “карнавальне начало” з початковою стадією розвитку поетики автора, котра є перехідним моментом до більш зрілих *серйозних* текстів, пройнятих міфологізмом та ангажованих критичним поглядом. Другий том тритомної праці дослідника названо «На вершині», у ньому йдеться про п’єсу «Ревізор» та «поему» «Мертві душі»—зразки саме сатиричного сміху. Сам Гоголь також усвідомлює зміну характеру свого сміху. Юрій Манн цитує його слова: «Якщо сміятися, то вже краще сміятися сильно і над тим, що дійсно достойне висміювання всезагального».¹⁰ Дослідник робить висновок про дидактичну мету комізму в Гоголя, що напряду пов’язано з усвідомленням автором своєї нової ролі як учасника «просвітницького» проекту імперії: «Усвідомлення моральної користі психологічно укріпляло і виправдовувало гоголівську схильність до комічного; це був вид самотерапії, з допомогою не лише сміху, але й думки про його високу місію, не лише громадянську, а й релігійну».¹¹ У контексті цього коментаря зрозуміло, що ранній комізм українських повістей Гоголя мислять як щось *без місії*, як сміх грайливий та несерйозний.

Відтак, можемо узагальнити: сам статус провладного письменника спонукає до використання більш жорстких форм комічного, зокрема сатири та сарказму. Для виконання ідеологічних завдань—чіткого розмежування свої/чужі, метрополія та колонія—потрібні наголошено функціональні форми комічного. Нестійка іронія, «безвідповідальні» у своїй карнавальності бурлеск і пародія, м’який гумор мають бути маргіналізовані, а то й зовсім усунуті. Чи це випадковий збіг, що майже всі письменники-гумористи, які застосовували більш багатий арсенал комічних форм, фактично, не пережили в СРСР 30-ті роки? І. Льф помирає у 1937-му, М. Булгаков— у 1940-му, Є. Петров та Д. Хармс загинули у 1942-му. Натомість, І. Еренбург, котрий у 1922 р. опублікував пародійний роман

¹⁰ Юрій Манн, *Гоголь. Книга вторая. На вершине: 1835–1845* (Москва: РГГУ, 2012), 15.

¹¹ Там само.

«Незвичайні походеньки Хуліо Хуреніто та його учнів», стає офіційним сатириком Й. Сталіна й доживає до 1967 року. Чільного українського письменника-гумориста Остапа Вишню арештовано у 1933-му, а після його повернення із заслання через десять років спектр його комізму значно звужується, а сатира стає більш ангажованою («Зенітка»). Надалі в СРСР дозволені лише ідеологічна сатира та побутовий гумор, що добре видно, якщо аналізувати дискурс офіційних журналів «Крокодил» та «Перець». Яскраві спалахи бурлеску, які таки трапляються і в українській, і в російській літературах того періоду, знову ж, маргіналізовано: твори В. Войновича «Життя і незвичайні пригоди солдата Івана Чонкіна», «Москва 2042», В. Єрофеева «Москва–Петушки», рання творчість В. Діброви та Б. Жолдака, п'єси Л. Подерв'янського від початку мають статус нелегальної літератури.

Таким чином, на наш погляд, використання тих, а не інших форм комічного суттєво залежить від світоглядних засад членів певної спільноти і може змінюватися, з огляду на історично сформовані та ідеологічно продиктовані умови. Так, колоніальне маніфестує себе як бурлескне та карнавальне, на відміну від «серйозного» сатиричного коду, що його застосовує метрополія. З цієї причини українська література дев'ятнадцятого-двадцятого століть нечасто містить сатиру, якщо порівнювати із кількістю та якістю текстів, що застосовують бурлеск, пародію та гумор. Щойно вийшовши із підпілля на початку 90-х, бурлескна традиція в українській літературі починає звучати на повну силу. Утім, ліберально-демократична ідеологія толерує циркуляцію всіх можливих форм комічного, що й бачимо зараз у звільненій та оновленій національній літературі.