

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

На правах рукопису

**ШЕЛЕСТОВА ЮЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА**

УДК: 821.161.2 П. Глазовий

**ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ СМІХОВОЇ КУЛЬТУРИ  
У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГЛАЗОВОГО**

10.01.01 – українська література

Дисертація  
на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:  
**Семенюк Григорій Фокович,**  
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2016

## ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА СМІХОВА КУЛЬТУРА: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ	9
1.1. Типологічні ознаки української сміхової культури	9
1.2. Анекдот як популярна форма української сміхової культури в 60–80-х роках ХХ століття	38
1.3. Взаємодія сміхової культури та літератури: фольклорний аспект	47
Висновки до першого розділу	58
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ АНЕКДОТУ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГЛАЗОВОГО	63
2.1. Світоглядні позиції та літературно-естетичне кредо письменника	63
2.2. Художнє осмислення анекдоту у творчості Павла Глазового: традиції і новаторство	77
2.3. Модифікація суспільних реалій та морально-етичних цінностей 1960–1980-х років у гуморесках письменника	94
Висновки до другого розділу	110
РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЯ БУРЛЕСКНОЇ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГЛАЗОВОГО	114
3.1. Витоки гумористично-сатиричної стратегії спротиву у творчості Павла Глазового	114
3.2. Бурлеск як домінанта творчої манери письменника	127
3.3. Бурлескна мова Павла Глазового як предмет дискусії 1970–1980-х років	145
3.4. Матеріально-тілесна образність у творчості письменника: бурлескно-сатиричний дискурс	156
3.5. Елементи гротеску в гуморесках Павла Глазового як засіб сатиричної типізації	164

Висновки до третього розділу	173
ВИСНОВКИ	177
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	184

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Чимало вітчизняних письменників (Остап Вишня, Юрій Вухналь, Я. Гаватович, Є. Дудар, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Ковінька, І. Котляревський, С. Руданський та ін.) зверталися до здобутків гумористично-сатиричної творчості народу (сюжетів, образів, мотивів тощо), починаючи з періоду епохи бароко й закінчуючи буремним ХХ ст. Це зумовило потребу глибокого вивчення особливостей художньої рецепції сміхової культури у творчості українських митців. Зокрема, феномен взаємодії гумористично-сатиричного фольклору й писемної літератури цікавив таких науковців, як О. Дей, І. Денисюк, Ірина Дубова, Ніна Калениченко, В. Погребенник, М. Сиваченко, І. Франко, М. Яценко та ін. Проте особливості художньої рецепції сміхової культури в доробку П. Глазового фахівцями вивчені не достатньо.

Окремі аспекти творчості П. Глазового були предметом досліджень М. Годованця ("Серйозно і смішно", 1967), В. Домчина ("Серйозна розмова", 1979), В. Євтушенка ("Хто такий Павло Глазовий", 2005), І. Зуба ("Зброя несхибного прицілу. Сучасна українська радянська сатира", 1965), Клавдії Коваленко ("Де б'ють – там... і гумор", 1969), В. Косяченка ("Українська радянська байка. Літературно-критичний нарис", 1972; "Розмаїття усмішок і горизонти життя", 1974; "Любов'ю окрилений сміх. Українська радянська сатирична поезія на шляху становлення: літературно-критичні статті", 1985), Г. Кужільного ("Епілог до сміху. Нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового", 2011), П. Масохи ("Як парость виноградної лози", 1968), Г. Сивоконя ("Навіщо тратить на мораль слова?", 1972), І. Сідея ("Не тільки числом, а й умінням", 1964), М. Старовойта ("По чому стріляють сатирики, огляд", 1974), Олени Стяжкіної ("Жінки в історії української культури другої половини ХХ століття", 2002), В. Чемериса ("Про усмішки та "за проче остальное", 1971) та ін. Однак осмислення творчого доробку П. Глазового й досі лишається фрагментарним і несистемним. Зокрема, не з'ясовані витoki гумористично-сатиричної стратегії письменника, спорадично проаналізовані бурлескні традиції в його творчості. Такий стан справ обумовив вибір провідного аспекту

дослідження, який дає змогу систематизувати художні, ідейні, тематичні доміанти творчості П. Глазового та осмислити їх у контексті розвитку української сміхової культури ХХ ст. Тому художня рецепція сміхової культури у творчості П. Глазового є *актуальною* темою, дослідження якої дасть змогу комплексно простудіювати і його творчість, і загальний історико-літературний контекст, у межах якого вона формувалася.

**Зв'язок з науковими програмами й темами.** Дослідження виконане на кафедрі історії літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах науково-дослідницької програми "Мови і літератури народів світу: взаємодія та самобутність" (державний реєстраційний номер 11БФ044-01, науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Семенюк).

Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка (протокол № 5 від 23 грудня 2013 року).

**Мета дослідження** – з'ясувати особливості художньої рецепції сміхової культури у творчості П. Глазового.

Мета конкретизована в таких **завданнях**:

- 1) з'ясувати сутність поняття "сміхова культура", його структуру, форми та взаємозв'язки із художньою літературою; встановити особливості української сміхової культури;
- 2) на основі аналізу шляхів формування світогляду П. Глазового визначити особливості його літературно-естетичного кредо;
- 3) на матеріалі гуморесок письменника дослідити механізм перетікання заборонених форм сміхової культури, а саме анекдоту, в офіційну;
- 4) простежити витоки гумористично-сатиричної стратегії подвійного кодування П. Глазового та розглянути метаморфози "котляревщини" в його творчості;
- 5) проаналізувати особливості художньої рецепції бурлескної традиції у творах П. Глазового.

**Об'єкт дослідження** – гумористично-сатирична поезія збірок П. Глазового "Архетипи. Гумор. Сатира", "Байкографія", "Куміада: жартівлива поема", "Сміхологія", а також епістолярна спадщина письменника.

**Предмет дослідження** – специфіка "олітературнення" анекдоту як популярної форми сміхової культури ХХ ст. та особливості художньої рецепції бурлескної традиції у творчості П. Глазового.

**Теоретико-методологічну базу** дослідження становлять наукові праці С. Аверинцева, М. Бахтіна, Тетяни Бовсунівської, Б. Гройса, А. Гуревича, Т. Іглтона, Ніни Калениченко, Катеріни Кларк, Юлії Крістевої, Е. Ле Руа Ладюрі, Д. Ліхачова, Ю. Лотмана, О. Мишанича, Є. Нахліка, Г. Ноги, Ірини Олійник, Людмили Панкової, Д. Паттерсона, О. Родного, Марини Рюміної, Марини Столяр, Олени Стяжкіної, Б. Успенського, М. Холквіста, С. Юркова, М. Яценка та ін., присвячені вивченню теоретичних аспектів сміхової культури. Постколоніальні студії Г. Бгабги, М. фон Гагена, Г. Грабовича, Тамари Гундорової, Е. Саїда, Еви Томпсон, В. Чернецького, Олени Юрчук допомогли з'ясувати особливості сміхової культури колонізованого народу. Дослідження Ю. Борєва, О. Дея, М. Кагана, Р. Кирчева, Ірини Кімакович, Є. Курганова, Людмили Панкової, Марини Столяр, Олени Стяжкіної, В. Хіміка, Р. Янгірова дали змогу з'ясувати особливості фольклорного жанру анекдоту. Вивчення співвідношення народної творчості з писемною літературою здійснювалось на основі праць О. Дея, О. Вертія, Уздіат Далгат, Ірини Дубової, Любові Мацько, О. Мишанича, П. Мовчана, В. Погребенника, С. Росовецького, І. Франка та ін. Аналіз співвідношення народної сміхової культури та писемної літератури реалізований завдяки студіям І. Денисюка, Ірини Дубової, М. Сиваченка та ін.

**Методи дослідження.** У дисертації застосовано комплексний методологічний підхід до проблем художньої рецепції сміхової культури у творчості П. Глазового. З-поміж спеціальних літературознавчих методів застосовані порівняльно-історичний (для дослідження впливу сміхової культури на творчість письменника), культурно-історичний (для вивчення тяглості бурлескної традиції та залишків "котляревщини" у ХХ ст.), структурний (для

зіставлення народних фольклорних зразків з авторськими гуморесками), біографічний (для визначення засадничих принципів світосприйняття поета-гумориста та шляхів їх формування), текстово-інтерпретаційний (для аналізу гуморесок П. Глазового), а також філологічний метод (для виявлення художньо-образних, сюжетно-композиційних, мовностилістичних особливостей його творів).

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що в дисертації вперше:

- 1) комплексно проаналізовано вплив сміхової культури на формування творчої манери письменника;
- 2) простежено особливості художньої рецепції сміхової культури в доробку автора як переосмислення анекдоту (популярної форми сміхової культури ХХ ст.) та трансформацію бурлескної традиції;
- 3) здійснено порівняльне вивчення народних анекдотів та гуморесок П. Глазового, з'ясовано міру авторської майстерності в процесі "олітературнення" народних анекдотів;
- 4) розглянуто бурлескний стиль автора крізь призму постколоніальної критики (в контексті передумов для появи метаморфоз "котляревщини" у ХХ ст.).

**Теоретичне значення** роботи полягає у збагаченні понятійного апарату та інструментарію дослідження художньої рецепції сміхової культури у творчості письменників-гумористів; у виокремленні способів "олітературнення" фольклорних жанрів; у з'ясуванні можливостей розвитку гумористично-сатиричної стратегії подвійного кодування як тяглої мистецької традиції в українській літературі.

**Практичне значення.** Результати дослідження можуть бути використані при підготовці лекційних та семінарських занять з історії української літератури, особливо в контексті перебігу в ній гумористично-сатиричного дискурсу, у розробці теоретико-літературних курсів, присвячених вивченню творчості письменників-гумористів і сатириків.

**Апробація результатів дисертації.** Основні результати роботи було

представлено автором у доповідях на міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: Шевченківський міжнародний літературний конгрес, присвячений 200-літтю від дня народження Тараса Шевченка (Київ, 10–12 березня 2014 року); Всеукраїнська наукова конференція "Філологічна наука в інформаційному суспільстві" (Київ, 10 квітня 2014 року), Міжнародна наукова конференція "Сучасна філологія: парадигми, напрямки, проблеми" (Київ, 9 жовтня 2014 року); Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених "Дух нового часу у дзеркалі слова і тексту" (Київ, 8–10 квітня 2015 року); Міжнародна наукова конференція "Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті" (Київ, 8 жовтня 2015 року); Міжнародна науково-практична конференція "Література руху опору: вияви національної ідентичності" (Київ, 19–20 листопада 2015 року).

**Публікації.** Результати дослідження викладені у 9 одноосібних публікаціях, у тому числі 8 надруковані у наукових фахових виданнях України, 1 – в іноземній періодиці.

**Структура та обсяг роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (242 найменувань). Основний зміст дослідження викладено на 182 сторінках; загальний обсяг становить 207 сторінок.

## РОЗДІЛ 1. УКРАЇНЬСЬКА СМІХОВА КУЛЬТУРА: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ

### 1.1. Типологічні ознаки української сміхової культури

П. Глазовий активно використовував у своїй творчості надбання української сміхової культури, що і обумовлює необхідність з'ясування сутності та складових поняття "сміхова культура". Окремі аспекти сміхової культури вивчали іноземні літературознавці: С. Аверинцев [1; 2], М. Бахтін [8; 9], А. Бергсон [11], Б. Гройс [48], А. Гуревич [52; 52], Т. Іглтон [232], Катеріна Кларк [231], Юлія Крістева [95], Д. ЛаКарпа [236], Д. Ліхачов [119], Ю. Лотман [121; 122], Ф. Ніцше [137], А. Панченко [119], Д. Паттерсон [238], В. Пропп [152; 153], Наталя Понирко [119], О. Родний [155; 156], П. Сталлібрасс [240], Б. Успенський [188], М. Фуко [196], М. Холквіст [231], С. Юрков [223] та ін.

На основі аналізу теоретичних досліджень встановлено, що українська сміхова культура ХХ ст. – маловивчений феномен у вітчизняному літературознавстві. Вивченню особливостей бурлескно-травестійної літератури, включно й творчості І. Котляревського та його епігонів, присвячено значну кількість праць: Тетяни Бовсунівської [14], М. Возняка [31], Ніни Калениченко [80], Л. Махновця [127], О. Мишанича [130], Д. Наливайка [134], Є. Нахліка [136], Г. Ноги [139–141], Ірини Олійник [142], В. Шевчука [210], М. Яценка [228] та ін. Прояви сміхової культури ХХ ст. досліджені меншою мірою.

Художню природу окремих форм радянської сміхової культури (переважно анекдоту) розглядали Ю. Борєв [19–22], О. Дей [55], М. Каган [78], Р. Кирчів [82], Ірина Кімакович [83], Є. Курганов [115], Людмила Панкова [146], Марина Столяр [170; 171], Олена Стяжкіна [173; 174], Р. Янгіров [226] та ін. Переосмислення концепції карнавально-сміхової культури М. Бахтіна в координатах постмодернізму на прикладах творів Ю. Андруховича розглянула Любов Печерських [147], спробу філософсько-антропологічного аналізу сміхової культури у творчості М. Хвильового здійснила Наталія Козирева [86].

Однак на сьогодні обмаль літературознавчих праць, присвячених аналізу механізму входження форм сміхової культури у творчість радянських письменників. Вони стали предметом дослідження Людмили Панкової у дисертації "Сміхова культура України в контексті сучасних трансформаційних процесів" (у галузі соціальної філософії і філософії історії) [146] та в науковій праці Марини Столяр "Сміхова культура тоталітарного суспільства: сутність, форми, механізми дії (на прикладі радянських культурних практик)" (з філософії антропології та філософії культури) [171]. Особливо важливим в аспекті нашого дослідження стала монографія Олени Стяжкіної "Жінки в історії української культури другої половини ХХ століття", один із розділів якої був присвячений зв'язку творчості П. Глазового з фольклорним жанром анекдоту [172]. Це зумовило потребу уточнення сутності поняття "сміхова культура", її структури, форм прояву.

Феномен сміхової культури став предметом дослідження низки наук: філософії, культурології, літературознавства, соціології тощо. Це поняття в науковий обіг ввів М. Бахтін. Попри те, що наукові здобутки вченого не вичерпали усіх аспектів дослідження поняття "народної сміхової культури", вони визначили вектор подальшого розвитку наукової думки (включно й української) в царині сміху. Про це слушно зауважив А. Гуревич: "Його дослідження карнавальної народно-сміхової культури вказало на той пласт середньовічного світобачення і світовідчуття, яке до цього ... було повністю знехтуваним" [52, 272]. Науковці, які задовго до М. Бахтіна описували такі прояви сміхової культури феодальної епохи як фарс, народну містерію, карнавал, комедію, пародію, були, на думку А. Гуревича, далекими від розуміння значення цих явищ, їхньої "світоглядної принципової важливості" [52, 272].

Власне дослідження феномену сміхової культури розпочинається з праці М. Бахтіна "Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя і Ренесансу". Відтоді напрацьовано багато різноманітних концепцій, написано чимало досліджень, висловлено безліч думок. Зауважимо, що погляди дослідників різняться, тож пропонуємо умовно поділити їх на дві великі групи: Pro et Contra

(за назвою одного з видань, присвячених його науковим здобуткам "М. М. Бахтін: Pro et Contra" [124]). Неможливо врахувати всі наукові суперечки, які точилися довкола праці М. Бахтіна, тому розглянемо лише ті з них, які дотичні до теми нашого дослідження.

Теорія "карнавалу" М. Бахтіна була написана як коментар до роману "Гаргантюа і Пантагрюель". Аналізуючи твір Ф. Рабле, дослідник спробував вписати його в історично-літературний процес (оскільки постать Ф. Рабле стояла осторонь нього), вказавши на зв'язки його творчості з народною сміховою культурою середньовіччя й Ренесансу. У цій студії автор кристалізував власну теорію, виділивши три основні форми "сміхової культури", які, на думку О. Родного, є особливими формами зберігання і передачі інформації про соціокультурні цінності [156, 18]:

- 1) обрядово-видовищні форми (святкування карнавального типу, різноманітні сміхові дійства, які відбуваються на площі, майдані);
- 2) словесно-сміхові (включно з пародійними) твори різних типів: усні й писемні, писані латиною або народною мовою);
- 3) різноманітні форми і жанри фамільярно-майданної мови (лайка, божіння, клятва, народні блазони тощо) [9, 12].

Коротко охарактеризуємо основні положення теорії, які вплинули на розвиток не лише української, а й світової літературознавчої думки.

Серед усіх форм сміхової культури *карнавал* – найбільш яскравий її прояв, який перебуває на межі мистецтва і життя [9, 15]. Юлія Крістева зазначає, що учасник карнавалу є одночасно і виконавцем, і глядачем, який втрачає особистісну самосвідомість [95, 230]. Таким чином, пройшовши крізь точку "нуль" карнавальної активності, учасник перетворюється і на суб'єкт видовища, і на об'єкт дійства одночасно [95, 230].

Особлива атмосфера народного святкування, на переконання М. Бахтіна, різко відрізнялася від офіційних свят. Притаманна останнім *ієрархічна система нівелювалася*: під час карнавалу між людьми стиралися усі ранги й титули, людина переставала грати визначену їй суспільну роль [9, 18].

Сміх, за М. Бахтіним, постає як явище *всенародне* (колективне, у якому індивідуальний голос ігнорується) [9, 15], а отже, *демократичне; універсальне* (на відміну від сатири, спрямоване на весь всесвіт і на тих, хто сміється); *амбівалентне* (тобто таке, що одночасно заперечує і стверджує) [9, 20].

Вивчення цього аспекту сміхової культури привело дослідників, які працювали в смисловому полі концепції М. Бахтіна, до висновку про *панування несвідомого* в стихії карнавалу. Зокрема, Б. Гройс, Юлія Крістева співвідносять закони карнавального дійства з ніцшеанським діонісійством. Юлія Крістева акцентує увагу на тому, що в основі структури карнавалу знаходяться дві несвідомі речі – секс і смерть: "Між ними виникає діалог, який породжує структурні діади карнавалу: верх і низ, народження і агонія, їжа і екскременти, похвала і лайка, сміх і сльози" [95, 231]. А. Гуревич визначає життя людини в межах таких екстремальних протилежностей як життя і смерть [52, 271]. М. Яценко окреслює парадигму буття в межах опозицій: "життя і смерть, високе і низьке, трагічне і комічне, прекрасне і потворне, яке перебувало у стані нестійкої, рухливої рівноваги" [228, 32–33]. Така діада була властива "низовому" бароко, яка пізніше актуалізувалася в творчості М. Гоголя. Отже, карнавалу було властиве особливе сприйняття навколишньої дійсності: людина середньовіччя створювала *світ навиворіт; світ, у якому перевертається верх і низ; світ, у якому нівельовані ієрархічні сфери*.

Важливою складовою концепції М. Бахтіна було твердження про опозиційність народної сміхової культури *до офіційної влади* [9, 12]. Вивчаючи романи Ф. Рабле, дослідник встановив: неофіційна, карнавальна, народна сміхова культура протистоїть офіційній, церковній. Розвиваючи цю думку, Юлія Крістева зазначила, що карнавальна структура спрямована проти ідеології, християнства, проти раціоналізму [95, 231].

"Усі ці обрядово-видовищні форми ... надзвичайно *різко*, можна сказати принципово, відрізнялися від серйозних офіційних – церковних і феодално-державних – культових форм і церемоніалів. Вони давали зовсім інший, підкреслено неофіційний позацерковний і позадержавний аспект світу, людини й

людських стосунків: вони ніби будували по той бік усього офіційного другий бік і друге життя, до якого всі середньовічні люди були причетні більшою або меншою мірою, в яких вони на певному часовому відтинку жили. Це – своєрідне *двосвіття*, без врахування якого ані культурна свідомість середньовіччя, ані культура Відродження не може бути правильно зрозуміла", – наголошував М. Бахтін [9, 13] (виділення наше – Ю. Ш.). Учений вважав, що різке протиставлення між обома культурами призводить до життя людини ніби у двох світах, поєднаних у її свідомості.

Тип сміхової образності, притаманний народній культурі середньовіччя, М. Бахтін назвав *гротескним реалізмом* [9, 28]. Цей тип художньої творчості був тісно пов'язаний з образами матеріально-тілесного низу, а саме з "матеріальністю", "тілом", "тілесним життям". Ознаками гротескного реалізму є *гіперболічність, карикатурність, пародійність* [9, 46].

Коріння цієї естетичної концепції буття проростає з архаїчного мистецтва та міфології, проте, на думку М. Бахтіна, в класичну добу воно було витіснено як неканонічне і навіть "низьке". Епоха Відродження поставила людське тіло і загалом матеріально-тілесне начало в центр світобудови [143]. Це дало можливість гротескній концепції буття проникнути у сферу високого мистецтва й відродитися з новою силою. Натомість карнавальний сміх з його функцією зниження зробив людське тіло об'єктом гротескних трансформацій, які втілилися в *гротескній концепції тіла*. У добу класицизму гротескний реалізм починає занепадати і зрештою деградує: "Карнавальне світовідчуття й гротескна образність продовжують жити й передаватися як літературна традиція, передусім, як традиція ренесансної літератури. Втративши живі зв'язки з народною майданною культурою і ставши виключно літературною традицією, гротеск перероджується. Відбувається відома формалізація карнавально-гротескних образів, які дають змогу використовувати їх в різних напрямках і з різною метою" [9, 44]. Саме М. Гоголь, на думку М. Бахтіна, став винятком серед формального використання сміхової культури у власному доробку [8].

Таким чином, за концепцією М. Бахтіна, природа західноєвропейської карнавальної культури сягала сивої давнини. Вона завжди відрізнялася від офіційної культури, знаходилася в різкій опозиції до неї. Це засвідчує сукупність ознак, які входять до структури сміхової культури: *звільнення від ієрархічних взаємин; карнавалізація; амбівалентність, універсальність, всенародність карнавального сміху, його опозиційність офіційній владі тощо*. Проте стрімко й потужно проникнути в літературу їй вдалося лише в добу Відродження. Пізніше почалося виродження західноєвропейської карнавальної культури, вона втратила свою життєствердну силу. У наступних епохах прослідковуються окремі елементи, фрагменти сміхової культури в літературі. Натомість форми амбівалентного сміху деградують до редукованих гумору, іронії та сатири. Винятком серед такого "переродженого" використання, на думку М. Бахтіна, була творчість М. Гоголя. У статті "Гоголь і Рабле" вчений дійшов висновку, що народна сміхова культура є не лише елементом, а й важливим компонентом художнього світу М. Гоголя [8].

Щоб краще збагнути поняття "сміхової культури", яке в ході дискусій розширило обрії розуміння, закладені М. Бахтіним, і уточнити його визначення, розглянемо твердження ученого, які викликали найбільше суперечок. Це дасть змогу якомога ближче підійти до теоретико-методологічних основ нашого дослідження сміхової культури ХХ ст. Форми сміхової культури, які були виділені М. Бахтіним, не викликали особливих суперечок. Натомість її складові та ознаки потребують перегляду і суттєвих уточнень.

*Карнавал*. Теорія "карнавалу" була переосмислена науковцями в кількох аспектах. Звернемося до визначення поняття "карнавал", запропонованого М. Бахтіним. З одного боку, карнавал як дійство є формою сміхової культури, яка перевертала офіційну культуру в універсальній всенародній амбівалентній сміховій формі. Йдеться про її розуміння як *пародійного явища*. Українські вчені Тетяна Бовсунівська, З. Лібман, О. Мишанич, Є. Нахлік, Г. Нога, Ірина Олійник, В. Шевельов, М. Яценко та ін. розвивали пародійний напрямок теорії "карнавалу". Зокрема, М. Яценко зазначає, що друге життя народу будується як пародія, як "світ

навиворіт", у якому високе переводиться у знижено-матеріальну [228, 40]. Дослідження українськими вченими пародійності карнавалу було пов'язано з особливостями проявів саме української сміхової культури (на матеріалі творчості мандрівних дяків), якій властивий пародійний характер.

З іншого боку, М. Бахтін вказує на існування іншого аспекту карнавалу – трагічного, абсурдного, страхітливого. Йдеться про "*карнавалізацію свідомості*", яка віщує катастрофічні зміни [9, 61]. Учений зазначає, що карнавалізація свідомості завжди передуює великим зрушенням [9, 61]. Приклади з історії свідчать, що такі зрушення позначені глибоким трагізмом, оскільки на зміну новим передчуттям і вірі в краще майбутнє приходять відчуття безвиході й абсурдності дійсності. Саме цей останній факт заперечує тезу М. Бахтіна про "амбівалентність" сміху, оскільки в цьому випадку відроджувальна і критична функції не врівноважуються, а навпаки – остання починає домінувати.

Іноземні дослідники, на відміну від вітчизняних, а саме Т. Іглтон, Катеріна Кларк, Юлія Крістева, М. Холквіст, досліджували "карнавал" у контексті карнавалізації радянської дійсності, яка властива тоталітарній системі. Юлія Крістева схиляється до розуміння карнавального сміху як такого, що сповнений трагізму і комізму водночас, причому трагічний бік карнавалу сповнений цинізму і революційності. Дослідниця зазначає, що стихія карнавалу може нести смерть [95].

Трансформуючи ідею карнавальної свідомості, зокрема притаманну радянській людині, Людмила Панкова запроваджує *принцип карнавалізації*. За твердженням дослідниці, він реалізується в конструюванні двох світів. Перший – це світ буденності, об'єктивної реальності. Його функції обумовлені необхідністю збереження і підтримання життя соціуму загалом і людини зокрема. Другий світ – "антисвіт", конструювання якого пояснюється прагненням людини подолати ту прірву, яка закладена між протилежностями людського існування [146, 60]. Фундаментальною опозицією, довкола якої розгортаються означені зв'язки, є протиборство між світським життям, в якому перебуває людина, і сакральною реальністю, до якої вона прагне.

Сутність принципу карнавалізації полягає в перевертанні полюсів маркованої реальності "з ніг на голову": верх стає низом; загальноприйняте – забороненим; те, що вважається нормою, перетворюється на антинорму тощо. Окрім того, відбувається тимчасова відміна часово-просторових характеристик повсякденності [146, 62]. Карнавалізація покликана зняти ті протиріччя, які виникають у житті людини.

Людмила Панкова наводить перелік ознак, притаманних принципу карнавалізації. Перша ознака – антизнаковість, яка відбувається під час *конструювання антизнакової реальності*; наближає людину до сакрального світу. Це зближення відбувається шляхом тимчасового "перевертання" звичних [146 62]. Другою ознакою, на думку вченої, є *маргінальність*, оскільки карнавальній свідомості властиве балансування на межі двох опозиційних реальностей [146, 62]. Так, зазвичай її носіями були маргінальні фігури (блазні, скоморохи тощо.) Третьою ознакою принципу карнавалізації є *амбівалентність* сміху й страху. Ця властивість пов'язана з одночасною можливістю присутності сміху і страху в різних формах сміхової культури. Четверта ознака – *недійсність наслідків карнавалізації*. На відміну від подій повсякдення, які мають реальні наслідки, в карнавальній дійсності відбуваються уявні зміни, які мають недейсні наслідки.

Не менше суперечливих поглядів викликало питання "*амбівалентності*" карнавального сміху. За М. Бахтіним, сутність амбівалентності полягала в тому, що сміх, з одного боку, є "веселим" і "радіючим" [9, 20]; з іншого – "одночасно таким, що насміхається, висміює". Тобто, сміх "заперечує і відроджує" одночасно [9, 21].

Марина Рюміна зазначає: "утвердження й заперечення одного й того ж в один і той же час у формальній логіці неможливе і засвідчує хибний висновок", "логічний абсурд" або "нову форму діалектики, яка заперечує саму себе" [160, 218]. Якщо таке відбувається в межах однієї цілісності, це свідчить про руйнування цієї цілісності [160, 218]. Прикладом подібної цілісності, яка несе у собі руйнацію, дослідниця вважає гротеск. Вона переконана, що він є надзвичайно

жахливим тому, що у своїй суті містить "тенденцію розщеплення", [160, 219]. Тобто, за спостереженням Марини Рюміної, "пониження" в "амбівалентності" М. Бахтіна виявляється абсолютним, натомість "відродження" – відносним [160, 220]. Схожої думки щодо амбівалентності дотримується Юлія Крістева, яка, втім, не заперечує її як таку. Розглядаючи її в контексті карнавальної свідомості, вона розуміє під амбівалентністю певну аморальність, одночасну репрезентативність і антирепрезентативність [95, 231].

*Тенденція до втрати сміхом своєї позитивної складової й посилення негативної була підтримана більшістю дослідників. Проте аргументація Марини Рюміної потребує особливої уваги. Дослідниця пов'язує втрату позитивної складової сміху з двома його формами – фізіологічною та культурною. Перший, радісний, фізіологічний сміх (емоційна реакція) був пов'язаний з докультурним сміхом і зник ще на ранніх етапах [160, 234]. На зміну йому прийшов сміх культурний. На думку Марини Рюміної, сміх як культурний феномен відрізняється від фізіологічного тим, що позитивне й негативне начала не є рівноцінними. У культурному сміху, навіть у його найбільш ранніх формах (ритуальному сміху), провідним є саме заперечне, руйнівне, нищівне начало [160, 233]. Це наводить на думку, що вживання терміну "амбівалентність" є сумнівним стосовно сміхової культури XVI ст. [160, 233]. Таким чином, дослідниця заперечує амбівалентність карнавального сміху як таку.*

Слідом за Мариною Рюміною зауважимо, що в контексті проблеми нашого дослідження *говорити про амбівалентність народного сміху не доводиться. Одночасне співіснування двох протилежних начал властиве лише фізіологічному сміху, який не є предметом вивчення в дисертації. Натомість у культурному сміху домінує критичне начало, а, отже, він не є амбівалентним. Тому щодо української сміхової культури доречно вживати термін *синкретизм*, оскільки така здатність поєднувати нерозчленовані елементи більше відповідає сутності поняття архаїчної сміхової культури [69].*

Багато суперечок викликала теза М. Бахтіна про *різке протиставлення сміхової культури офіційній*. З приводу цього твердження А. Гуревич зазначає: за

умови проживання людини у двох несумісних культурах одночасно вона не може поєднати їх у своїй свідомості [52, 276]. Дослідник схиляється до того, що види сміхової культури передбачають *не протиставлення* себе офіційній культурі, а її *перевертання* [52, 277]. Адже будь-який ритуал не лише не ігнорує панівну культуру, навпаки, він *проростає з неї, відштовхується від неї*. Дослідник наводить безліч прикладів: п'яна дівчина, яка вдає з себе Богоматір; літургія, на якій панують тотальне пияцтво та богохульство тощо. Наведені приклади свідчать не про ігнорування або відкидання всіх цих інверсій "серйозного" культу і ритуалу, а про *витікання з неї, набування у ній своїх закономірностей і особливостей її ствердження* [52, 277].

Власне символіка карнавалу існує не безвідносно до офіційного культу: вона нерозривно пов'язана з його системою. Ця думка дослідника поглиблює концепцію М. Бахтіна, оскільки в ній підкреслено: *процес заперечення включає в свою систему координат об'єкт, який викликає протидію*. Прикладом може слугувати побутування політичного анекдоту в умовах тоталітаризму. Адже ця форма сміхової культури не протиставляє себе радянським реаліям, вона їх "перевертає". Це наштовхує на думку про *пряму залежність народної сміхової культури від офіційної*. Можемо посперечатися з М. Бахтіним у його спробах довести цілковиту самостійність народної сміхової культури. Залежність народної сміхової культури від офіційної підтверджується сплеском у розвитку українського "колоніального" сміху в межах метрополії (в Радянському Союзі), яка диктувала свої "правила гри".

Думку М. Бахтіна про *автономність* людей на карнавальній площі спростовують й історичні джерела. Французький історик Е. Ле Руа Ладюрі у своїй праці "Карнавал в Ромені" зазначає, що *карнавал завжди був символічною битвою між двома протиборчими сторонами*. Насправді було два карнавали: один – для плебеїв, інший – для знаті. Така дуальність не зовсім вписується в межі бахтінської концепції народної автономності. До того ж, дослідження Е. Ле Руа Ладюрі ставить під сумнів твердження про існування карнавалу поза *політикою, соціальними та економічними устроями повсякдення* [237]. Історик звертає увагу

на те, що протиборчі сторони виступали під різними тотемами, які підкреслювали їхній соціальний стан. Знать використовувала образи півня, орла та куріпки – показника належності до вищої верстви, а простолюд обирав образи ведмедя, вівці, зайця, що символізували дику та земну вдачу. Таким чином, карнавал варто розглядати швидше як *продовження* чи *інтенсифікацію політичної боротьби*, аніж як феномен, де ці протиріччя знімаються [237].

Чимало наукових диспутів пов'язано з тим, що *"офіційна" культура*, на думку М. Бахтіна, була надбанням освіченої людини, натомість сміхова – неосвіченої маси населення. Проте, на думку А. Гуревича, народна культура аж ніяк не була чужою, незвіданою для освіченої частини населення, включно з духовенством [53, 12]. Дослідник вказує на те, що в добу Середньовіччя вже не існувало форми "чистої" культури (без "домішок"), оскільки у свідомості навіть найбільш неосвіченої людини тієї епохи були наявні елементи релігійного світогляду [53, 12]. Натомість у свідомості найбільш освіченої людини (яка б знала Святе письмо, патристику тощо) неодмінно був присутній пласт народних вірувань [53, 12]. Подібне акцентування уваги М. Бахтіна на *соціалній стратифікації суспільства* пояснюється необхідністю віддати данину радянській епосі, в якій матриця антагоністичного протиставлення пролетаріату та буржуазії накладалася на свідомість дослідника. Зокрема, йдеться про положення історичного матеріалізму про творення не окремими героями, а народними масами.

Вимагає перегляду положення концепції М. Бахтіна про *ототожнення "карнавалу" виключно зі свободою* [9, 43]. Так, у дослідниці Людмили Панкової виникає риторичне запитання, чи можна абсолютизувати карнавалістичну свободу, якщо католицька Європа чітко регламентувала народні сміхові дійства церковним календарем [146, 91]. Подібна практика регламентації була пов'язана зі спробами католицької влади витіснити язичницькі народні вірування і культу. Щоб позбутися потужного руйнівного, "підривного" по відношенню до панівної релігії, культу, вона асимілювала частину язичницьких культів, включно й ритуальні сміхові практики [146, 91]. Це наштовхує на думку про *"відносну"* (аж

ніяк не "абсолютну") свободу сміхових практик. Адже відведення для сміху фіксованого часового відтинку, поза яким легітимність сміхових практик завершується, суперечить характеристикам свободи.

Американський дослідник Д. Паттерсон не лише заперечує звільняючий характер карнавалу: він пов'язує теорію "карнавалу" М. Бахтіна з "божевільним дискурсом" ("порожнечею, яка лежить в основі творчого акту") і зводить бахтінську екстатичну гіперболу про карнавал до її заперечувальних, ірраціональних властивостей. Тому карнавал у нього швидше *божевільний, аніж той, який вивільнює* [238].

Не менш цікавими є міркування С. Аверинцева, який поставив під сумнів твердження М. Бахтіна про сміх як вивільнення. Йдеться про *перехід від "деякої" несвободи до "деякої" свободи* [9, 18]. С. Аверинцев виокремлює тип сміху, який може бути підвладний механічним закономірностям, таким як автоматична реакція м'язів і нервів. Це виключає його абсолютизовану свободу, про яку говорив М. Бахтін. Загальновідомим є той факт, що сміх як фізіологічний ефект можна викликати в ході маніпуляцій. Таким чином, взяте за основу твердження М. Бахтіна про абсолютизовану свободу сміху дослідник трансформував так: "перехід від несвободи до свободи вносить момент певної несвободи" [2, 7].

З цим пов'язано і спростування тези про те, що "за сміхом ніколи не приховується насилля" [9, 108]. С. Аверинцев зазначає, що сама історія свідчить супроти М. Бахтіна. Він наводить безліч прикладів (таких як сміх Арістофана над катуваннями раба в "Жабах", сміх у комедіях Плавта над покараннями та січею рабів, карнавальні практики І. Грозного, Й. Сталіна тощо) як приклад хибності бахтінської тези.

Вочевидь, описані недоліки теорії пов'язані з тим, що об'єктом дослідження літературознавця стала "гіпостазована", "надмірно ідеалізована" сутність [2, 12] або, за висловленням самого М. Бахтіна, "правда сміху" [9, 95]. Адже основний критерій, за яким М. Бахтін вивчає сміх, є його оптимістичність, налаштованість на зняття протиріч. Натомість С. Аверинцев прослідковує

приклади безпосереднього зв'язку між сміхом і насиллям, карнавалом і тоталітарністю, що спростовує виключно позитивну бахтінську "правду сміху".

Славісти Катеріна Кларк і М. Холквіст також наголошують на тому, що теорія літературознавця значною мірою базується на *ідеалізації "народу"*. Народ у нього завжди "anti-absolutist, pro-universalist and anti-war" (тобто такий, що протистоїть абсолютизму, загальнопринятим нормам і війні). Більше того, народ у Бахтіна виступає носієм другої правди про світ [231].

Схожої думки дотримується англійський дослідник Б. Тейлор, який вважає теорію М. Бахтіна в цілому *надто оптимістичною й позитивною*. Він спирається на дослідження карнавалу П. Берка в праці "Популярна культура в ранньомодерній Європі", де головними темами карнавалу визнано "їжу", "секс" і "жорстокість" [12]. Автор зазначає, що у дослідженні М. Бахтіна чимало уваги приділено їжі, тілу, натомість нічого не сказано про жорстокість [242].

С. Аверинцев вказав на ще один суттєвий недолік концепції вченого: "Формулювання Бахтіна мають на увазі лише ті випадки, коли потрібно звільнитися від *соціальної маски*, нав'язаної "офіційною культурою", тобто ... керівництвом" [2, 8–9]. Вони не враховують ані сміх над фізичними труднощами (які необхідно подолати), ані сміх над самим собою, своєю слабкістю, ані хамський сміх тощо. На думку вченого, це звужує все те різноманіття проявів сміху, яке закладено у його ігровій стихії. Адже сміх передбачає різноманітну мотивацію, більше того – підміну однієї мотивації іншою [2, 11]. Цей соціальний аспект є надзвичайно важливим у контексті вивчення поняття "сміхової культури". Адже вона не вичерпується виключно політичною тематикою.

Дещо одновекторний погляд на сміх, обмежений вузькими рамками соціальної маски, яку людина вимушена одягати під тиском офіційної культури, був пов'язаний з нелегким життям самого М. Бахтіна. Так, С. Аверинцев розглядає його діяльність невідривно від *тієї тоталітарної дійсності, яка залишила свій слід і на долі, і на концепції автора*. Б. Гройс також акцентує увагу на тому, що бахтінський опис карнавалу і карнавалізації породжений його власним досвідом Революції та Громадянської війни [48].

Б. Гройс розглядає теорію філософа з точки зору тоталітарних практик і їхнього впливу на митців ХХ ст. Проте він іде далі С. Аверинцева, зазначаючи, що карнавал М. Бахтіна – "жахливий": "не дай Боже, потрапити в нього. Про демократію тут навіть не йдеться: М. Бахтін нікому не дає права уникнути тотальної карнавальної повинності, не брати участь у карнавалі, залишитися осторонь нього" [48, 78]. "Навпаки, – продовжує дослідник, – саме ті, хто намагається це зробити, в першу чергу стають жертвами "веселих паплюжень та побиттів" [48, 78]. На думку Б. Гройса, М. Бахтін не дає змоги індивідууму вийти за межі колективного. Він вважає, що сміх М. Бахтіна породжений "примітивною вірою" в те, що світ, народ є кількісно більшими від індивідуума [48, 79]. А це і є віра в "істину тоталітаризму" [48, 79].

Б. Гройс приділяє особливу увагу тому факту, що М. Бахтіна зазвичай розглядають як антисталініста, тобто людину, яка висловила свій протест проти сталінської ідеології й описала "карнавалізацію" як реакцію на серйозність соціалістичних постулатів [48, 78]. Сам літературознавець заперечує цей факт, проте наголошує, що він не вважає М. Бахтіна сталіністом [48, 80]. Адже попри всі життєві негаразди, пов'язані з системою, М. Бахтін не дозволив би вийти назовні власному ресентименту [48, 80]. Отже, причини подібних хиб у концепції М. Бахтіна Б. Гройс, на відміну від С. Аверинцева, не шукає у гіпостазованій правді сміху, а вбачає їх у спробі вченого створити естетичне виправдання своїй епосі. Усвідомлюючи безсилість індивідуального спротиву, приреченість на загибель, М. Бахтін розчиняє індивідуума в колективі. У такий спосіб його усвідомлена загибель (або "саморозтерзання") в інтересах колективу стає позитивною цінністю [48, 80].

Поруч з такою позицією серед науковців існує думка про М. Бахтіна як про людину, яка презентувала *алегоричну альтернативу сталінській системі*. Катеріна Кларк і М. Холквіст стверджують, що на рівні "політичної алегорії" *утопічна концепція карнавалу вибудовує ліберальну альтернативу репресіям тоталітарного режиму*. Це важливо з кількох причин. По-перше, автори вказують на спроби сталіністів асимілювати карнавальні техніки інверсії для своїх

власних цілей. Дослідження Річарда Стайтса про російську популярну культуру досить показово описує, наскільки радянська система покладалась на циркові практики [231]. По-друге, в 1935 році А. Луначарський, сталінський нарком освіти, опублікував статтю, що звеличувала теорію карнавалу як "запобіжного клапану". Наведемо його цитату: "Карнавал служив для панівних класів своєрідним запобіжним клапаном, оскільки під час карнавалу пригнобленим класам надавалася певна громадянська свобода. У звичайний час нижчі верстви населення могли сміятися над вищими тільки потай, натомість під час карнавалу відкривалася можливість вільного глузування. Організатори карнавалу відчували, що це, з одного боку, дає вихід накопиченому класовому невдоволенню, з іншого – цей вихід був несерйозним, тому безпечним" [123]. Катеріна Кларк і М. Холквіст роблять припущення, що М. Бахтін міг читати цю статтю, тому його теорію карнавалу можна розглядати певною мірою як *відповідь офіційній позиції радянської влади* [231]. Визначаючи карнавал місцем звільнення, соціального протесту, в якому нівелюються всі соціальні нерівності, М. Бахтін презентує алегоричну альтернативу сталінській системі [231].

Підсумуємо словами П. Сталлібрасса: "Принципи карнавалу не можуть розглядатись без докладного історичного аналізу *супутніх обставин*" [240]. Йдеться про необхідність дослідження теорії сміхової культури М. Бахтіна з урахуванням історичного контексту доби. Попри те, що об'єктом дослідження М. Бахтіна був західноєвропейський карнавал, переважна більшість дослідників його концепції наголосили на її залежності від тоталітарної дійсності: теорія карнавалізації була породжена негативним досвідом життя в Країні Рад. Тож дискусія довкола вчення і постаті М. Бахтіна дала змогу з'ясувати, *за яких умов формувалася і функціонувала сміхова культура, в тому числі і радянська*. Йдеться про карнавалізацію дійсності та відсутність індивідуальної свободи і як наслідок – потреба у сміховому вивільненні. До того ж, це вивільнення, так званий "запобіжний клапан" (Т. Іглтон) [232], *не слід розглядати виключно на рівні політичної ідейно-тематичної складової, а й на рівні свободи в обранні соціально-*

*побутових тем* (наприклад, сороміцький гумор). Хоча безумовно політичний компонент домінує.

Під час обговорення положень концепції М. Бахтіна дослідники встановили закономірності функціонування *сміхових форм у будь-який період історичного розвитку суспільства*: універсальна опозиція сміхової культури офіційній, "відносна" свобода сміхових практик; *залежність* об'єкта "перевертання" від офіційного дискурсу; втрата сміхом позитивної складової і посилення негативної тощо. Звернемо увагу на ще одне посутнє зауваження Е. Ле Руа Ладюрі: за умов карнавалізації дійсності форми сміхової культури швидше інтенсифікували протиріччя, аніж знімали їх.

З'ясувавши сутність поняття "сміхової культури", її структури та особливостей, механізму дії, визначимо вплив концепції М. Бахтіна на розвиток літературознавчої думки у вивченні особливостей слов'янської, включно й *української сміхової культури*. Дослідження М. Бахтіним сміхової культури західного зразка, де, на відміну від слов'янського світу, існувала форма карнавалу, стало потужним поштовхом до докладного вивчення сміхової культури східних слов'ян. У працях Д. Ліхачова [119], Ю. Лотмана [121; 122], О. Панченка [119], Наталії Понирко [119], В. Проппа [152–153], Б. Успенського [188], С. Юркова [223] йшлося про слов'янську сміхову культуру часів Київської Русі. Зокрема, Д. Ліхачов увів поняття "*антикультури*" на позначення сміхової культури східних слов'ян [119]. Д. Ліхачов, О. Панченко у своїй монографії "*Сміх в Давній Русі*" обґрунтували специфіку слов'янського світу "*навиворіт*", зумовленої релігійною ситуацією, "*православною совістю*" і водночас язичницьким ставленням до сміху [119].

Через відсутність карнавальної практики в Давній Русі Б. Успенський на позначення поведінки навпаки (заміну чітко визначених, регламентованих норм поведінки на протилежні) ввів поняття "*антиповедінки*" [121, 320]. У слов'янській середньовічній культурі вчений виокремив такі її форми: сакралізована, символічна та дидактична. Сакралізована антиповедінка пов'язана з язичницькими віруваннями, а саме з вірою у перевернутість потойбіччя. Йдеться

про поховальні культури, які супроводжуються ритуальними перевертаннями предметів, пошиттям речей покійному специфічними методами тощо [121, 322]. Зразком символічної антиповедінки було покарання, метою якого були публічні кпини і знущання, що розглядаються вченим як тимчасова смерть. Винного символічно долучали до потойбіччя, тобто до перевернутого світу [121, 325]. Прикладом дидактичної антиповедінки була поведінка юродивого, діяльність якого визначається перебуванням у сакральному мікропросторі. Перевернутість може збагнути лише сторонній спостерігач, який, на відміну від божого посланця, перебуває у грішному світі [121, 327].

С. Юрков розширив концепцію Б. Успенського. Звернувши увагу на еволюціонування форм "антиповедінки", її трансформацію у ХХ ст., дослідник виявив недолік у теорії Б. Успенського, а саме його орієнтації на сакральне у визначенні антиповедінки. Трансформаційні процеси, які відбуваються у сучасному світі, демонструють послаблення зв'язку зі священною сферою буття. Проте це не стає на заваді антиповедінці, яка в наш час виявляється у найрізноманітніших модифікаціях [223, 17]. С. Юрков не заперечує проростання коріння "антиповедінки" із сакральних-обрядових форм. Однак зазначає, що вона еволюціонувала, вивівши на перший план інші точки опори. Він також пропонує розширити поняття діяльності "навпаки", яка в Б. Успенського розкривається в межах суворої оберненості до загальноприйнятої норми. С. Юрков *розглядає антисвіт у межах нової модифікації, яка передбачає не лише оберненість, а напів- начверть- нормативну поведінку або й невідповідність емоційного стану, дій, вчинків* [223, 18]. Діяльність навпаки, на його думку, в сучасному світі не визначається в межах парадигми *норма – антинорма*. Вона має безліч модифікацій, приклади яких нам дає ХХ ст.

С. Юрков визначив антиповедінку як "форму свідомого відхилення від норми (такого відхилення, що передбачає намір), від загальноприйнятої або нав'язаної (рекомендованої владними ідеологічними колами) норми поведінки, яка містить (більшою або меншою мірою) інтенцію на дестабілізацію усталеного культурно-соціального порядку (в крайньому випадку – на руйнування всієї її

структури (тобто системи норм)" [223, 19]. Важливими ознаками антиповедінки дослідник вважав її *театральність*, розраховану на суспільний резонанс, *надзнаковість*, яка потребує додаткових зусиль для її прочитання, та послуговування усталеними *архетипами*. Виведені вченим закономірності вписуються в контекст функціонування будь-якої слов'янської сміхової культури, включно з українською.

Отже, замість поняття "карнавалу" вчений пропонує поняття "антиповедінки". Він протиставляє західній парадигмі "канавального" сміху інший тип сміху – сміх, витворений на основі гротеску. Причому перший тип він називає простим за своєю природою [223, 34], а другий – складним, який передбачав тематичне дійство, що, втративши своє сміхове начало, перетворилося на трагедію. Зіштовхнувшись із реальністю, сміх починає процес саморуйнування [223, 34]. Прикладом такого дійства, на думку вченого, була опричнина. У такий спосіб російський світ починає функціонувати в межах опозиції "свій" (впорядкований, узгоджений, буденний) і "чужий" (світ хаосу, абсурду, перевернених зв'язків, невпорядкованостей тощо). У такій діалектичній залежності розгортається семантичне поле *російського середньовічного антисвіту* [223, 35].

Людмила Панкова зазначає, що західноєвропейський карнавал конструював вільну сміхову альтернативу офіційній церковній ідеології, натомість давньоруський антисвіт вводив людину до диявольської реальності, або реальності навиворіт, в якій гіпертрофовані аспекти карнавалізації були пов'язані зі страхом [146, 133].

Для здійснення нашого дослідження найбільш значущими є ті парадигми, в межах яких, на думку С. Юркова, функціонує слов'янська сміхова культура: по-перше, це універсальна опозиція *між народною і офіційною культурою*; по-друге, *опозиція християнства і язичництва*. Історія свідчить: церква зазнала часткової поразки у витісненні поганських культів, тому пристосувала деякі язичницькі обряди до своїх потреб [228, 49]. Насамкінець, третя опозиція – *протистояння офіційної культури й антисвіту* [223, 35].

Перші дві опозиції є універсальними для будь-якої слов'янської культури, включно й української. В умовах тоталітаризму, репресивної системи актуалізувалися певні фольклорні форми сміхової культури (найбільш популярна серед них – анекдот), що обумовлює необхідність приділення значної уваги в дисертації дослідженню опозиції сміхової культури офіційній. Про це докладно йтиметься у наступному підрозділі.

Натомість третя опозиція вимагає уточнення, оскільки *антисвіт*, як *світ абсурду й сміху*, що знищує сміхове начало в собі, не властивий, на нашу думку, українській ментальності. Антисвіт здебільшого властивий саме російському народу. Постає запитання, якими є особливості української сміхової культури. Щоб з'ясувати це, звернемося до досліджень М. Бахтіна, Ю. Лотмана, Людмили Панкової, які здійснили порівняльний аналіз сміхової культури Московського царства і Південно-Західної Русі. На основі отриманих результатів досліджень науковцями виокремлено *ознаки української сміхової культури*.

М. Бахтін у статті "Гоголь і Рабле", досліджуючи народні витoki творчості М. Гоголя, схарактеризував українську сміхову культуру: "Вільний рекреаційний сміх бурсака був споріднений зі сміхом народно-святковим, що звучить у "Вечорах", і водночас цей український бурсацький сміх був віддаленим київським відголоском західного "risus paschalis" [8]. Теза М. Бахтіна про зв'язок української сміхової культури саме із західноєвропейською карнавальною культурою стала відправним пунктом у наших подальших дослідженнях.

Ю. Лотман, Б. Успенський у статті "Нові аспекти вивчення культури Давньої Русі", розглядаючи особливості західноєвропейського карнавалу, роблять висновок про те, що західноєвропейському карнавалу властива формула "смішно – означає не страшно" [121]. Це пов'язано зі здатністю сміху вивести людину за межі серйозного середньовічного світу, "де вона є жертвою соціальних та релігійних "страхів" (заборон) [121]. Натомість російська сміхова традиція функціонує за формулою "смішно – означає страшно". Підставами для такого висновку стала праця М. Бахтіна, присвячена циклу творів М. Гоголя "Вечори на хуторі біля Диканьки". Ю. Лотман, Б. Успенський зазначають, що "Гра не

виводить за межі світу як такого, а дає змогу проникнути в найпотаємніші сфери, туди, де серйозне перебування було б рівноцінне загибелі. Тому вона завжди ... смішна і небезпечна одночасно" [121].

Аналогічної думки дотримується сучасна українська дослідниця Людмила Панкова. Вона зазначає, що західноєвропейський карнавал конструював вільну сміхову альтернативу офіційній церковній ідеології. Натомість давньоруський антисвіт відводив людину в диявольську реальність, або реальність навиворіт, у якій гіпертрофовані аспекти карнавалізації були пов'язані зі страхом [146, 133].

Попри це, Ю. Лотман і Б. Успенський констатують, що ставлення до сміху і блюзнірства в Південно-Західній Русі було інакшим, ніж у Московській Русі [121]. Південно-Західна Русь (тобто Україна) перебувала під безпосереднім впливом західної традиції (як літературної, так і культурної), у якій *parodia sacra* не була наділена блюзнірським сенсом. Йдеться передусім про *пародійний характер української бурлескно-травестійної літератури*.

На основі узагальнення результатів означених вище досліджень виокремимо першу типологічну ознаку української сміхової культури – її ***тісний зв'язок із західноєвропейською карнавальною традицією***. Зазначене положення має також багато прихильників у вітчизняному літературознавстві. У зв'язку із західноєвропейською карнавальною традицією українську сміхову культуру розглядають М. Яценко, О. Мишанич, Л. Махновець, Ніна Калениченко, Г. Нога, Тетяна Бовсунівська, В. Шевчук.

М. Яценко зауважує, що в бурлескних віршах про шкільну науку, в нищенських віршах-ораціях, у різдвяних та великодніх віршах-травестіях "виявляється тісний зв'язок із загальноєвропейською гуманістичною свідомістю" [228, 51]. Г. Нога також визнає незаперечним фактом спорідненість сміхової літератури України XVII–XVIII ст. із традиціями європейського сміху [140, 33]. Він зауважує, що давні європейські традиції були переосмислені і трансформовані на плодючому ґрунті українських авторів [140, 23].

Пряму паралель між західноєвропейською пародійною літературою середньовіччя і бурлескно-травестійними віршами знаходить Ніна Калениченко [80, 71]. Вона акцентує увагу на тому, що народні святкові твори висміювали церковну ідеологію і обрядовість.

Однак, розглядаючи особливості української сміхової культури на прикладах фольклорних текстів ХХ ст., Людмила Панкова робить інший висновок. Вона вважає, що українська сміхова культура визначалася не лише в межах виключно західноєвропейської культурної традиції, а й в межах давньоруського антисвіту. У зв'язку з тим, що українські території тривалий час перебували між Західною і Східною культурними традиціями, сміхова культура України містить у собі *впливи обох* [146, 134].

Дослідниця зазначає, що "включно до ХХ ст. західна Україна тяжіла до відтворення європейських карнавальних форм, в той час як Східна, у зв'язку з заборонаю на сміх у православ'ї, знаходилася в конфліктній ситуації, викликаній пригніченням сміхового начала. Стійким компонентом української сміхової культури, в якій вповні реалізувався принцип карнавалізації, можна вважати мотив рядження, який дотичний як до західноєвропейського карнавалу, так і до давньоруського антисвіту" [146, 183].

Таким чином, переважна більшість дослідників, слідом за М. Бахтіним, пов'язують українську сміхову культуру кінця XVIII – початку XIX ст. із традиціями західноєвропейського карнавалу. Підґрунтям для таких висновків стала бурлескно-травестійна література.

У нашому дослідженні ми дотримуємося позиції, що гумористично-сатирична творчість українського народу *здебільшого належить до західного карнавалу, аніж до східного антисвіту*. Перш за все, світоглядно: для українців *сміх є виходом за межі страху*. На нашу думку, *імперська владна модель, метрополія нав'язувала українцям страх і антисвіт*. У цьому контексті думки Людмили Панкової про спроби пригнічення сміхового начала російським антисвітом видаються надзвичайно актуальними, оскільки радянська тоталітарна

модель намагалася нав'язати парадигму *"смішно – означає страшно"* (карнавалізація дійсності пронизувала усі сфери життя громадянина Країни Рад).

На основі досліджень М. Бахтіна, Ю. Лотмана і Б. Успенського ми дотримуємося думки, що світоглядна настанова української сміхової культури фундаментально відрізняється від російської. Якщо останній властива парадигма *"смішно – означає страшно"*, тобто *"сміятися – означає боятися"*, то **українська сміхова культура визначалася в межах парадигми *"смішно – означає не страшно"***, тобто *"сміятися – означає не боятися"*, що є другою важливою її особливістю.

Зазначена парадигма пов'язана з **особливим ставленням українців до влади**, витоки якого сягають початку XVIII ст. Український історик Наталія Яковенко докладно аналізує відмінності у ставленні до влади помазаника у російській та українській (або "річпосполитській") моделях "народовладдя". Дослідниця зазначає, що в уявленні "річпосполитської" шляхти "справедливою" є влада, ідеологія якої будується на угоді між правителем і "вільним народом" [225, 399]. Тобто, не санкціоноване і не узгоджене з народом авторитарне правління сприймалося як тиранія [225, 399]. Прикладом розуміння таких владних взаємин є рівноправне об'єднання руського, польського і литовського народів, засвідчене Люблінською унією 1569 року [225, 400].

Дослідниця крок за кроком доводить, що уявлення мешканців Гетьманату про внутрішню владу (гетьманську) були системними, на відміну від уявлень про повноваження царя. Остання, на думку Наталії Яковенко, постає схематичною і у текстах світських осіб (приватне листування Б. Хмельницького), і у текстах духовних осіб (проповіді Йоаникія Галятовського, Лазаря Барановича та ін).

Наталія Яковенко помітила чітке розмежування у свідомості мешканців Гетьманщини між "підданством" (цареві), яке негативно сприймалося старшиною й ототожнювалося з рабством, і "переходом під протекторат", який розглядався як вільний вибір гетьмана [225, 411]. Перше передбачало реалізацію прямої влади царя над територією і населенням, натомість друге такої повноти повноважень не передбачало, оскільки у випадку "протекторату" влада належала "служі"

патрона [225, 412]. На підтвердження своєї думки Наталія Яковенко використовує літопис Самійла Величка, у якому розцінює вибір Богдана Хмельницького 1654 року як "бути в союзі та протекції" [24, 120].

Те, що українське сприйняття влади сильно відрізнялося від російського, прослідковується у доктрині Т. Прокоповича. Як "близький співробітник Петра I" (так його назвав Ю. Шевельов) [207], він сформулював доктрину про божественне право монарха на необмежену абсолютну владу, яка, втім, "так ніколи й не була інтегрована в українську політичну думку" [225, 402].

Історик вважає, що сприйняття влади у Росії XVII ст. було докорінно відмінним від сприйняття влади в українців, тому що "у тогочасній Росії ... вона виступала не лише як вища сакральна цінність (похідні від християнського вчення про "владі мирські", бачимо й в Україні), а й як *всеприсутня та всепроникаюча сила "земного бога", котрий розпоряджається життям і смертю підвладних на тих же підставах"* [225, 412] (виділення наше – Ю. Ш.). Тісний зв'язок між царем і народом, на думку Еви Томпсон, надзвичайно важливий для російської ідентичності, оскільки цар в уявленні пересічних росіян постає як символ Росії [176, 172-173]. Дослідниця вважає, що державна влада, персоніфікована державними функціонерами (зокрема "всемогутнім і всеблагим" царем), перебуває у центрі російської політичної міфології [176, 173–174]. Він – "батюшка", "батько", "священик", який "годує", дбає про свій народ. Щоправда, опіка царя залежить від його необмеженої волі, "капризу": за власним волевиявленням він може відмовити у своїй ласці [176, 174].

Натомість повноваження гетьмана вважалися богорівними настільки, наскільки це входило до релігійної доктрини божественного обранництва. Гетьман був богорівним, оскільки вся влада розлядалася як влада від Бога [225, 412]. Тому постать гетьмана Військо Запорозьке сприймало як таку, що можна усунути і навіть знищити [225, 419]. Останє, зокрема, не засуджувалося, а розцінювалося як акт справедливої помсти "недбалому правителю". Як слушно зауважує Наталія Яковенко: "Під цим кутом зору згадане вище "божественне обранництво" гетьмана постає як феномен вельми амбівалентний" [225, 421]. З

одного боку, обрання гетьмана – реалізація народом Божої волі, з іншого – "народ" (йдеться передусім про військовий колектив) на законних підставах може стратити обранця, що теж розцінюється як виконання Божого вироку.

Науковець припускає, що витoki цієї амбівалентності кореняться в архаїчних уявленнях про природу і функції влади "як реалізації колективної волі певної спільноти воїнів, щільно патронованих своїм божеством" [225, 421]. Якщо ж уповноважений спільнотою носій влади якимось чином нехтував волею божества, його виключали з неї [225, 421]. У цьому контексті влада, на думку Наталії Яковенко, розглядалася Військом Запорозьким як *тотожна воля збройного колективу* [225, 423].

Дослідження Наталії Яковенко свідчать про те, що однією із передумов виникнення парадигми "*смішно – означає не страшно*" є історично сформоване ставлення до влади, засноване на тісному переплетенні Божих законів з архаїчними законами вояцького брацтва [225, 426]. Тобто специфіка української сміхової культури визначається особливим **деієрархізованим ставленням до влади**.

Слушним доповненням на потвердження цієї тези є розлогий огляд відмінностей між ментальностями двох "руських народностей" М. Костомарова. Літературознавець зазначав, що "плем'я південно-руське вирізнялося переважуванням *особистої свободи*, великоросійське – *переважуванням общинності*" [87, 63]. Як приклад, літературознавець розглядає поведінкову схему обох народностей у політичній сфері суспільного життя. Українці, на думку дослідника, засвоювали більшою мірою державотворчий "дух", натомість росіяни формували "тіло": "перші ладні були створювати всередині себе добровільні кампанії, зв'язані настільки, наскільки до того спонукала нагальна необхідність, і міцна, тривка настільки, на скільки їх існування не заважало незмінному, непохитному праву особистої свободи; другі прагнули створити міцне общинне тіло на вікових основах" [87, 63].

Саме тому М. Костомаров робить висновок, що південно-руська (українська) "вільна стихія призводила або до розкладання суспільних зв'язків,

або до коловороту спонукань, які обертали, ніби колесо білки, народне історичне життя" [87, 63]. Саме такими неоднозначними були наслідки української вільної стихії, свободолюбства. Як засвідчує історія, вони зініціювали бурхливі національні рухи (наприклад, національно-визвольну війну доби Б. Хмельницького, події Коліївщини тощо) та водночас виявили, що ці сплески народного волевиявлення були тривкими настільки, наскільки їхнє існування не заважало непохитному праву особистої свободи.

Натомість росіяни, на думку М. Костомарова, завжди прагнули створити єдиновладдя як необхідну складову могутньої держави. Цю ментальну рису російської народності він пояснює домінуванням практичного розуму, тобто "раціоналізму". Українцям, навпаки, властивий кордоцентризм, емоційно-почуттєвий характер душі, що зменшує роль раціонально-вольового компонента у проявах національного характеру. Саме тому, характеризуючи український національний характер, Д. Чижевський у дослідженні "Нариси з історії філософії на Україні" "безумовною рисою психічного укладу українця" визначає *"емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм"*, які найяскравіше виявляються "в естетизмі українського народнього життя і обрядовості" [209, 19].

Українці поцінювали особистісну свободу вище за необхідність підпорядкуватися общинним законам. Йдеться про неготовність поступитися власними свободами і підкоритися державному "тілу", якщо останнє стає на заваді вільному "духу". На нашу думку, це ще один чинник, який впливав на **деієрархізоване ставлення до влади**, що визначило специфіку української сміхової культури.

Ще однією важливою особливістю української сміхової культури був тісний зв'язок з *естетикою і поетикою низового бароко, з бурлескними формами вираження*. Адже бурлеск був глибоко закорінений у народне світовідчуття: він був виплеканий мандрівними дяками на ґрунті української сміхової культури. Чимало праць присвячено дослідженню зв'язків бурлеску з народним світовідчуттям – праці Тетяни Бовсунівської [14], П. Житецького [71], Л. Махновця [127], Г. Ноги [139–141], Ірини Олійник [142], Ю. Шевельова [206] та

ін. Значний внесок в осмислення бурлескної сміхової культури зробив М. Яценко, який наголосив на засвоєнні І. Котляревським ("Енеїда") народної сміхової культури XVII – XVIII ст. у формі небилиць, анекдотів, пародійних молитв, комічно перенінакшуваних імен і прізвищ, словесних формул божби, похвали, клятв, лайки тощо [228, 39–40].

Г. Нога вважає, що творчість мандрівних дяків *генетично пов'язана з народною сміховою культурою XVI – XVIII ст.* Вона (ця творчість) великою мірою продовжила осмислювати світ на основі попередньої язичницької художньої моделі [140, 115]. Слідом за М. Яценком, дослідник припускає, що саме у цьому криється причина нечіткого розмежування трагічного і комічного, високого і низького, прекрасного і потворного, яка прослідковується у поетиці бурлеску [140, 115].

Дослідниця Тетяна Бовсунівська визначає народний бурлеск як *сміхове світобачення* [14, 13], як ідейно-естетичну систему і як концепцію світосприйняття [14, 17]. Аналізуючи бурлескно-травестійну літературу першої половини XIX ст., науковець прослідковує тісний зв'язок між цим жанром і українським світовідчуттям, світорозумінням, сміховим світоглядом в цілому, а форми його прояву (бурлескно концепцію тіла) дослідниця пов'язує з народною сміховою культурою українців.

Г. Нога визначає художнє обличчя бурлеску як *"зниження стилю задля досягнення мети"* [140, 154]. На зниженні емоційно-оцінної характеристики, закладеної в природу бурлеску, наголосила також Ірина Олійник. На думку означених дослідників, воно відбувається на всіх рівнях художнього тексту: у гіперболізації, у висміюванні надмірностей, у витворенні особливого типу фантастично-казкових гротескних образів, у "мовному зниженні" (на рівні вживання вульгаризмів і лайливих слів, прокльонів тощо), у мовній стилізації лексики персонажів, у масці вдаваної наївності, в образах матеріально-тілесного світу, у комічних викривленнях найслабших місць народної моралі тощо [140, 152].

В. Шевчук підкреслює особливості цього мовного зниження у його

близькості до предмету зображення, а саме до народного життя, оскільки "низове" бароко виникло від усвідомлення існування природних форм зображення [210, 349]. Він зауважував, що "низький стиль – не заданий прийом, а природне естетичне бачення", в якому шаржування, грубий гумор, проста мова були зумовлені особливостями народного життя [210, 349–351].

Як зазначалося вище, зниження простежується на всіх структурних рівнях художнього тексту. На рівні словоутворення воно виявляється у вживанні зменшувальних і збільшувальних суфіксів, на рівні тропів – у використанні порівнянь (з перенесенням особливостей "тварин", "речей, пов'язаних з людиною", "явищ живої і неживої природи"). На синтаксичному рівні йдеться про прийоми паралелізму, перерахування, повтору, в яких важливе значення має їхнє лексичне наповнення. Воно обов'язково спрямоване на творення побутової характеристики піднесених об'єктів і персонажів [142].

Розглядаючи бурлеск як ідейно-естетичну систему, Тетяна Бовсунівська (на матеріалі творчості І. Котляревського і його послідовників) пильну увагу приділила особливому типу образності й естетичній концепції буття, притаманним *бурлеску*. Дослідниця простежила, що бурлескна концепція українського світосприйняття втілюється в образах матеріально-тілесного світу письменників, породжених народною сміховою культурою [14,17].

Науковець докладно аналізує, в яких матеріально-тілесних образах "Енеїди" І. Котляревського втілюється бурлескна концепція тіла. Під впливом досліджень М. Бахтіна Тетяна Бовсунівська розглядає *бурлескне тіло* як тіло українського народу, яке перебуває в постійному русі, оновленні: "Вічне бурлескне тіло незнищеного народу – у круговерті" [14, 52]. Йдеться про те, що "і почуття жалю, і почуття радості існують тільки для того, щоб крізь розмаїття світу проступила радість живого, радість становлення вічного бурлескного тіла" [14, 52].

Важливою особливістю ідейно-естетичної системи бурлеску є взаємозв'язок із гротеском. На думку В. Шевчука, широке використання гротескних засобів зображення було зумовлено естетичним методом бароко.

Окрім того, згущення, гіперболізація, карикатурність і фантастичність, притаманні гротескному світу, якомога краще відображали житейські суперечності. Адже така гротескна форма, яка полягала у деформації життєвих співвідношень, давала змогу авторам приховати серйозний зміст у буденних ситуаціях [210, 351]. Уміле поєднання гротеску з бурлеском також надавало змогу творцям нищинської поезії зображати власне життя [210, 351].

Тісний зв'язок з народними витоками забезпечив *бурлеску тривале функціонування* [14]. Як зазначає Ю. Ковалів, сміхова культура поширилась у вигляді бурлескних ознак у новій українській літературі у творчості П. Гулака-Артемівського, П. Білецького-Носенка, Л. Глібова, М. Гоголя, К. Думитрашка, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Куліша, С. Руданського, Т. Шевченка та ін. [23, 151]. Окрім того, Г. Нога схиляється до думки, що "відлуння бурлескної поезії чується не тільки у Івана Котляревського, а й у віршах сучасних поетів, котрі сміливо вводять до свого художнього арсеналу прийоми і засоби бурлескного гуморотворення. Найбільшою мірою це стосується творчості літературних гуртів "БУ-БА-БУ", "Пропала грамота", "Лугосад" та ін." [140, 182]. Модифікації давньої бурлескної традиції чуються і в творчості письменників ХХ ст., таких як Остап Вишня, Юрій Вухналь, Порфирій Городак, М. Семенко, Едвард Стріха, В. Чечвянський та ін. [23, 151] Г. Грабович прослідковує бурлескні прийоми у творчості Остапа Вишні та П. Тичини і робить вагоме припущення про те, що глибинна поетика українського соцреалізму також живиться бурлескними прийомами ("архетипами котляревщини") [46]. Тож ми висуваємо *гіпотезу*, що бурлескна концепція світосприйняття мала значний вплив на творчість П. Глазового.

З огляду на вищезазначене уточнимо визначення *сміхової культури* як *сукупності культурно-психологічних явищ, які описують сприйняття гумористично-сатиричного дискурсу в певній культурі*. До універсальних ознак сміхової культури належать *опозиційність офіційній культурі і водночас залежність об'єкту перевертання від офіційного дискурсу*; не "абсолютна", а "відносна" *свобода сміхових практик; карнавалізація; синкретизм; домінування*

заперечної функції над стверджувальною (*тенденція до втрати сміхом своєї позитивної складової й посилення негативної*). Останнє, зокрема, дає підстави говорити про варіювання сміхової культури в межах усіх видів комічного: *від гумору до іронії, сатири і сарказму* [1; 2; 9; 121; 188].

Тип образності, притаманний сміховій культурі, називатимемо слідом за М. Бахтіним *гротескним реалізмом, який втілюється у гротескній (бурлескній) концепції тіла*. Цей тип художньої образності був тісно пов'язаний з образами матеріально-тілесного низу, а саме з "матеріальністю", "тілом", "тілесним життям". Ознаками гротескного реалізму є *гіперболічність, карикатурність, пародійність тощо*.

Українська сміхова культура ***тісно пов'язана із західноєвропейською карнавальною традицією***; вона ближча до західного карнавалу, аніж до російського антисвіту, що визначається її пародійним характером. Українська сміхова культура визначається в межах **парадигми "смішно – означає не страшно"**, тобто **"сміятися – означає не боятися"** (на відміну від російської "сміятися – означає боятися"). Зазначена модель пов'язана з **особливим ставленням українців до влади**, витоки якої сягають початку XVIII ст. Якщо російська доктрина надавала монарху божественне право на необмежену абсолютну владу, то "божественне обранництво" українського помазанника постає як явище амбівалентне: повноваження гетьмана вважалися богорівними настільки, наскільки це підпадало під релігійну доктрину божественного обранництва і відповідало уявленням народу про "справедливу" владу. Натомість реальна повнота влади помазанника залежала від *тотожної волі збройного колективу (насамперед, Війська Запорозького)*. Таким чином специфіка української сміхової культури визначається особливим **деієрархізованим ставленням до влади**.

У політичній сфері суспільного життя українці вирізняються домінуванням *особистої свободи, натомість росіяни – переважанням общинності*. Тому перші створювали за необхідності добровільні кампанії, натомість другі – общинне тіло. З одного боку, це позначилося на винятковому артистизмі української вдачі,

натомість, з іншого – неготовність українців поступитися власною особистісною свободою, що також сприяло деієрархізованому ставленню до влади.

Українська сміхова культура була тісно пов'язана з *бурлеском*, який став унікальною формою вираження народного *сміхового світобачення, світосприйняття і світовідчуття*. Його тривале функціонування і модифікації у ХХ ст. дають підстави для *гіпотези* про глибинну залежність поетики творчості П. Глазового від бурлескної традиції.

Насамкінець зауважимо, що сміховій культурі притаманна семіотична гра образами, знаками та кодами, актуальними в межах певної епохи. Тож для декодування ідіостилю П. Глазового звернемося до особливостей української сміхової культури "радянської" доби.

## **1.2. Анекдот як популярна форма української сміхової культури в 60–80-х роках ХХ століття**

Українською сміховою культурою як джерельною базою сюжетів, образів, мотивів послуговувалося давнє та нове письменство від часів бароко й до ХХ ст. П. Глазовий належить до тих авторів, які "олітературнювали" форми української сміхової культури. Як зазначає Г. Сивокінь, П. Глазового цікавило "дотепне, гостре, часом і солоне народне слово", так званий "ходячий жарт", зокрема анекдот [164, 3]. Тож особлива увага автора до цього жанру зумовила потребу докладного аналізу його ознак, з'сування значення специфіки функціонування анекдоту в тоталітарній країні.

Радянська доба докорінно змінила сміхову культуру України. Попри те, що тривалий час сміхова культура залишалася незмінною (завдяки традиційним циклам життя аграрної країни), тісний зв'язок із землею не убезпечив українців від радикальних змін, що відбулися з приходом комуністичної влади [82]. Як зазначає Р. Кирчів: "своєю дикою соціально-економічною доктриною і безоглядними деспотичними засобами її здійснення советський режим завдав нищівного удару по ... фундаментальних устоях матеріального і духовного життя

українського народу та фактично перервав спадкоємний міжпоколінний процес його традиційності" [82, 80].

Нова епоха пришвидшила відрив людини від пласту релігійного культу [146]. Це призвело до виродження традиційних обрядових форм, таких як рядження, святкування Івана Купала, традиційні поховання і весілля тощо. Та попри це, функції сміхової культури в суспільстві не змінилися. Як зазначає Марина Столяр: "Можна припустити, що в будь-якому суспільстві, що розглядається з культурно-історичної точки зору, існує зумовлена соціопсихологічними факторами *потреба в існуванні принципово неортодоксальних і опозиційних стосовно дійсності жанрів і форм художньої творчості*, варіантів масової свідомості, які були б засвоєні на принципах пародії або осміяння тієї системи, в якій вони існують" [172, 205] (виділення наше – Ю. Ш.). Отже, потреба у сміховій культурі з відходом традиційних форм не зникла: просто одні її форми змінилися на інші, придатніші до реалій радянської доби. Особливо це виявилось на рівні побутування анекдоту.

Ми не маємо на меті здійснювати докладний аналіз усіх трансформацій жанру на різних етапах історії України, оскільки це не є предметом нашого дослідження. Нас цікавлять процеси, які відбулися з анекдотом саме у ХХ ст. Адже в епоху тоталітаризму виникли всі передумови для активного протистояння сміхової культури офіційній ідеології. Пильна увага до сміхової культури ХХ ст. обумовлена тим, що саме в цю добу жив і працював П. Глазовий. Ми свідомі того: що глибше ми зануримося в особливості радянської епохи, то докладніше з'ясуємо співвідношення індивідуального і колективного (народного) у творчості письменника.

В умовах тоталітарної держави сміхова культура, на думку Олени Стяжкіної, розвивалася як "поза офіційним культурно-інформаційним простором, так і всередині нього" [174, 21]. Дослідниця розмежовує *гумор, заборонений та дозволений офіційною культурою*. Зокрема, під забороненими формами літературознавець розуміє народні анекдоти, натомість прикладом

сміхової культури, яка свідомо продукувалася владою, були анекдоти, усмішки, гуморески тощо, що виходили друком у журналі "Перець" [174, 21–23].

Олена Стяжкіна приділяє пильну увагу процесам перетікання забороненого гумору в контрольовані владою форми. Вона відводить особливу роль П. Глазовому, зараховуючи його до тих, "які обробляли першу групу і доводили висловлені в ній думки до напівлегального, але дозволеного владою продукту" [174, 22].

Попри те, що діяльність гумориста була дозволена офіційною культурою (більшою або меншою мірою залежала від певних негласних партійних настанов щодо поета), йому вдалося частково стати транслятором забороненого гумору. Це сталося завдяки авторській майстерності, яка дала йому змогу, за словами Олени Стяжкіної, обробити і донести висловлені народною сміховою культурою думки до "дозволеного владою продукту" [174, 22].

В епоху масштабних змін життя набуває карнавального характеру, зазначав М. Бахтін [9]. Цю тезу потверджують зміни, що сталися в радянську добу. Відомо, що настрої першої половини ХХ ст. визначалися абсурдністю, відчуттям катастрофічності змін. Тоталітарна система підштовхувала людину карнавалізувати навколишню дійсність, нав'язувала страх та втечу в "антисвіт". Про карнавалізацію як можливість втечі в "антисвіт" вказували Д. Ліхачов, Ю. Лотман, Наталя Понирко, Б. Успенський [119; 121; 188]. Карнавалізація обумовлена бажанням подолати прірву між суперечливою реальністю і жаданими ідеалами "світлого" комуністичного майбутнього.

На нашу думку, спершу імперська (а потім радянська) владна модель нав'язувала українцям страх і "антисвіт". У цьому контексті думка Людмили Панкової про спроби пригнічення сміхового начала російським "антисвітом" видається надзвичайно актуальною, оскільки тоталітарна владна модель намагалася нав'язати парадигму "смішно – означає страшно" (карнавалізація дійсності пронизувала усі сфери життя громадянина Країни Рад). Як зазначалося у попередньому розділі, внаслідок деієрархізованого ставлення українців до влади втечі в царину тотального страху не відбулося.

Важко посперечатися з тим, що модель життя людини в Радянському Союзі перетворилася на карнавальне дійство, сміхову стихію якого Й. Сталін використовував із репресивною метою (на це звертали увагу С. Аверинцев, Б. Гройс, Ю. Лотман, Марина Рюміна, Ю. Шевельов та ін.). "Керівники Союзу на чолі зі Сталіним були цілковито позбавлені почуття гумору. В цьому їхня сила, хоч те саме може стати в певний момент їхньою слабкістю", – зауважив Ю. Шевельов [206, 178]. Норма поведінки юродивого, яку дозволяв собі батько всіх народів, при перенесенні її у державну сферу стала фундаментом для тоталітаризму [121].

За таких несприятливих обставин анекдот виявився жанром, який найкраще відповідав соціокультурним та історичним змінам, які відбувалися в житті радянської людини. Він став, за словами Р. Янгірова, "інтелектуальним знеболювальним" від радянського режиму [226, 159].

Історія анекдоту сягає давньої європейської традиції, коли цим терміном П. Кесарійський назвав курйозні випадки, пов'язані з життям при дворі імператора Юстиніана [4, 68]. Пізніше в італійській культурі анекдот наблизився до жанру фабльо, фацесії, у німецькій – до шванку. У польській культурі анекдоти називали фрашками, натомість в українській літературі анекдотичний сюжет асоціювався зі співомовкою [4, 68]. Під анекдотом у сучасному літературознавстві розуміють "коротку усну оповідь, парадоксальну міні-новелу гумористичного або сатиричного характеру з несподіваним фіналом" [4, 68]. О. Дей наголошує на лаконічності, колоритності та злободенності анекдоту [55, 7]. Дослідник зазначає, що незвичайна подія, пригода, риса людського характеру, яка покладена в основу сюжету, надзвичайно загострюється, перетинає межу між реальним і неможливим [55, 6].

Ю. Шевельов, аналізуючи роман В. Домонтовича "Доктор Серафікус", влучно означив особливості жанру анекдоту: "Що таке анекдота, як не цукерка? Лежати на канапі і смоктати цукерку... Це і було завдання автора – принаймні зовнішнє: створити твіт, що легко читався б. Однак цукерка може за нейтральною в своїй солодкості оболонкою таїти несподівано міцний лікер, що раптом обпече

язик. Анекдота пікантна, коли раптом з'являється колюча пуанта" [211, 795]. Справді, цей фольклорний жанр дає авторам можливість, з одного боку, привернути увагу читача дотепною розважальною формою, з іншого – завдяки пуанту парадоксально перевернути все "з ніг на голову". Зазначена особливість жанру сприяла тому, що він став не лише популярною формою сміхової культури (зокрема у XIX–XX ст.), а й джерельною базою для багатьох письменників.

Цей традиційний жанр української гумористично-сатиричної словесності був предметом інтересу багатьох дослідників: Ю. Борева [19-22], І. Дея [55], М. Кагана [78], Р. Кирчева [82], Ірини Кімакович [83], Є. Курганова [115], Людмили Панкової [146], Марини Столяр [170; 171], Олени Стяжкіної [172; 173], Р. Янгірова [226] та ін. Відомими збирачами українських анекдотів були В. Гнатюк [32], Б. Грінченко [29], І. Франко [191–194] та ін.

Попри давню історію жанру анекдоту *його масове тиражування* в новій якості в Україні розпочалося в радянський період, вважає В. Хімік [198]. Слідом за ним М. Каган вказав на те, що саме XX ст. створило виняткові соціальні умови для цього жанру словесності як форми міської фольклорної свідомості. Свідченням цього є факт зникнення політичного анекдоту як різновиду жанру протягом останніх років, оскільки на посттоталітарному етапі немає перешкод для абсолютно вільного іронізування, саркастичних висловлювань щодо представників влади [78]. Слідом за М. Каганом Людмила Панкова зазначає, що унікальність появи анекдоту зумовлена певним соціальним контекстом, пов'язаним із репресіями [146, 145].

Ставши в опозицію до офіційної культури, анекдот був альтернативою, що перевертала і перетворювала систему радянських цінностей. "Кожній ідеологемі чи ідеологічному культу повинні відповідати певні сміхові фігури і профанні аналоги", – зазначає Марина Столяр [170, 9]. У XX ст. такою формою ідеологічного розвінчання став анекдот.

Ця форма сміхової культури стала "лакмусовим папірцем" епохи. Так, Є. Курганов зазначає: анекдот "вводить у приховані катакомби певного часу, оголює те, що утаємничено від поверхового погляду, дає змогу по-новому

побачити історичну постать або показовий побутовий тип, а крізь нього і всю епоху" [115, 26]. Дослідник наголошує на тому, що анекдот розкриває тенденції, властиві певним епохам, неупереджено демонструючи певні особливості людської природи [115, 26].

Людмила Панкова зазначає, що *універсальним героєм анекдоту є соціальна структура в цілому*, в якій анекдот є медіатором між різноманітними її зрізами. Адже об'єкт висміювання в анекдоті охопив усі можливі сфери людського життя: це і людська тілесність, і глибокі екзистенційні протиріччя, і етичні суперечності, і соціально-інституційні недоліки [146, 178].

Про причини набуття анекдотом особливого статусу в радянські часи існують різні позиції вчених. Є. Курганов вважає, що такий статус забезпечувався вмінням надзвичайно *динамічно відгукуватися на реалії дійсності* [115]. М. Каган акцентує увагу на *зв'язку анекдоту з народною сміховою культурою, його анонімності та синкретичності*. Анонімність, на думку вченого, передбачає те, що кожна людина виступає в ролі співавтора і має можливість вести оповідь від себе, по-своєму [78]. Натомість синкретичність жанру полягає в тому, що він синтезує словесний і виконавчий вид мистецтва [78].

Людмила Панкова наголошує на тому, що унікальність анекдоту полягала в умінні карнавалізувати дійсність [146, 134]. Завдяки принципу карнавалізації, закладеної в основу форми сміхової культури, анекдот дав змогу людині вийти за межі реальності, створеної радянською системою. Ірина Кімакович зазначає, що особливості анекдоту полягають в *ідеологічності жанру* [83]. На основі вищевикладеного доходимо висновку: значній популярності цього різновиду гумористично-сатиричної народної словесності сприяли такі його особливості, як *анонімність, синтетичність, мобільність у реагуванні на соціокультурні реалії, принцип карнавалізації, ідеологічність* тощо.

Форма анекдоту визначається стереотипністю, оскільки вона, на думку Олени Шмельової і О. Шмельова, будується на основі інтродукції (зачину) і розв'язки, тобто початку і кінця [220, 124]. Ірина Кімакович розглядає структуру анекдоту так: 1) експозиція відсутня або накладається на зав'язку; може містити

імена, статуси персонажів, місце та час подій; 2) зав'язка як сюжетоутворюючий елемент анекдоту є лаконічною: опис конфліктної ситуації, "зріз" дії; 3) розвиток дії часто відсутній; 4) у кульмінації подається інакший погляд на ситуацію, яка описана в зав'язці; з'являється слово чи вираз, жест; 5) анекдот не завжди містить текстову розв'язку; позатекстова розв'язка – обов'язкова (реакція слухача) [83, 173]. Така структура обумовлює особливості функціонування цього жанру: він реалізується лише під час розповіді за умов театралізації (розігрування).

Творчий злет П. Глазового збігається з етапом найбільшої популярності анекдоту, зокрема з післясталінською епохою. На думку М. Кагана, саме так звана "відлига" стала періодом масового тиражування анекдоту [78]. Адже у часи сталінізму відчуття страху перед репресіями стримувало поширення анекдотів. До того ж фанатична віра великої кількості радянських людей у культ вождя не давала можливості анекдоту вповні розквітнути [78, 8]. Прикладом на потвердження переконання М. Кагана є "Краткий курс сталинизма в анекдотах и преданиях" Ю. Борева (1991), в яких здебільшого зібрані притчі, легенди й апокрифи; анекдоти представлені меншою мірою.

Лише після смерті "батька всіх народів", а особливо після розвінчання культу його особистості, анекдот став однією з найбільш популярних форм сміхової культури радянської доби. Зокрема, об'єктами нищівної критики були М. Хрущов і Л. Брежнєв. У доробку П. Глазового трапляються гуморески і про М. Хрущова ("Крилатий анекдот"), і про Л. Брежнєва ("Найвищий оратор"), і навіть про Й. Сталіна ("Клізма"). Щоправда, письменник наважився їх опублікувати лише в 2003 році у збірці "Архетипи". Однак Оксана Гарачковська вважає, що автор і в радянські часи зумів висміяти "перше обличчя" країни. На думку дослідниці, у гуморесці "Медаль" (1979) йдеться про Л. Брежнєва [35] ("Свиня на виставці стоїть, / З корита п'є густі помії. / Облипла салом, аж двигтить, / Та ще й медаль блищить на шії. / Отак, буває, чудеса / Людина виявить у праці, / Але медаль за це дадуть / Якійсь безсовісній свиняці") [37, 11].

Заборона на поширення анекдоту визначила хід подальших досліджень цього фольклорного жанру і зумовила критерії добору текстів до фольклорних збірників. На перший план, як зазначає Р. Кирчів, висувалися анекдоти з побутовим, соціально-класовим, антирелігійним ідейно-змістовим спрямуванням [82, 34]. Такими є збірники "Українська народна сатира і гумор" за редакцією Г. Нудьги (1959), "Україна сміється: сатира та гумор українських радянських письменників та сучасний народний гумор в 3-ох томах", упорядниками якої є Ф. Лавров, І. Березовський, Ф. Маківчук (1960), "Мудрий оповідач: українські народні казки, байки, притчі та анекдоти" (1962), "Українські народні анекдоти, жарти, дотепи" за редакцією П. Гальченка та О. Дея (1967), "Книга веселої мудрості", за упорядкування Іллі Долі-Попова (1967), "Веселий оповідач", упорядкований Ю. Кругляком (1977), "Дніпровські сміховини. Українські народні анекдоти, жарти, дотепи" (1978), "Біля райських воріт" (1980).

З приходом незалежності табування на збирання і поширення антирадянських анекдотів завершилося, що позитивно позначилося на дослідженнях гумористично-сатиричного фольклору. Було здійснено кілька спроб упорядкувати українські анекдоти. Зауважмо, що на сьогодні тритомне видання російського дослідника Ю. Борева "XX ст. у переказах і анекдотах" містить найбільший корпус текстів анекдотів XX ст. Він згрупував їх відповідно до етапів історичного розвитку радянської держави: з 1918 по 1924 (революція, її наслідки); друга половина 20-их років, 1930–1939 (розвиток тоталітаризму, великий терор, шлях до війни, війна); 1953–1964 (епоха постсталінізму); 1964–1985 (фарисейство). Українські анекдоти представлені у збірнику за редакцією В. Чемериса "Українські анекдоти: від козацьких часів і по наші дні" (1995), який вважаємо за доцільне взяти як основу для порівняльного аналізу народних анекдотів з гуморесками. Однак на сьогодні не існує жодного академічного видання, яке надало б повний перелік українських анекдотів XX ст. За таких умов тексти П. Глазового є невичерпною скарбницею гумористично-

сатиричної творчості народу. Його гуморески допомагають критично оцінити суспільно-політичні процеси, які відбувалися в радянський період.

Якщо говорити про те, хто ж був творцем жанру анекдоту, то російські вчені Ю. Борев та М. Каган вважають, що анекдот – це витвір *міської* інтелігенції [22, 3; 78]. Тут необхідно зробити кілька посутніх уточнень у контексті саме українського традиційного анекдоту. Своєрідність цього фольклорного жанру історично визначалася як творчість українського селянського середовища [82, 77]. Зокрема, Р. Кирчів стверджує, що у народних анекдотах патріархальної доби дійсність моделюється крізь призму свідомості селянина, меншою мірою – ремісника, інтелігента, представника інших суспільних верств [82, 74]. Відповідно, переважна більшість комічних ситуацій була проінтерпретована з позицій українсько-селянського етноцентризму: при зіставленні з іншими етносами саме за українським селянином залишалися усі моральні прерогативи [82, 72].

Аналізуючи наслідки репресій, війн, голодомору, Р. Кирчів зазначає, що селянство, яке споконвік було носієм фольклорної традиції, "перестало бути фундаментом життя. Українська людина, яка пройшла крізь радянську дійсність, виховувалася в ній... уже якісно не та" [82, 80]. Як наслідок, анекдот став продуктом *міського* середовища [82, 82].

Зміни, які відбулися в житті українців, можна простежити у творах П. Глазового, оскільки переважна їх більшість описує "міські" реалії життя. Утім, усі анекдотичні ситуації подаються з позиції носія "*традиційного*" морально-етичного кодексу українства. У тому числі простежується яскраво виражена авторська оцінка, особливо в образі нібито "цивілізованого" міста ("Балада про теля", "Виряджала мати сина" тощо).

Якщо говорити про ідейне наповнення, анекдот ХХ ст. відзначився політизацією навіть побутової тематики, яке простежується на рівні взаємопереплетення ідейно-змістових мотивів побутових і політичних анекдотів [82]. Вірогідно, саме тому цензура шукала крамольні речі в побутових анекдотах. Ці особливості модифікацій ідейно-змістових мотивів знаходимо у

гуморесках П. Глазового, у яких крізь побутові анекдотичні ситуації виразно пробивається контекст доби ("Квартирне питання", "Ферапонтова хвороба", "Про чина, який стрибав з трампліна", "Службова драбина" тощо).

Таким чином, на основі аналізу теоретичних джерел встановлено, що анекдот є однією з найбільш популярних форм сміхової культури 60–80-х років ХХ століття. П. Глазовий належить до авторів, які "олітературнювали" цей фольклорний жанр, що зумовило особливу увагу до вивчення його особливостей.

Тоталітарна доба сприяла відриву людини від релігійного культу, що призвело до виродження традиційних обрядових форм. Попри це функції сміхової культури в суспільстві не змінилися, оскільки будь-яке суспільство потребує опозиційних стосовно офіційної ідеології форм спротиву. Анекдот став тією альтернативною формою, яка перевертала і перетворювала систему радянських цінностей.

Творчий злет П. Глазового збігається з етапом найбільшої популярності анекдоту, зокрема з післясталінською епохою. Так звана "відлига" стала періодом масового тиражування цього жанру, що пояснюється сталістю його композиції (О. Шмельов), несподіваною кінцівкою (пуантом), лаконізмом, парадоксальністю (Р. Кирчів, Ірина Кімакович, О. Дей, Ю. Шерех), мобільністю в реагуванні на соціокультурні реалії (Є. Курганов), анонімністю, синкретичністю (М. Каган), принципом карнавалізації (Людмила Панкова).

Особливостями анекдоту в означену добу є політизація побутової тематики, взаємопереплетення ідейно-змістових мотивів побутових і політичних анекдотів. Вони простежуються в текстах П. Глазового, в яких крізь побутові анекдотичні ситуації увиразнюється контекст доби.

### **1.3. Взаємодія сміхової культури та літератури: фольклорний аспект**

Українська література завжди відзначалася тісним зв'язком із творчістю народу. Вона, на думку В. Погребенника, завжди мала суспільну репутацію фольклорного типу культури, здатного до універсального резонування [149, 385–386]. В усній народній творчості українські письменники, починаючи з епохи

бароко й до ХХ ст., знаходили сюжети, образи, мотиви для своїх творів. Це зумовило потребу глибокого вивчення особливостей художньої рецепції сміхової культури у творчості українських митців.

Серед письменників, які активно послуговувалися фольклорними здобутками, і П. Глазовий. Спробуємо з'ясувати, яким чином автор сприймав гумористично-сатиричну народну творчість, як переосмислював і трансформував її. Для цього здійснимо огляд літературознавчих досліджень, присвячених співвідношенню "література – фольклор", гумор і сатира в контексті теорії комічного, теоретичному вивченню "сміхової культури", рецептивній естетиці тощо.

У літературознавстві існує кілька підходів до визначення поняття художньої рецепції, яке розуміється як "епізодичне ... свідоме запозичення ідей, матеріалів, які беруться за зразок, з метою використання відповідно до власних естетичних, етичних, політичних та інших інтересів" [117, 295]. На думку Н. Левакіна, "художня рецепція – це сприйняття і пересотворення на основі сприйнятого (прочитаного, пережитого, побаченого, усвідомленого) власних текстів (думок, ідей, вражень, картин)" [116, 309].

У рецептивній естетиці, засновниками якої є німецькі дослідники Г. Р. Яусс і В. Ізер, поняття рецепції розширювалося до тріади "автор – твір – читач", в якій останньому елементу, тобто читачеві, відводилася особлива роль [77]. Зокрема, на думку В. Ізера, літературний текст набуває повноти існування тільки в читачеві, в багатстві його власного суб'єктивного досвіду, що і зумовлює множинність текстових інтерпретацій [77]. Тобто, значущість тексту визначається рецепцією читача.

Визначення поняття "художньої рецепції", яке належить Ю. Коваліву, найбільш дотичне до проблеми нашого дослідження, тому слугує основою для здійснення літературознавчого аналізу текстів. Літературознавець визначав рецепцію як "сприймання ідей, мотивів, образів, сюжетів із творів чи літератур і їх творче осмислення" [154, 319]. Йдеться про авторське сприйняття і переосмислення гумористично-сатиричного спадку українського народу.

Художня рецепція фольклорних джерел вирізняється своєю специфікою: залежністю від особливостей творчої манери, належності до певного літературного напрямку, соціально-політичних, культурних та економічних викликів тощо.

З'ясуємо співвідношення авторського і фольклорного елементів у творчості письменників, встановимо особливості взаємозв'язку "писемної" літератури з фольклором.

Теоретичні аспекти співвідношення народної творчості з літературою досліджували О. Вертій [25], Уздіат Далгат [54], Лідія Дунаєвська [67], С. Росовецький [158]. Зв'язок літератури з фольклором на матеріалі індивідуальних внесків окремих митців став предметом досліджень О. Вертія (І. Франко, П. Куліш) [26; 27], М. Грицяя (давня українська поезія) [47], О. Дея (І. Франко) [57], І. Денисюка (письменники-прозаїки ХІХ ст.) [62], Ірини Дубової (С. Руданський) [66], Ніни Калениченко (літературні постаті кінця ХІХ – початку ХХ ст.) [80], О. Мишанича (Г. Сковорода) [130], М. Пазяка (Ю. Федькович) [145], В. Погребенника (поетична спадщина кінця ХІХ – початку ХХ ст.) [149], В. Поліщука (Г. Сковорода) [150], М. Сиваченка (С. Руданський) [163], І. Франка (С. Руданський) [191–194], М. Яценка (І. Котляревський) [228] та ін.

Попри дослідження зв'язків літератури і фольклору в численних працях науковців, тісний зв'язок творчості письменників зі сміховими першоджерелами не став предметом особливої уваги: художня рецепція української сміхової культури вивчена недостатньо. Окремі аспекти феномену взаємодії саме гумористично-сатиричного фольклору й "писемної" літератури цікавили В. Бойка [15], О. Вертія [26, 27], І. Денисюка [62], Ірину Дубову [66], П. Мовчана [132], М. Сиваченка [163].

Питання художньої рецепції сміхової культури в доробку П. Глазового також досліджено фрагментарно. Деякі аспекти "олітературнення" висвітлені у студіях Наталії Віннікової [30], Оксани Гарачковської [33–35], О. Демченка [60], В. Домчина [64], В. Євтушенка [68], Клавдії Коваленко [85], В. Косяченка [88–91],

П. Масохи [126], Г. Сивоконя [164], І. Сідея [165], М. Старовойта [169], Я. Рибалки [60], В. Чемериса [72, 199]. Означені дослідники розглядають факт художнього осмислення поетом народної творчості переважно у зв'язку з окремими рисами ідіостилю. Олена Стяжкіна, вивчаючи особливості функціонування радянських анекдотів, зацентувала увагу на ролі П. Глазового у механізмі перетікання заборонених форм сміхової культури в дозволені владою. Проте зв'язок творчості митця зі сміховою культурою загалом не став предметом окремого дослідження.

Насамперед звернемося до універсальних закономірностей, які виявляються при обробці так званого "сирого" народного матеріалу. В. Погребенник наголосив на зумовленості кореляції уснопоетичної народної творчості з "книжною" літературою багатьма чинниками. Специфіка опрацювання "сирого" народного матеріалу визначалася естетичними платформами літературних напрямків (романтизму, реалізму, символізму, модернізму тощо). Кожна епоха диктувала конкретні завдання, відповідно до яких витворювалися властиві певному літературному напрямку способи опосередкування фольклорного джерела [149].

Міра взаємовпливу фольклору і писемної літератури залежить від конкретного історичного періоду. Наприклад, давнє українське письменство характеризувалося нижчим рівнем рецепції фольклору. Щоправда, ми не аналізуємо "молодописемну" літературу (Уздіат Далгат), оскільки в ній пряма залежність від архаїчної фольклорної поетики відбувається на підсвідомому рівні [54, 13].

Перейдемо до аналізу "розвиненої" літератури, в якій фольклорні елементи включаються в авторський текст свідомо, а отже, класифікуються як прийом [54, 13]. І. Франко зазначав, що з кінця XVIII ст. у творчості митців усе ще відчутний потужний вплив традиційного елемента. У зв'язку з цим творча індивідуальність автора виявляється у вмінні *надати традиційним елементам якомога більше індивідуальних рис, розширити форми та мотиви, ввести не вживані досі комбінації* [191, 77]. Уздіат Далгат важливими складниками

"розвиненого" фольклоризму відзначає посилення індивідуального начала в авторському творі, яке простежується на рівні *конструювання образів героїв, автобіографізму письменника, вироблення власного ідіостилю* тощо [54, 14].

Вплив фольклору на писемну літературу тісно пов'язаний з терміном "фольклоризм", який визначається як наявність фольклорних елементів у літературному творі, що виявляється на різних функціональних зрізах: *через сюжетне запозичення, введення у текст окремих мотивів чи образів, символічне переосмислення фольклорних міфологічних елементів* [189, 699]. Літературознавці Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко виділяють такі основні етапи освоєння літературою фольклору: стилізація (наслідування формальних ознак фольклорного жанру, стилю, напрямку), психологічна інтерпретація фольклорних мотивів, переосмислення народної міфології [189, 699].

О. Дей розрізняє дві форми засвоєння літературою фольклору: просту і складну. Перша передбачає рецепцію фольклорних елементів з атрибутивною функцією (включення до тексту звичаїв, обрядів тощо). Вона містить *мовне наслідування народних скарбів* (прислів'їв, приказок) або *наслідування стилю різноманітних фольклорних жанрів, використання елементів фольклорної поетики* [59, 7–8]. Натомість друга форма – складна – пов'язана з історичним розвитком гумористично-сатиричних жанрів у Радянському Союзі. На думку дослідника, вона передбачає *поєднання прийомів, властивих критичному реалізму, та слідуванню народній етиці* [59, 8]. Власне, П. Глазовий поєднав у своїй творчості як реалістичні тенденції доби, використання сатиричних засобів гуморотворення, так і погляд на буття крізь призму "народної етики".

Дослідник українського фольклору С. Росовецький розрізняє такі типи фольклоризму: *природний* та *кабінетний* [158, 53]. Автор зазначає: "У першому випадку письменник звертається до явищ живого фольклору, в другому – до посередництва книги [158, 53]. Відомо, що П. Глазовий використовував як давні українські анекдоти, так і "ходячі жарти" (анекдоти "на злобу дня"), сучасний фольклор [164, 3]. Згідно з цією класифікацією, письменник синтезував різні типи засвоєння (брав за основу своїх творів те, що було на часі; також те, що

публікувалося у періодичних виданнях та збірках).

У поняття "фольклоризм" Юлія Шутенко включає всі варіанти впливу фольклору на літературний текст: "як свідоме використання народної поетики, стилістики, символіки, фольклорних мотивів, сюжетів у літературних творах, так і неусвідомлене автором наповнення тексту фольклорними елементами; як пряме цитування фольклорних творів, так і їхнє переосмислення; фольклорні ремінісценції, асоціації тощо" [221, 101]. Схоже визначення фольклоризму знаходимо в О. Дея, який серед типів засвоєння літературою фольклору виділяє *стихійний і усвідомлений фольклоризм, безпосередній і посередній, суттєво внутрішній і формально зовнішній* [59, 5]. П. Глазовий усвідомлено, безпосередньо і суттєво внутрішньо використовував сюжети народних анекдотів, оскільки це було частиною його літературно-естетичного кредо. Він зазначав, що народна творчість подібна до необробленого шматка золота, з яким може впоратися лише справжній майстер [68, 115].

П. Мовчан розглядає "відфольклорні" практики в межах наслідування найкращих зразків, яке в своїй довершеній формі має перетворитися на "пересотворення" [132, 87]. Тобто, автор розрізняє *сліпе наслідування і трансформацію, творче осмислення* [132, 87]. Це передбачає наповнення кожного образу, кожного тропу *новим сучасним змістом*. Найбільш довершено використати фольклор, на думку П. Мовчана, зумів саме Т. Шевченко, який "запліднив" митця, а не перетворився на предмет калькування [132, 82]. Адже в його творчості поєдналися особливості народно-пісенних ритмів, єдність власних мотивів і мотивів народних пісень (ритми та образи). Авторіві вдалося підкреслити те, що було закладено в фольклорному першоджерелі (а саме – пісні) від початку: *художню досконалість і моральну висоту* [132, 83].

Досліджуючи зв'язки між українською поезією кінця XIX – початку XX ст. і фольклором, В. Погребенник класифікував два різновиди взаємодії між ними. Першому властиве звернення до фольклору *як до об'єкту репродукування* (наслідування, імітації, стилізації, перифразування і ремінісценції); другому – *як до вихідного джерельного матеріалу для власного переосмислення й*

"перетворення" [149]. Цей поділ, на нашу думку, диференціює два базові підходи письменника до народного першоджерела: творчий підхід, який передбачає вихід на якісно новий ідейно-естетичний, образно-символічний рівні; відтворювальний підхід, який не передбачає фундаментальної переробки першоджерела.

Значний поштовх до переосмислення індивідуального і колективного в творчості письменників дав О. Вертій. Розглядаючи творчість П. Куліша, він запропонував розрізнити поняття "фольклоризм" і "художнє освоєння народного світогляду". Фольклоризмом автор називав використання народнопоетичної образної системи, сюжетів, мотивів [27]. Під поняттям "народне світовідчуття і світосприйняття" письменник розумів гуманістичний пафос, тонкий ліризм, філософічність художнього мислення, емоційність, естетизацію явищ дійсності [27, 99–100].

У студії "Народні джерела національної самобутності..." О. Вертій поглибив розуміння взаємодії фольклору і писемної літератури. Він зазначив, що "сутність літературного становлення і розвитку ... полягає не лише в художньому опрацюванні народнопоетичних мотивів та образів, естетичному освоєнні народного світогляду загалом, а й поглибленні і конкретизації їхнього змісту, у його новому ідейно-естетичному спрямуванні, у формуванні в читача своєрідного розуміння історії, взаємозв'язку минулого і майбутнього, тобто нових граней, нового змісту національної самосвідомості" [25, 258] (виділення наше – Ю. Ш.). Класифікація дослідника розширює розуміння високого рівня переосмислення народнопоетичних першоджерел завдяки акцентуванню на національному ідейно-естетичному компоненті "відфольклорної" літератури.

Досліджуючи спадщину С. Руданського, Ірина Дубова під терміном "фольклоризм" розуміє явище входження та експліцитного й імпліцитного функціонування уснопоетичної традиції у письменстві, "текстуалізований" естетичний результат осмислення й опрацювання письменником фольклорних моделей [65, 7]. На позначення вищої форми засвоєння літературою народної творчості дослідниця пропонує термін "неофольклоризм": "він відрізняється від літературного фольклоризму культивуванням митцями трансформаційних, а не

*репродуктивних стратегій естетичної співдії письменника й народної творчості*" [65, 7] (виділення наше – Ю. Ш.). Вихідним положенням для виокремлення Іриною Дубовою видів художньої репліки фольклорних джерел є наукова позиція В. Погребенника, яку вона термінологічно удосконалює.

Попри те, що вітчизняне літературознавство має вагомі здобутки у вивченні співвідношення "писемної" літератури та фольклору, специфіка засвоєння літературою сміхової культури на сьогодні ще не достатньо вивчена. Окремі рецептивні сміхові практики досліджували В. Бойко [15], О. Дей [57], І. Денисюк [62], Ірина Дубова [66], І. Зуб [75], В. Косяченко [88–90], Б. Мінчин [131], П. Мовчан [132], М. Сиваченко [163], М. Яценко [228] та ін.

Дослідження специфіки освоєння саме гумористично-сатиричних жанрів визначаються в межах парадигми, окресленої В. Погребенником. Він зазначив, що "відфольклорній" гумористично-сатиричній поезії властива "тісна прив'язаність до фольклорного твору, що є об'єктом переробки" [149, 441]. Окрім того, особливо важливою, на думку автора, є "роль колоритного народного слова" [149, 441] (виділення наше – Ю. Ш.). Під "тісною прив'язаністю" розуміємо анекдотичну фабулу або "фабульну цікавість" [62, 45]. Під колоритним народним словом – використання комічного потенціалу рідної мови [128, 397]: йдеться про вкраплення народних прислів'їв і приказок, колискових, пісень, анекдотів, використання народнопісенного паралелізму, народнорозмовної мови [15, 155].

Сталі тенденції обробки сміхових форм, зокрема "олітературнення" жанру анекдоту, простежуються на всіх етапах розвитку української літературознавчої думки. М. Возняк звертав увагу на використання авторами українських інтермедій "акцій, які викликають сміх", тобто – анекдотів [31, 17]. Автор уточнює: "В інтермедіях оброблюються втішні й жартобливі історії, оповідання, анекдоти, фортелі..." [31, 16]. Використання анекдотичного сюжету простежується у водевілі "Москаль-чарівник" І. Котляревського (В. Перетц, І. Дашкевич), у соціально-побутових оповіданнях О. Стороженка (І. Денисюк, С. Решетука), у творчості П. Руданського (Ірина Дубова, М. Сиваченко), М. Гоголя (Ю. Барабаш, Б. Ейхенбаум), радянських гумористів П. Глазового, М. Годованця, П. Ковіньки,

А. Косматенка, С. Олійника, П. Ребра (І. Зуб, В. Косяченко, Б. Мінчин) та багатьох інших письменників.

Народні сюжети, зазначає І. Денисюк, відрізнялися концентрацією уваги на подійності, на кумедності ситуації, що давала змогу герою виявити [62, 45]. Саме тому анекдотична фабула була найбільш інтригуючою як для письменників-гумористів, так і для читачів. О. Дей, оглядаючи творчість М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Руданського, О. Стороженка, також говорить про майстерне опрацювання народного матеріалу, а в світлі гумористики – про народний сюжет, який є найбільш цінним [58, 19].

Зауважимо, що, з одного боку, використання фабульної гостроти найбільш цінне для письменника і привабливе для читача. Це і використовували письменники-гумористи у своїх творах. Проте, з іншого боку, такий тісний зв'язок із сюжетом до певної міри обмежував письменників. Тобто, майстерність авторської рецепції виявлялася лише завдяки ускладненню "анекдотної" фабули [62, 45]. Воно відбувалося кількома способами: *введення інформації з побуту і суспільного життя народу, тобто осучаснення* [62; 45–46]; *вживання розмаїття прийомів та засобів комізму; закоріненість у народне світосприйняття* [65, 11] тощо.

У радянську добу творчість гумористів і сатириків підпорядковувалася сатиричній функції. Слушною є думка В. Погребенника про те, що "досить широке за масштабами вивчення проблеми в тодішньому СРСР ... "використання" чільними авторами фольклору підпорядковувалося *абerratивній методології антагоністичного протиставлення* якихось двох культур у кожній національній культурі "класового суспільства" [149, 12] (виділення наше – Ю. Ш.). Такий поділ на буржуазну і пролетарську літературу вульгаризував літературну критику, підпорядковану методологічним засадам марксистсько-ленінського вчення. Відповідно до цього "в новому письменстві українському в зв'язку з відомими суспільно-політичними та ін. обставинами (невизнання національної окремішності українського народу, переслідування політичної і витіснювання довершеної народної поезії) процес адаптування фольклору при вибірковості

звертань мав характер *художньої необхідності ...*" [149, 5] (виділення автора – В. Погребенника). Тому авторська індивідуальність розглядалася лише на рівні трансформації засобів народної сатири, всебічній індивідуалізації сатиричних образів [131, 149], на вмінні оперативно відгукуватися на реалії життя [131, 150], до чого літературно-критична думка і стимулювала поетів. Зі свого боку, фольклору відводилася атрибутивна функція. Тож не випадково В. Мінчин під зв'язком із народною творчістю розуміє *необхідність обсищення своїх творів "перлами народної поезії"* [131, 167], *покарання зла з позицій народної етики і моралі* [131, 180].

Схожий перелік рис, завдяки яким може виявитися індивідуальність автора, знаходимо у праці науковця В. Косяченка "Любов'ю окрилений сміх" [88]. Літературознавець визначає високі єдино-вірні критерії сатиричних узагальнень і типізації життєвих явищ [88, 10], згідно з якими письменник мав демонструвати розмаїття емоційно-виражальних засобів [88, 5], майстерно послуговуватися "виражальними" сатиричними засобами, виразно типізувати явища дійсності [88, 9]. Отже, в радянській літературознавчій думці у процесі оцінювання доробку письменників-гумористів і сатириків домінує орієнтація на викривальну функцію літератури. Щодо "відфольклорної" творчості, літературознавець зауважує на необхідності народного характеру висміювання, вживання фольклорних форм оповіді тощо [88], що зводить використання фольклору до реалізації атрибутивної функції.

З таких антагоністичних критеріїв оцінювання розглядалася творчість усіх гумористів, починаючи зі С. Руданського і закінчуючи П. Глазовим. Отже, ми можемо стверджувати, що майстерність письменників розглядалася лише з позицій сатиричних засобів творення комічного. Натомість природа глибинного звертання митців до народних джерел не бралася до уваги. Утім, як ми вже з'ясували, фольклоризм передбачає "освоєння народного світогляду" (О. Вертій).

З'ясуємо, яким чином у межах єдиноможливого творчого напрямку – соцреалістичного реалізму – у творчості митців виявлявся не "формальний" фольклоризм, не фольклоризм як художня необхідність, а саме – як істинний

прояв національного світогляду. Відповідь на це запитання знаходимо у сучасних вітчизняних дослідників.

Любов Мацько, Оксана Мацько й Олеся Сидоренко, аналізуючи мовне вираження сміхової культури у творчості Остапа Вишні, класифікують два різновиди особливостей відображення національного характеру в літературі:

- 1) письменник, який відтворює дійсність через призму національного світогляду;
- 2) письменник як творець національних типів, живописець народного життя [128, 397].

Є. Нахлік у дослідженні "Перелицьований світ Івана Котляревського" комплексно аналізує гумористичне світосприйняття І. Котляревського як рису ментальності українського народу. Як зазначає літературознавець, ця риса набувала всеохопного характеру і поширювалася на всі явища суспільного, культурного, політичного, релігійного життя [136, 127]. Тобто, йдеться про осміювання автором сучасних йому реалій російсько-імперської дійсності через призму національного світогляду.

У студії "Фольклоризм Степана Руданського" Ірина Дубова розглядає вміння письменника-гумориста "націоналізувати" інонаціональний компонент [66, 11]. Ця заувага надзвичайно цінна в контексті анекдотичних мандрівних сюжетів, які письменник "олітературнює" у дусі народного світогляду. Окрім того, літературознавець розглядає національний компонент у здатності автора порушувати теми щодо виродження українського генотипу в умовах російського самодержавства [66, 11]. У цьому випадку йдеться про наявність національного компоненту вже на рівні авторського світогляду.

Насамкінець здійснимо спробу синтезувати думки вчених і підпорядкувати критеріям, запропонованим Любов'ю Мацько, Оксаною Мацько й Олесею Сидоренко. Перший різновид освоєння народного світогляду можна простежити на ментальному рівні: письменник бачить усі процеси у суспільстві з позиції українця – з позиції носія національного світогляду. Другий різновид виявляється на рівні моделювання тексту: українське світовідчуття простежується

у використанні засобів комізму, у способах витворення національних типів, у особливостях живописання народного життя тощо.

Таким чином, значущим показником визначення міри авторської майстерності у процесі "олітературнення" фольклору є риси авторської індивідуальності. Художня рецепція народнопоетичної творчості може набувати простої або складної форми. Виділено два види художньої рецепції: 1) фольклор як об'єкт репродукування (наслідування, імітації, стилізації, перифразування і ремінісценції); 2) фольклор як вихідний джерельний матеріал для власного переосмислення та "перетворення" (В. Погребенник). Концепції О. Вертія та І. Дубової поглиблюють студії В. Погребенника. Зокрема, репродуктивні стратегії вчені пропонують означувати поняттям "фольклоризм". Натомість на позначення трансформаційних стратегій О. Вертія використовує вираз "художнє освоєння народного світогляду", а Ірина Дубова вводить поняття "неофольклоризм".

Освоєння народного світогляду передбачає, з одного боку, відтворення письменником дійсності крізь призму національного світогляду, з іншого – створення ним національних типів, опис особливостей народного життя (Любов Мацько). З'ясовано, що рецепція гумору і сатири реалізувалася через особливу функцію народного слова, тісний зв'язок із фольклорним твором (В. Погребенник) й анекдотичним сюжетом (І. Денисюк).

Специфіка освоєння гумористично-сатиричних жанрів визначається тісною прив'язаністю до фольклорного першоджерела, анекдотичною фабулою (І. Денисюк, В. Погребенник); обумовлюється вживанням колоритного народного слова: народних прислів'їв і приказок, колискових, пісень, анекдотів, використання народнопісенного паралелізму, народнорозмовної мови (В. Бойко, В. Погребенник).

### **Висновки до першого розділу**

П. Глазовий активно використовував надбання української сміхової культури, що зумовило необхідність розглянути сутність поняття "сміхова

культура", його структура та форми; типологічні ознаки української сміхової культури.

Встановлено, що українська сміхова культура другої половини ХХ ст. – маловивчений феномен у вітчизняному літературознавстві. Лише окремі аспекти її природи і функціонування розглядали Наталія Козирєва, Людмила Панкова, Любов Печерських, Марина Столяр, Олена Стяжкіна. Це зумовило потребу з'ясувати сутність поняття "сміхова культура" в межах концепції М. Бахтіна та адаптувати її до вирішення завдань нашого дослідження.

На основі дискусії довкола вчення і постаті М. Бахтіна було проаналізовано *умови формування і функціонування радянської сміхової культури*. Йдеться про карнавалізацію дійсності та відсутність індивідуальної свободи. З'ясовано, що за умов карнавалізації дійсності форми сміхової культури швидше інтенсифікували протиріччя, аніж знімали їх.

У дисертації уточнено визначення поняття "сміхова культура", яке розглядається як *сукупність культурно-психологічних явищ, які описують сприйняття гумористично-сатиричного дискурсу у певній культурі*. Виокремлено такі універсальні ознаки сміхової культури як *опозиційність офіційній культурі і водночас залежність об'єкту перевертання від офіційного дискурсу; "відносну" (а не "абсолютну") свободу сміхових практик; карнавалізацію; синкретизм; домінування заперечної функції над стверджувальною (тенденція до втрати сміхом своєї позитивної складової й посилення негативної)*. Останнє, зокрема, дає змогу говорити про варіювання сміхової культури в межах усіх видів комічного: *від гумору до іронії, сатири і сарказму* (від синкретичного архаїчного сміху до всіх різновидів культурного сміху). Тип образності, притаманний сміховій культурі, *втілюється у гротескній концепції тіла, образах матеріально-тілесного низу*.

Встановлено, що положення М. Бахтіна про зв'язок української сміхової культури із західноєвропейською карнавальною традицією став потужним поштовхом, який стимулював дослідження в галузі диференціації російської та української сміхової культур (Тетяни Бовсунівської, Ніни Калениченко, Ю. Лотмана, О. Мишанича, Г. Ноги, Ірини Олійник, Людмили Панкової,

Марини Столяр, Олени Стяжкіної, Б. Успенського, В. Шевчука, М. Яценка). У дисертації з'ясовано типологічні ознаки української сміхової культури. Українська сміхова культура визначається *пародійним характером* і тісно пов'язана з *бурлеском*, який став унікальною формою вираження народного сміхового світобачення, ідейно-естетичної системи і концепції світосприйняття і світовідчуття.

Доведено, що українська сміхова культура визначалася в межах парадигми *"смішно – означає не страшно"* (в аспекті західноєвропейського карнавалу), натомість російській була властива парадигма *"смішно – означає страшно"* (яка розглянута в контексті російського антисвіту). Зазначена модель пов'язана з **деієрархізованим ставленням українців до влади**, яке прослідковується у текстах діячів, що мешкали на території Гетьманщини, з початку XVIII ст. Якщо російська доктрина надавала монарху божественне право на необмежену абсолютну владу, то реальна повнота влади гетьмана залежала від *тотожної волі збройного колективу* (Наталія Яковенко). Цьому сприяло домінування в політичній сфері суспільного життя українців *особистої свободи*, натомість *росіян – переважанням общинності* (М. Костомаров).

Окрема увага у дослідженні приділена анекдоту, оскільки П. Глазовий "олітературнював" цю найпопулярнішу форму української сміхової культури XX ст. Карнавальний характер життя в епоху тоталітаризму призвів до активного протистояння сміхової культури офіційній ідеології. Саме анекдот став тією альтернативною формою, яка перевертала і висміювала систему радянських цінностей.

Винятковій популярності анекдоту (особливо в період "відлиги") сприяли такі його жанрові особливості як анонімність, синкретичність, мобільність у реагуванні на соціокультурні реалії, принцип карнавалізації, ідеологічність, сталість композиції (М. Каган, Ірина Кімакович, Є. Курганов, Людмила Панкова, Олена Шмельова та ін.).

З'ясовано, що з приходом радянської влади анекдот став продуктом міського середовища, що відображається на рівні "міської" тематики у

творах П. Глазового. Попри це письменник оцінює зміни у суспільстві з позиції носія "традиційного" морально-етичного кодексу українців. У дисертації наголошено на політизації побутової тематики у радянському анекдоті, що простежується у текстах П. Глазового на рівні взаємопереплетення ідейно-змістових мотивів побутових і політичних анекдотів.

Художній рецепції сміхової культури ХХ ст. у творчості П. Глазового відведено особливу роль, оскільки завдяки його майстерності відбувався процес перетікання заборонених форм сміхової культури, а саме – анекдоту, у дозволений владою продукт. У зв'язку з відсутністю в Україні академічного видання, в якому були б представлені анекдоти ХХ ст., тексти П. Глазового є невичерпною скарбницею знань про сміхову творчість українського народу. Це визначає подальший хід дослідження, який передбачає простеження у текстах автора глибинного голосу української суспільної думки, формування неофіційної картини епохи.

Універсальні критерії художньої рецепції народнопоетичної творчості розглянуто на рівні простої та складної форми. У цьому аспекті найбільш конструктивним виявився підхід В. Погребенника, який визначив характер "олітературнення" в межах двох видів: підхід до фольклору як до *об'єкту репродукування*; підхід до фольклору як до вихідного джерельного матеріалу для власного *переосмислення й "перетворення"* (В. Погребенник). Репродуктивні стратегії О. Вертій та Ірина Дубова пропонують означувати поняттям "фольклоризм". Натомість на позначення трансформаційних стратегій О. Вертій вживає поняття "художнє освоєння народного світогляду", а Ірина Дубова оперує поняттям "*неофольклоризм*".

Утім, специфіка освоєння саме гумористично-сатиричних жанрів обумовлена парадигмою "анекдотичний сюжет – колоритне народне слово". Найбільш значущим критерієм визначення міри авторської майстерності у процесі "олітературнення" гумористично-сатиричних жанрів є *особливості авторської інтерпретації*, яка виявляється в осучасненні тем, у багатстві засобів гумору- і сатиротворення, в народному світосприйнятті.

Трансляція народного світосприйняття виявляється у творчості письменників-гумористів комплексно: як на рівні "формальних" показників (тобто усіх можливих засобів колоритного народного гуморотворення), так і в глибинному прояві національної свідомості автора. Способи трансляції П. Глазовим національного світогляду в межах єдино можливого соцреалістичного напрямку є надзвичайно цінними в контексті постколоніальних студій.

## РОЗДІЛ 2.

### ХУДОЖНЯ РЕЦЕПЦІЯ АНЕКДОТУ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГЛАЗОВОГО

#### 2.1. Світоглядні позиції та літературно-естетичне кредо письменника

Завдяки своїй гумористичній творчості П. Глазовий ще за життя здобув надзвичайну популярність серед українців. Це засвідчує той факт, що у 80–90-х роках ХХ ст. без його участі не відбувався жоден святковий концерт, присвячений урочистим подіям державного рівня. Не менш красномовним доказом популярності П. Глазового є ще одна подія. Це концерт у палаці "Україна", присвячений вісімдесятиріччю письменника. Як оповідає його товариш В. Пшеничнюк, за відсутності будь-якої реклами по радіо й телебаченню на ювілей письменника було продано абсолютно всі квитки. Дізнавшись про цю приємну новину, П. Глазовий зауважив: "Оце Вам вся реклама!"

Справді, важко не погодитися з тим, що П. Глазовому не потрібно було жодної реклами. Його знала, любила й поважала велика кількість шанувальників. У цьому полягав "феномен Глазового", який не лишився осторонь зацікавлень таких науковців, як І. Зуб [75], В. Євтушенко [68], В. Косяченко [89] та ін.

Не можна заперечити той факт, що невід'ємним складником його популярності була співпраця з багатьма артистами естрадного жанру, такими як Ніла Крюкова, А. Литвинов, А. Паламаренко, А. Сова та ін.

Ще одним, не менш важливим складником загального визнання був тісний зв'язок його творчості з фольклором, а саме: глибока закоріненість у сміхову культуру українського народу. Адже письменник засвоїв і активно користувався здобутками української гумористично-сатиричної традиції. Зокрема, дослідник В. Євтушенко наголошує на міцному зв'язку художньої спадщини П. Глазового з фольклорними витоками: "Від часу Степана Руданського, мабуть, не було в Україні поета-гумориста, який у своїх творах так широко використовував би народну творчість" [68, 19]. В. Домчин зазначає: "Поет-гуморист Павло Глазовий чи не найвдаліше продовжує школу С. Руданського. Він уміє вправно, майстерно

обіграти народну усмішку, жарт, одягти її в привабливі поетичні шати" [64, 159]. Такої думки дотримується й В. Косяченко, прослідковуючи тяжіння до фольклорної творчості як у С. Руданського, так і в П. Глазового [183, 24].

Насамперед, йдеться про такі жанри української словесності як народна усмішка, жарт, прислів'я, анекдот. Проте чи не найвагомішу роль серед усіх названих гумористично-сатиричних фольклорних жанрів посідає народний анекдот. Саме до цього жанру неодноразово звертався П. Глазовий, поетично опрацьовуючи його й надаючи йому нового звучання.

Таке художнє опрацювання народних усмішок, анекдотів, жартів і прислів'їв, з одного боку, визначали як рису його творчої манери (В. Євтушенко, В. Косяченко, В. Чемерис). З іншого – за це письменника неодноразово критикували як фахівці, так і колеги "по цеху" (М. Годованець, Клавдія Коваленко, В. Косяченко, Г. Сивокінь та ін.). Однак те, що дехто вважав ганджем, насправді було частиною його літературно-естетичного кредо. "Стосовно перероблених мною анекдотів, що часто-густо ставили мені в провину, – зазначає П. Глазовий, – то скажу так: от ви маєте шматок золота, а я майстер. Узяв, з того шматка золота зробив перстень та ще й гарного камінчика вставив у оправу. І вже з того шматка золота виріб в кільканадцять разів стає дорожчим. Ось так і народна творчість: береться шматок золота, а потім, якщо ти дійсно майстер і в тебе є певні уміння, з цього шматка золотого робиш річ. І це вже літературна річ. А що, зрештою, ми не беремо з народу? Все з народу: і мова, й культура, і традиції, й пісня..." [68, 115]. Отже, письменницька майстерність, на думку П. Глазового, виявляється в мистецькому підході до обробки народної творчості, оскільки сама вона є невичерпним джерелом народної мудрості.

Ще одним не менш важливим складником популярності автора було використання поетом жанру співомовки, започаткованого ще С. Руданським. Традиційний жанр у творчості П. Глазового набув нових рис, не перетворившись на звичайне наслідування стильової форми. Співомовка стала для письменника "результатом столітніх шукань "веселої мудрості народу" [88, 115], тобто найбільш придатним жанром для гармонійного поєднання форми і змісту

тисячолітніх гумористичних пошуків українського народу. Унікальність обраної форми полягала в об'єднанні народного гумору уснорозмовних жанрів та народнописенного вірша [183, 5]. Йдеться, зокрема, про те, що співомовка акумулювала в собі, з одного боку, зручну коломийкову форму, а, з іншого – дотепний анекдотичний зміст, до поєднання яких зручно вдаватися письменникам-гумористам і сатирикам. Це підтверджує довгий перелік поетів-співомовців, який міститься у збірнику "Українські співомовки" під редакцією О. Засенка, серед яких – Д. Білоус, С. Воскресенко, П. Глазовий, П. Гулак-Артемівський, О. Жолдак, П. Ключина, А. Косматенко, В. Лагода, О. Маковей, Б. Олійник, П. Ребро, В. Самійленко, Леся Українка, І. Франко та ін.

Та все ж відлік давньої співомовчої традиції варто починати зі С. Руданського, якому ми завдячуємо традиційному розумінню співомовки як жанру. Творчі здобутки С. Руданського використовували чимало поетів, та найширше визнання дотепного оповідача, на думку В. Косяченка, закріпилося за П. Глазовим [88, 116]. Дослідник заглиблюється в психологію письменника для з'ясування особливостей творчої манери П. Глазового, унікального продовжувача традицій С. Руданського. Він робить висновок про те, що П. Глазовий послуговується співомовкою через її найбільшу відповідність *власному хистові* гумориста [88, 115–116], що і стало запорукою органічного засвоєння письменником давньої традиції.

Опубліковані інтерв'ю з П. Глазовим у монографії "Хто такий Павло Глазовий" (В. Євтушенко) та антології українського гумору "З ким сміється Україна" (В. Чемерис) допомагають нам простежити еволюцію літературно-естетичного світогляду письменника і погодитися з думкою В. Косяченка про використання ним співомовки як результату творчого пошуку. Одним із напрямків цих пошуків була трансформація *стильової форми співомовки*. П. Глазовий зазначає: "Я багато і довго шукав свою форму! ... задовгі вірші, розтягнуті я писати не хотів" [68, 116]. Зокрема, автор зізнається: "Навіщо мені писати романи, які вкриватимуться пилюкою на полицях? А коли вже гуморески пішли в люди, хай із сотні одна-дві, то неодмінно житимуть довго. І як отаке мале до мене

підходить, а йому шість рочків, і щебече мої вірші – то я думаю: живи дев'яносто, щоби потім онукам своїм розказав!" [68, 121].

Щоб бути почутим – треба бути *дохідливим*, вважав письменник [144, 58]. І цього можна досягти за допомогою використання малих жанрових форм. Сама тому стильова форма співомовки давала змогу П. Глазовому уникнути переобтяження свого читача і водночас задовольнити його естетичні смаки.

Питання дохідливості не вичерпується лише особливостями малої форми співомовки. "Дохідливість" полягає ще й у тому, що жанр, витворений у "результаті столітніх шукань "веселої мудрості народу" [88, 115], є найбільш зрозумілим для цього народу. Прикладом такого жанру П. Глазовий вважає українську народну пісню у творчості Т. Шевченка, який став для письменника-гумориста прикладом унікального поєднання авторської художньої майстерності з народною пісенною формою. Він наголошує: "У Т. Г. Шевченка пісня не перенесена прямо, але вона звучить в усьому, за кожним рядком, за кожною строфою... Звучить дух пісні, її тональність, музика, гармонія... А народ створив таку пісню, прийняв її, передає з вуст в уста, живе нею" [68, 121]. Таке бачення зв'язків народнопісенної форми співомовки з художньою майстерністю знаходить відображення й у творчості самого П. Глазового.

Письменник розмірковує стосовно довершеності літературного твору: "І тут знаходиться письменник [йдеться про Шевченка], котрий написав вірш, який звучить, як ота народна пісня. І кожен подумає, що таке і він співав! Оце й є література! *Письменник потрапив на ту "частоту", на яку настроєний "приймач", що знаходиться в душі людини. Ось у чім секрет!"* [68, 121] (виділення наше – Ю. Ш.). Означена позиція письменника свідчить про розуміння ним літературної майстерності як уміння відповідати потребам власного народу, бути співзвучним з його духом. А це можливо, передусім, завдяки використанню тієї форми, яку народ витворював протягом століть, яка є співзвучною його духовним запитам. Такою формою письменник-гуморист вважав співомовку. "Народний анекдот у моєму вірші звучить як жартівлива українська пісня, яку всі люблять. Кожну вдалу гумореску можна проспівати. От тому в Степана Руданського

гуморески й називаються співомовками", – наголошує П. Глазовий [68, 116].

Важливою особливістю літературно-естетичного кредо П. Глазового було *розуміння народних смаків та орієнтація на їх задоволення*. Письменник стверджує: *"Важливо орієнтуватися на читача! Я орієнтувався на тих, кому ніколи було читати за важкою працею, за хатніми справами. Отакі з насолодою і задоволенням послухають гумореску, та ще й посміються, бо це легко сприймається, це їм зрозуміле і дохідливе"* [68, 116] (виділення наше – Ю. Ш.).

Г. Сивокінь підтверджує глибоке розуміння письменником смаків свого читача, зазначаючи, що гуморески автора мають "точне соціальне адресування" [164, 3]. Яким же є читач П. Глазового? Радянська критика бачила його серед "широких трудових верств народу", "в середовищі селянства і робітництва" [88, 119]. Важко з цим не погодитися, проте необхідно зробити деякі уточнення. Йдеться про *масового українського читача*, яким у другій половині ХХ ст. був "вчорашній" селянин, сьогоднішній представник робітництва. Інтереси саме цього найбільшого в Радянській Україні прошарку представляє П. Глазовий, що чітко простежується у тематиці і проблематиці "Сміхології". Серед тем, висвітлюваних письменником, такі: виховання дітей, подружня зрада, перелюби, службові стосунки, бюрократія у владній вертикалі тощо. Зазначимо, що у відображенні багатоаспектності проблем людського життя письменник завжди виступає від імені звичайного українця, захищає його інтереси. Позиція автора у текстах засвідчує те, що він був носієм традиційного українського світогляду. Всі вади, які письменник висміював у своїх творах, він переосмислював крізь призму людини, що на власному життєвому прикладі переконалася у негативному впливі радянського режиму на людину, який призвів до деформації морально-етичних цінностей.

Отже, *мистецький підхід до обробки народної творчості, чітке розуміння смаків власного читача, бажання бути зрозумілим (дохідливим) для свого народу, вміле використання жанру співомовки, яка акумулювала дотепний зміст і пісенну форму; популяризація його творів на основі співпраці з народними артистами – ті особливості творчого кредо письменника, які сприяли виникненню "феномену*

популярності Глазового", любові серед широкого читацького загалу.

Проте ці ознаки "феномену популярності П. Глазового" не дають змоги повною мірою зрозуміти світоглядну позицію письменника та його літературно-естетичне кредо. Для цього необхідно глибше зануритися у психологію митця, поглянути на його творчість крізь призму *його власних висловлювань*, інтерв'ю, в яких розкривається своєрідність ідіостилю письменника.

Світоглядні позиції П. Глазового сформувалися під впливом багатьох чинників. У контексті теми дослідження ми не можемо оминати ключові факти біографії письменника, які вплинули на його бажання "сказати людям *правду не лише веселу*, а й полинногірку" [144,15] (виділення наше – Ю. Ш.). Попри те, що П. Глазовий є письменником-гумористом і сатириком, твори якого іскряться життєствердним гумором, його власне життя було сповнене трагічних подій. Письменник на власному досвіді пережив багато перипетій ХХ ст., з приводу чого писав: "І в гумориста є серце, і воно часто плаче" [144, 28].

Зокрема, П. Глазовий неодноразово стикався з голодом. Мати майбутнього письменника оповідала, як навесні 1922 року, дочекавшись перших зелених колосків, зголоднілі люди виповзали на поле і, наївшись нестиглих зерен, помирали. Пізніше у "Листах до друзів..." П. Глазовий згадує: коли йому було 5 років, родина Глазових на власному гіркому досвіді відчула, що таке колективізація. Батька змусили віддати все майно, худобу і вступити до колгоспу [144, 99]. Автор пише: "Пам'ятаю, як просив у бабусі молока, а вона, щоб я не плакав, терла нищечком конопляне сім'я й оту сивувату юшку давала мені" [144, 99].

Вдруге письменнику довелося голодувати у 1933 році. Уціліти родині Глазових вдалося завдяки втечі до Кривого Рогу на шахти за три роки до того. Про наслідки голодного дитинства П. Глазовий оповідає: "У страшному 33-му мені йшов одинадцятий рік і я гриз кам'яну макуху, принесену батьком зі станції, голодував і на все життя знівечив собі здоров'я. А потім ще вісім місяців голодної блокади та ще голодний сорок сьомий, та й майже все життя в нестатках і тривогах" [144, 126].

У подальші роки письменник неодноразово повертатиметься до цієї жахливої сторінки історії українського народу, міркуватиме над тим, чому йому судилося вижити в часи голодомору 1932–1933 рр. Так, у своїх спогадах автор згадує "дивного", істинно віруючого чоловіка, завдяки якому сім'ї Глазових вдалось уціліти [144, 131]. Порадивши батькові Прокопу Павловичу віддати все майно в колгосп і тікати до Кривого Рогу, сусід Парфентій Воздвиженський своєю мудрістю врятував родину Глазових від загибелі. Натомість сам чоловік загинув на Соловках. У "Листах..." письменник запитує себе: чому цей істинно праведний чоловік, який врятував його родину, загинув, а йому самому Бог призначив іншу долю [144, 131]; чому сталося так, що майже все поселення вимерло, кожен другий загинув у голодних страшних корчах, а йому – малому хлопцеві – судилося вижити [144, 131]. Відповідь автора на це запитання дала нам змогу декодувати творче кредо письменника, з'ясувати завдання, які він ставив перед собою. П. Глазовий вважає, що уцілів завдяки Божому провидінню, оскільки йому судилося в майбутньому виконати свою місію перед народом [144, 131].

Втретє митець зустрівся з голодом після вступу до лав радянської армії у 1940 році. Цей період свого життя він характеризує як "шість важких років служби в армії, яка мало різнилась від в'язниці своїм комфортом" [144, 54]. За цей час П. Глазовий відчув справжнє пекло війни: вісім місяців голодної блокади та голодний повоєнний сорок сьомий рік.

У контексті нашого дослідження значущим є ще один факт біографії письменника, який трапився з ним під час Другої світової війни. Йдеться про події жовтня 1941-го року, коли він був льотчиком авіаційного полку. Полк був укомплектований винищувачами ЛаГ-3, які навіть самі радянські авіатори докірливо та зневажливо називали на німецький штиб "лаг-драй". Письменник зазначав, що цей літак був неповороткий і повільний через слабкий двигун, тому для німців, оснащених маневреними "месершмідтами", не було заскладно збити його. Зустрівшись у повітряному бою з німецьким біпланом, П. Глазовий не загинув. Це сталося тому, що пілот ворожого винищувача, вочевидь, пошкодував радянських солдатів, лиш "полякавши" їх кулаком [112]. Письменник зауважує,

що "при бажанні він міг затоптати нас в землю без єдиного пострілу" [112]. Цей епізод свого життя письменник розцінює як "перст Небесний!" [112], який допоміг йому вижити.

Згадує письменник і про випадок з політруком, який завбачливо порадив йому написати заяву про вступ до лав ВКП(б), закінчивши її відомою фразою: "У випадку моєї смерті прошу вважати мене комуністом" [112]. Ця заява, датована 1 вересня 1941 року, знадобилася йому під час зарахування на роботу до Калінінського авіаційного заводу, куди він потрапив після повного розгрому свого полку. Про цю подію свого життя письменник пише так: "Адже без того папірця – після відвідин смерша, моя життєва стежка пролягла б у кращому випадку через штрафний батальйон. А там знай, чи вижив би взагалі! Ствердно собі кажу: кожного разу і без будь-яких сумнівів – перст Небесний!" [112]. Ця цитата свідчить про глибоку релігійність П. Глазового як носія традиційного українського світогляду та водночас залежність його світоглядних орієнтирів від складних обставини життя. Віра в "Боже провидіння" спонукала письменника до служіння українському народу та задоволення його естетичних потреб.

На схилі літ у збірці "Архетипи. Гумор. Сатира" автор переосмислює долю всіх тих, що пройшли пекло війни й дожили до часів незалежності України. Міркуючи над важкими наслідками радянського режиму, поет з болем зазначає: "Згадаймо, друзі-ветерани, / Якими ми були колись, / А потім станем та поглянемо, / До чого нині дожились" [36, 177]. Письменник оповідає, що під час Другої світової війни солдати, сидячи в траншеях, ділили з побратимами і останню цигарку, і єдиний сухар. На думку поета, вони вчиняли так з веління неба, бо в тому була свята істина, адже саме так потрібно було чинити в ім'я світлого добра: "Ми не хрестилися при тому, / Бо нас навчили вчителі / Не поклонятися нікому, / Крім батька Сталіна в Кремлі" [36, 178] (виділення наше – Ю. Ш.). Тому автор і ставить риторичне запитання: "Куди іти просити? В кого? / Піти поскаржитись? Кому? / Просити помочі у Бога?" А далі сам відповідає: "Так ви ж не вірите йому" [36, 179]. Одним із найтяжчих наслідків радянського режиму автор визначає втрату людиною традиційних морально-естетичних цінностей, оскільки життя в

країні Рад визначалося в межах "грубої бездуховності й безбожної жорстокості" [144, 19]. Тому письменник підсумовує: "Чи не тому ми докотились / До чорних злиднів, до біди, / Що не у той куток молились, / Молитви слали не туди?" [36, 179].

Радянська епоха разом із позірним руйнуванням церков систематично розхитувала і підвалини духовності людини. Витворюючи культ вождя, на п'єдесталі якого стояв єдиний ідол – Батько Сталін, комуністичний режим заперечував будь-яку іншу релігію, окрім комунізму. Разом з відкинутою вірою у вище веління, у світлу істину нищилися мораль, істинні духовні імперативи та цінності українців. Усі ці процеси не пройшли повз увагу письменника, який не відділяв свою долю від долі українського народу. Попри те, що труднощі не зламали, а загартували характер П. Глазового, він не зміг позбутися болю й "гіркоти", яка пронизує його творчий доробок: так виникло бажання "сказати людям *правду не лише веселу*, а й *полинногірку*", що стало частиною творчого кредо П. Глазового [144, 15]. Адже письменник не може не підмічати всіх протиріч та невідповідностей, несправедливостей і негараздів, які відбуваються в суспільстві. Митець гумористичного "мислення і світобачення" покликаний постійно переосмислювати, оцінювати, зрештою, висміювати, викривати [144, 95].

Про особливе значення правди, її місця у бутті людей, йдеться у поезії "Невмируща" [36, 368–389]. Цей твір будується на антитетичному протиставленні "його" (багатоликого ката, у якого безліч імен) та "її" ("незнищеної" Правди). Антитетичність побудови образів вбачається вже з перших рядків: "Він чорний був, як ніч, / Вона – як день, ясна. / Страшенно він хотів, / Щоб згинула вона" [3, 368]. Та Правда виявилася "незнищеною": за сюжетом вона нищилася тричі і тричі відроджувалася. Спалена дотла на багатті, вона знову воскресала; закута у ланцюги і кинута у море, вона зринала з хвиль; забита в дубову труну і зарита у стометрову яму, вона виходила з-під землі ще кращою [36, 368].

Антитетичність образу Правди і її ката відображає одвічне протиборство двох сил – Добра (втіленням якого є сама Правда) та Зла (багатоликого ката, який

будь-якою ціною прагне її приховати). Правду в цьому творі варто розглядати крізь призму християнського світогляду, відповідно до якого суть поняття співвідноситься з вічним життям, суцям, яке сприймається як Бог. Вона виступає як правда, як істина і, одночасно, як основний критерій правильності й істинності. Правда для П. Глазового є тією світоглядною основою, на якій базується його творчий доробок, оскільки лише вона може стати на сторожі скривджених та вказати на винуватців. Тобто, лише Правда є проявом Божої волі і Божого провидіння. Такий вияв концепції П. Глазового зближує її з імперативом "Вічної Правди для людей" (Т. Шевченко) [36, 293].

Першим письменником, який пробудив полинногіркою правдою свій народ, був Т. Шевченко. Саме він започаткував дискурс національної самокритики, у якій правда була покликана пробудити національну свідомість [7, 382–384]. Цей мотив, на нашу думку, тісно пов'язує творчість Т. Шевченка з творчістю П. Глазового. Якщо розглядати літературний процес із позицій протиставлення трагічного комічному, то постаті цих двох митців стоять на різних полюсах. Проте в основу їхньої естетичної платформи покладено спільне прагнення донести правду до людей, що розбудить історичну пам'ять народу. Так, у своїй гуморесці "Прадолюбний кум" зі збірки "Куміада" П. Глазовий наголошує на важливому внеску Кобзаря: "Тільки Богом нам дарований Поет / Міг далеко так заглянути вперед / І розкрити Вічну Правду для людей, / За яку стікає кров'ю Прометей" [36, 293].

Закономірним є питання: на які хиби українства треба вказати письменнику, щоби пробудити націю від багатовікового сну? Відповідь необхідно шукати в історії, перш за все, в радянській. П. Глазовий зауважує: "довгі роки советської власті спотворили душі людські, зробили їх грубими й нечуйними, а найстрашніше – безбожними" [144, 215]. Так склалося, що наслідки радянської дійсності ми гостро відчуваємо навіть за часів незалежності. Саме тому поет-гуморист і сатирик пише: "ми від важкої "дружби" з Росією дійсно морально занепали й здичавіли" [144, 221]. Митець стверджує: співіснування спочатку з Російською імперією, а потім і з радянською Росією поступово спотворили

українську ментальність.

Цей феномен можна окреслити поняттям "український дуалізм" (Оксана Забужко). У своєму дослідженні "Шевченків міф України" Оксана Забужко під дуалізмом розуміє українську двоїстість, закорінену у соціопсихологічній природі й особливостях історичної долі українства, яке змушене було в реальних імперських умовах приймати *"парадигму співжиття української людини з імперією"* [73, 24] (виділення наше – Ю. Ш.). Проблема українського дуалізму, закладеного вимушеним для всякого несамостійного народу, опанованого колонізатором, залишилася актуальною у ХХ ст. [73, 22]. З наслідками цього явища зіштовхнувся й П. Глазовий, тож порушена проблема видається нагальною у контексті постколоніальних студій.

Письменник, як і Т. Шевченко, прагне донести свою правду до людей, оскільки вона відкриває очі на соціально-політичні негаразди, несправедливості і захищає їхні права. Йдеться про тісний зв'язок літературно-естетичного кредо з імперативом Т. Шевченка – *Правди*. Міркуючи над власним призначенням, П. Глазовий ставить риторичне запитання: "кого ж, окрім Тараса Шевченка в минулому, можна назвати справжнім захисником саме прав людини? Хто так чітко виголосив головне правило правозахисництва, як він? "Возвеличу рабів отих німих і на сторожі біля них поставлю слово!" Поставити слово на сторожі біля рабів – ото ж і є найвищої проби захист прав людини" [144, 33]. Тобто, автор наголошує на ще одному шевченковому імперативі – поставити на сторожі правди *Слово* поета, яке покликане захищати і возвеличувати *онімільй народ* [208, 281–282]. У цьому полягає висока місія та призначення письменника. Бог наділяє митця талантом для того, щоб той ніс слова Правди до людей. І цим талантом, йому подарованим, Бог не просто підказує, а велить поставити Слово на сторожі народу.

"Я саме й задумався: а що воно таке – талант? І уявилося: виходиш Ти у світ. Бог дає Тобі свічечку й велить: – Іди, *тримай свічечку перед собою, щоб вона людям світила*, і йди лише *чесною дорогою*, бо як *оступишся, то й свічечка впаде і Ти з нею провалишся, і сліду ніякого не лишиш*. І Ти несеш ту свічечку, а з різних

боків якісь пики-мордяки дмухають, щоб погасити свічку, а якщо вона раптом ясно спалахне, то починають плювати й хлюпати холодною злобою. Ти хитаєшся, спіткаєшся і знаєш, що як випустиш свічку, то й стежка під Тобою спалахне і опалить Тебе, і Ти згориш, загинеш – і сліду ніякого не покинеш, як сказав наш Кобзар..." [144, 218] (виділення наше – Ю. Ш.) – у такий спосіб автор осмислює своє покликання. Отже, на думку П. Глазового, обов'язок поета, покладений на нього Богом, – захищати і возвеличувати словом свій онімійний народ.

Звідси впливає ще один складник літературно-естетичного кредо П. Глазового – література повинна бути *народною*, писаною *для народу і про народ* [144, 203]. Про це засвідчує ставлення письменника до премії імені І. Нечуя-Левицького (геніального повістяра і гумориста), яка видалася йому найдорожчою, оскільки погляди обох митців на призначення літератури були близькими. П. Глазовий зазначає: "Та ще й вийшло якось символічно: сімдесят років тому, ледве навчившись читати, я вголос прочитав своїй неписьменній бабусі Марії "Кайдашеву сім'ю". Пам'ятаю, як вона щиро все сприймала, як вона все розуміла, як переживала! Саме такою має бути література – істинно *народною*" [144, 203] (виділення наше – Ю. Ш.).

Наближення творчості П. Глазового до життя українського народу ("народність") забезпечувалося тісними зв'язками автора з естрадними виконавцями. Після звільнення з посади заступника головного редактора журналу "Перець" (де він працював з 1950 до 1961 року) письменник спробував себе на посаді редактора на радіо, пізніше – на телебаченні, врешті-решт почав створювати твори для естрадних виконавців. Рефлексує з приводу творчої співпраці з народними артистами, П. Глазовий зазначав: "Отакими радощами й смутками [артистів], здавалось би, чужими, я й живу. Але ні, не чужі вони мені, вони мені допомагають зв'язуватись з народом, доносять моє слово до людей, а для поета це найважливіше" [144, 138] (виділення наше – Ю. Ш.). Митець чітко усвідомлював необхідність бути почутим своїм реципієнтом: "І це постійне правило моєї нелегкої багаторічної творчої роботи – писав я багато, *перевіряв на людях разом з артистами й залишав цілим лише те, що весело сприймалось*

*слухачами*. Часто траплялися справжні курйози: те, що я вважав легковажним і несерйозним, часто викликало несподіваний для мене ефект. Важка це справа – знаходити щось радісне в сірій буденщині, зате коли вже знайдеш, то й сам разом з людьми радієш" [144, 63] (виділення наше – Ю. Ш.).

Тісний зв'язок з естрадними виконавцями зумовив специфіку змісту і форми гуморесок П. Глазового, які призначалися саме для сценічного виконання, реалізації мети *нести людям радість "всіма можливими способами й засобами"* [144, 76]. Для цього автор динамізував фабулу за рахунок особливо гострого сюжету, обирав актуальні теми, зменшував обсяг повчання-висновку тощо, що свідчить про таку рису його творчої манери як *особлива напруга комізму* [91, 25]. Ця особливість була пов'язана з бажанням письменника *писати так, щоб не гаснув життєствердний сміх* [91, 25].

Сценічність як "мистецтво живого слова, особливо жартівливого" [144, 206], зі свого боку, не мислиться без урахування смаків аудиторії. П. Глазовий прагне не просто сказати, а бути почутим глядачем. Тому думки, які хоче донести митець, повинні бути *доступними для розуміння кожним українцем*, оскільки в цьому – суть народного гумору [144, 58]. П. Глазовий наголошує: "Художня істина – в щирій простоті й дохідливості. Це моє кредо!" [144, 58]. Він визначає простоту і дохідливість основою будь-якого мистецтва – поетичного, сценічного тощо [144, 108]. Отже, ще одним складником літературно-естетичного кредо П. Глазового є *щира простота і дохідливість*.

Основне завдання мистецтва письменник визначає так: "...мистецтво покликане єднати людські душі у їх прагненні до добра, до краси, а найпростіше і найправильніше кажучи – до Бога. Без цього ніяке мистецтво сенсу не мало б" [144, 87]. Ці слова засвідчують глибоку релігійність і гуманізм письменника, оскільки його гумористично-сатиричне мистецтво об'єднує людей у їхньому прагненні до прекрасного і водночас формує глибокі моральні цінності. Прагнення "до Бога" невіддільне від моральності, тому у творчості П. Глазового естетика невіддільна від етики. Якщо ж мистецтво не виконує цієї високої місії, воно не є значущим. "Отже, осяяти мудрість народною радістю – то означає

наблизитися до Бога, бо він є Мудрість і Радість у поєднанні", – пише автор [144, 63]. Письменник-гуморист як посередник між Богом і людьми *покликаний нести людям "поєднання" Мудрості і Радості*. У цьому П. Глазовий вбачає своє призначення.

Митець реалізує власне призначення у написанні творів для тих людей, які "вміють у смішному знаходити розумне, а то й, дай Боже, мудре. В Біблії сказано: у mnogій мудрості много печалі. Це велика, гірка правда" [144, 63]. Як бачимо, автор розкриває способи рецепції "полинногіркого" власним читачем: від смішного до розумного, від розумного до мудрого, від мудрого до печального. Це передбачає, що читач П. Глазового має бути допитливим, оскільки тільки такий читач може побачити у смішному трагічне.

Таким чином, "феномен популярності" письменника тісно пов'язаний з його естетичними поглядами. Він передбачає врахування багатьох особливостей ідіостилію письменника: глибокої закоріненості у сміхову культуру українського народу (В. Домчин, В. Євтушенко, В. Косяченко); мистецького підходу до обробки народної творчості (у вмінні з необробленого "шматка золотого" зробити "літературну річ") (П. Глазовий); вмілого використання жанру співомовки, яка акумулювала у собі зручну коломийкову форму і дотепний анекдотичний зміст (В. Косяченко); запобігання переобтяженню свого читача; розуміння смаків цільової аудиторії, точного соціального адресування (Г. Сивокінь); популяризації творів завдяки співпраці з артистами естрадного жанру (Нілою Крюковою, А. Литвиновим, А. Паламаренком, А. Совою).

Комплексний аналіз епістолярної спадщини письменника дав можливість з'ясувати вплив реалій соціально-політичного життя та індивідуального досвіду на його світоглядні позиції: події голодних 1921–1922 років, голодомору 1932–1933 років, Другої світової війни тощо. Зокрема, він вбачав свій обов'язок перед народом у донесенні "полинногіркої правди" до людей, оскільки лише така правда може пробудити національну свідомість.

Естетичне кредо П. Глазового пов'язане з Шевченковими імперативами Правди (яка покликана пробудити національну свідомість українців) і Слова (яке

має захищати і возвеличувати свій онімійний народ: "Возвеличу ... рабів німих! Я на сторожі коло їх поставлю слово" [208, 281–282]).

Домінантами естетичного кредо П. Глазового є:

1) література має бути народною, писаною для народу і про народ; художня цінність письменства визначається щирою простотою й дохідливістю, доступністю і зрозумілістю;

2) завдання митця – нести людям радість "всіма можливими способами й засобами" [144,76];

3) писати потрібно так, щоб у творах не гаснув життєствердний сміх [91, 25];

4) необхідно орієнтуватися на дотепного читача, який у смішному може побачити розумне, мудре, печальне;

5) мистецтво має єднати людські душі у їх прагненні до добра, до краси, до Бога, оскільки він є Мудрість і Радість у поєднанні;

6) письменник-гуморист та сатирик має бути посередником між Богом і людьми, поєднуючи у своїй творчості "мудрість" і "радість", наближаючи людей до Бога.

## **2.2. Художнє осмислення анекдоту у творчості Павла Глазового: традиції і новаторство**

Починаючи з часів бароко й закінчуючи ХХ ст., давнє та нове письменство (Остап Вишня, М. Довгалевський, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Ковінька, Г. Кониський, А. Косматенко, І. Котляревський, С. Руданський та ін.) послуговувалося українською сміховою культурою як джерельною базою сюжетів, образів, мотивів тощо. П. Глазовий посів чільне місце серед письменників, які здійснювали "олітературнення" багатьох форм української сміхової культури. Зокрема, його цікавили гумористичні оповідання, побутові казки, жарти, анекдоти, дотепи, серед яких особлива роль належить анекдоту.

Анекдот, на думку Р. Кирчева, є одним із найпопулярніших жанрів усної словесності [82, 12], який насичував, збагачував і урізноманітнював інші

літературні жанри – як прозові, так і поетичні. На його основі розгорталися більші за обсягом наративні форми, а саме: "співомовки", байки, гуморески, усмішки, новели, оповідання, повісті, фельєтони тощо. Анекдотичні фабули знаходимо в інтермедіях Я. Гаватовича, у "Москалі-чарівнику" І. Котляревського, у гумористичних оповіданнях і повістях Г. Квітки-Основ'яненка ("Підбрехач", "Пархімове снідання", "Конотопська відьма"), у "Співомовках" С. Руданського, у гуморесках С. Олійника, у гумористично-сатиричних творах П. Глазового.

Те, що П. Глазового найбільше приваблював анекдот, пояснюється специфікою цього фольклорного жанру – усної оповіді гумористичного чи сатиричного гатунку з дотепним фіналом [5, 42]. Сюжет анекдоту розгортається довкола незвичайної чи кумедної події, ситуації, завдяки якій виявляється негативна риса характеру якогось героя. Об'єктом відображення в ньому є смішні й кумедні сторони родинного та громадського життя людей [55, 12].

Властивістю анекдоту є також *фабульна гострота* та *настанова на подієвість*. "Народні сюжети характеризуються одномотивністю та концентрацією уваги на подійності, на кумедності ситуації, в якій виявляється кмітливість героя", – пише про анекдот дослідник І. Денисюк [62, 45]. Анекдоту властиві сталі закони побудови; для нього характерна *здатність породжувати сміхову реакцію* [83, 171], *установка на створення сміхового ефекту* [82, 74]. Сміховий ефект, на думку дослідниці Ірини Кімакович, досягається як на текстуальному, так і на позатекстуальному рівнях. До першого належить специфічна композиція, а саме: *діалогічний спосіб викладу*, до другого – *пуант* [83, 171].

*Діалогічний спосіб викладу* є одним із найпоширеніших композиційних прийомів анекдоту, оскільки він дає змогу у формі "запитання – відповіді" зіштовхнути різні світогляди, характери тощо. Натомість *пуант*, як зазначає Є. Курганов, "передбачає перетин несумісних контекстів" [115, 29]. Насамперед у структурі анекдоту закладається система логічних зв'язків, яка різко зміщується, зіштовхнувшись із принципово іншою системою зв'язків. Це зіткнення актуалізує приховані сенси [115, 29]. *Закон пуанту*, на думку Є. Курганова, діє у такий спосіб:

спрацьовує механізм, завдяки якому повторно зринає початок тексту і набуває зовсім іншого значення [115, 29]. Анекдотові притаманна *домenna парадоксальність* [115, 27], яка забезпечується багатьма стилістичними засобами: грою слів, каламбуром, полісемією, омонімією, повторами, нанизуванням тощо.

Означені риси зробили цей гумористично-сатиричний фольклорний жанр надзвичайно цікавим для літературного опрацювання. Анекдот приваблював і П. Глазового, відкривав нові можливості у пошуку гострих проблем і актуальних тем. Він охоче використовував ці якості народного анекдоту у своїй творчості.

У гуморесці *"Дерьмо"* письменник звертається до теми пияцтва. Вона типологічно споріднена з народним анекдотом *"Думаєте добро"* зі збірника *"Українська народна сатира і гумор"*, виданого за редакцією Г. Нудьги [182]. Сюжет анекдоту автор майже не змінює. Йдеться про батька, який п'є в чайній (в анекдоті) або в пивній (у П. Глазового) горілку. За сюжетом до нього прибігає син (в анекдоті) або дочка (у П. Глазового) для того, щоб погукати батька додому. Як у народному анекдоті, так і в гуморесці П. Глазового батько змушує свою дитину спробувати горілку. Реакція сина в фольклорному жанрі: *"Гірке, тату!"* [182] подібна до реакції доньки в авторській гуморесці: *"Фе, яке погане!"* [42, 38].

Натомість розв'язка різниться. У народному анекдоті батько каже: *"Бач, бач, яка горкота, як то тяжко її пити, а ви з мамою думаєте, що мені тут добре, що я тут мед п'ю"* [182]. П. Глазовий осучаснює сюжет тим, що обіграє традиційну смакову гіркоту оковитої за допомогою русизму *"дерьмо"*: *"Так іди й скажи мамуні, / Що це за "дерьмо", / Бо вона там дума, мабуть, / Що ми мед п'ємо"* [42, 38].

Попри те, що в обробці П. Глазового сюжет цього анекдоту не зазнав суттєвих змін, письменник зумів осучаснити власний твір, зробити розв'язку більш гострою і лаконічною, використавши для означення горілки стилістично марковане слово *"дерьмо"*.

У гуморесці *"Увертюра"* принцип досягнення сміхового ефекту збігається з анекдотичним. Цитуємо текст народного джерела:

*Чоловік і дружина слухали оперу.*

– У співачки чудова колоратура.

– Ти б краще стежив за співом [84].

Наведений анекдот будується на хибному розумінні слова "колоратура", яке означає "швидкі, технічно складні віртуозні пасажі та мелізми у вокальній музиці; здатність голосу виконувати їх" [166, 425]. Але, вочевидь, дружина не знає значення цього слова і розуміє його інакше, що свідчить про її низький культурний рівень.

Дії авторської гуморески "Увертюра" також розгортаються в оперному театрі. Та, на відміну від анекдоту, в якому штрихами змальовані характери персонажів і конфлікт вибудований як замальовка, письменник створює насичене гумористичне полотно.

Головні герої твору – подружжя або закохана пара (автор називає їх "він" та "вона") [41, 184]. Письменник із перших рядків розкриває характери чоловіка і жінки. Попри наявність у них місць у партері, тобто глядачі мали би бути неабиякими поціновувачами мистецтва, персонажі "надулися, наче дві тетері" [41, 184]. Автор використовує тут питома український фразеологізм, який лаконічно окреслює їхнє невдоволення. Далі за сюжетом дружина продовжує "бурчати": "Що за люди оті диригенти? / Півгодини настроюють свої інструменти. / Той цигика, той триндика, третій дме у дудку. / Затяг мене в цю оперу, ну тебе в будку!" [41, 184]. Ця репліка ще глибше розкриває рівень культури жінки. Літня глядачка, яка сиділа попереду, нахмуривши брови, просить припинити розмови, оскільки почалася увертюра: "Тихо, – каже, – увертюра, припиніть розмови. – / Та, що ззаду, огризнулась: – Теж мені культура! / Це ще треба перевірить, хто з нас увертюра" [41, 184].

Комічна реакція досягається завдяки *каламбуру*, який виник через нерозуміння семантики слова "увертюра" як оркестрової п'єси, що виконується на початку опери [166, 853]. Для висміювання героїв П. Глазовий вживає слово іноземного походження, яке сприймається жінкою, ймовірно, як якась образлива лексема. Автор вдається до сатиричної характеристики героїв через їхнє власне мовлення. У проаналізованому творі індивідуалізоване мовлення героїв виявилось

красномовнішим за авторський коментар.

Окрім того, авторові вдається посилити сміховий ефект на синтаксичному рівні завдяки використанню односкладних речень: "Тихо, увертюра..." [41, 184]. Ця репліка стає поштовхом до хибного тлумачення слова. Комічного ефекту П. Глазовий досягає завдяки стилістичному прийому *контрасту*. Адже слова "Теж мені культура!" він вкладає в уста саме неосвіченої і малокультурної жінки.

У гуморесці "*Помічник*", анекдотичний інваріант якої беремо зі збірника "Торба сміху", колізія виникає через дитячу наївність, якою скористалася циганка-злодійка. Наводимо текст анекдоту "Сміхота":

– *Мамо! Ото я сьогодні бачив сміхоту!*

– *Яку, синку?*

– *Циганка ловила нашого когута і не могла ніяк зловити. Так я їй допоміг!* [177, 43].

Осучаснення автором сюжету народного анекдоту помітне уже в перших рядках гуморески "*Помічник*": "Мама ввечері прийшла / З поля із прополки, / А назустріч їй біжить / Стрибунець Миколка" [42, 19]. Кількома штрихами письменник індивідуалізував образ матері (типової української селянки) та образ сина (на позначення якого автор вживає пестливі номінації "стрибунець", "хлоп'ятко", "синочок"). П. Глазовий посилює сміховий ефект введенням в оповідь хлопчика нових деталей: "А курочка як стрибне! / І сховалась в просі... / Якби я не допоміг, / То ловила б досі..." [42, 19]. Автор майстерно розкриває психологію дитини: маленький помічник пишається своїм вчинком, а тому розказує так, щоб його похвалили. Тобто, письменникові вдалося не лише осучаснити гумористичну мініатюру, а й розкрити світ дитини настільки, наскільки це можливо в лаконічній співомовці.

Домінування гумористичного начала над сатиричним також простежується у гуморесці П. Глазового "*Мрійники*". За основу цього твору автор узяв народний сюжет про сім'ю, у якої немає машини. Проте члени родини мріють про можливість розпоряджатися новим автомобілем, коли він у них з'явиться. Означений жарт знаходимо в збірнику "Україна сміється: сатира та гумор

українських радянських письменників та сучасний народний гумор в 3-х томах" за редакцією Ф. Маківчука. За сюжетом чоловік і дружина мріють про те, як вони будуть кермувати новою "Волгою" дорогою до бабусі [179, 491]. Несподівано їхній син починає просити батьків сісти за кермо:

– *Тату, давай я сяду за руль, – просить Гриць.*

– *Ні, ти ще малий. Гриць тре очі кулачками:*

– *Я хочу за руль...*

– *Грицю, ти ж розіб'єш машину, – сердиться батько.*

– *Мамо, я сяду за руль, – уже плаче хлопчик.*

– *Ні, тобі рано, підрости!*

– *Я хочу за руль!*

– *Мовчи!..*

– *Я хочу... [179, 491].*

Насамкінець наполегливі прохання хлопчика закінчуються тим, що батьки наказують йому вилізти геть із машини і залишитися вдома [179, 491].

Сюжет означеної гуморески можна визначити одним влучним фразеологізмом "ділити шкуру невбитого ведмедя". Натомість сміховий ефект породжується внаслідок того, що прочуханки за фантазії отримують не батьки, а дитина. Аналогічна колізія зустрічається і в інших анекдотах. Наприклад, у "Дніпровських усмішках" знаходимо анекдот про хлопчика, який розказує татові, як він уві сні знайшов шмат золота та там його і згубив. Розв'язка гуморески така: "Тут батько як огріє сина заступилном mezi плечі: вічно ти гав ловиш!" [63, 90].

На основі порівняльного аналізу з'ясовуємо, що гумореска "Мрійники" передусім відрізняється від народного зразка композиційно, оскільки вже на початку автор вводить такий елемент: виявилось, що батько виграв у лотерею величезний килим, саме ця подія стала причиною його мрій про "Жигулі". Завдяки його введенню П. Глазовий встановлює причинно-наслідкові зв'язки, логічно вибудовує характер поведінки персонажів.

Письменник зміщує акценти таким чином, що більшим мрійником видається не хлопчик, а його батьки. Спершу батько зазначає: "Як і далі піде так ...

/ Можем виграти "Жигулі". / Сядем та й поїдем" [42, 35]. Після батька матір "мружить очі": "Ми в машині у своїй / Їдемо у Сочі!" [42, 35]. Захоплений батьківськими мріями, "маленький синок" і собі уявив, як він сигналізує "ду-ду-ду! Утікай з дороги!" [42, 35]. Сміховий ефект породжується як наслідок вмілого авторського використання прийому контрасту: між тим, яка б мала бути реакція дорослих на фантазію дитини, і тим, якою "незрілою" ця реакція виявилася насправді. Автор динамізує фабулу, гіперболізуючи недоречну поведінку старших. Так, батько вдарив сина по щоці зі словами "Подаси сигнали? / А навіщо? Щоб права / В мене відібрали?" [42, 35] Не менш бурхливою є реакція жінки: "Мати ззаду як смикне / Хлопця за чуприну, / Та в потилицю як дасть: / – Не пуцу в машину!" [42, 35]. Отже, автор "олітературнює" анекдотичний сюжет за рахунок композиційних змін, увиразнення образів персонажів, динамізації фабули.

Серед доробку письменника є гумореска *"Перший лист"*, в основу якої, ймовірно, покладено фабульну схему анекдоту "Зустріч", вміщеного у збірнику "Веселий оповідач" [28, 75]. Наведемо текст анекдоту: *"Писав небіж перед святами дядькові на село: "Я дуже пробачаюсь, любий дядю, що не можу тебе зустріти на вокзалі. Прийде моя дружина і, щоб вона тебе впізнала, тримай у лівій руці поросю або гуску"* [28, 75].

У гуморесці "Перший лист" автор зберігає морально-дидактичну настанову народного джерела, висміюючи бажання рідні отримати гостинець "на дурняк". Незмінною залишається і композиційна форма листа: "Добрий день вам, дядьку й тітко! / Я ходжу до школи / І чув, що ви на тім тижні свиню закололи..." [40, 24]. У авторському творі залишаються незмінними головні герої анекдоту – небіж і дядько (щоправда, у листі зазначається ще й тітка). Проте авторська майстерність виявляється в індивідуалізації характерів дійових осіб, а саме: дядько – сільський чоловік, який має українське ім'я Панас; небіж – "Петя Коржик, той, що ходить до другого класу" [40, 23].

Особливо яскраво виписаний образ хлопчика, який прочитується в деталях: Петя не написав лист, він його "накарлякав" [40, 23]. Те, що письменник змінює "небожа" на Петю Коржика, допомагає йому змодельовати ситуацію крізь призму

дитячого світосприйняття. П. Глазовий добре знає психологію дитини, її безпосередність, яка виявляється у виконанні батьківського наміру: "Ми вас просимо у гості, татко, я і мати, / І всі разом на вокзалі будемо зустрічати. / Я вас перший на пероні між людьми побачу: / Держіть в руках банку смальцю і ногу свинячу" [40, 24].

Хлопчикове "держіть в руках банку смальцю і ногу свинячу" [40, 24] містить об'ємну колоритну деталь (порівняймо з "тримай у лівій руці порося або гуску" [28, 75]), введення якої орієнтоване на українського читача. Адже саме українець достойно поцінує банку смальцю і знайде їй практичне призначення. Штрихи письменника гіпертрофовані, близькі до карикатурних. Ця стилістична риса ідіостилю П. Глазового підпорядковується авторському наміру активізувати у свідомості читачів питому українські коди: з перших рядків очевидно, що причиною листа стала визначна подія – дядько заколов свиню. Здавна в Україні селяни вирощують свиней і заколюють їх переважно перед великими релігійними святами. У такий спосіб автор дає чіткий маркер: кожному українцю відомо, з чим пов'язаний цей культовий процес. Мимохіть, кількома штрихами окреслюючи цю обрядову дію, автор актуалізує відомий кожному українцю семантичний стереотипний код, що дає змогу залучити масового реципієнта.

Основна проблема, яка постає в анекдоті "Пожалів", – складні стосунки між зятем і тещею. Фабульна схема гумористичного твору "*Жалісливий зять*" частково збігається з сюжетом народного джерела. Йдеться про чоловіка, який спершу відмовився голосити за покійною тещею; після того, як жінка його висварила, почав побиватися. В основу сюжету покладено прийом контрасту: зовнішньо, "за формальними показниками" його голосіння видаються щирими: про людське око він переживає; натомість зміст голосіння вказує на негативні взаємини, які були між ними: "Ох, теща моя любенька, / Ти ж мені була, як мати рідненька. / Як я ж, було, прийду, / А ви вареників наварите, / Самі поїсте, а мені юшку оддасте. / А я їм-їм та ще й нап'юся" [28, 124]. Дотепна парадоксальність, на якій будується анекдот, пов'язана зі співчутливим ставленням жінки до чоловіка, яка не помічає "нещирості" його побивань: "Не треба, чоловіче, бо матір не піднімеш, а себе

загубиш" [28, 125].

Письменник розробляє цей анекдотичний сюжет, вилучаючи експозицію, яка є у народному першоджерелі: "В одному селі жили собі чоловік та жінка, а в другому селі жила стара теща. От померла теща. Голосить жінка, побивається, а чоловік – хоч би хни" [28, 124]. Твір одразу починається з дії: "Ой умерла теща, / Прибіг її зять / Та й сів недалечко, / Та й давай ридать..." [40, 149]. На нашу думку, автор свідомо позбувається цього композиційного елемента через те, що він містить натяк на складні стосунки між ними, а, отже, неправдивість почуттів зятя стає очевидною. Це, зі свого боку, послаблює гумористичний ефект.

П. Глазовий вживає *прийом контрасту* на мовностилістичному рівні, вводячи у тканину тексту пестливі метафоричні звертання фольклорного походження ("сонечко ясне", "серденько" [40, 149]), народнопісенні вигуки ("Ой ти ж, моя тещо, / Сонечко ясне!" [40, 149]), риторичні запитання ("На кого ж ти, серденько, / Кинула мене?" [40, 149]). Очевидно, що вживання таких форм не відповідає справжнім почуттям чоловіка.

Для посилення контрасту письменник використовує *прийом градації*. Це дає можливість створити ефект несподіванки, непередбачуваності: "Та ти ж, було, й смажиш, / Та ти ж, було, й париш... / Ти ж, було, вареничків / З сиром як навариш, / То до столу сядеш / Та їси ж, їси... А мені сироватки / Кислої даси..." [40, 150]. Зять і далі розказує про свою нележку долю: "А я ж ту сироватку / Тьопаю, тьопаю, / А твоїх вареничків / Пальцем не чіпаю..." [40, 150]. П. Глазовий гіперболізує, укрупнює штрихи, використовуючи яскраву побутову деталь: "Щоб ти макогоном / Лоба не розбила, / Нещасним калікою / Мене не зробила..." [40, 150].

Письменнику вдається значно глибше розкрити сюжетну парадоксальність ситуації завдяки *вмілому використанню стилістично маркованої лексики*. Порівняймо анекдотичне "матір не піднімеш, а себе загубиш" з авторським: "Перестаньте мучитись, / Що ви з себе робите? / Мертву не піднімете, / А себе угробите..." [40, 149] (виділення наше – Ю. Ш.).

У гуморесці "Богомільна Дуська" П. Глазовий також звертається до *прийому контрасту*, створюючи образ сварливої сусідки Дуськи. Анекдот на

подібну тематику знаходимо у "Книзі веселої мудрості":

*"Дві сусідки сваряться:*

*– Щоб тобі повіривали всі зуби, один залишили, і щоб цей один не дав тобі забути, що таке зубний біль" [84, 637].*

Вочевидь, один із варіантів фабульної схеми цього анекдоту письменник використав для літературного твору. Проте він суттєво переробляє сюжет і зі звичайної побутової сценки створює об'ємну гумористичну мініатюру. Автор вводить експозицію, яка зміщує акценти, розставлені у народному джерелі: "Була Дуська молодою / Люта та сварлива, / А на старості зробилась / Богобоязлива" [40, 331]. Стисло і лаконічно він окреслює зрушення, які відбулися з жінкою: з "лютої" та "сварливої" вона перетворилася на "богобоязливу" [40, 331]. Парадокс, на якому будується весь твір, письменник закладає у характер головної героїні.

Молитва Дуськи, на перший погляд, демонструє читачу зміни в її характері: "Стала якось на коліна / Та й молиться тихо: / – Мати Божа! У моєї / Сусідоньки лихо. / Випадають зуби в неї. / Це ж така рахуба... / Лиши, Боже, сусідоньці / Хоч одного зуба!" [40, 331]. Письменник майстерно моделює мовлення сільської жінки, яка звертається у молитві до Бога, використовуючи вигуки ("Мати Божа!"); репліки, які засвідчують нібито щире співчуття ("...У моєї / Сусідоньки лихо. / Випадають зуби в неї. / Це ж така рахуба... "); звертання ("Лиши, Боже, сусідоньці / Хоч одного зуба!") [40, 331].

За сюжетом позірність Дусьчиних переживань виявилася завдяки запитанню чоловіка: "Ти б просила хоч десяток, / Одного їй мало..." [40, 331]. Гумореска завершується сміховим пуантом: "Дуська шепче: – Боже милий! / Вволи мою волю: / Лиши зуба окаяній / Для зубного болю!" [40, 331], що посилює сміховий ефект. П. Глазовий використовує анекдотичний прийом "запитання – відповіді", який змушує по-новому осмислити Дусьчину богомільність. Підкреслити різку відмінність між поведінкою жінки та її справжніми намірами письменнику вдалося за допомогою прийому контрасту.

Парадоксальність твору простежується на двох рівнях: на рівні

сюжетотворення і на рівні мовленнєвої характеристики персонажів. *Парадокс як елемент сюжетотворення* виникає як наслідок несумісності Дусьчиної зовнішньої "богомільності" (яка передбачає співчуття, бажання ближньому добра, всепрощення) з її справжніми недоброчесними намірами. *Парадокс як елемент мовленнєвої характеристики* виявляється під час моделювання індивідуальних особливостей мовлення героїні.

На прикладі цього твору П. Глазового простежується й тяглість української літературної традиції у зображенні сусідських стосунків, а "богомільна" Дуська почасти скидається на колоритних персонажів І. Нечуя-Левицького – бабу Палажку або бабу Параску.

За основу гуморески *"Все ясно!"* письменник бере один із варіантів анекдоту медичної тематики. Його текст звучить так:

- *Вам необхідно зараз же кинути пиячити.*
- *Та я, лікарю, й краплі вина в рот не беру.*
- *Киньте курити. Це теж шкідливо.*
- *Я, лікарю, ніколи в житті не курив...*
- *В такому випадку не можу вам нічим допомогти* [84, 597].

Письменник частково зберіг анекдотичну фабулу, додавши експозицію: "Несподівана хвороба / Причепилась до Луки: / Появились на лопатках / Невеличкі бугорки" [40, 344]. На композиційному рівні письменник вводить зав'язку: "До лікарні мчить хворий. / Швидко скинув сорочки..." [40, 344].

П. Глазовий частково зберігає анекдотичну форму "запитання – відповіді" у розвитку дії: "Ви п'єте? – Не пив ніколи / Ні горілки, ні вина. / – Часто курите? – Ніколи / І не нюхав цигарок. / – А з жінками як? – Та що ви? / Ненавиджу всіх жінок" [40, 355].

Закладений в анекдотичній фабулі парадокс передбачає, що лікар мав би поцінувати здоровий спосіб життя, який веде його пацієнт. Натомість його реакція протилежна: "Ну тоді, – промовив лікар, – / Зрозуміло, в чому суть. / Це у вас уже на спині / Крила ангельські ростуть" [40, 355].

Структурні зміни, пов'язані з введенням експозиції та зав'язки, сприяли

посиленню сміхового ефекту, який (як і весь сюжет твору) побудований довкола Лукиних "бугорків". Саме вони стали причиною лікарських кпинів. У такий спосіб включена автором *художня деталь* змінила початкову фабульну схему претексту. Відбулося зміщення пуанту: лікар не просто кепкує з надто здорового способу життя свого пацієнта, він іронізує з приводу його "несподіваної хвороби" [40, 344].

Сюжетною основою твору "*Футляр*" є народний анекдот "Важкий кошик" [182]. У назвах цих творів прослідковується не схематична заміна кошика на футляр, а концептуальна зміна художньої деталі, оскільки футляр одразу відсилає нас до оповідання А. Чехова "Людина в футлярі" й поглиблює розуміння образу головного героя як людини, яка закрилася у своєму внутрішньому світі [201].

Для підтвердження нашої думки звернемося до сюжету народного анекдоту. У ньому йдеться про ревнивого хлопця, який вирішив носити свою жінку в кошику. Коли минуло п'ятнадцять літ, він, втомившись, сів на пень і побачив у кошику поруч зі своєю жінкою сусіда [182].

П. Глазовий по-новому переосмислює ідею твору, оскільки героєм його гуморески постає не просто ревнивий хлопець, а сивий старий чоловік, який оженився з гарною молодого жінкою [42, 78]. Змінюючи персонажів, письменник поглиблює етичний конфлікт. Йдеться не просто про ревності, йдеться про подружню зраду, спричинену різницею у віці: "Ой, не жить старому / З молодого в парі, / Бо її сховати / Важко і в футлярі" [42, 78].

На відміну від народного першоджерела, в авторському творі загострено кульмінацію та динамізовано фабулу. Порівняймо фрагмент анекдоту ("Пішов він у ліс, втомився, сів на пень відпочити, а кошик поставив перед собою. Глядь... а там..." [182]) з гумористичною мініатюрою П. Глазового ("Якось він, спіткнувшись, / Впав на тротуарі. / Відлетіла з тріском / Кришка із футляру, / І старий побачив / У футлярі пару") [42, 78]. Нейтральні дієслова "пішов", "сів", "відпочив" письменник замінює словами на позначення активної дії "спіткнувся", "впав", "відлетіла", у такий спосіб драматизуючи кульмінацію і підводячи слухача до неочікуваної розв'язки.

Типологічно спорідненими видаються гумореска П. Глазового *"Ласкава Варшава"* і давній народний анекдот, який має назву "Сахар" (збірник *"Веселий оповідач"*, упорядкований Б. Грінченком) [29, 14]. Анекдот побудований на протиставленні, контрасті між реальністю й уявленням про неї. Йдеться, зокрема, про те, як один зі співрозмовників вихваляє, наскільки солодким є цукор. Поступово в розмові з'ясовується невідповідність: виявляється, що цукру він ніколи не їв, а висновок про те, що цукор є солодким, зробив зі слів інших людей. "Та мені розказував цимбалистий, а йому казав басистий, що як вони грали у жидів весілля, то жиди їли, – і такий, каже, солодкий, що аж страх!" [29, 14].

Цікаво, що цукор на той час був важкодоступним продуктом для менш заможного українського населення, на відміну від єврейського. Це, зі свого боку, робило його таким жаданим і бажаним для українця.

Порівнюючи об'єкти, довкола яких розгортається діалог у народному анекдоті й у гуморесці, зазначимо: недосяжною й не менш бажаною, ніж цукор на початку ХХ ст., була поїздка до Варшави наприкінці ХХ ст. Тож не дивно, що в очах одного зі співбесідників Варшава є "ласкавою".

Для поглиблення протиставлення реальної Варшави та її бажаного в очах співрозмовника образу письменник використовує прийом градації. Він нагромаджує перелік усіляких уявних благ, які чекають на подорожнього, доводячи його до абсурду. Виявляється, що з вечірнього експресу "тебе до ресторану / Везуть "мерседесом" [42, 220]. У ресторані "Можеш їсти що завгодно, / Що завгодно пити. / А за страви і напої / Не треба платити" [42, 220]. Далі співрозмовник оповідає, що не потрібно платити ані за номер, ані за постіль... Врешті-решт, другий співбесідник перериває монолог запитанням: "А чи часто, пане-брате, / Їздив у Варшаву?" [42, 220]. Виявляється, що ніколи. Проте, з його слів, там бувала його жінка [42, 220].

Попри відмінність сюжетів народного анекдоту й авторської гуморески, вони будуються за однаковим принципом. Це дає підстави для припущення, що джерелом для написання *"Ласкавої Варшави"* міг бути анекдот "Сахар" або інший претекст, подібний до нього за своєю сюжетною схемою. Якщо наше припущення

правильне, то гумореска "Ласкава Варшава" є твором, у якому анекдотична основа зазнала суттєвих авторських змін.

У своєму творчому доробку П. Глазовий не оминає і стереотипної риси, без якої неможливо уявити українця. Йдеться про любов до споживання сала як невід'ємного складника традиційної української кухні. Автор свідомо актуалізує цей харчовий стереотип: його залучення передусім сприяє соціальній успішності його творів. Письменник вдається до висвітлення цієї теми в гуморесках *"Вередливий гість"* та *"Українське сало"*. Перша з названих гуморесок типологічно споріднена з анекдотом про двох кумів, які частуються горілочкою, їдять сало з огірками та помідорами. Тоді одному з кумів стає шкода сала і він каже: "Куме! Ти ось гостренького скуштуй, помідорчиків та огірочків!" [186]. На що другий кум відповідає: "Спасибі, куме, але мені сало теж не тупе" [186]. У деяких варіантах куми їдять на полюванні. Варіюється сюжет також соціальним статусом героїв: один із кумів – багатий, саме він і приніс сало; інший – бідний, він приніс солоні огірочки. Відповідно до цього конфлікт між ними набуває соціального характеру: багатий постає жадібним, бідний – дотепним.

Взявши за основу означений сюжет народного анекдоту, письменник майстерно проінтерпретував його в гуморесці *"Вередливий гість"* [42, 208]. Лаконічно, дотепно, влучно, вживаючи мінімальну кількість лексичних одиниць та уникаючи описових конструкцій, він створює колоритну картину, передає комізм ситуації, сконцентрувавши його в чотирьох рядках.

На відміну від народного анекдоту, в якому головними героями є куми, герої П. Глазового – сусіди. Автор не фокусує увагу читача на соціальній нерівності, натомість зміщує акценти в іншу площину. Щоб краще збагнути задум письменника, проаналізуємо назву твору *"Вередливий гість"*. Перш за все, слово "гість" жодного разу не наводиться в ньому. Однак воно засвідчує, що конфлікт між сусідами-кумами автор замінює на конфлікт між гостем і господарем. Він зосереджує свою увагу на звичаях гостинності, щедрості, споконвік притаманних українському народу, які, як ми бачимо далі, будуть грубо порушені одним із сусідів через сало. У цьому криється весь драматизм і водночас комізм

змальованої ситуації, оскільки ці одвічні звичаї нехтуються заради улюбленої української страви.

Окрім того, епітет "вередливий", винесений у назву твору, характеризує одного з героїв очима іншого героя (запрошеного гостя очима сусіда-господаря). У такий спосіб він переводить конфлікт із площини викривально-сатиричної в гумористичну. Адже опис гостя здійснюється не прикметниками з яскраво вираженою негативною конотацією ("жадібний", "підступний"), а прикметником "вередливий", що вказує на доброзичливо-іронічне ставлення автора до персонажа.

Характеристика іншого героя, Опанаса, більш красномовна. З першого рядка письменник створює образ "скупого" сусіда, який у завуальованій формі умовляє гостя: "Покуштуйте огірочки, вони гострі в нас..." [42, 208]. Епітет "скупий" дає вичерпну характеристику господарю. Читач одразу декодує поведінку Опанаса: йому стало шкода сала і він хитрощами намагається обдурити сусіда, припрошуючи їсти гостре. Проте його співрозмовнику, характеристику якого П. Глазовий виносить у назву твору "Вередливий гість", очевидно, теж розуму не позичати. Його поведінка засвідчує, що він здогадався про хитрощі: гість "спідлоба поглядає, дметься і сопе..." [42, 208]. А далі дає дотепну відповідь: "Краще буду їсти сало, хоч воно й тупе" [42, 208].

Як і в народному анекдоті, у гуморесці П. Глазового сюжет будується на контрастному смаковому протиставленні гостроти солінь салу та на обігранні прямого і переносного значення прикметника "гострий". Переносне значення гостроти, яке пов'язане зі смаковими відчуттями, дошкульно тлумачиться гостем у прямому значенні як таке, що здатне колоти. Тому і виникає опозиція "гостре" – "тупе". Новаторство письменника виявляється в умілому зміщенні ним акцентів, переведенні конфлікту в побутову площину.

Різнобічність таланту П. Глазового, його вміння переходити від дотепного гумору до гострої викривальної сатири виявляється в гуморесці "Українське сало". Сюжетом для цього твору, ймовірно, став анекдот, одна з версій якого звучить так:

*Летить українець в літаку і їсть сало. Підходить до нього естонець:*

- *Що це таке?*
- *Це сало, але ви його їсти не будете.*
- *А чому це?!*
- *Бо я не дам* [6].

Проте інтерпретація письменником анекдотичного сюжету докорінно його змінює. Головним героєм гуморески є не просто українець, а український старенький дід. Це поглиблює ідейне навантаження гуморески. Адже він є втіленням народної мудрості, а в його словах прочитується позиція автора-патріота.

Події гуморески розгортаються в салоні лайнера, в якому старенький дід "уплітає" сало, що пахтить на весь літак. Автор знову актуалізує стереотипний семантичний код, який визначає образ українського життя в межах Союзу і водночас використовується з метою масового тиражування. Цікаво, що "прохачами" постають не люди іншої національності (як, наприклад, естонці в означеному анекдоті), а дідусеві співвітчизники. Принаймні стюардеса, яка просить сало спочатку для "командіра", а далі для другого пілота, аргументує своє прохання так: "Он – хохол і любіт сало. / Щирий патріот" [36, 96]. Абсурдність цієї характеристики полягає в тому, що вислів "щирий патріот" не сумісний з поняттям "хохол". Тож красномовна оцінка, якою стюардеса нагородила льотчиків, є вичерпною для діда. Не менш знаковою для нього є стилістично маркована лексика жінки, яка розмовляє російською мовою. Тому не дивно, що таке прохання скуштувати сала викликає в пасажира бурхливу емоційну реакцію: "Настовбурчились у діда / Вуса, наче дріт. / – Він не буде їсти сала, – / Відмовляє дід" [36, 96].

Як бачимо, в обох випадках на своє прохання стюардеса отримує традиційну для анекдотичної основи твору відмову: "Він не буде їсти сала" [36, 96]. Проте письменник не лише переводить ідейну настанову твору з побутової площини в духовну, а й поглиблює її, будуючи сюжет довкола проблеми національного самовизначення, власної ідентичності. На відміну від народного анекдоту, в якому єдиною аргументацією відмови є небажання ділитися з

представником іншої національності, у гуморесці такою причиною є відсутність національної свідомості у власних співвітчизників: "Той і цей не будуть їсти / Тому, що не дам. / Українцям дав би сала, / А хохлам – не дам!" [36, 97]. Таким чином, у другій гуморесці письменник виступає не стільки гумористом, скільки сатириком. Адже П. Глазовий словами старого діда вказує на вади українського суспільства, висміюючи й у такий спосіб викриваючи зденаціоналізовану частину українського населення.

Отже, глибокий порівняльний аналіз окремих гумористичних творів П. Глазового дає підстави стверджувати, що між гумористично-сатиричним спадком українського народу та літературним доробком письменника існує тісний зв'язок. Звертаючись до традиційних анекдотів, автор здебільшого запозичував фабульні схеми, зберігаючи анекдотичний прийом (каламбур чи гру слів тощо). Переважну більшість своїх творів П. Глазовий вибудовує за діалогічним принципом *"запитання – відповідь"*, який якнайкраще демонструє контрастність поглядів літературних персонажів і *дає змогу зіштовхнути протилежні світогляди*.

Індивідуальність автора полягає у своєрідності художньої обробки народних першоджерел. Передусім П. Глазовий виявив себе *майстром підкреслення контрастів* у житті. З одного боку, цьому посприяв діалогічний спосіб викладу *"запитання – відповіді"* [91, 32], притаманний сталій композиції анекдоту. З іншого – письменник посилював контраст шляхом умілого використання анекдотичної парадоксальності на сюжетному і на стилістичному рівнях.

Окрім того, П. Глазовий в усьому *працював на посилення сміхового ефекту*: вміло оперував мовними пластами (у наслідуванні молитви або голосіння, моделюванні сільського мовлення, використанні стилістично маркованої лексики), змінював композицію (вилучаючи або, навпаки, додаючи композиційні елементи), включав у структуру тексту нові художні деталі, переосмислював традиційні теми, активізував національні маркери, зрозумілі кожному українцеві, використовував прийоми гіперболізації, градації, контрасту

тощо. Майстерність письменника виявилася також в умінні індивідуалізувати схематичні характери анекдотичних персонажів.

### **2.3. Модифікація суспільних реалій та морально-етичних цінностей 1960 –1980-х років у гуморесках письменника**

П. Глазовий висвітлював у своїх текстах реалії непривабливої радянської дійсності, уникаючи відкритого конфлікту з владою. Вводити сюжети, образи і мотиви народної сміхової культури в "офіційну" літературу письменнику вдавалося за рахунок майстерного "олітературнення" анекдотів. Убезпеченню автора від тоталітарної системи сприяла і така особливість його творчої манери як подвійне кодування творів на ідейно-естетичному, сюжетно-композиційному рівнях та на рівні засобів гуморотворення.

Прихованому розвінчуванню комуністичних ідеологем сприяли зміни, які відбулися в ХХ ст. у фольклорному жанрі анекдоту. Як зазначали Р. Кирчів, М. Каган, Людмила Панкова, в анекдоті ХХ ст. відбувається взаємопереплетення ідейно-змістових мотивів побутових і політичних анекдотів [82], що особливо виразно прослідковується на ідейно-тематичному рівні. Ймовірно, фольклорні гумористично-сатиричні жанри були для автора зразком дотепного поєднання дозволеного і забороненого.

На прикладах творів П. Глазового, особливо на ідейно-тематичному рівні, можемо відстежити докорінні зміни у житті радянської людини у ХХ ст. Ці зміни були пов'язані з формуванням етичних установок людини масового суспільства. Як зазначає Олена Романенко, вчорашні селяни перетворилися на "масу іншого гатунку" – міщан і робітників, так званих пролетарів: "На авансцену історії виходила не унікальна особистість, не тип епохи, а людина із маси, цілісного монолітного утворення (із спільними ідеологічними установками, естетичними смаками, ідейними переконаннями, соціальним походженням тощо)" [157, 146].

Внаслідок стандартизації суспільства у житті радянської людини відбулися зміни, які були пов'язані з деформацією суспільної моралі. Родинні стосунки стали тим лакмусовим папірцем, який виявив усі "недоліки" нової доби. Те, що

видавалося побутовими жартами письменника про розлучення, сімейні негаразди, проблеми у вихованні дитини, насправді було пов'язане з суспільно-політичними зрушеннями, які відбулися в радянську добу.

Надзвичайно цінними для нашого дослідження є погляди П. Глазового на зміни у сімейному житті, оскільки письменник був носієм традиційного українського світогляду, патріархальної моралі. З текстів "Сміхології" можемо простежити динаміку розтління народної моралі й авторське занепокоєння тим фактом, що радянська система нівелювала ціннісний статус родини. Зокрема, поет запримітив новий тип стосунків, які склалися між хлопцями і дівчатами. Чимало творів, у яких йдеться про "позірні" взаємини, міститься у розділі "Сміхології" "Молодожони". Йдеться про "палке" кохання так званих "пончиків" і "симпопончиків" [40, 94]. Неширу любов автор розкриває завдяки нагромадженню шаржованих ласкавих слів: "бутончик", "дурашка", "лапка", "мордашка", "пончик", "симпатюлька", "симпопончик" [40, 94]. Врешті-решт позірне кохання закінчується тим, що п'яний "симпопончик" кинув у "симпатюльку" пляшку і вазончик, а вона облила коханого гарячим борщем [40, 94].

Подібний фінал "палкої" любові простежуємо у гуморесці *"Про Бобу та Бебу"*. Щоправда розв'язка цієї історії більш трагічна: Боба пропав, зробивши з Беби матір-одиначку. Про не менш "високі" почуття мовиться у *"Фейлетоні про балкон"* (де Жора просить Лору: "Приготов бутилку...") [42, 45], у гуморесці *"Весела наречена"* (в якій дівчина відкрито озвучує, що "виходить заміж не навечно") [40, 91], у творі *"Солодке життя"* (в якій Жора не вважає за доцільне вінчатися, бо ритуал у ЗАГСі дає йому можливість без тяжких для себе наслідків змінити чергову дружину) [40, 95] тощо.

Розмивання ціннісних орієнтирів автор запримітив також у нерозбірливості сексуальних стосунків серед молоді. П. Глазовий як носій патріархального світогляду не сприймає тієї легкості, з якою дівчата і хлопці йдуть на статеві зносини. Зокрема, у творі *"Шлюбна ніч"* героїні Аллі не вистачає пальців рук, щоб перерахувати усіх своїх коханців [40, 97]. У гуморесці *"Сучасне кохання"* П. Глазовий розкриває тему дошлюбних взаємин і пропозиції стати до шлюбу в

еротичному контексті. З'ясовується, що обіцянка чоловіка "женитися" була зроблена у ліжку. "Ти у ліжку на мені / Обіцяв жениться," – дорікає молодиця чоловікові [40, 85]. Сміховий пуант будується на грі слів "на мені" женитися і "на мені" знаходитися. "А, у ліжку, / На тобі... / Це могло случиться", – відповідає чоловік, який, вочевидь, не має наміру дотриматися обіцянки [40, 85]. Письменник навмисне знижує тему пропозиції руки і серця "солоненьким", оскільки новий тип сексуальних стосунків є об'єктом його сатиричного висміювання.

Наслідком таких змін в інституті сім'ї є невинуватені сподівання на сімейне щастя і нещасливі шлюби (*"Живе придане"*, *"Ілюзія"*, *"Медовий місяць"*), неготовність молодих батьків до народження і виховання дітей (*"Вічна пам'ять"*, *"Швидкий шлюб"*), подружня зрада (*"Ішак"*, *"Радуйтеся, піжони!"*, *"Сосочка"*, *"Третій лишній"*), розлучення (*"Залізне майно"*, *"Лиха личина"*, *"На суді"*, *"Упертий дід"*), цілковита відмова від виховання і опіки над дітьми (*"Сумна лірика"*), питання виплати аліментів та поділу майна (*"Мартинів ідеал"*, *"Не проведеш Микиту!"*, *"Хитрий Марко"*) тощо.

Важливим для розуміння ціннісних зрушень у суспільній свідомості є погляд автора на роль жінки у суспільстві, традиційна роль якої – бути гарною господинею та берегинею сім'ї. У творах письменника зразкова українська жінка здебільшого виступає в ролі матері і дружини-трудівниці. Нова доба окреслила нові шляхи жіночої емансипації, які позначилася на бажанні дівчат по-новому поводитися, одягатися, стригтися, фарбуватися (*"Брехлива сусідка"*, *"Заздрість"*, *"Коса руса"*, *"Краса ненаглядна"*, *"Остання мода"*, *"Полюбуйтеся, люди добрі"*). В означених творах домінує негативна оцінка письменником надмірної уваги жінки до свого зовнішнього вигляду. Вочевидь, П. Глазовий був не готовий до виходу жінки поза межі традиційної суспільної парадигми, оскільки атрибути "нової" краси, які вимагали манікюрів, зачісок і пікантних вбрань, суперечили його уявленням про працюючу українську матір і дружину. Адже типовій жінці-селянці, будні якої сповнені тяжкої щоденної праці, не вистачало часу на плекання своєї краси. У цьому контексті цілком закономірними є твори, у яких наскрізною темою є непристосованість дівчат до хатніх справ. Про їхнє невміння готувати,

шити, вести домашні страви йдеться у творах *"Молодята"*, *"Не вмер Данило"*, *"Перший суп"*, *"Сімейна казочка"*, *"Смажена гуска"* тощо.

Опозиційно до образів сучасних "стильних" дівиць і модниць у творах про сімейне життя поставали образи традиційних українських жінок. Показовою є гумористична мініатюра *"Як Кузьму провчила жінка його мила"* [40, 105]. За сюжетом чоловік, повернувшись з роботи, смачно пообідавши і прилігши на диван з газетою, висловлює своє невдоволення жінці: "Ну чого ти, – пита жінку, – / Така недалеко? / Тільки в тебе і балачки / Про супи й олію. / І ні слова про театри, / Про драматургію" [40, 105]. Не влаштовує Кузьму і зовнішній вигляд його дружини (дешевий халат, відсутність "жіночих принад"), і її необізнаність у сфері мистецтва, музики і літератури ("дрібні інтереси") [40, 105–106]. "Я хотів би бути мужем / Культурної дами, / А ти чавиш помідори, / Бряжчиш друшляками ...", – підсумовує Кузьма [40, 106]. Коли ж наступного дня жінка зустріла його у блакитній сукні, що підкреслювала всі її принади, нафарбована, з розмовами про п'єси Софокла і Евріпіда, Кузьма невдоволено вимагав подати йому обід [40, 106].

Епічності оповіді надає еротична поведінка жінки: "Посадила Кузьму в крісло, / Сіла проти нього. / Як французька кінозірка, / Виставила ногу" [40, 106]. Не менш колоритною є реакція чоловіка: "У Кузьми від здивування / Потилиця змокла" [40, 106]. Такі деталі засвідчують виняткове чуття П. Глазового на сценічні ефекти: він добре знає, які художні засоби зроблять оповідь захопливою для читача. Сміховий пуант будується на контрастній відповіді жінки: "А ти ж казав, що у мене / *Дрібні інтереси*. / Що немає шику-блиску, / Манери негарні... / Я й просиділа сьогодні / Півдня в перукарні. / Не було у мене часу / Возиться з обідом, / Так я тобі й замінила / Обід Евріпідом" [40, 107]. Як бачимо, між зовнішнім виглядом жінки і смачним обідом у реальному житті чоловік надає перевагу останньому.

Нові трансформації нерівних шлюбів серед жінок і чоловіків також викликали зацікавлення П. Глазового. Жіноча меркантильність стала об'єктом зображення у творах *"Дівочка Ельвіра"* (яка постійно міняє своїх партнерів: чоловіка-студента на кандидата-доцента, кандидата-доцента на член-

кореспондента, член-кореспондента на дійсного члена академії) [40, 76], *"Книголюбка"* (дівчина, яку цікавлять не книжки Спінози і Сенеки, а ощадкнижка) [40, 76] тощо. У гуморесках *"Кучерявий Гнат"*, *"Приймачок"* письменник торкається теми приймаків та приймацтва, відображає умови проживання чоловіка у приймах. Від початку шлюбного життя чоловік живе у родинному помешканні дружини, тому погоджується з правилами та сімейними традиціями її родини. Не менш сатирично автор висміює готовність літнього чоловіка "взяти" за дружину молодицю у творах *"Денисова копія"*, *"Молода жінка"*, *"Нова жінка"*, *"Ой, Жигулі ви, Жигулі"*, *"Старий дурень"*, *"Футляр"* тощо. Про готовність молодих хлопців оженитися з будь-якою жінкою, аби лиш вона була багата, йдеться у творах *"Практичне кохання"*, *"Три сестри"* тощо.

Глибоке занепокоєння у письменника-сатирика викликає позиція молодят, які сприймають як належне життя за рахунок своїх батьків (*"Боря оженився"*, *"Лорд"*). Наприклад, у гуморесці *"Боря оженився"* уже в зачині бачимо негативне ставлення автора до таких "типів": "Боря в батечка жиє, / Боря батьків хліб жує. / Все шука роботу чисту, / Хоч не має знань і хисту. / А недавно – дзень! Дзвінок. / Входить з дівою синок" [40, 86]. Бажання молодят одружитися ніяким чином не підкріплюється їхньою готовністю взяти фінансову відповідальність на себе. Відбувається зміщення у моделюванні характерів негативних персонажів: на перший план виходять їхня меркантильність та лінь.

Автор сатирично типізує таких як Боря (*"Боря оженився"*): це і "трутень" Мартин, який спить і в свято, і в будень (*"Тонка натура"*) [42, 48]; і син-здоровило, який лиш порадою допомагає матері рубати дрова (*"Недомена"*) [42, 49]; і ледацюга-син, який не може підвестися з ліжка, щоб поїсти (*"Добре бути космонавтом"*) [42, 50]; і Жерар, який "жере за трьох, а робить не хоче" (*"Жерар"*) [42, 45]. У цих творах спостерігаємо зміну розподілу традиційних обов'язків поміж членами родини: батьки змушені працювати замість своїх дітей (матері – рубати дрова, фінансово утримувати своїх "здоровил" тощо).

Турбує автора і велика кількість розлучень. У творі *"Грамотій"* вустах неосвіченої бабусі автор висловлює з цього приводу занепокоєння: "Тим

розлученням паскудним / Ні кінця, ні ліку. / А раніше, як женились, / То жили довіку" [40, 96]. Цікаво, що на противагу "темній" бабусі інший герой, Гена, протиставляє свою освіченість, який пояснює факт статистичного збільшення розлучень вищим рівнем грамотності населення і вмінням писати заяви. Авторська позиція відображена у словах бабусі: "То ж воно й виходить, / Що бездумному й дурному / І наука шкодить" [40, 96]. Як бачимо, П. Глазовий лишається вірним цінностям "минулого" покоління, якому його "темнота" не заважала сповідувати традиційні сімейні цінності.

На прикладі творів *"Дуель"*, *"Здрасце, мама родная!"*, *"Кухлик"*, *"Тарас Бульба у Києві"*, *"Чого жінці шкода"* бачимо, яким чином "цивілізація" в образі "міста" втрутилася у світогляд селянської сім'ї. Нова міська культура привнесла в життя колишніх селян нову мову – російську, яка у вжитку новоутворених мешканців міста була далекою від нормативного зразка.

Особливості мовлення, як і характер її носія, відображено у назві твору *"Здрасце, мама родная!"*. На запитання матері: "Як це ти балакаєш ...?" син, який прожив у місті всього лише півроку, відповідає так: "Ти, маманя, тьомная. / В нашем положенні / Разніца огромная / Я живу у городі, / Ти всьо времня в полі. / Как же ти розтумкаєш, / Што к чему і што лі?" [42, 42]. Письменник застосовує бурлескний прийом невідповідності між змістом (мова йде про "освіченого" представника міської культури) і формою (шаржованою неграмотною мовою).

На тлі зіткнення патріархального сільського світогляду і столичних порядків розгортається сюжет гуморески *"Кухлик"*. Діалог між сільським дідом і продавчиною оголює ціннісні культурологічні проблеми, які виникли в українському суспільстві. Дівчина, яка живе в Україні, не розуміє, що означає слово "кухлик". Обурена зауваженням дідуся, вона відповідає: "У меня есть свой язык, / Ні к чему мне мова" [40, 233]. Не випадково мораль гуморески *"Кухлик"*, яка належить "мудрому" діду, стала крилатою: "Бо біда якраз така / В моєї корови: / Має, бідна, языка / І не знає мови" [40, 233]. Таким є Сава з гуморески *"Не в своїй тарілці"*, який, приїхавши до Києва, пропонує жінці: "Давай чтокать, бо невдобно, / Що ми українці" [42, 170]. Особлива увага П. Глазового до проблем

національної мови, зокрема і самозбереження українського народу, загалом свідчить про те, що письменник прагнув зарадити знеціненню української аксіології. Передчуваючи негативні зміни, які привносила не лише "радянська" доба, а й загальні глобалізаційні процеси, автор у своїх творах торкався проблем втрати українцями своєї національної ідентичності. Йдеться про те, що Олена Бондар окреслила як загрозу "розчинення" національної концептосфери й ідентичності в огромі глобалізаційних антилюдських цінностей [16, 74]

Зокрема, особливості урбанізації зумовили зміни в характері стосунків між батьками і їхніми дітьми. Зокрема, останні почали соромитися і заперечувати своє сільське походження. Так, у гуморесці *"Виряджала мати сина"* бачимо, як мати з Ягодина прагнула будь-що дати освіту своїй дитині [42, 41]. Доки син вчився, вона щотижня привозила синові гостинця у корзині. Навіть коли син вивчився на майстра, оженився, у нього народилася дитина, турботлива матір і далі продовжувала возити клунки та мішечки з капустою, буряками, яйцями, сметаною та маслом. Кульмінаційним є момент синівської "подяки" за материнську турботу: "Подивись на себе збоку! / Лозяна якась корзина, / В дужку вставлена дротина ..." [42, 41]. Він не просто виявляє невдячність – син соромиться своєї матері: "Це ж сусіди будуть знати, / Що така у мене мати. / Йдеш до нас по тротуару, / Як торговка із базару. / Ти мене *шокіруєш* / *І компроментіруєш!*" [42, 41] (виділення наше – Ю. Ш.). Стилiстично марковані слова довершують образ новоспеченого представника міста. Вершиною невдячності є приниження матері, в образі якої акумулюються традиційні світоглядні орієнтири: "Викинь к бісу той мішок, / Був би він неладний. / Це ж тобі не Ягодин, / А хутір Отрадний!" [42, 41]. Такий сатиричний тип "вдячного" сина був створений автором на основі конкретних життєвих прикладів. Адже історія знає чимало таких дітей, які, досягнувши певних висот, забували або зрікалися свого походження.

Опозиція русифікованого міста та українського села не вичерпується мовним питанням. У творі *"Тарас Бульба у Києві"* це протиставлення поглиблюється на рівні статусу української культури та історії, її здобутків згідно

з радянською ідеологією. Письменник моделює звичайну життєву ситуацію: Тарас Бульба, отримавши водійські права, забажав проїхати не у "Волзі" або "ЗІЛі", а у машині з козацькою назвою "Запорожець" [40, 204]. Проте очікування Тараса не виправдалися: семантичне навантаження назви не відповідало реальним характеристикам машини. Спроба козака сісти в автомобіль змальована автором карикатурними штрихами: "Смикнув він дверцята / Та й спробував дужі плечі / В кабінку пропхати. / Як не бився, не мостився – / Не пуска залізо. / Хотів спину просунути – / І спина не лізе" [40, 204]. Врешті-решт славний запорожець сів на машину верхи і заспівав пісню, адресовану нащадкам: "Спасибі ж вам, сини мої, / За добру ласку, / Що назвали "Запорожцем" / Дитячу коляску!" [40, 204]. Автор вбачає наві'язування українцям комплексу меншовартісності в межах колишньої імперії навіть у такій сфері як машинобудування.

Значну увагу П. Глазовий приділив розкриттю проблем у взаєминах між *батьками і дітьми*. У гуморесці "*Корито*" письменник від першої особи торкається проблеми шанобливого ставлення дітей до батьків, оскільки і в цю сферу сімейних стосунків нова доба внесла свої "корективи". Твір написаний за мотивами твору Л. Толстого. Текст гуморески спонукає читача до роздумів: що буде з ним (читачем), якщо і він виховуватиме власну дитину на прикладі ганебного ставлення до своїх батьків. За сюжетом гуморески батько не кликав діда (свого батька) до столу, а "ляпав" щось йому в "брудне корито" [40, 20]. Коли старенький "віддав душу Богу" [40, 20], батько викинув корито на дорогу. Маленький син "притаскав" дідусеве корито, сказавши своєму батьку: "І тобі ж стареньким / Доведеться стати! / З чого ж тебе, татку, / Будем годувати?" [40, 20]. Причини невдячного ставлення дітей до батьків кореняться у негативному прикладі: дитина всього-на-всього наслідує поведінку дорослих.

Питання zdeформованого виховання поет-гуморист показує у межах парадигми "які батьки – такі й діти". У гуморесці "*Жорина мрія*" йдеться про шкільний твір десятикласника, який має таку мрію: "Я мечтаю / Підшукати жінку. / Щоб для мене підходящі / Мала зовнішні дані, / Щоб робила в гастрономі / Чи у ресторані. / Тоді буде повноцінна / У сім'ї житуха..." [40, 28]. Автор створює

сатиричний тип дитини, яка росте з утилітарним підходом до мрії; школяра, у якого відсутні глибокі духовні запити. Причини таких "нікчемних" мрій хлопця, рівня його культури і поведінки розкриваються у сміховому пуанті. На репліку вчителя про те, що він один може до такого дописатися, Жора відповідає: "Це в якому смислі? / Я писав, а батя збоку / Підказував мислі" [40, 28].

Утім, тема дитинства розкрита автором не лише у сатиричному ключі. У його доробку чимало творів, які сповнені доброзичливого гумору. Є і просто кумедні ситуації, пов'язані з дітьми. Наприклад, в основу гумористичної мініатюри "*Івасик*" [40, 23] покладено таку кумедну ситуацію: батько, побачивши двійку у щоденнику сина-першокласника, докоряє хлопцеві, що він би на його місці побоявся показувати таке батькам. Сміховий пуант будується на прийомі контрасту: син не лише не відчуває сорому від батьківських слів, а й навпаки: Івасик "стоїть, як туз" і відказує, що він не "боягуз" [40, 23].

Важливу роль у дослідженні зміни установок "радянської людини" посідають твори з виразним *політичним складником*. Як зазначалося вище, П. Глазовий не вступав у відкритий конфлікт із владою, проте в його текстах проглядаються "невеселі" реалії радянської дійсності. Гуморескою, яка декодується на двох рівнях, є "*Бойова коляска*". З діалогу Мартина і Кузьми дізнаємося, що жінка попросила Мартина пошукати коляску для малого сина. Чоловік знайшов необхідні деталі не абиде, а на власному місці роботи – на заводі. Мартин знає, що на його підприємстві випускають коляски [40, 10]. Недовго думаючи, чоловік, походивши по семи цехах заводу: "деталей назбирати / Для колясочки зумів" [40, 10]. Процес збирання Мартином коляски такий: "Всі їх виніс під полою / У вахтерів на очах, / А тепер сиджу, збираю / У повітці по ночах" [40, 11]. Крадіжки працівників заводу – впізнавана реалія радянського життя, типовий для радянських людей злочин. Такий вчинок Мартина можна частково виправдати, оскільки коляска при народженні дитини є предметом першої необхідності. За відсутності товару у продажу людина змушена вирішувати свою життєву проблему, вдаючись до злочину на підприємстві.

Взявши за основу свого сюжету таку "слизьку" тему, автор майстерно

*маскується*: він знімає гостроту конфлікту, вміщуючи співрозмовників у "пивничку". "Серйозність" означеної теми послаблюється завдяки розгортанню сюжету в цьому закладі, автор у такий спосіб натякає на "неблагонадійність" та невисоку моральність своїх героїв. Проте пильний читач не залишить поза своєю увагою типовість поведінки радянських трудящих, які в умовах дефіциту споживчих продовольчих і непродовольчих товарів були схильні до крадіжок.

Розв'язка гуморески є несподіваною. Сміховий ефект будується на багатозначності слова "коляска". Виявилось, що із заводських деталей вийшов не дитячий візок, а кулемет: "Так і сяк тулю деталі, / І назад і наперед, / А виходить не коляска, / А зенітний кулемет" [41, 11]. Це ще одна шпилька в бік радянської дійсності. Заводи займалися виробництвом зброї тоді, коли в магазинах було недостатньо товарів споживання для населення.

На перший погляд гумореска "Бойова коляска" – побутова анекдотична реалія радянської дійсності, звична для пересічного громадянина країни Рад. Проте ця мініатюра має *подвійне кодування*. Авторський задум передбачає викриття глибоких соціальних протиріч: це майстерно змальований поетом контраст між справжньою бідністю, умовами дефіциту, в яких жили радянські люди, і комуністичними візіями достатку. Як бачимо, автор простежив дисбаланс у державній політиці: фанатичне прагнення лідерів Радянського Союзу до світового панування та брак уваги до вирішення нагальних суспільних проблем, пов'язаних із забезпеченням населення повною мірою необхідними засобами споживання. Внаслідок цього сталися деформації свідомості пересічної радянської людини, у якої розвинулися такі негативні якості як злодійкуватість, жадібність, хитрість тощо. У пародійній формі письменник піднімав на кпини офіційну ідеологію і систему цінностей "хomo советікус".

Автор простежив негативний аспект позитивних змін, що сталися у житті селян із прискоренням науково-технічного прогресу. Він зауважив, що ці соціально-економічні зміни не докорінно змінили життя пересічних трудівників. Суперечливі аспекти життя селян автор зображає у творі "*Важка торба*". Основним прийомом, на якому будується гумореска, є контраст: між образом

дідуся як символу патріархальної епохи і залізничниками – людьми нової доби, частково потягом – символом технічного прогресу. Автор докладно витворює образ героя: він струджений, стомлений і сонний, одягнений у ватянку, має невеличку торбу [40, 262]. У цих штрихах до портрета прочитуємо співчутливе ставлення до дідуся: автор симпатизує епосі, що відходить у минуле.

За фабульною схемою головний герой повісив торбу гороху на стоп-кран. Торба впала і спинала потяг. Через свої необачні дії літній чоловік став об'єктом уваги залізничників. Тож із їхніх вуст лунає обвинувачення: "Ви ж дорослий чоловік, / Думали б потроху. / Слава Богу, живете / *В атомну епоху*" [40, 262] (виділення наше – Ю. Ш.). Така анекдотична ситуація, в якій неосвіченість літньої людини призвела до транспортного колапсу, розв'язується П. Глазовим у трагікомічному ключі.

"Атомній епосі" як явищу науково-технічного прогресу властиві сплеск наукових відкриттів у різних галузях знання, потужний розвиток наукової думки тощо. Водночас атомна епоха у Радянському Союзі характеризується домінантним орієнтуванням економіки на військово-промисловий комплекс. Якщо на світовій арені це надавало Радянському Союзу статус наддержави, то "всередині" Країни Рад у житті громадян не відбулося суттєвих якісних змін, вони й надалі змушені були заробляти на життя тяжкою працею.

Реакція дідуся на звинувачення залізничників розпачлива: "Ви ж не бачите отих, / Що сидять з мішками. / А мені отут під ніс / Тичете епоху, / Що вагон вам поламав / Торбою гороху" [40, 262]. Здавалося б, у цій репліці міститься парадокс: до чого тут торба гороху і яким чином вона пов'язана з атомною епохою? Логіка дідусевої відповіді така: в порівнянні зі злодіями-високопосадовцями, які нагарбали мішки грошей і насправді загрожують добробуту держави, його торба гороху, що зупинила потяг, видається мізерним промахом пересічної людини. У словах дідуся втілюється авторська настанова: тут і безвихідь, і розпач, і біль за байдужість держави до життя сільських трударів, невтомних коліщаток "радянського механізму", який рухався шаленими темпами вперед завдяки нещадній експлуатації своїх "частин". Автор знову використовує прийом

контрасту між малою торбою з горохом і мішками награбованих статків.

*Меркантильне ставлення лікарів до хворих* – тема, яка присутня у народнопоетичному гумористичному спадку багатьох народів світу [84], зокрема і в творчості П. Глазового. За основу своїх гуморесок письменник узяв чимало анекдотів, що розкривають тему лікарського прагматизму ("*Дві поради*", "*Ескулап*"). У гуморесці "*Дві поради*" багатому пацієнту лікар радить споживати побільше молочних продуктів, овочів та фруктів, натомість бідному – "натиснути" на ходьбу та побільше бувати на повітрі [40, 343]. Письменник продовжує давню анекдотичну традицію: він закріплює суспільний стереотип про те, що лікування може бути більш небезпечним за хворобу. Так, у гуморесці "*Історія хвороби*" терапевт, прочитавши історію хвороби Омелька, міркує: "Дати щось нове? / Порошки якісь, пілюлі? / Чи нехай живе?" [40, 351].

Об'єктом висміювання у багатьох творах письменника є кумедна поведінка хворих або дотепна реакція лікарів. Так, у гумористичній мініатюрі "*Нікотин*" реакція Мартина на лікарське попередження про безпеку вживання нікотину суперечить реакції хворого на цей факт. "Хай скотина умирає. / Що мені за діло?" – дивується Мартин. Сміхова реакція виникає внаслідок антитетичного протиставлення тварини і людини: "Чоловік же від скотини / Тим і відрізняється, / Що скотина погигає, / Чоловік – звикається" [40, 350]. Незрозумілим є невдоволення Панька Дубини рівнем розвитку сучасної медицини ("*Ледача медицина*"), а саме – якістю роботи стоматолога: "Смикне – і зуба вже нема" [40, 355]. Навпаки, пацієнт поважно ставиться до медицини минулих часів: "Раніш була не та робота! / Було, сидиш, розкривши рота, / А лікар впре туди кулак / І тягне так, і тягне сяк... / По дві години зуба рвали. / Не даром гроші получали!" [40, 355]. Через таке знижене протиставлення старих і нових методів роботи стоматолога розкривається поверхневе розуміння чоловіком процесу лікування, який оцінює медицину за кількістю зусиль і витраченого часу.

Автор по-новому актуалізує традиційну для багатьох народів світу медичну тематику, зображаючи особливості радянської безкоштовної медицини. Недоліки медичної сфери передусім можна окреслити тезою: яка ціна – така і якість. У

гуморесці *"Ферапонтова хвороба"* панорамно розкриваються особливості функціонування медичної сфери та загалом інституцій бюрократичної системи. Гумореска розпочинається з лаконічної зав'язки, що одразу вводить читача в контекст проблеми: "У старого Ферапонта / Так боліли ноги, / Що на п'ятий поверх вийти / Не було вже змоги" [40, 341]. Комізм ситуації полягає в тому, що лікар засвідчує очевидні речі: "Лікар дав йому бумажку / І прибив печатку, / Чим засвідчив, що у діда / Ноги не в порядку" [40, 341]. Автор нагромаджує перелік ознак, які супроводжують хворобу Ферапонта: "Що в колінах у старого / Скупчилися солі. / І ті солі викликають / Нестерпимі болі, / Що нелегко Ферапонту / Лазить під горище, / Що доцільно поселити / Ферапонта нижче" [40, 342].

Письменник використовує прийом градації, нагромаджуючи велику кількість деталей, яка необхідна для посилення сміхового ефекту. Ходіння Ферапонта по різноманітних інстанціях відбувалося так: до кербуду, в житлову управу, у районну раду. В останній у справі Ферапонта виявили ваду і відправили чоловіка до здоровіділу підтверджувати інвалідність. Там Ферапонту призначили повторний медогляд і рентген, після чого старому порадили проконсультуватися у видатного світила. За допомогою омофонів "світило" і "просвітило" автор виказує власне ставлення до лікаря: "Через тиждень Ферапонта / Наскрізь просвітило / І оглянуло аж двічі / Видатне світило" [40, 342]. П. Глазовий продовжує нагромаджувати факти медичних і бюрократичних поневір'янь хворого, які видаються нелогічними: "Перший раз дало пораду / Грїтись парафіном, / Другий раз веліло п'явку / Ставить під коліном..." [40, 342].

Абсурдність ситуації полягає в тому, що нещастя допомогло хворому вилікувати власну хворобу: "Ферапонт по кабінетах / Шкутильгав поволі, / Доки в нього у колінах / Розсмоктало солі" [40, 342]. Тобто, необхідність у довідках і квитанціях відпала. Подвійний сміховий ефект виникає завдяки авторському коментарю: "І тепер йому не треба / Справок та квитанцій. / Як це добре, що багато / Є у нас інстанцій!" [40, 342]. У форму схвального вигуку П. Глазовий вкладає протилежний сенс: за такої кількості бюрократичних інституцій людині

складно домогтися гарантованих державою благ. Сміховий ефект викликаний невідповідністю між фактом видужування і тим, яким чином це сталося.

Не менше анекдотичних ситуацій, пов'язаних зі специфікою радянського життя, письменник "гумористичного мислення" знайшов у сфері обслуговування, зокрема, у торгівлі та ресторанному бізнесі. У розділах *"Продавці і покупці"* бачимо всі перипетії, з якими зіштовхується покупець: спроби надурити споживача (*"Найшла коса на камінь"* [41, 149], *"Ревнива жінка"* [42, 156], *"Біля бочки"*) [42, 166], відсутність культури споживання з боку продавців (*"Балакучі продавщиці"*, *"Ласкава дівчина"*, *"Кухлик"*, *"Нема дурних!"* тощо).

У гуморесці *"Нема дурних!"* продавець Мусій відмовляється усміхатися покупцеві коньяку [41, 149]. На зауваження про необхідність доброзичливого та привітного ставлення до клієнта Мусій відповідає: "От чудак! Не на таких нарався. / Він, помімаєш, п'є коньяк, а я щоб улибався" [41, 149]. Образ Мусія писаний з натури: такі колоритні продавці і в наш час працюють у сфері обслуговування.

Ще однією реалією радянської торгівлі була низька якість продуктів: надпис на кашкеті, який відбився на лисині (*"Знак якості"*) [41, 153]; пральна машина, яка порвала білизну на шматки (*"Звір-машина"*) [42, 157]; нерівні "холоші" костюма (*"Дивні холоші"*) [42, 154]; мастика, від якої починається кашель (*"Мастика"*) [42, 157]; повидло, яке боїться їсти сам продавець (*"Повидло"*) [42, 166]; спроби продати kota замість кролика (*"Свіжина"*) [42, 167]; тухлі раки, які продає спекулянт (*"Ракова шийка"*) [42, 167]; черствий пиріжок, яким покупець вибив скло (*"Важкий продукт"*) [42, 168]; тухла пересохла риба (*"Рибак"*) [42, 168] тощо.

Про неспроможність радянських людей оперативно пристосовуватися до нових умов життя йдеться у гуморесці *"Найкраща назва"* [41, 155]. Колізія виникає внаслідок появи моди називати кафетерії та ятки по-новому. Тож у працівників вареничної виникла необхідність дати красиву назву своєму закладу. Наприклад, головбух, колишній боцман, пропонує назву "Шаланда", буфетниця – "Троянда", інспектор – "Марічка" [41, 155]. Врешті-решт "найкращу" назву

вареничній придумав трестівський директор: "Так назвем, щоб зразу бачив споживач обідів, / Що вареники ми ліпим не для дармоїдів. / Я хоча не майстер слова, не поет-письменник, / Пропоную так назвати: *"Трудовий вареник"* [41, 155] (виділення наше – Ю. Ш.). Ця побутова анекдотична ситуація є яскравим прикладом упровадження будь-яких новацій у сфері обслуговування: замість реальних змін відбувалася їх імітація.

Появу численної кількості анекдотів спричинила така реалія радянського життя як *"квартирне питання"*, незабезпеченість окремим житлом. У доробку письменника міститься чимало текстів, які ілюструють проблеми комунального життя. Це і неможливість отримати ордер на квартиру (*"Ордер"*, *"Оврам та Микита"*, *"Сердешна Оксана"*), і відсутність особистого життєвого простору в мешканців комуналки через погану звукоізоляцію (*"Веселі гуси"*, *"Звукоізоляція"*, *"Музичні моменти"*).

Показовою є гумореска *"У квартирі комунальній"*, в якій ідеться про співжиття великої кількості чужих людей у спільному помешканні. За основу гуморески, вочевидь, було взято один із інваріантів анекдоту:

*Жінка мисться в ванній, сусід підглядає.*

– *Ти що, голої жінки не бачив?*

– *На біса ти мені здалася? Я дивлюся, чиє мило ти*

*використаєш!* [21, 356].

Гумореска П. Глазового розпочинається з ремарки, яка нагадує авторські коментарі у драматичних творах: "Ще не всі живуть окремо. / Є й такі квартири: / Одна кухня, одна ванна, / А сімей – чотири" [41, 141]. Ця лаконічна зав'язка окреслює ситуацію, зрозумілу кожному громадянину країни Рад. Авторської ремарки достатньо для визначення комплексу проблем, пов'язаних із реаліями життя в обмеженому просторі.

Сюжет гуморески розгортається довкола молодички Асі, яка вирішила помитися у ванні серед ночі. Роздягнувшись, жінка глянула на двері й побачила, що крізь маленьку дірочку за нею спостерігали сусіди Федір і Вавило. За сюжетом Ася обурюється сороміцькою поведінкою сусідів: "Як не сором?! / Хворі ви чи

п'яні – / Чи не бачили ви жінки у такому стані?" [41, 141]. Сміховий пуант будується на контрасті між тим, як жінка розуміє таку поведінку, і тим, яка справжня природа підглядання: "А Вавило: – Тихо, детка! / Не туди ти хилиш. / Ми дивились, чийм милом / Ти себе намилиш" [41, 141].

Письменник неодноразово торкається теми неготовності старого покоління до нових викликів: у представників патріархальної доби виявляється певна обмеженість в освоєнні елементарного – налаштуванні теле- та радіопристроїв, проїзду у метро ("*Дідова екскурсія*", "*Учені синочки*", "*Перша передача*"). Водночас письменник зазначає, що у їхній простоті була закладена глибока філософія життя. У "*Баладі про теля*", сюжет якої будується на тому, як дід веде з базару по Хрещатику на мотузці теля, письменник із сумом описує занепад патріархальної сільської культури. Цивілізація в образі міста виштовхує в образі діда ("грамотного, бувалого, не останнього між дідів") всі ті цінності, які несла з собою сільська українська культура попередньої епохи [40, 190]. Як і в багатьох інших гуморесках, у "*Баладі про теля*" письменник виступав на боці носія традиційного світогляду. Через призму саме такого героя була розроблена сюжетна структура і вибудований сміховий пуант вказаного твору.

У творчості письменника знайшла своє відображення й релігійна тематика, у якій позиція письменника не йшла врозрід із партійними завданнями. Щоправда, письменник, хоч і зображає аж ніяк не праведне життя священників, але не виступає в ролі речника класової антагоністичної боротьби, акцентує свою увагу на людських аспектах життя священників в дусі народного гумору ("*Патлатий гуляка*").

Як бачимо, значуща частина доробку П. Глазового присвячена відображенню суспільних реалій та морально-етичних цінностей 1960–1980-х рр., а саме розмиванню ціннісних орієнтирів "радянської людини": новий тип стосунків між чоловіком та жінкою; зміни у розподілі обов'язків поміж батьками і дітьми; вплив "цивілізації" в образі "міста" на світогляд селянина; меркантильний підхід лікарів до хворих; бюрократична владна вертикаль; порушення етичних норм у торговельному і ресторанному бізнесі;

незабезпеченість окремим житлом тощо.

### **Висновки до другого розділу**

"Феномен" популярності П. Глазового значною мірою пов'язаний з естетичними поглядами, особливостями ідіостилю письменника: з його глибокою закоріненістю у сміхову культуру українського народу, що виявляється в мистецькому підході до обробки народної творчості; у вмінні з необробленого "шматка золотого" зробити "літературну річ". Невід'ємним складником його визнання також було вміле використання жанру співомовки, яка акумулювала у собі зручну коломийкову форму і дотепний анекдотичний зміст. Окрім цього, використання ним стильової форми жанру співомовки, витвореного шляхом столітніх шукань "веселої мудрості народу", не переобтяжувало читача, було зрозумілим для нього. Знання смаків власного читача, точне соціальне адресування, плідна співпраця з багатьма артистами естрадного жанру також сприяли соціально-економічній успішності творчості П. Глазового.

Комплексний аналіз епістолярної спадщини дав змогу простежити вплив досвіду голодних 1921–1922 років, голодомору 1932–1933 років, Другої світової війни на світоглядні орієнтири поета. Зокрема, він вбачав свій обов'язок перед народом у донесенні "полинногіркої правди" до людей, яка може пробудити національну свідомість. Це естетичне кредо П. Глазового безпосередньо пов'язано з імперативами Правди і Слова Т. Шевченка ("Возвеличу ... рабів німих! Я на сторожі коло їх поставлю слово").

Згідно з естетичною позицією П. Глазового, література має бути істинно народною, написаною для народу і про народ; художня цінність літератури полягає у щирій простоті і дохідливості, доступності для розуміння кожним українцем; писати потрібно так, щоб не гаснув життєствердний сміх, що досягається за рахунок динамізації фабули, особливо гострого сюжету, виняткової напруги комізму; завдання письменника полягає в донесенні людям радості "всіма можливими способами й засобами", реалізації рекреаційного значення розважальної функції, об'єднанні людських душ у їх прагненні до добра, до краси,

до Бога.

Порівняльний аналіз окремих гуморесок П. Глазового дав змогу виявити тісний зв'язок літературного доробку письменника з гумористично-сатиричною спадщиною нашого народу. Звертаючись до традиційних анекдотів, автор запозичував фабульні схеми, зберігаючи закладений в анекдот художній прийом (каламбур, гру слів, дотепну парадоксальність сюжету тощо); вибудовував діалог між літературними персонажами за анекдотичним принципом "запитання – відповідь", що дав змогу продемонструвати контрастність їхніх поглядів, зіштовхнути протилежні світогляди.

Індивідуальність та новаторство автора простежується у своєрідності художньої обробки народних першоджерел. Передусім П. Глазовий виявив себе майстром підкреслення контрастів у житті. З одного боку, цьому посприяв діалогічний спосіб викладу, притаманний сталій композиції анекдоту. З іншого – письменник посилював контраст шляхом умілого використання анекдотичної парадоксальності, настанови на подієвість, створення сміхового ефекту як на сюжетному, так і на стилістичному рівнях. Ці ознаки народнопоетичного жанру були не просто запозичені автором, а й адаптовані і підпорядковані власній творчій манері.

Новаторський підхід П. Глазового виявляється у посиленні сміхового ефекту на всіх рівнях структурної організації тексту: вмілому оперуванні мовними пластами (у наслідуванні молитви та голосіння, моделюванні сільського мовлення, наприклад, у гуморесці "Богомільна Дуська"); використанні стилістично маркованої лексики (наприклад, у гуморесці "Дерьмо"); зміні композиції за рахунок вилучення або додавання композиційних елементів ("Все ясно", "Жалісливий зять", "Перший лист"); доповненні структури тексту новими художніми деталями ("Все ясно"); переосмисленні традиційних тем ("Футляр"); активізації зрозумілих кожному українцеві національних маркерів ("Вередливий гість", "Українське сало"); використанні прийомів гіперболізації, градації, контрасту тощо. Майстерність письменника виявилася також у вмінні індивідуалізувати схематичні характери анекдотичних персонажів.

З'ясовано, що завдяки авторській майстерності, а саме стратегії подвійного кодування, в офіційну культуру входили табуйовані теми і проблеми. Йдеться про новий тип стосунків між чоловіком та жінкою: позірність і меркантильність почуттів ("Весела наречена", "Про Бобу та Бебу", "Солодке життя"); деформовані трансформації нерівних шлюбів ("Денисова копія", "Дівочка Ельвіра", "Книголюбка", "Кучерявий Гнат", "Молода жінка", "Нова жінка", "Ой, Жигулі, ви, Жигулі", "Приймачок", "Старий дурень", "Футляр"); нерозбірливість сексуальних стосунків ("Сучасне кохання", "Шлюбна ніч"); зростання кількості розлучень ("Грамотій", "Залізне майно", "Лиха личина", "На суді", "Упертий дід"); подружня зрада ("Ішак", "Радуйтеся, піжони!", "Сосочка", "Третій лишній"); зміна традиційної ролі жінки як матері та дружини ("Брехлива сусідка", "Заздрість", "Коса руса", "Краса ненаглядна", "Остання мода", "Полюбуйтеся, люди добрі", "Як Кузьму провчила жінка його мила").

Автор зафіксував і відобразив у своїй творчості нові особливості взаємин поміж членами суспільства: внаслідок порушення традиційних морально-етичних орієнтирів відбуваються зміни у розподілі обов'язків поміж батьками і дітьми ("Боря оженився", "Жерар", "Корито", "Лорд", "Недотепа", "Тонка натура"); вплив "цивілізації" в образі "міста" на світогляд селянина, що призвело до заперечення людиною свого походження, відмови від усього українського ("Важка торба", "Виряджала мати сина", "Дуель", "Здрасте, мама родная!", "Кухлик", "Тарас Бульба у Києві", "Чого жінці шкода"); меркантильний підхід лікарів до хворих, зумовлений недоліками безоплатної медицини ("Дві поради", "Ескулап"); бюрократична владна вертикаль ("Ферапонтова хвороба", "Як шукала баба візу"); порушення етичних норм у торговельному і ресторанному бізнесі ("Балакучі продавщиці", "Знак якості", "Кухлик", "Ласкава дівчина", "Найкраща назва", "Нема дурних!"); незабезпеченість окремим житлом ("Ордер", "Оврам та Микита", "Сердешна Оксана"); особливості співіснування у комунальному помешканні ("Веселі гуси", "Звукоізоляція", "Музичні моменти", "У квартирі комунальній"); негативне ставлення до релігії та церковнослужителів, використання службових повноважень для вирішення особистих потреб ("блат") тощо.

Таким чином, у творах П. Глазового простежується розмивання ціннісних орієнтирів "радянської людини", формування етичних установок людини масового суспільства. Хоча у доробку письменника є гуморески з виразним політичним контекстом ("Бойова коляска", "Важка торба"), завдяки авторській гумористично-сатиричній стратегії подвійного кодування ці твори не підпадають під офіційну заборону.

### РОЗДІЛ 3.

## ТРАНСФОРМАЦІЯ БУРЛЕСКНОЇ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГЛАЗОВОГО

### 3.1. Витоки гумористично-сатиричної стратегії спротиву у творчості Павла Глазового

Українській літературній традиції властива модель замаскованого гумористично-сатиричного спротиву, яка передбачає подвійне кодування. Її витоки необхідно шукати в колоніальному минулому українців. До 1990 року суспільно-політичне, економічне та культурне життя України було підпорядковане ідеології та економіці спершу Російської імперії, потім – Радянського Союзу. Як зазначає Ева Томпсон, народи, які входили до його складу, були змушені змінити свою власну ідентичність на ідентичність додатку, розчинитися в морі російської ідентичності [176, 207].

"Із-поміж усіх суб'єктів Російської / Советської імперії Україна, друга за розміром постсоветська нація, мала чи не найскладніші і найтяжчі стосунки з метрополією", – наголошує В. Чернецький [200, 90]. На українську культуру дивилися зверхньо, розглядаючи її як "заморожений колоніальний стереотип" [200, 91–92]. Зокрема, у 1995 році Марк фон Гаген опублікував статтю з суперечливою назвою "Чи має Україна історію?", яка викликала жваву дискусію у зарубіжній україністиці [235].

Історія кожної держави, географічно розташованої між Берліном і Москвою, в момент виникнення сучасної історіографії на початку і в середині ХІХ ст. є штучно створеною, зазначає М. фон Гаген [235, 659–660]. Підстави для такого твердження, на думку Г. Грабовича, М. фон Гагену дало те, що у минулому Україна була не суб'єктом, а об'єктом історії [233, 675]. Формування української нації відбувалося в умовах політичного, економічного, культурного і психологічного колоніалізму [233, 676]. Відбувалася "провінціалізація" підпорядкованої держави, її перетворення на "сонну провінцію", що

супроводжувалося гальмуванням розвитку в усіх сферах державного функціонування [233, 678].

Статус України, на думку М. фон Гагена, залежав від німецької і російської гегемонії [235, 660]. До цього призвела тривала колоніальна політика, яка перетворила залежні території у багатонаціональний хаос, що, в свою чергу, дало підстави політичним лідерам метрополій стверджувати: навіть внутрішньорегіональне співробітництво в східній частині Центральної та Східної Європи не життєздатне без їхньої гегемонії [235, 660]. Так, на думку Е. Саїда, формувався міф про відсутність розвитку, інертність і відсталість колонізованої території, яка не здатна впоратися з власним самоврядуванням без допомоги більш розвиненої культури [161]. Цей міф цілеспрямовано підтверджувався й закріплювався авторитетними вченими, науковцями, письменниками, залученими до колоніального дискурсу [162]. У цьому полягала успішна стратегія культурного привласнення, за якого імперський наратив "затушовував" ідентичність народів Центральної та Східної Європи [176, 180].

Це зумовлює необхідність перегляду імперського наративу щодо України крізь призму постколоніальної критики, яка уможлиблює "підрив" офіційної свідомості і відкриває "брехливість тоталітарної ідеології, зокрема тієї, яка дістала назву офіційної правди" [50, 177]. У цьому контексті запропоноване Г. Бгабгою вивчення нації через її розповідність видається актуальним, оскільки дає змогу побачити альтернативну історію [229]. Зокрема гумористично-сатирична українська література (її "розповідність") дає змогу побачити опозиційну "імперському наративу" історію.

*Гумор* не випадково вважається однією з визначальних рис української ментальності [209]. Адже *українське почуття гумору* стало одним із чинників збереження національної ідентичності [212]. Саме він "допомагав жити і боротись, переносити злигодні і нещастя, скрашував людське існування", – зазначав Л. Махновець [127, 5–6]. Український гумор і сатира стали особливою формою подолання життєвих суперечностей та спротиву будь-яким проявам політичної і соціальної несправедливості. Окрім того, українська гумористично-сатирична

стратегія спротиву засвідчує оптимізм, здоров'я і життєрадісність українського народного світобачення. До такої моделі поведінки вдавалися Остап Вишня, Юрій Вухналь, П. Глазовий, Едвард Стріха, С. Руданський та ін.

Сміх приниженого (колонізованого) є універсальною формою антиколоніального протесту, вважає Тамара Гундорова, оскільки "принижений" за допомогою сміху розряджає мускульне напруження і в такий спосіб вивільняється з-під залежності [51, 42]. Ця властивість сміху допомогла українцям зберегти власну ідентичність. Адже цей емоційний стан "дозволяє проявитися бажанням і переорганізовує агресивність, замінюючи її почуттям спільноти, зокрема і національної" [51, 42].

Важко заперечувати факт колоніальної свідомості поневоленого народу, буття якого визначається опозицією метрополії та колонії. Цей тип свідомості зумовив *характер і специфіку гумору* останньої. Адже в умовах статусу залежної держави формувалося подвійне кодування української гумористично-сатиричної літератури, яка, з одного боку, виконувала функцію антиколоніального спротиву. Адже іронічно-ігровий модус, на думку Олени Бондаревої, дає письменникам змогу "поступово вивільняти суспільну свідомість від певних штампів, сформованих соцреалістичною традицією" [18, 41]. З іншого – доробок українських письменників мав вписатися в імперську, а пізніше – в радянську літературу. Доробок П. Глазового, а саме – "Сміхологія", репрезентує особливу гумористично-сатиричну стратегію поведінки, яка має подвійне кодування. Означена стратегія антиколоніального спротиву, успадкована П. Глазовим, має *давню традицію* в українській літературі.

*Витоки* цього явища насамперед пов'язані з "Енеїдою" І. Котляревського. Саме довкола цього твору розпочався колоніальний дискурс. Йдеться про багатопланове й складне поняття "*котляревщини*", архетипи якої ми можемо відшукати у творчості П. Глазового. Зауважимо, що наше твердження базується *не на вузькому розумінні "котляревщини"*, пов'язаному з семантикою "грубого варнякання, просторікої забавки, пристановища "малоросійських жартів", притаманних епігонам І. Котляревського [70, 220]. У своєму дослідженні ми йдемо

шляхом Г. Грабовича, який окреслює поняттям "котляревщини" *стиль І. Котляревського*, духом якої живилися Остап Вишня, Г. Квітка-Основ'яненко. П. Куліш, П. Тичина, Т. Шевченко [46].

У своїй статті "Семантика котляревщини" Г. Грабович аргументував той факт, що "котляревщина" як модальність вийшла за суто літературні межі. Її метаморфози ми можемо побачити у ХХ ст., оскільки глибинна поетика українського соцреалізму *"живиться традицією й архетипами котляревщини"* [46]. Це дає нам підстави шукати *витоки подвійного кодування* гумористично-сатиричної стратегії спротиву П. Глазового в такому складному явищі як "котляревщина".

З'ясуємо, у чому полягає багатоплановість цього поняття, а саме – подвійне кодування (або подвійне дно), яке Г. Грабович називає глибоким українським архетипом.

Зміст "котляревщини", яка передусім асоціюється з *бурлеском*, Г. Грабович визначає як пародію і підрив стосовно зовнішнього контексту російської літератури [46]. Дослідник зазначає, що основною функцією котляревщини було "осміяти пихатий, самовдоволений, штучний, холодний і в остаточному рахунку "нелюдський" світ нормативного, імперського суспільства та нормативної, канонічної літератури" [46]. Водночас не можна оминати той факт, що попри висміювання імперської дійсності, пародійно-підривна основа "котляревщини" все ж вимірює світ через неї. Літературознавець слушно доходить висновку, що вона суттєво залежна від колоніального статусу, оскільки "без нього вона не функціональна, недоречна" [46].

Явище "котляревщини" було розглянуто Нілою Зборовською крізь призму психоаналізу. На думку дослідниці, "Енеїда" І. Котляревського активізує obsesivні прагнення (загальну потребу в повторенні), породжуючи котляревщину [74, 212]. Йдеться про те, що obsesivні механізми захисту можуть виявити "нездатність Его справлятися з тривогою психотичної природи" [74, 213], що може призвести до "несвідомої котляревщини" (несвідомого репродукування) як непродуктивного прагнення утримати першу фазу розвитку. "Амбівалентність

котляревщини ... формувала позицію колоніального інфантілізму як застрягання, фіксацію на першій стадії розвитку", – наголошувала Ніла Зборовська. Тому, на її думку, цілком закономірною є критика "імітаційної котляревщини" [74, 213-214].

"Котляревщина" – модель української літератури, яка, з одного боку, є варіантом антиколоніального реагування, а з іншого боку – "застряганням" в умовах потреби формування національного варіанту української культури заради неї самої, а не як реакції на колишнього колонізатора", – стверджує дослідниця Олена Юрчук [224, 95]. Проте ця думка літературознавця вимагає глибшого осмислення, оскільки "застрягання" української літературної традиції на "котляревщині" є закономірним і вмотивованим. Якщо життя нації визначалося в системі імперських (пізніше радянських) координат "метрополія – колонія", то літературна реакція на колонізатора є неминучою.

Ще один не менш суттєвий аспект стратегії антиколоніального спротиву, властивий "Енеїді", полягає в тому, щоб здійснити підрив із найменшими втратами для себе. Для цього необхідно було одягнути на себе маску скомороха, а точніше – простакуватого оповідача, яка давала авторові можливість діяти без прямого ризику для себе [46]. Проте ця маска поступово зливалася зі своїм власником, "прилипала до обличчя і ставала його частиною", як зазначає Г. Грабович [46]. Таким чином, відокремлення ставало ілюзорним, натомість українська література вливалася, інтегрувалася в імперську.

Погляди Тамари Гундорової частково збігаються з міркуваннями Г. Грабовича. Дослідниця зазначає: "Травестійована бурлескна "Енеїда" є прикладом *двохкультурної малоросійської ідентичності* – існування в офіційній і локальній отчизні" [49, 106]. Дослідниця окреслює ще один аспект кодування "котляревщини" – високо-низький [49, 108]. Йдеться про амбівалентність простонародності й просторозмовності. З одного боку, вони стають формою національно-культурного самоствердження, з іншого – "простонародність набуває ознак певної субкультури, себто такого собі бурлескного "малоросійського" стилю" [49, 92]. Адже бурлеск легко передається тиражуванню, а це спричиняє шаблонність образів, типів, стильових ознак, які перетворюють літературний твір

на кітч. У такому разі подвійне кодування, на думку Тамари Гундорової, полягає в тому, що "Енеїда" є "енциклопедією етнонаціонального побуту", "національних наративів" і водночас – частиною "малоросійського" колоніального кітчу, оскільки в бурлескній формі закріплює ігровий, гумористичний образ українського життя в імперії [49, 100]. Такий екзотичний образ представника поневоленого народу, на думку Е. Саїда, цілеспрямовано закріплювався як імперський стереотип [162].

У ХХ ст. колоніальний статус України не змінився. Якщо в ХІХ ст. стосунки між Україною і Російською імперією регулюватися хоч і почасти силовими ієрархічними механізмами, проте все ж далекими від тоталітарних, то радянська дійсність, за якої вимушена була розвиватися українська література ХХ ст., затиснула митців у надзвичайно суворі рамки. Основними методами боротьби з інакомислячими стали сила й терор, а це спричинило появу нових *метаморфоз "котляревщини"*. "За таких обставин бурлескні прийоми, зокрема *маскування справжнього "я" за постаттю наратора, втеча в позірну простодушність або простакуватість, самозахист інтимізацією й голосом колективу*, знову стають функціональними. Не тільки функціональними, але для декого (як тепер гадаємо) необхідними", – зазначає Г. Грабович [46] (виділення наше – Ю. Ш.). За таких обставин архетипи "котляревщини" виявилися надзвичайно актуальними: такий національний стиль вписувався в канон радянської літератури й всіляко ним підтримувався. Цими особливостями "котляревщини" слідом за Остапом Вишнею скористався і П. Глазовий.

Звернімося до переліку ознак "котляревщини", притаманних творчості П. Глазового. Письменник успадкував давню традицію використання бурлеску, який *втілюється у формах грубуватого гумору, у зниженій лексиці та подеколи вульгаризмах*. Зразком такої гуморески є "Де краще танцювати", у якій мама навчає доньку танцювати в Будинку офіцерів. Філософія матері визначається прагматичною метою, оскільки з погонів військовослужбовців видно, на яку "птицю" потрібно полювати її доньці [42, 218]. Автор свідомо використовує вульгаризм "жевжик", русизм "що нас інтересує" (йдеться про героїнь), щоб

підкреслити низький культурний рівень своїх персонажів. "Витанцьовуй, пританцьовуй, / Каблучками клацай, – навчає матір доньку. – А як вищий попадеться, / Ручкою помацай..." [42, 218]. Така форма грубого гумору допомагає письменнику краще розкрити "низові" запити своїх персонажів, меркантильність і дволикість здеформованих представниць "нової" доби.

Зразком грубого бурлескного гумору, а точніше гумору для дорослих, також є гумореска *"Вишеньки-черешеньки"*. Її сюжет вибудовується довкола аномальної, на думку відвідувачки зоопарку, поведінки мавпи. "Їла мавпа в зоопарку / Соковиті вишні / І при тому виробляла / Штучки нікудишні. / Кожну вишню розривала, / Кісточку виймала, / І, поклавши на підлогу, / На неї сідала. / Потім кісточку у вишню / Знову закладала / І з великим апетитом / Ягідку з'їдала", – моделює письменник карикатурний образ мавпочки [42, 196]. Відвідувачку зоопарку обурює така "антисанітарна" поведінка тварини. Її причини молодичка з'ясовує у сторожа-діда. Виявилось, що в такій поведінці тварини винна "молодь дурнувата". Щоправда, епітет "дурнувата" (зразок вживання зниженої лексики), на нашу думку, характеризує не стільки молодь, скільки мавпочку. Виявилось, що дівчата кинули тварині персик. Ця невинна подія призвела до того, що мавпочка третій день "не має стула" [42, 196]. Автор вибудовує образ тварини очима діда-сторожа, який співчуває їй. Він довершує карикатурний образ мавпочки її характеристикою: "Через це вона нікому / Більше вже не вірить: / Навіть вишню не ковтає, / Доки не примірить" [42, 196]. На нашу думку, саме мавпочка виявляється "дурнуватою". Для розкриття образу мавпочки письменник використовує натуралістичні засоби зображення поведінки тварини. Натуралізм пов'язаний із тілесним низом, адже тварина перевіряє задом розмір кожної кісточки, яку вона потім вкладає назад у ягідку і з'їдає.

Таке бурлескне обігрування низового аспекту життя безпосередньо пов'язане з гумористичним народним світоглядом. Зокрема, натуралізм, простота і грубість гумору та сатири письменника в наведених творах зумовлені тісним зв'язком творчості П. Глазового з народною сміховою культурою. У цьому гумор письменника подібний до народного, далекого від естетства й високого мистецтва.

Як і в зразках народного гумору, так і в доробку письменника немає табуйованих або сороміцьких тем, творчість П. Глазового охоплює весь спектр можливих тем.

Слідом за фольклорними зразками П. Глазовий використовує варваризми, а саме русизми, для характеристики персонажа. Найчастіше письменник стилістично маркує суржилом лексику низькокультурної, неграмотної людини, для якої все українське є далеким і чужим. У гуморесці "У трамваї" П. Глазовий переповнює монолог персонажа надмірною кількістю фонетичних, граматичних, стилістичних помилок, вульгаризмів, просторіч, сленгу і лайливої лексики. У цьому творі важко не помітити ставлення автора до об'єкта зображення. Характер персонажа розкривається через його живе мовлення. Цитуємо монолог героя у переповненому трамваї: "Что ви за народ? / Впереді слободно, проході вперед! / Ти чево, чувішка, прьося на носок? / Опупела, что лі? В голове песок? / Нікакіх пойнятій об культурі нет. / Убері свой локоть, он же как шкілет. / Дама в полосатом, топай веселей! / Трудно ж протолкаться, как среди джунглей. / Ти, піжон у шляпе, глазом не косі! / Здесь тебе невдобно? Єздяй у таксі. / Да протрі гляделкі, коріш дорогой! / Ти же мне на тухлю лезеш сапогой. / Что ти строїш хаханькі, будто не причом? / Я же тібя спрашую русским языком!" [41, 163]. Такі лексико-стилістичні засоби вираження мови допомагають створити шаржований карикатурний образ некультурного нібито носія російської мови. Насправді йдеться про людину, далеку від російської національності і культури. Завдяки вміло вибудованій замаскованій гумористично-сатиричній стратегії спротиву авторові вдається створити образ українця, який втратив власне національного коріння.

Ще однією з важливих рис, успадкованих П. Глазовим, є *голос наратора*, який реалізується через *голос мудрого й дотепного "простого" оповідача*. Попри звертання до такої оповідної манери великої кількості письменників-гумористів, найширше визнання дотепного оповідача, на думку В. Косяченка, закріпилося за П. Глазовим [88, 116]. Зазвичай авторська мова письменника уподібнюється до функцій ремарок у драматичному творі; він присутній іманентно [88, 120]. Проте коли П. Глазовий вводить авторську мову, вона звучить як колективний голос

українського народу, притаманний поетиці "котляревщини". Ця традиція, з одного боку, дає змогу письменнику бути речником свого народу, говорити його мовою і від його імені, а з іншого – маскуватися за простакуватістю своєї маски. "Запитав я у старого Сидора Куті: / – Ну чому окремим людям так везе в житті?" – звучить вустами автора традиційне українське нарікання [41, 159]. "На Кавказі, чи в Криму, чи в самій Одесі, / Я вам точно не скажу, – справа не в адресі ..." – лунають народно-побутові форми звертань [41, 168]. В обох прикладах автор постає як типовий представник власного народу.

Оповідну манеру дотепного й мудрого оповідача, за яким маскується митець, П. Глазовий розробляє у всіх можливих варіаціях: у формі побажань ("Для друзів теж повчання тут немає. / Нехай їх лють ворожа оминає!" [41, 332]), порад ("Не беріть, будь ласка, друзі / Прикладу з цибулі..." [41, 337]), застережень ("Між людьми бувають / Підозрілі птиці: / В них одне у документах, / А інше – на пиці" [41, 355]), порад-застережень ("Не цурайтесь того, люди, що дає природа, / Щоб не сталася і з вами подібна пригода" [41, 176]). Така успадкована традиційна манера дає письменнику можливість розробляти будь-яку комічну ситуацію через призму власного світобачення, заохочуючи читача до діалогу: "Є в цій баєчці наука, / Як то кажуть, вам і нам" [41, 334]. Завдяки цьому автор – "свій", тобто знайомий і зрозумілий кожному українському читачу.

Така позірна простакуватість була штампованою маскою українського письменника в Радянському Союзі. Ця манера вписувалася в бачення гумористично-сатиричної літератури, яка розвивалася у руслі співомовчої традиції С. Руданського. Якщо заглибитися в екстралітературні чинники, то не можна оминати факт співпраці П. Глазового з "Тарапунькою і Штепселем", яка сприяла закріпленню сміхового образу українця в Радянському Союзі в образі Тарапуньки. На підтримку такого статусу українців у межах імперії працювали й створені П. Глазовим образи кумів у циклі "Куміада", які хоч і представляли типові українські кумівські стосунки, сповнені народним гумором, жартом і дотепом, та все ж працювали на закріплення тих стереотипів, які існували в імперії. Так склалося і з гуморесками про сало ("Вередливий гість", "Українське

сало"), в яких обіграні письменником кулінарні вподобання українців збігалися зі стереотипними радянськими уявленнями про них.

Історичний зріз надав нам можливість простежити витoki гумористично-сатиричної стратегії спротиву П. Глазового, з'ясувати художні прийоми, які використовував письменник задля того, щоб убезпечити себе. Використання П. Глазовим елементів "котляревщини" вписується в *типову поведінкову схему представника поневоленого народу*, який завдяки замаскованій формі гумористично-сатиричної стратегії спротиву спромігся зберегти національне обличчя в межах тоталітарної держави.

Як показують дослідження Г. Грабовича, Тамари Гундорової, О. Юрчук, у ХХ ст. виникли особливі передумови для метаморфоз "котляревщини", а саме – відродження елементів давньої бурлескної традиції у творчості радянських гумористів. Зокрема, характеризуючи специфіку розвитку гумористично-сатиричних жанрів початку 80-их років, В. Косяченко відзначає поширення особливої *моди на бурлеск*, яка полягала у "свідомо заниженій мові як основному джерелі комізму" [89, 166]. Цю загальну тенденцію в українській літературі він пов'язує з постаттю П. Глазового.

Щоправда, В. Косяченко оцінює цю "моду" здебільшого негативно, а саме – як брак естетичного смаку. Проте позиція літературознавця щодо співвіднесення хвилі відродження бурлеску в ХХ ст. лише з несмаком, надміром, вульгарністю і простотою вимагає перегляду. Відповіді на проблемні запитання необхідно шукати в теорії вивчення комічного.

У вітчизняних науковців (І. Айзеншток, Тетяна Бовсунівська, С. Єфремов, М. Зеров, Ніна Калениченко, Д. Чижевський, М. Яценко та ін.) історично сформувалося два погляди на бурлеск: як на явище позитивне (йдеться про І. Котляревського) і як на явище негативне (йдеться про поняття "котляревщини" як малохудожньої творчості його послідовників). Ніна Калениченко розрізняє два етапи розвитку бурлеску. Перший датується з другої половини ХVІІІ ст. до 10–20-х рр. ХІХ ст., містить доробок мандрівних дяків і завершується творчістю І. Котляревського. Другий представлений доробком епігонів 30–40-х рр. ХІХ ст.,

у творчості яких використання бурлеску звелось до грубих жартів і глузувань [80, 85]. Перший період є прогресуючим, натомість другий засвідчує занепад бурлескних форм.

Згасання бурлескної традиції було закономірним. І. Айзеншток, аналізуючи епігонів І. Котляревського, звернув увагу на те, що розвиток чи то літературної традиції, чи літературного жанру передбачає момент, коли це явище вичерпує і виживає себе. Риси й ознаки нівелюють себе як поетичні прийоми [3, 106]. "Починається поруха традиції, зниження її ... і, нарешті, остаточне або часткове зникнення її з літератури. Перед останнім, проте, має ще місце період епігонства..." – зазначає І. Айзеншток [3, 107].

Подібну позицію стосовно бурлеску сповідує Тетяна Бовсунівська: "Справді, бурлеск у літературному розвитку істотно змінювався, відроджуючись у кожному наступному епоху в новій якості. Після "Енеїди" І. Котляревського народний бурлеск у літературній адаптації явно *втрачає частину своїх позитивних складових, ступінь його відтворення значно знижується*" [14, 56]. Дослідниця виділяє два основні шляхи розвитку жанру: розвиток окремих його елементів та цілеспрямоване *притлумлення його цілісного функціонування*. Другий шлях, на думку Тетяни Бовсунівської, виявився перспективнішим [14, 56]. Втрата бурлеском ХХ ст. частини своїх особливостей була пов'язана з вихолощенням внутрішньої сутності бурлеску (відірваний від архаїчного народного світогляду план значення послаб). Натомість план вираження, залишившись без синкретичного народного підґрунтя, звівся до використання окремих елементів бурлеску. Прикладом такого виродження є ритуал, який, втративши своє внутрішнє наповнення, перетворився на формальну обрядовість.

Бурлеск ХХ ст. втратив частину своїх особливостей внаслідок змін, привнесених "новою" добою. ХХ ст. запровадило модифіковані теми, які були пов'язані з новими реаліями людського життя, які потребували інших засобів зображення. Провідне місце в процесі творення комічного посіла сатира, виразна критична функція якої сприяла вирішенню нових завдань.

Таким чином, у радянську добу жанр бурлеску переживав *нову фазу*

*літературного функціонування*: на відміну від синкретичного архаїчного бурлеску, елементи якого прослідковуємо у творчості мандрівних дяків, бурлеск ХХ ст. мав виразне *сатиричне забарвлення*. Власне, це стало однією з причин, чому він звівся до "моди": радянські письменники-сатирики й гумористи демонстрували не найкращі зразки поезії, в яких бурлескні засоби й прийоми (позбавлені синкретичних першопочатків) слугували тільки для сатиричного висміювання і табування. Зловживаючи бурлескними засобами, автори перетворювали жанр бурлеску на показник несмаку та вульгарності. Йдеться про те, що свого часу С. Єфремов влучно окреслив як закисання форми за відсутності плекання духу [70].

Вироблені народом форми комічного науковці тривалий час визначали як грубі та примітивні. Тому не випадково В. Косяченко характеризує мовно-стилістичні зниження П. Глазового, добір яких всуціль задовольняв народні смаки, як негативне явище в радянській літературі. Щоб дати об'єктивну оцінку стилю письменника, вважаємо за доцільне звернутися до історії функціонування "бурлеску".

Бурлескна традиція в українській літературі датується XVII – XVIII ст. і співвідноситься з епохою бароко, яка відзначилася культивуванням "низової" стихії. Барокова доба в українській культурі характеризувалася синтезом надбань середньовіччя та ренесансу [202, 250]. Середньовіччя привнесло глибоко релігійне забарвлення всієї культури, натомість відродження культивувало античні (язичницькі) цінності, а разом із ними культ тіла. Особливість епохи бароко полягала в спробі гармонійного поєднання духовного з тілесним, що увиразнюється у співвідношенні таких суперечливих понять як високе й низьке, потворне й прекрасне.

В Україні бурхливий розвиток бурлескно-травестійної літератури був пов'язаний із життям студентсько-дяківського середовища, вимушеного заробляти на життя складанням різдвяних, "нищенських", великодніх віршів тощо. Тому бурлескний доробок вченої братії мав задовольняти смаки середньостатистичного українського селянина і бути доступним для широких

верств населення. Д. Чижевський підмітив особливості природи бурлеску, що дає змогу залучати "широкі нові кола читачів "з народу" [203, 115]. Природа бурлеску – "це природа масової культури, доступної всім", – слушно зауважує Г. Нога [140, 181]. П. Глазовий також послуговувався бурлескними засобами задля того, щоб бути зрозумілим широкому читацькому загалу.

Силове поле цього жанру – надзвичайно потужне, про що свідчить його тривале функціонування у творчості І. Котляревського та його епігонів, хвиля модифікацій бурлеску в радянській літературі ХХ ст. й у творчості "БУ-БА-БУ", "Пропала грамота", "Лугосад" [140, 182].

Існує кілька причин такої тяглості бурлескної традиції. Найперше, мода на бурлеск була пов'язана з *метаморфозами "котляревщини"*, про що йшлося вище. По-друге, *бурлеск був глибоко закорінений у народне світовідчуття*: він був виплеканий мандрівними дяками на ґрунті української сміхової культури. Цей *тісний зв'язок з народними витоками* зумовив *тривале функціонування бурлеску* й у ХХ ст. У часи нівелювання української ідентичності в межах тоталітарної системи, зведення нанівець цінності людського життя народна сміхова культура з її бурлескним світовідчуттям була опорою для письменників-гумористів у творчому самовираженні.

Народна сміхова культура ХХ ст., на нашу думку, все ще мала тісний зв'язок із бурлескним народним світоглядом. Попри втрату жанром свого цілісного функціонування, він продовжував підживлювати творчість радянських поетів, зокрема і П. Глазового.

Щоб з'ясувати мету використання жанру бурлеску (на рівні цілісної системи чи на рівні елементів), необхідно докладно розглянути особливості засобів бурлескного гуморотворення П. Глазового.

### 3.2. Бурлеск як домінанта творчої манери письменника

Вживання традиційних елементів бурлеску – лайливих слів, суржику і вульгарної лексики – характерне для творчості П. Глазового. Проте художня рецепція бурлескної традиції у його доробку не вичерпується вживанням лише цих мовних засобів творення комічного. Бурлескна ідейно-естетична система пронизує всі рівні художнього тексту (словоутворення, тропи, синтаксис тощо). Щоб з'ясувати міру трансформації цієї традиції у доробку П. Глазового, докладно проаналізуємо тексти "Сміхології".

На рівні *словоутворення* бурлеск характеризується суфіксальною та префіксальною деривацією. Зокрема, автор вживає *префікси* най-, пре- для вираження найвищої міри ознаки: "найдурнішу пику" [42, 260], "найзручніший транспорт" [40, 189]; "біда *превелика*" [40, 131], "велике-превелике" лихо [40, 345], "каже *преспокійно*" [40, 354], "людей *пребагато*" [42, 238], "*пренахабний* цинік [42, 51], "*пречудово*" [40, 427].

Серед *зменшувальних* суфіксів найбільш вживаним у письменника є афікс -ісіньк- (наприклад, "голосок *тонісінький*" [40, 434], "одна-однісінька" сусідка [40, 155], "однісінький глядач" [42, 317], "самісінький сержант" [40, 267]). Натомість *збільшувальні* суфікси представлені ширше:

- елезн- ("довжелезний" [40, 419], "товстелезний" [42, 258]);
- енн- (мужики "здоровенні" [42, 241], "товстенний дядило" [42, 243], "широченна спина" [42, 291]);
- ищ- ("батожище" [42, 318], "снище" [40, 47], "хлопчище" [40, 68]);
- юк- ("грязюка" [40, 35], "кабанюка" [42, 258], "каменюка" [40, 117]);
- ющ- ("багатющий" (про батька негарної нареченої) [42, 238], "поганюща" (про наречену) [42, 238], "худющого пацієнта" [42, 240]);
- як- ("брехуняки" [42, 232], "мордяки" [42, 232], "пиляка" [40, 109], "шимпанзяки" [42, 241]);
- яр- ("верблюдаря" [40, 43]).

Серед *пестливих* суфіксів:

- -еньк- ("гарненька" [40, 126], "кумасенько" [40, 121], "п'яненський" [40, 125], "рідненька" теща [40, 147], "тихенько" [40, 122]);
- -ець- ("брехунець" [40, 12], "кабанець" [40, 499], "комірець" [40, 179], "корінці" [42, 321]);
- -ик- ("соколик" [40, 217], "фокстротик" [40, 216], "хлопчик" [40, 158]);
- -ісіньк- ("новісінький" [40, 118], "однісінький" [40, 155], "самісінький" [40, 267]);
- зменшувально-пестливий -ок- ("голосочок" (S -ок- + S -ок-) [40, 224], "дідок" [40, 189], "Ігорок" [40, 11], "капелюшок" [40, 230], "онучок" [40, 13], "синок" [40, 25], "синочок" (S -ок- + S -ок-) [42, 318]).

Автор використовує стилістично марковані похідні слова з різною метою. Префіксальна деривація виконує експресивну функцію і спрямована на висміювання надмірностей. Наприклад, описуючи "дику" непрофесійну роботу масовика, кум у гуморесці "Три листи від кума з міста Сухума" зазначає про його намагання спонукати глядача скорчити "найдурнішу пику" [42, 260].

Зменшувальні суфікси здебільшого посилюють прийом контрасту. Наприклад, у творі "Скромність" на початок вистави прийшов несміливий і "скромний" "однісінький" глядач, та й той без квитка. Початок п'єси передбачає вщент переповнений зал. Натомість контрастна поява єдиного глядача змушує задуматися над якістю постановки, посилює гумористичний ефект.

Збільшувальні суфікси надають словам зниженої конотації. П. Глазовий вводить їх задля гіперболізації анекдотичної ситуації або шаржування певних рис характеру героїв. Наприклад, назва гуморески "Снище" гіперболізує такий стан організму людини як сон: "Приснилося мені снище. / Таке приверзлося, / Що у мене довго дротом / Стояло волосся" [40, 47].

Докладний аналіз прикладів пестливих суфіксів дає нам підстави стверджувати, що письменник вживає їх для гіперболізації, шаржування та окарікатурення. Не випадково лікар, який ставить діагноз за скляним оком, "розмовля баском солідним" [42, 240]; чоловік, який вихваляється мастком (тим,

що має "землі шматочок"), в реальності має дуже схожу "на будку собачу" дачу [38, 282].

У останній гумористичній мініатюрі "Дача" вживання пестливих суфіксів підпорядковане художній меті створення *гіперболи навпаки*: "Мій знайомий десь за містом / Взяв землі шматочок, / Збудував із дикту хатку, / Посадив садочок" [282] (виділення наше – Ю. Ш.). Пестливі суфікси вводять читача в оману, налаштовуючи на картину мальовничої сільської хатини й ідилічного життя. Письменник продовжує гіперболізувати "хатку" очима знайомого: "Він сусідам гордо мовить: – Маю, братці, дачу!" [38, 282]. Миттево за допомогою контрастного порівняння письменник "перевертає" ситуацію: "А та дача дуже схожа / На будку собачу" [38, 282]. У гуморесці "Дача" бурлескне зниження досягається автором завдяки використанню гіперболи навпаки.

Уживання пестливих суфіксів також обумовлене вимогами сатиричної типізації. Щоб показати жінку, яка все життя не знала тяжкої фізичної праці, ніжила своє тіло, письменник використовує чимало пестливих суфіксів: "Тьотя грілась на пісочку, / Їла з маслом курочку, / Берегла фігурочку. / Одним словом, думала / Лиш про власну шкурочку" [40, 139]. Як представник традиційного світогляду письменник виявляє глибоке співчуття до сільських жінок, які вимушені доглядати свиней, чистити стійла, під палючим сонцем полоти буряки, віяти пшеницю тощо. Влучним і невтішним є авторське спостереження: "Як на сонці попечешся / Та на вітрі потовчешся, / То не будеш білих ніжок / Виставляти з босоніжок..." [40, 139].

Нерідко письменник використовує пестливі суфікси у звертаннях для інтимізації оповіді. Прикладом такого вживання є звертання чоловіка до жінки "кумасю" [42, 259]. Деякі пестливі суфікси виявляють ставлення персонажа до того, про що він говорить. Так, кум називає свиню "кабанець". У звертанні пестливий суфікс засвідчує особливе ставлення українця до цієї тварини.

Уживання афіксальної деривації дає змогу письменнику досягти мовного зниження, спрямованого на висміювання надмірностей. Вживання пестливих, збільшувальних і зменшувальних суфіксів, різноманітних префіксів у

творах П. Глазового виконує експресивну функцію, посилює сміховий ефект, увиразнює прийом контрасту, гіперболізації (включно з "гіперболою навпаки") та слугує засобом для сатиричної типізації.

На рівні *тропів* письменник використовує прийом контрасту, який посилює бурлескню невідповідність між змістом і формою. Для цього він "*перевертає*" та *знижує* первинне значення слів, вживаючи їх у переносному значенні. Наприклад, у гуморесці "Культпохід" слова, які автор вкладає у уста молодого комбата: "Важко буде, трудно буде, / Знаю, хлопці, сам, / Що напружити всю волю / Доведеться вам" [42, 315], налаштовують читача на драматичну розв'язку, оскільки труднощі військових передусім пов'язані з війною. Натомість за означеною драматичною формою ховається комічний зміст: "Але труднощів боятись / Нам не до лиця: / Ми повинні додивитись / П'єсу до кінця" [42, 315]. Зниження побудоване на висхідному контрасті: від очікування драматичного фіналу до комічного вибуху.

Прикладом такого зниження є гумореска "Трагедія", що також торкається теми культурного дозвілля. Глядачі після перегляду п'єси довго гомоніли і дійшли думки, що вони переглянули не просто драму, а велику трагедію [42, 314]. Зав'язка твору спрямовує читача на сприймання сюжету вистави як трагедійного. Натомість у розв'язці сподівання читача не справджуються: "Це трагедія велика, / А не просто драма / Що такого драматурга / Народила мама" [42, 314]. Письменник будує твір на художньому прийомі контрасту, протиставляючи трагічне й комічне.

У сороміцькому жарті "Перша ніч" П. Глазовий "перелицьовує" загальновідомий (крилатий) вислів про важливість не результату, а процесу пошуку [42, 268]. Об'єктом авторських жартів став старий учений, який оженився з молодою дівчиною. У першу шлюбну ніч він у категоричній формі загадав нареченій одягнути сім сорочок і дюжину трусів. Це викликає вмотивоване обурення у дівчини: "Я ж на капусту буду схожа, / Коли надіну шмутки ті. / Того, що треба чоловіку, / Не розшукаєш в темноті" [42, 268]. У розв'язці автор знижує той пафос, яким сповнений крилатий вислів. Він моделює ситуацію таким чином: "Старий бурчить: / – Для нас, учених, / Являють справжній інтерес / Не остаточні

результати, / А саме пошуку процес" [42, 268]. В основу твору покладено художній прийом контрасту: слідом за автором читач рухається від серйозного до смішного.

Часто П. Глазовий варіює багатозначністю лексем. Він оголює світоглядний конфлікт персонажів завдяки зіткненню прямого й переносного значення слів: письменник дотепно зіштовхує в одному слові протилежні значення і в такий спосіб досягає сатиричного викриття [175, 132]. Наприклад, у гуморесці "Невдаха" автор бере пряме значення прикметника "недоношений" (несформований, незрілий) і трансформує так, що на перший план виходить переносне значення слова (пов'язане з дієсловом "носити"). Йдеться про вірші "невезучого" поета, якому редактор рекомендував замислитися з приводу наявності таланту: "Ваші вірші недоношені, / Я в журнал їх не візьму" [42, 331]. Натомість поет відповідає: "Не кажіть, що недоношені, / Я пробачення прошу. / Я ці вірші по редакціях / Третій рік уже ношу" [42, 331]. Конфлікт, який виник на тлі зіткнення різного розуміння значення слова "недоношений", засвідчує існування світоглядної прірви між персонажами.

У творчості П. Глазового важливу роль відіграють *enimemi*: батюшка "мордатий" [42, 235], дівка "клята" [42, 268], дівка "молода" [42, 268], дурень "старий" [40, 100], люд "письменний" (на противагу неосвіченому) [42, 263], молодиці "браві" [42, 241], поет "казенний" [42, 331], світило "видатне" [42, 242], Ферапонт "старий" [42, 242], чин "бувалий" [42, 290], чин "святий" [42, 238], Ялисей "богомільний" [42, 236], які гіперболізують найхарактерніші риси персонажів. Наприклад: якщо Ферапонт "старий", то письменник укрупнює тему хвороби його колін [42, 242]; якщо світило "видатне", автор використовує гіперболу навпаки для укрупнення відносності лікарських талантів: "Через тиждень Ферапонта / Наскрізь просвітило / І оглянуло аж двічі / Видатне світило. / Перший раз дало пораду / Грїтись парафіном, / Другий раз веліло п'явку / Ставить під коліном..." [40, 342]. Необхідного знецінення лікарських чеснот поет досягає завдяки пародійному зниженому тону.

З аналогічною метою вживаються епітети "нікудишня" печінка [42, 242], "півнячий" голосочок [42, 51], "сіра", "нецікава" п'єса [42, 317], які вводяться для

посилення певної, здебільшого негативної, якості або характерної риси (характеристики поганого стану здоров'я, сумнівних вокальних даних, слабких мистецьких здібностей тощо).

Для укрупнення негативних рис сатиричних типів письменник вживає такі *порівняння*: "Здоровило дивиться, мов кат" [42, 235], "кривить губи, / мов об'ївся мила" [42, 244], "Головешка зовсім лиса, / Як у поторочі..." [42, 269], "Це ж не п'єса, / А якась полова" [42, 317].

Найчисленнішою є група *порівнянь за ознаками тварин*: "Татко дужий, як бугай, / Хлопець – як *телятко*" [42, 241], "Один, / висохлий, як риба" [42, 241], "висох, як тараня" (про хвору людину), "Це ж потрібно скільки крові [йдеться про "кров серця"], / Як у того кабана!" [42, 321], "Жвавий, як горобчик" [40, 14], "Йдуть по вулиці малята, / Як за качкою качата" [40, 17], ніс "сизий, як в індика" [40, 40]. Такі анімістичні порівняння свідчать про тісний зв'язок автора з народним світовідчуттям. Водночас частина порівнянь підпорядковані завданням *сатиричної зоологізації*, яка є, на думку Е. Толстова, певною визначеною формою сатиричної типізації [175, 112].

Прикладом сатиричного зоологізму є таке порівняння: "Я бачила, яка / Свіжа та рум'яна / У палаті доглядає мого *павіана*" [42, 240]. Письменник порівнює героя з павіаном, оскільки останній асоціюється з гордовитістю, чванливістю, себелюбством і підвищеною увагою до жіночої статі.

Для досягнення максимально контрастного бурлескного зниження (подібного до ефекту від гіперболи навпаки) автор вдається до бурлескного обігрування порівнянь, в основу яких покладено позитивну характеристику. У гуморесці "Хороший настрій" події відбуваються на курорті. За сюжетом молодий веселий лікар радить літньому хворобливому пацієнту для кращого самопочуття завести роман: "Чоловік ви одинокий, / Це ж без ризику, просто так... / Вірте, *будете стрибати / На танцюльках, мов хлопчак...*" [40, 362] (виділення наше – Ю. Ш.). Автор навмисно вживає порівняння, яке перебільшує значення курортного роману для хворого. Що контрастніше зниження, то сильніший сміховий ефект: "Ех, якби-то, – мовив хворий, – / Цей рецепт допомагав, / Вище Бубки без жердини / Я б

давно уже стрибав" [40, 362].

У гумористичній мініатюрі "Невдалий приклад" письменник посилює контраст, вплітаючи в сюжетну канву порівняння з позитивною характеристикою. Події твору розгортаються на пероні: чоловік зустрічає жінку після відпочинку в Криму. Драматична колізія розвивається внаслідок того, що після тривалої розлуки чоловік виявив до своєї дружини недостатньо уваги: "Чмокнув раз у ліву щічку / І стоїть, як пан" [40, 367]. Обурена його поведінкою, вона ставить у приклад сусідів: "Подивись он, як мужчина / Жінку зустріча: / Обнімає, пригортає, / Мов не бачив вік..." [40, 367] (виділення наше – Ю. Ш.). Автор посилює позитивну якість задля того, щоб досягнути більш ефектного комічного зниження: "То невдалий в тебе приклад, – / Мовив чоловік. –/ Він її не зустрічає, / А випроводжа. / А по-друге, я їх знаю: / Жінка то чужа" [40, 367].

Бурлескне зниження об'єктів зображення простежується і на лексичному рівні. На згрубілому характері номінацій П. Глазового наголошують дослідники О. Демченко та Я. Рибалка [60]. Йдеться про вживання стилістично маркованої згрубілої лексики, лайливих номінацій, сленгу.

Автор послуговується такою *стилістично маркованою розмовною згрубілою лексикою*: "баба" (жінка) [42, 318], "варнякати" (говорити казна-що) [42, 269], "видудлити" (випити) [42, 264], "витріщитися" (пильно дивитися) [42, 241], "влізти по блату" (влаштуватися завдяки знайомству) [42, 241], "дибати" (ледве йти) [42, 241], "дути" (пити) [40, 40], "корчиш" акробата (вдаєш із себе) [41, 233], "ляпнути" (сказати щось недоречне) [42, 43], "махнути" (зірватися з місця і вирушити у подорож) [38, 276], "недоношений" (незрілий) [42, 331], "ні бум-бум не зна" (нічого не знає) [42, 264], "перти" (нести) [40, 276], "пертися" (їхати) [42, 259], "поздихали" (повмирали) [42, 249], "прикотити" (приїхати) [40, 188], "сунути" (йти, наближатися) [40, 41], "тикати" (щось сунути в обличчя) [42, 318], "товкти" (запевняти, говорити те саме) [42, 265], "цигикати" (грає музика) [41, 231], "чикрижити" (різати, зменшувати) [42, 32], "швендяти" (ходити) [42, 258], "шельмує" (хитрує) [42, 264].

Моделюючи сатиричні образи ледарів, брехунів та інших "негативних" типів, письменник не шкодує для їх характеристики *образливих (лайливих) номінацій*: "балбес" [42, 234], "дармоїд" [40, 43], "дурень" [40, 15], "дурило" [40, 37], "здоровило" [40, 69], "кнуряка" [42, 237], "лобуряка" [40, 41], "мурло" [42, 238], "паразит" [38, 278], "придурок" [40, 42], "стерво" [40, 40], "страховидло" [40, 42], "холера" [42, 235] тощо. Характер номінацій є особливо згрубілим тоді, коли йдеться про негативні морально-етичні особливості поведінки персонажів.

Дослідники творчості П. Глазового не випадково приділяють велику увагу авторському зловживанню *суржиком* [169, 131]. У його текстах натрапляємо на чимало таких слів: "вопрос" [42, 237], "воспаленіє" [42, 246], "двигати" науку [42, 43], "діла" [40, 18], "іспользую" [42, 234], "конєшно", [41, 232], "непремінно" [40, 500], "ніззя" [41, 232], "новостей" [42, 260], "снотворні" "пілюлі" [42, 243], "предположим" [40, 279], "представительний мужчина" [40, 81], "случилося" [42, 237], "супруга" [42, 243].

Справді, у деяких творах вживання суржику для створення сатиричних типів часом перетворюється на карикатуру. Наприклад, у гуморесці "Дуель" лексика молодого хлопця надмірно викривлена. Описуючи свою "дуель" за "девчонку-красотку", "патлатий чувак" пародіює текст романсу: "Оружия ми не імелі, / Но нас воспаляла любов. / Ми рвалі друг другу одьожу / При допоміг рук і зубов. / Когда ми дуель завершили, / То били, в чом мать роділа. / Любов ти, любов удалая, / Ах вот до чего довела!" [40, 62]. Таке використання "скаліченої" мови підпорядковується авторському задуму, який полягає у відображенні сатиричного типу деформованої людини ("Кому окалічено мову – / Скалічено й душу тому") [40, 62].

Водночас у доробку автора вживання "дикої" мови видається доцільним у контексті сатиричного викриття. Звернемося до байки "Родичі", в якій показовою є мова "вельможної пані" Картоплини. За сюжетом Цибулина, побачивши односельчанку в місті, зраділа й кинулася її розцілювати. Несподівано вона наштовхнулася на зверхність і зневагу колишньої товаришки. Щоб якомога

точніше розкрити характер Картоплини, поет-гуморист і сатирик стилістично маркує її лексику: "Що за слово Картопелька? / Я тепер Картошка. / Що ти мене облапила, / Словно ненормальна? / Це уму не постижимо, / Яка ти нахальна. / Просто ужас, яка в тебе / Грубая манера – / Обнімає, наче п'яний / Міліціонера. / Як так буде обнімати / Цибулина кожна, / То це ж просто моментально / Зіграють в ящик можна..." [180, 414–415]. Письменник використовує суржик для зображення низької культури мовлення героїні, неспівмірної з її панськими претензіями: "Що за ніжності телячі? / Ти забула вроді, / Що ми в городі з тобою, / А не на городі" [180, 414–415]. Така калькована мова демонструє викривлення моральних цінностей та орієнтирів людини, яка зрікається свого селянського й водночас українського походження ("Яка хати цурається / І рідного роду") [180, 415]. Суржик поглиблює конфлікт між персонажами, оскільки він унаочнює світоглядну прірву між героями.

Використання слів іншомовного походження задля створення гумористичного ефекту – давня бурлескна традиція. Ще мандрівні дяки використовували латинські слова з метою профанації їх сакрального значення. У своїй поезії П. Глазовий не випадково обирає саме російську мову. Адже важливим був її високий *статус* у Радянському Союзі. Її роль була подібною до функцій церковнослов'янської, латинської, польської мов у XVII–XVIII ст., які обслуговували вищі сфери життя суспільства. Це була авторська спроба іронічного ставлення до мови "міжнаціонального спілкування", яка в умовах радянської дійсності перетворилася на мову-"агресора".

У творчості П. Глазового є зразки макаронічних італійських суфіксів як відлуння *макаронічної* латини. За сюжетом Пилип, герой гуморески "Пилип у Римі", вперше потрапляє до Риму. Попри відсутність знання італійської мови ("Не зна мови, як то кажуть, / Ні рила, ні вуха" [38, 276]), чоловік не розгубився. У ресторані він замовив такі страви: "Фужер коньякессо, / Порціоні біфштексіно, / Гарнір – картоплессо" [38, 276]. Кельнер блискавично виконав замовлення, що наштовхнуло героя на хибні висновки: "Не така вже вона й хитра, / Мова італьяна / Береш слово, яке знаєш, / Та кінець доточиш – І вже тобі несуть випить, / І їси, що

хочеш" [38, 276]. З одного боку, макаронічна мова підкреслює таку рису головного героя як винахідливість і кмітливість. З іншого – засвідчує його самовпевненість. Розв'язка гуморески динамічна, лаконічна й неочікувана. Бурлескне зниження відбувається на рівні сюжету. Послухавши вихваляння чоловіка, кельнер хитро зауважив: "Ві би елі дуля с маком, / А не картоплеси, / Єслі б не бил мой бабушка / Родом із Одеси..." [38, 276]. Макаронічна мова вживається з метою створення більш різкого контрасту.

У доробку письменника є чимало молодіжного сленгу: "предки" (батьки) [40, 95], "чувак" (молодий чоловік) [42, 53], "чувішка" (молода дівчина) [40, 253]; тюремного жаргону: "баньки" (очі) [42, 234], "браток" (звертання до своїх) [42, 235], "бухарик" (п'яничка) [40, 147], "світило" (знаменитість) [42, 235], "сісти" (потрапити за ґрати) [41, 234]; поодинокі вкраплення канцелярського жаргону: "бумажка" (довідка) [42, 242] тощо. Вживання таких слів передбачає завищену експресію, мовну гру, модну неологію [168, 40]. Тож вкраплення у репліки персонажів жаргону і сленгу дає змогу автору змодельовати сатиричні образи-типи представників нової доби (найчастіше молоді), висміяти їхню обмеженість і меркантильність. На щире зізнання хлопця в коханні "дівця" відповідає: "Значить ... візьмем паспортишки / І на пару швирнемося завтра до загсишки" [41, 65]. У цитованій гуморесці автор частково втрачає відчуття міри. Спостерігаємо, що сатиричний тип перетворюється на карикатуру, а бурлескне зниження переходить у надмір.

Синтаксична побудова творів письменника тісно пов'язана з лексичним наповненням слів. Тож характер *вигуків* також визначається згрубілою характеристикою: "Бодай його головою / Об стіну дзвонило!" (йдеться про чоловіка, який завдяки дзвінку влаштував сина в інститут) [40, 48], "Бодай вони, ті цукерки / К бісу провалилися" [42, 245], "Ох Антипій, так Антипій! – батюшка трясеться. – Ну, нехай він мені в руки, / Клятий, попадеться!" [42, 237], "Що там за рахуба?" [42, 266] тощо. Авторські вигуки подібні до прокльонів, які вживаються для мовного зниження.

Присутність *фразеологізмів фольклорного походження* надає

творам П. Глазового особливого національного колориту. Для динамізації фабули автор вживає такі фразеологічні одиниці як "Вихваля свого синочка / Мати *на всі боки*" [42, 318] (робити щось дуже сильно, наприклад, славити, хвалити, вихваляти тощо [190, 44]); "*гав і ми не ловим*" [42, 242] (марно витратити час, нічим не займатися [190, 444]); "На такій, брат, оженишся, / *То пустить з торбами*" [42, 45] (розоряти, доводити до зубожіння, злиднів [190, 718]); "Нині *воду не товчуть*, / Як то кажуть, *ступами*" [42, 263] (займатися чим-небудь непотрібним, марно гаяти час [190, 887]).

З метою бурлескного зниження автор вживає фразеологізми, які містять зневажливу, грубу або фамільярну конотацію: "годі *плести дурниці язиком*" [42, 234] (походить від "молоти язиком", тобто вести несерйозні, беззмістовні розмови, займатися пустими балачками, базікати [190, 504]); "*лізуть очі з лоба*" [42, 249] (хтось надмірно натужується, через силу робить що-небудь; дуже важко комусь [190, 594]); "Щоб не дуже пишався, та щоб *носа не драв*" [42, 290] (походить від "гнути кирпич", тобто гордовито триматися, ставати чванливим, гонористим, зазнаватися [190, 175]), "ти колись *уріжеш дуба*" [42, 267] (вмерти, загинути [190, 151]).

Деякі фразеологізми у творчості П. Глазового зазнають особливих модифікацій: автор використовує їх як основу для сюжетів своїх творів. Зокрема, в гуморесці "Нехороший музика" письменник розробляє сюжет на основі фразеологізму "*грати з-під палки*" (тобто робити щось проти власного бажання, з примусу) [190, 604]. Батько радить синові не вчитися в консерваторії на диригента, бо, на його думку, "вони такі сердиті / і лихі бувають. / Не люблю, коли з-під палки / Грають і співають" [42, 43]. Прослідковуємо, що означений фразеологізм слугує засобом викриття батькової неосвіченості, є засобом сатиричної типізації.

Сюжет гуморески "Бублик з маком" побудований на фразеологізмі фольклорного походження "дірка від бублика". Драматична колізія розвивається на основі побутової ситуації: "Принесла з базару бабка бублика онучку. / – Я гостинчика купила, – тиче йому в ручку" [41, 26]. Далі письменник використовує прийом градації. Спершу якість бублика схвилювала діда: "Дід схопився: – Де

купила? Десь, не в магазині? / Дай поглянути, чи можна / Це давать дитині" [41, 26]. Після діда бублик почав роздивлятися батько: "Потім батько обізвався: – Треба подивиться, / Чи воно не саморобне, чи воно годиться" [41, 26]. Після батька обізвалася мати: "Дайте глянуть, чи дитині можна це давати" [41, 26]. Надміру турботливі батьки врешті-решт лишили дитину без бублика: "Доки м'яли та лизали батько, дід і мати, / На гостинці не лишилось маку ні зерняти. / А на кому ж окошилась пильна перевірка? / Дісталася онучаті від бублика дірка" [41, 26] (виділення наше – Ю. Ш.).

Таким чином, широке використання П. Глазовим фразеологізмів свідчить про тісний зв'язок автора з колоритним народним словом. Він використовував їх як джерело сюжетотворення, також для динамізації фабули, бурлескного зниження, відображення особливостей національного колориту тощо.

Переважає більшість літературних персонажів П. Глазового має *традиційні українські імена, що підтверджує зв'язок автора з народною творчістю*. До переліку імен належать: Агаф'я, Антон, Ася, Вавило, Валентина, Варвара, Василина, Варка, Віра, Галя, Ганна, Гена, Гнат, Гриць, Дар'я, Денис, Дуся, Інна, Катря, Килина, Кіндрат, Кузьма, Лисавета (на український народно-розмовний штиб), Льова, Любка (Люба), Люся, Максим, Маня, Марко, Мартин, Микита, Микола, Мирон, Муся, Наум, Омелько, Оришка, Павлусь, Палажка, Панас, Пилип, Рома, Савка (Сава), Сидір, Софрон, Тарас, Тома, Тася, Улита, Федір, Фрося, Яшка тощо.

На тлі цього переліку імен особливо вирізняються незвичні імена, такі як Агнеса, Ада, Белла, Віолета, Елла, Ельвіра, Жанетта, Ірена, Клава, Маргарита, Мелевтина, Муза, Боб, Беба, Жерар, Ерхар. Вживання екзотичних імен підпорядковане авторському задуму. Що незвичніше й вишуканіше ім'я обирає П. Глазовий, то ефектніше йому вдається барокове зниження. Зазвичай воно обіграється в такий спосіб: претензійні нетрадиційні імена не відповідають ані реаліям українського життя, ані характерам персонажів.

Таким є Жора з гуморески "Жерар". Автор з перших рядків незавуальовано негативно характеризує героя: "Жорі рівно двадцять п'ять. / *Всі прожиті даром.* /

Татко й матінка чомусь / Звуть його Жераром" [42, 45] (виділення наше – Ю. Ш.). Екзотичне ім'я Жерар суперечить характеру поведінки Жори. Тож така невідповідність між змістом і формою привертає увагу сусідів: "І дивується сусід: / – Чи вони не хворі, / Що таке чудне ім'я / Притулили Жорі?" [42, 45]. Сміховий ефект виникає внаслідок протиставлення фонетично подібних слів "Жерар" і "жере": "А сусідка молода / Весело цокоче: / – Він же в них жере за трьох, / А робить не хоче..." [42, 45]. Оцінка сусідки суголосна морально-етичним ідеалам українців, згідно з якими неповага до праці і лінь засуджувалися. Оповідна манера простого оповідача давала авторові змогу розчинитися в голосі представника українського народу. Від його імені автор завуальовано ретранслює традиційні морально-етичні настанови українського народу. Такий бурлескний принцип простежується у творчості мандрівних дяків, які знижували образи небожителів до образів звичайних людей. Адже вчинки богів не відповідали уявленням про їхню "божественну" поведінку.

У гумористично-сатиричному доробку П. Глазового знаходимо чимало прикладів комічного переінакшення імен та прізвищ, побудованого на алогізмі між екзотичним ім'ям і українським прізвищем: Гертруда Бараболя [40, 76], Ельза Ковбаса [40, 77], Боб Капшук [40, 78], Ромуальд Коробка [42, 44], Елла Кукса [40, 166]. Так, Ромуальд Коробка – "дармоїд", який живе за рахунок своєї старої матері [40, 44]; сатиричний тип "молодого стиляжки", який знає лиш те, як плекати своє загоріле тіло й плавати, жити у власне задоволення [40, 44]. Цим і пояснюється невідповідність між нетрадиційним ім'ям і українським прізвищем "Коробка", яке фонетично близьке до слова "пробка" ("Він не тоне у воді, / Бо дурний, як пробка") [40, 44].

Відповідно до авторської концепції сатиричні типи з українськими іменами й прізвищами також знижуються. П. Глазовий використовує згрубілу конотацію українських прізвищ: Панько Дубина [41, 355], Демид Клепало [42, 263], Мина Козолуп [38, 15], Федір Копистка [42, 160], Пантілей Лепеха [41, 73], Панько Пиріг [42, 264], Алла Репана [42, 115]. Власники цих імен та прізвищ уособлюють типові негативні якості людей. Наприклад, Мина

*Липкорукій* має "загребущу вдачу" (тобто має "*липкі руки*") [40, 67] (виділення наше – Ю. Ш.). Демид *Клепало* – кандидат, який "обнюхав сотні книг / П'ятсот цитат із них настриг / І склав товстого реферата / "Як саме пас Тарас ягнята" (тобто герой просто "*склепав*" наукову роботу) [42, 263] (виділення наше – Ю. Ш.). Семантика прізвища Мина Козолупа має згубілу конотацію через неадекватну поведінку героя. За сюжетом Мина Козолуп відзначав свій день народження, на якому почав відбивати "громову чечітку" [38, 15]. Хлопчик-"п'ятиліток" раптово вскочив у кімнату й зауважив: "Там тебе до телефону / Викликають, тату!" [38, 15]. Сміховий ефект виникає через надмірну пиху іменинника: "Бач, синочку – всі вітають / Мину Козолупа!" [38, 15]. Для більш ефектного викриття неспівмірності очікувань героя й реальності автор використовує дитячу наївність: "Ні... Питають, який дурень / У підлогу гупа!" [38, 15].

У процесі моделювання носіїв негативних рис письменник вдається до зниження образів *на рівні сюжету*. Таким прикладом є гумористично-сатиричне зниження образів святих у гуморесці "Патлатий гуляка" [42, 236]. Розкриття релігійної тематики не сакральним вивищенням, а побутовим зниженням закорінене у давню бурлескную традицію, започатковану ще дяківським середовищем.

Образ церковного служителя подається в зниженому аспекті: він грішний, бо любить вчащати до жінок. За сюжетом гуморески дяк дорікає молодому попові в надмірній любові до жіночого "кодла". Не відчуваючи в цьому ніякого гріха, піп вирішує спитати про це в ікони Діви Марії. На запитання "Чи попові можна діло з жінчинами мати?" дяк, сховавшись за іконостасом, вигукнув солоденьким гласом Марії: "Ні..." [42, 236]. Подумавши, що ті слова вимовив Христосик, піп зауважив: "Не туди ти, – каже, – синку, / Тикаєш свій носик. / Молочко ще не обсохло / В тебе над губами. / Я запитую не в тебе, / А в твоєї мами" [42, 236]. Таким чином, десакралізація простежується у ставленні попа до маленького Ісусика як до звичайної людини.

У розглянутому корпусі текстів бурлескний стиль був засвоєний автором на рівні бурлескних елементів, тобто зниження підпорядковувалося сатиричним

завданням. Водночас у доробку письменника є твори, в яких він *засвоїв стиль не лише на рівні елементів (словоутворення, тропів тощо), а й на рівні бурлескного світовідчуття.*

У гуморесці "*Вічна пам'ять*" П. Глазовий у комічному дусі *зображає апріорі трагічну тему смерті.* У зазначеному творі письменник використовує особливості бурлескної невідповідності змісту й форми на композиційному рівні. В основу гуморески покладено тему смерті, скороминущості людського життя. Саме над цими складними філософськими проблемами людського буття розмірковує Гнат Вареник [40, 31]. Письменник традиційно використовує *діалог*, який допомагає окреслити світоглядні розбіжності між персонажами: Гнатом та його товаришем – Тимошем. До серйозних міркувань героя спонукав той факт, що "у Києві на стінах / Почепили дошки: / "В цім будинку жив художник, / В цьому жив письменник..." / А ось я живу на світі, / Скромний Гнат Вареник" [40, 31]. Яким є Гнат Вареник, читач дізнається з його самохарактеристики: "Одинокий, нежонатий, / Вигнав жінку з дому / І виплачую проценти / Синові малому..." [40, 31]. Міркування з приводу того, що лишає по собі людина після смерті, подається у зниженій бурлескній формі. Поштовхом до переосмислення сенсу життя героя стали не сімейні проблеми, а те, що в Києві "почепили дошки" [40, 31].

У народнопоетичному дусі Гнат ставить риторичне запитання: "А коли засну навіки / У сирій могилі, / Чи напишуть щось на хаті / Друзі мої милі?" [40, 31]. Сміховий ефект виникає внаслідок контрасту між "високою" серйозною темою і способом її "низького" втілення: "Не журись, – сказав Тимошка, / І утішив Гната: / – Ми напишем на фанері / "ПРОДАЄТЬСЯ ХАТА" [40, 31–32]. На посилення контрасту працює *протиставлення* меморіальної дошки як символу пам'яті, вдячності нащадків за духовні надбання й фанери з надписом "Продається хата", яка втілює матеріалістично-прагматичний підхід до смерті. І друг, і його "втішання", і спосіб життя героїв дають уважному читачу ключ до розуміння ідейної настанови твору: головний герой заслуговує на таку "фанеру". Вона втілює всі його заслуги перед нащадками взагалі й власним

сином зокрема. Об'єктом висміювання письменника у "Вічній пам'яті" є не окрема вада людського характеру. Головний герой покараний за надмірний прагматизм і низький рівень духовності.

Цілісне використання бурлескної традиції характерне для гуморески *"Молитва"*, яка є зразком пародійної літератури. Засвоєння бурлескної ідейно-естетичної системи відбувається на рівні образів (герой-"спудей"), тематики (студентські поневіряння), прийомів (пародіювання відомої молитви православних християн) тощо. Головним героєм гуморески є Рома Смик, який не звик учитися. Щоб скласти іспит, хлопець звертається до Бога. Пародія на молитву з вуст студента лунає так: "Отче наш, іже єси / На високих небеси, / На екзамені важкому / Дух мій падший вознеси" [40, 82].

Для зображення примітивних забаганок і потреб людини П. Глазовий вдається до пародіювання тексту молитви: "З неба, Господи, спустись, / У доцента воплотись, / Начертай мені четвірку / І ласкаво посміхнись. / А бухгалтерам звели, / Щоб стипендію дали / І давали нині й прісно, / До грядущих поколінь, / Регулярно, до копійки / І без фокусів. Амінь" [40, 53]. Пересипаний церковною лексикою ("воплотись", "нині й прісно", "амінь" тощо), текст молитви відповідає усім канонам бурлескно-травестійної літератури.

Комічний ефект посилюється взиванням до сакрального. Молитва до Бога зумовлена не високою чи "серйозною" метою, а навпаки: несумлінний студент звертається до Творця за допомогою в складанні іспиту й отриманні стипендії.

Такий мотив зустрічаємо в бурсацько-піворізькій пародії "Пісні на корчму" (XVIII ст.), яка починається рядками "Явилася єси, великомученице горілице". Автори цього твору зверталися не до великомучениці Варвари, а до "великомучениці горілиці", яка "Пройшла єси скрузь огонь і воду / І приводиш люди во біду і во незгоду, / І була єси подружницею і злокозницею..." [181]. У "Пісні..." мандрівних дяків подвиг великомучениці визначається тим, що вона "уподобилася єси овим попом і дияконом, і дяком..." [181].

Спираючись на бурлескну традицію, П. Глазовий створює власне пародійне перелицювання молитви "Отче наш". Він навмисне не вилучає

авторську мову, що дає йому змогу суворо покепкувати з філософії життя Роми: "Бідний Рома! Провалився... / Знов тиняється з "хвостом", / Бо забув, коли молився, / Осинить себе хрестом" [40, 53]. У такий спосіб автор вводить морально-етичні настанови: неуку молитва не допоможе. Засоби пародій та бурлеску сприяли створенню автором власної знижено-карикатурної інтерпретації.

У гуморесці *"Огірочки"* письменник звертається до ритуальної теми смерті, яка розробляється більшою мірою в гумористичному, ніж у сатиричному аспекті. За сюжетом помер дід, тож за давнім християнським звичаєм бабуся запросила попа відспівати покійного. Об'єктом уваги читача стає поведінка старенької, її голосіння над померлим чоловіком: "Ой, склав же ти свої ручки, / Заплющив ти очки, / А ти ж любив огірочки, / Любив огірочки. А ти ж любив огірочки / До чарки й до їжі. / А ти ж любив огірочки / Солоні і свіжі..." [40, 519]. Як бачимо, спираючись на бурлескную традицію, автор свідомо пародіює текст голосіння. Для посилення сміхового ефекту письменник використовує повтори "А ти ж любив огірочки", які замість посилення трагічності ситуації, навпаки, перетворюють її на комедійну.

Голосіння бабусі викликає у священника обурення: "Піп скривився: – Намолола / Арештантів бочку. / "Огірочки, огірочки..." / Уже, може, досить?" [40, 519]. Для посилення комічного ефекту письменник вживає еліміновану й трансформовану фразеологічну одиницю "Намолола арештантів бочку", яка в первинному варіанті звучить як "наговорити (наплести) сорок бочок арештантів" і означає "говорити нісенітниця".

Бабуся хоч і припинила говорити казна-що з приводу покійного, проте змінила об'єкт свого голосіння і переключила увагу на попа: "Ой, батюшко ріднесенький, / Що ж мені казати? / Ой, батюшко святесенький, / Як же примовляти? / Ой, батюшко вусатенький, / Як же голосити? / Ой, батюшко пузатенький, / Про що говорити?" [40, 519]. Автор вміло використовує поетичні художні засоби, властиві народнопоетичному жанру голосіння (градацію, повтори, риторичні запитання), для посилення комічного ефекту. Розв'язка гуморески пов'язана з реакцією священника на зауваження стосовно своєї

зовнішності: "Піп на неї як гарикне, / Як з пустої бочки: / – Годі, бабо! Краще ляпай / Знов про огірочки" [40, 519].

Цей грубуватий жарт містить елементи "чорного" гумору, оскільки в "Огірочках" тема смерті є ключовою. Історія таких жартів бере свій початок в архаїчних ритуалах, у яких плач, страждання й водночас веселощі під час поховального обряду були нероздільні.

Смерть у народному сміховому осмисленні вже не лякає людину. Зокрема, в обрядах весняно-літнього циклу оплакування смерті не сприймалися всерйоз [228, 33]. Подолати страх перед нею (у контексті парадигми "смішно – значить не страшно") допомагають бурлескні мовностилістичні засоби. Найбільше бурлескних елементів містить мова попа, переповнена народнорозмовною грубою лексикою. Коментуючи страждання бабусі, він вживає дієслівні лексеми "намолоти", "ляпати", "досить" (йдеться про молоти), фразеологізми "намолоти бочку арештантів". Авторська лаконічна характеристика поведінки священика також рясніє згрубілими лексемами: "скривився", "гарикне, як з пустої бочки". П. Глазовий активно послуговується прийомом контрасту: читач відчуває дисгармонію у сприйнятті образу "ріднесенького" і "святесенького" церковнослужителя (яким він має бути, зі слів бабусі) і його нетерпимого ставлення до неї.

У розглянутій гуморесці є кілька об'єктів висміювання: видимі й приховані. З одного боку, сміх читача викликають очевидні речі: конкретна ситуація, пов'язана з діями священика; особисті якості служителя церкви й мирянки. З іншого – прихованим джерелом комічного є ритуальний сміх над смертю, завдяки якому вдається подолати страх перед нею.

Таким чином, бурлескне зниження у творчості П. Глазового простежується на словотвірному (збільшувальні, зменшувальні, пестливі суфікси й префікси, які виражають найвищий ступінь ознаки) та на лексичному рівнях (розмовна груба лексика, лайливі слова, сленг, суржик тощо), на рівні тропів (порівняння та епітети зі згрубілою характеристикою), а також на сюжетно-композиційному рівні (прийом контрасту). Вживання засобів бурлескного гуморотворення

підпорядковується здебільшого сатиричним завданням. Це зумовлено втратою бурлеском синкретичної функції. Водночас у творах "Огірочки", "Молитва", "Вічна пам'ять" відчутний *потужний вплив давньої бурлескної традиції*, який виявляється у формі *пародіювання тексту молитви, похоронних голосінь, розвінчання образів церковнослужителів, десакралізації теми смерті* тощо.

### **3.3. Бурлескна мова Павла Глазового як предмет дискусії 1970–1980-х років**

П. Глазовий *свідомо тримався в річищі бурлескної традиції*, широко послуговуючись бурлескною мовою для створення комічних образів. Через цю особливість творчої манери письменник неодноразово ставав об'єктом гострої критики. Зі звинуваченнями опонентів важко погодитися, оскільки автор послуговувався особливостями жанру, зокрема специфічною мовою: використовував "просту", почасти грубу або вульгарну лексику для розкриття "високої", серйозної проблематики. Сміховий ефект виникав завдяки контрасту між об'єктом зображення й дібраними автором засобами.

"Критика частенько дорікає П. Глазовому за мову, якою розмовляють його герої. А розмовляють вони часом моторошним суржилом. Критика закидає, а гуморист розводить руками й зізнається: "Так і рветься з язика фраза різкувата", – зазначає В. Чемерис [199, 3].

Різка критика лексики творів П. Глазового лунає у пародії Б. Мельничука "Шкільна придибенція" (1973). У ній йдеться про школяра Позитивенка Бориса, який "відколи народився, / Ще не мав поганих рис" [129, 123]. За сюжетом хлопчик почав "критикувати" [129, 123] Вірочку Нетудихату такими словами: "Ти є тютя безголова, / Ти балда, мурло, свиня!..." [129, 123]. На запитання вчительки Валерії Петрівни "Де ти взяв такі слова?" Боря відповідає: "Ви не гнівайтесь. Нічого, – / Каже їй на те Борис. – / Гумориста Глазового / Я всі твори переґриз!.." [129, 123].

Про "мовні невправності" й естетичний "несмак" зауважує В. Домчин [64]; про "мовні покручі" і надмірне вживання суржику йдеться у В. Чемериса [199, 3]; на неестетичності деяких жартів (таких як "Рибалка") наголошує

М. Годованець [43, 3]; на невибагливість засобів гуморотворення, "низький рівень загальної мовної культури" вказує Клавдія Коваленко [85, 3]; про надмірне захоплення мовним суржилом, певну грубуватість окремих дотепів йдеться у М. Старовойта [169, 131].

Важко посперечатися з тим фактом, що письменник часто вводить у свої тексти лайливі слова, суржик і вульгарну лексику. Проте вживання "різкуватого" слівця є особливістю творчої манери П. Глазового. Щоб дати об'єктивну оцінку творчості письменника, необхідно докладно розглянути критику найбільш резонансних творів автора.

Гостро критикував гумореску *"Як шукала баба візу"* В. Косяченко, засуджуючи вживання грубої лексики, а саме: слова "баба", словосполучень "прийшла баба", "лізе баба" тощо [89, 166]. Дослідник зазначає: вживання зниженої лексики (мовного гумору) задля досягнення комічного ефекту свідчить про те, що *автор не веде за собою читача, а опускається до його смаків* [89, 166].

Фабульна схема розгортається як процес піднімання вгору по драбині: "баба" в пошуках "зава" вимушена лізти на п'ятий поверх, аби отримати "візу" на пенсію. Врешті-решт виявляється, що зав спустився на нараду на перший поверх. Пуант гуморески такий: "Сіла баба та й сказала: / – З'їжте вашу візу! / Я однаково додолу / Вже сама не злізу..." [40, 192].

На думку В. Косяченка, у цій гуморесці сміх має бурлескнуну першопричину ("баба лізе, щоб потім злізти") [89, 166]. Натомість сам сміх дослідник вважає "безадресним", оскільки, на його думку, він "як мильна бульбашка, лопає, не зачепивши ні бюрократів, ні їхньої практики відфутболювання справ" [89, 166]. Не можемо погодитися з жодним із цих тверджень. Ми вважаємо, що відсутність конкретизації об'єкта висміювання підтверджує здатність П. Глазового масштабно бачити радянську бюрократичну систему. На нашу думку, "баба лізе" не для того, щоб "злізти". У цьому процесі піднімання поверхами вище й вище якраз і вбачаємо метафору владної (бюрократичної) драбини. Автор натякає: що вищою є посада, то менше людського в тому, хто її обіймає. Уточнення адресата, якого вимагає В. Косяченко, звузило б об'єкт висміювання до конкретних запитів,

поставлених перед радянською літературою. Насправді сміх П. Глазового є поліадресним: він звернений і до пересічних українців, і до представників влади.

На підтвердження нашої думки розглянемо гумореску "Службова драбина". Її сюжет будується за традиційною анекдотичною схемою: син запитує у батька, що таке службова драбина. У батьковій відповіді розкривається ганебність шляхів кар'єрного зростання: "Нагинай низенько спину / Та все думай про драбину. / Як високі йдуть чини, / Ти їм двері відчини. / Раз відчиниш, два відчиниш – / В більші вискочиш чини. / Лізь, синочку, вище, / Пнися на горище" [40, 396]. Як бачимо, символ бюрократичної системи, якою ти піднімаєшся від низин і до "горища", знову постає у творчості П. Глазового. Письменник використовує натуралістичні гротескні образи частин тіла, близькі до народного світовідчуття: "На шаблях же так сиди: / З рівним собі – рядом, / До начальника – лицем, / До підлеглих – задом" [40, 396].

З вуст батька злітають закономірності успішного кар'єрного зростання: вищі чини посідають не за професійними навичками, а за вмінням лестити і запобігати начальству: "Всі начальники, синочку, / Дечим схожі на жінок. / Говори їм компліменти, / Але розумом крути: / Ти начальник? Я придурок. / Я начальник? Дурень ти" [40, 395]. Окрім того, батько навчає з'ясовувати рівень посадовця з огляду на якість його столу: "Якщо стіл стоїть фанерний, / Значить, чин сидить мізерний. / Як широкий і блищить, / Значить, більше щось *сидить*. / Коли має гарнітура – / То солідна вже фігура. / А коли у кабінеті / Два столи у формі "Те" – / Там сидить такий, що лапті / Майже кожному сплете" [40, 396]. Письменник послуговується метонімією, за якою людина ототожнюється з чином. Образ бюрократичної драбини неодноразово зустрічається у творах П. Глазового ("Ферапонтова хвороба", "Радість"), що свідчить про його свідоме використання на рівні символу. Тому звинувачення в низькопробності, які лунали на адресу гуморески "Як шукала баба візу", вважаємо суперечливими.

Ще одним твором, за який неодноразово критикували письменника, є гумореска "Рибалка" (або "Черв'ячки"). За сюжетом тітка бачить, що в рибалки роздуло شوку, тож вона непокоїться з приводу його здоров'я, припускає, що це –

флюс. Жінка радить рибалці повернутися додому, проте той не погоджується: "Це не флюс. Я черв'ячків / Грію за щокою..." [40, 488]. Така розв'зка й форма відповіді героя дає підстави для критики та характеристики цього твору як низькопробного. У статті "Серйозно і смішно" М. Годованець наголошує на неправдоподібності та неестетичності твору [43, 3].

Ще гостріше "Рибалку" розкритикував дослідник П. Масоха, який у своїй статті "Як парость виноградної лози" закликав повстати проти "черв'ячків, що гріються за щокою" [126, 147]. На думку дослідника, такі "черв'ячки" не несуть в собі *"високого культурного духу"* [126, 147], проте завдяки великій популяризації з естради стають *"домінантою українського мовлення"* [126, 147]. Дослідник зазначає: "Дехто з провідних наших письменників, твори яких правлять за високі взірці прози, поезії, драматургії, гумору та сатири, в прилюдних своїх виступах дозволяють собі висловлюватися неохайно і недбало" [126, 145]. Критик не вказує на П. Глазового, проте для ілюстрування посилається саме на його твори.

Загалом автора турбує надмірне вживання "жаргонних", "спотворених" слів, "слів-гібридів", "слів-покручів", "грубих слів", "модерного лексикону" [126, 146], а саме "лабуського жаргону" [126, 146], який побутує серед молоді (а саме – "чуваків" і "чувих"). Йдеться про такі слова, як "предки" (батьки), "укаливають" (працюють), "хиляють" (п'ють) тощо. Вживання такої лексики, на думку П. Масохи, збіднює мову й культуру українського народу.

Окрім того, у вживанні низьких пластів української лексики П. Масоха вбачає витоки формування в українців "психології підлеглості" [126, 146], перетворенні їх на меншовартісний народ. "Усна мова декого й досі несе прикмети *неповноцінності*, як мови *нижчого рангу*", – наголошує автор [126, 146] (виділення наше – Ю. Ш.). Таке мовлення героїв може наводити на думку про українську культуру як шароварну, провінційну та хуторянську, яка слугує для того, щоб "дражнити хохла" [126, 147].

На переконання П. Масохи, неграмотна мова дискредитує все українське. Він розглядає лексичну проблему *в контексті колоніального дискурсу*: "...декому й нині здається, ніби отаке собі патякання, різні перекручення, груба інтонація є

ознака національного характеру українського народу" (виділення наше – Ю. Ш.) [126, 147]. Прикладом до наведеної тези є діяльність радянських артистів Тарапуньки й Сови. "Справа в тому, що вони своєю манерою подачі та інтонаційно певною мірою оглублюють текст гумору, який доноситься зі сцени, – зазначає автор. – Очевидно, вони вважають, що подібне тлумачення, в образі такого собі кумедного "простака-хитруна", є вияв національного характеру народу" [126, 147] (виділення наше – Ю. Ш.). Зауважмо, що автор звернув увагу на факти тиражування українськими естрадниками негативних аспектів "котляревщини" в Радянському Союзі.

П. Масоха розпочинає полеміку з приводу творчості П. Глазового в контексті колоніального минулого України, а саме – довкола кітчевого складника явища "котляревщини", яка частково була пов'язана з естрадним виконанням. Щоправда, необхідно додати: критик протиставляє манеру естрадних виконавців акторській майстерності П. Глазового як високопрофесійного читця своїх творів. "У його інтерпретації вони [твори] звучать значно тонше, благородніше, ніж у виконанні деяких артистів естради", – наголошує П. Масоха [126, 148].

П. Глазовий не лише створював твори для сценічного виконання, збагачуючи естрадний репертуар, а й співпрацював із багатьма народними артистами, оскільки прагнув нести радість людям усіма можливими засобами [144, 76]. Він давав поради артистам щодо виконання своїх творів. Як приклад, наведемо фрагмент із "Листів до друзів в США", де автор розповідає про творчу співпрацю з А. Паламаренком: "Я завжди вчив його: ніколи на сцені не поведься, як паяц, як клоун, не сміши дешевими засобами, тобі Бог дав глибоку душу і багатющий голос, розмовляй з людьми по-козацькому ... гордо, з почуттям високої гідності ..." [144, 93] (виділення наше – Ю. Ш.). З огляду на це, постає запитання: якою мірою у кітчевій презентації образів винен сам автор і чи винен узагалі; чи можна погодитися з думкою критиків про те, що гуморески П. Глазового є невартісним естетичним матеріалом естрадного типу. Відповіді на ці запитання спробуємо знайти в подальшому аналізі творчості автора.

Окремі дослідники (В. Косяченко) вважають критику сценічної діяльності

П. Глазового безпідставною, оскільки саме вона сприяє популяризації гумористики [89, 166]. Водночас дослідник зазначає, що П. Глазовий *далекий від "генія рафінованих естетів"* [88, 117]. Проте питання елітарності літератури, особливо гумористично-сатиричної, складне й неоднозначне, оскільки письменники-гумористи працюють зі стереотипами масової свідомості, зрозумілими й доступними пересічному громадянину. Їх творчість завжди розташована на межі елітарного та масового [157]. Це підтверджується двоадресності творчості Остапа Вишні, в якій як масовий, так і елітарний читач задовольняв свої естетичні смаки [157, 156]. Розмірковуючи про елітарність літератури, варто звернутися до позиції І. Франка: "Не один твір, вельми досконалий з погляду артистичного, викінчений щодо форми і язика, покажеться для новішого історика літератури менше цінним від твору, далеко менше відповідаючого вимогам естетики, та зате більш популярного і впливового, то значить, більше відповідаючого настроєві маси і сильніше впливаючого на піддержання або витворення того настрою" [191, 75].

Природа "масовості" творчості П. Глазового пов'язана з бурлеском як домінантною особливістю творчої манери письменника, що живився народнорозмовною традицією, народною сміховою культурою (в тому числі й архетипами "котляревщини"). Жанр бурлеску задовольняв його власні естетичні запити й відповідав його літературно-естетичному кредо: це і нести радість людям всіма можливими способами і засобами [144, 76], і писати так, щоб не гаснув життєствердний сміх у його творах [91, 25]. Засоби бурлескного гуморотворення сприяли виконанню цих завдань, адже вони були зрозумілими широким верствам населення. Проте їх надмірне вживання автором у деяких творах давало підстави критикам характеризувати їх як низькопробні, а автора звинувачувати в орієнтації на смаки відсталого читача [126, 147].

Такі "вади" авторського стилю пояснюються природою бурлеску: його недоліки випливають із його особливостей. "У своїй грубуватості він нерідко приходиться до поверховості, його природність іноді перетворюється на вульгарність", – зазначає Г. Нога [140, 112].

Пильну увагу опонентів привернула збірка П. Глазового *"Куміада"*, що об'єднує цикл гуморесок, дійовими особами яких постають українські куми. В основі їх сюжетів – пригоди кумів, а саме – кумедні ситуації, в які вони потрапляють.

"Куміади" присвячена стаття Клавдії Коваленко "Де б'ють – там... і гумор" [85, 3]. Головна інтенція критичної рецензії полягає в обґрунтуванні тези, винесеної в назву: "там, де б'ють – там... і гумор" [85, 3]. Дослідниця звертає увагу на низький рівень мовної культури, естетичний несмак збірки, невибагливість і одноманітність засобів вираження гумору, підпорядкованість усіх тем стандартним вузлам тощо [85, 3]. Клавдія Коваленко зазначає: "Чи кожен здатний побачити зерна сміху в сценах, де куми ковтають, жують, ремигають, їдять медуз, п'ють ніздрями манну кашу, давлять у носі бджіл, плюють один одному на спину й допускають ще чимало нестерпних "напівзоологічних" жартів" [85, 3]. Підсумовуючи, дослідниця натякає на те, що такі вади П. Глазового – наслідок співпраці з народними артистами, а допомога поета художній самодіяльності (продукування текстів для естрадних виконавців) – "ведмежа послуга" [85, 3].

Спробуємо відійти від питання бурлескної мови автора (про нього було сказано достатньо) і зацентрувати свою увагу на образах кумів, які розкриваються через їхню активну діяльність. У гуморесці "Як ми з кумом футболістами були" куми перемогли команду "Урожай" завдяки тому, що побили всю команду. У гумористичній мініатюрі "Кумова геніальність" події розгортаються навколо того, що кум вбиває дубиною кабана. У мисливському жарті "Як ми з кумом полювали" йдеться про сильне бажання чоловіків уполювати вовка, що змушує їх лізти у вовчу нору [39, 174]. У гуморесці "Як вареники варили кум і я" енергійні герої варять вареники. У творі "Як ми з кумом мед качали" – качають мед тощо. Справді, сюжети означених соціально-побутових гуморесок підпорядковуються сценічним завданням: у них домінує розважальна функція. Сміховий ефект виникає внаслідок активних дій героїв, анекдотичних фабул. Тут письменник схильний переходити межу: створені ним образи видаються дещо карикатурними.

Та попри "невисоку", на думку Клавдії Коваленко, естетичну цінність цих

творів, особливо значущим у контексті дослідження є прочитання образів кумів у руслі постколоніальної критики. Адже тип поведінки героїв є відгомонам "котляревщини", що декодується на двох рівнях. На перший погляд, кум – це усталений образ простакуватого українця, який повною мірою задовольняє радянське бачення представника іноросійської національності. До того ж, цей образ є широко тиражованим кітчем, який закріплювався на державному рівні в образі хитрого й хазяйновитого і водночас недалекого селянина. Насправді куми чинять супротив владним структурам. Щоправда, їхній опір дещо "серединний" (такий, на який спроможні носії колоніальної свідомості): поведінка кумів сповнена хитрощами, різноманітними витівками, блазнюванням, що прикривається позірною простакуватістю. Це дає нам підстави стверджувати, що куми – носії трикстерського начала.

Яскравим зразком трикстерської поведінки є витівки чоловіків у гуморесці "Кумова геніальність". Сюжет розгортається довкола неординарної події: кум вбив кабана дубиною в немисливський сезон. З лаконічної передісторії дізнаємося, що кум (у минулому мисливець) давно продав рушницю: "Реєструй та доглядай, та бережи... / Ну нащо мені морока ця, скажи?" [40, 499]. Тож те, що виглядає як браконьєрський злочин, виявляється випадковістю.

Подієвий ряд розгортається таким чином: куми затягли кабанця в сарай і, доки один чоловік смалив його, інший побіг до ставка по воду. Автор ускладнює сюжет: через значну затримку першого кума біля водойми другий біжить його шукати. Виявилось, що причиною затримки стало загублене відро. Тож, перш ніж повернутися до сараю, герої довго його шукають. Ця колізія допомагає письменнику змодельовати неочікуваний сюжетний хід: після повернення до сараю куми побачили, що "там повнісінько людей / Оглядають недосмалений трофей / Двоє в формі, троє просто в піджаках, / З олівцями і блокнотами в руках" [40, 500]. За вчинений "злочин" кум зобов'язаний дати письмове пояснення.

Представник владних структур висловлюється суржилом: "Ось тобі, будь ласка, ручка, ізлагай, / Ізоткуда діч попала у сарай. / Ізложи чістосердечно, от

души / І, пожалуста, по-руському піши / *Государственный хоть учім 20 год, / Но пока что не пустілі в оборот*" [40, 500] (виділення наше – Ю. Ш.). У формі короткої ремарки письменник вводить у соціально-побутову гумореску політичний контекст. Автор стилістично маркує лексику начальника як продукта тривалої імперської політики.

Сміховий ефект побудований на прийомі контрасту. У своєму поясненні *вдавано простакуватий кум* виявився "геніальним": "Ми, такіє-то, такого-то чісла / Завершилі по хазяйству все дела / І пошлі вдвойом по воду до ставка. / Вдруг мальчішка прібігаєт і гука: "Дядько, дядько, загорівся Ваш сарай ... Ми в сарай, а там з дружками старшина / Позапряталісь і смалять кабана" [40, 500]. Отже, на рівні складних сюжетних колізій письменник унаочнює "серединний" тип спротиву владним структурам: у формі "несерйозного" жарту куми-трикстери іронізують над представником пануючої культури.

У гуморесці "Як ми з кумом футболістами були" куми ведуть спортивну боротьбу проти команди "Урожай". Виникає запитання, в чому полягає спротив героїв. *Вдаючи* таких собі спортивних *невігласів*, куми перекалічили команду супротивників: "Кум обрав для себе тактику круту: / Як не влучить у коліно, б'є в п'яту. / Громові шумлять овації кругом, / Як він ріже кутові "сухим листом"... Він літає, він встигає всюди й скрізь. / Дав об штангу головою, штанга – трісь!" [39, 174]. Попри всю карикатурність і шаржовість сюжетної колізії, герої згідно з авторським задумом хоч і "нечесно", а все ж перемогли.

На контрасті з такою настановою в побутовому плані куми поступаються тільки своїм жінкам і то лиш тому, що втрутилися у сферу, яка є споконвік жіночою. У гуморесці "Як ми з кумом вареники варили" вони намагаються самостійно приготувати вареники. Проте їхні спроби продемонструвати свою кухарську майстерність завершуються повним фіаско. Процес приготування страв П. Глазовий перетворює на гротескно-фантастичну картину: "В казані вода вирує, булькотить. / Сир гарячий нам на голови летить. / Покипіло так не більше двох годин, / Бачим: збились всі вареники в один. / Ми вареник той штовхаємо до дна, / А він лізе, випирає з казана" [39, 182]. Таким чином, у "Куміаді" П. Глазовий

вдався до моделювання образів на основі несерйозної поведінки героїв, їхнього хитрування тощо. Витоки такої трикстерської поведінки кумів знаходимо в бурлескній традиції, яка тісно пов'язана з блазнюванням Енея.

"*Куца Фенька*" – ще один твір, який викликав чимало негативних рецензій і оцінок. Якщо звинувачення у не виправданості вульгарної лексики у "Куміаді" та "Рибалці", на нашу думку, мають об'єктивні підстави, то критика ненормативної лексики та поведінки головної героїні "Феньки" підтверджує упередженість критиків.

У цій гуморесці автор моделює образ молодої жінки, яка "десять літ финтила ... в модній мініюбці" [40, 80]. Доля героїні виявилася невтішною, оскільки вона так і не змогла підшукати собі пару. Той факт, що в столиці з'явилися електронні автомати, які допомагають дівчатам шукати женихів, надзвичайно схвилював героїню. Автор розкриває образ дівчини через її вимоги до майбутнього жениха: "Підшукай мені, машина, / Щоб жених був класний. / Представительний мужчина, / А не шкет нещасний. / Щоб імел він чин солідний, / Персональну дачку, / Збереження на книжці / Й льогкову тачку" [40, 80]. Автор вводить стилістично марковану лексику (а саме – суржик) для демонстрації неспівмірності сподівань героїні з можливістю їхньої реалізації. Адже у розв'язці дізнаємося відповідь електронного автомату: "представительний мужчина чхать хотів на Феньку" [40, 80].

Фенька – збірний образ жінки, для якої головною метою в житті є бажання знайти багатого чоловіка в чині, з квартирою, дачею, машиною. Проте на такі вибагливі запити Фенька взамін може дати лише свою "найвищу цінність" – власну тілесність. Тому вона приїхала до столиці, щоб вигідно себе "продати". Вона пишається не своїми духовними якостями, а фізіологічними принадами. Викриття цих рис героїні – меркантильності, примітивності, поверховості – автор здійснює за допомогою її мовлення, через самохарактеристику: "В мене талія ізящна / І фігура стройна, / А за проче остальное / Тоже я спокойна" [40, 80]. Феньчина стилістично маркована мова, як і демонстрація своїх тілесних принад, вмотивована сатиричними завданнями.

Марина Столяр називає таку мову "дикою". На думку дослідниці, дика мова – прояв дикої моральності нового трудового прошарку суспільства [170, 19]. Вона маркує новий клас "трудящих", який втратив традиційні світоглядні орієнтири минулої доби і демонстрував zdeформовані уявлення, сформовані під впливом нової епохи. Тож на прикладі поведінки Феньки; Картоплини, яка, переїхавши до міста, перетворилася на Картошку; продавчині, яка, подібно до корови, має язика, але не знає української мови, та багатьох інших колоритних образів П. Глазовий демонструє *негативні зміни суспільної моралі*, які відбулися зі згасанням патріархальних цінностей.

Підсумовуючи, зазначимо: негативні відгуки на твори письменника демонструють помітно завищений критичний пафос опонентів П. Глазового [183, 30]. Аналіз творів, які викликали найбільше суперечок ("Рибалка", "Куца Фенька", "Як шукала баба візу", "Куміада"), засвідчив: літературні критики не добачили за "бурлескною мовою" особливостей творчої манери автора, за Феньчиним суржилом – "дикої" мови нового трудового прошарку суспільства, за бурлескним сходженням "баби" по драбині – символу бюрократичної вертикалі, за кумами – носіїв трикстерського начала. Вочевидь, причини розбіжностей полягали у сприйнятті критиками особливостей ідіостиллю П. Глазового, який тісно пов'язаний із бурлескною традицією. Саме бурлескний стиль дав змогу письменнику задовольнити потреби масового читача. Водночас бурлескне мовне зниження стало на заваді розумінню критиками глибини інтенції автора.

Негативна оцінка критиками співпраці П. Глазового з естрадними виконавцями також потребує перегляду. Адже саме така співпраця давала змогу авторові "нести життєдайний сміх всіма можливими способами і засобами" своїм слухачам. Водночас манера виконання окремими артистами естради творів письменника подеколи применшувала їх цінність в очах літературних критиків. Про це свідчить тонке й благородне читання самого автора.

На нашу думку, слушною є оцінка творчості письменника-гумориста і сатирика В. Євтушенком: "поет у своєму жартівливому слові справді виявився

глибшим і серйознішим, аніж його надто серйозні відлітературні "поціновувачі" [68, 128].

### **3.4. Матеріально-тілесна образність у творчості письменника: бурлескно-сатиричний дискурс**

Полеміка довкола творчості П. Глазового точилася також стосовно вживання ним матеріально-тілесної образності та тематики. Прискіплива увага критиків до низової тематики свідчить про побоювання щодо її негативного впливу на формування естетичних смаків українців, їхньої свідомості. Їх непокоїло, що письменник має широку читацьку аудиторію, а, отже, й можливості впливу на неї. У своїй критичній статті "Навіщо тратить на мораль слова?" Г. Сивокінь зазначає: попри необхідність сучасних письменників опікуватися проблемою читача, у П. Глазового такої проблеми не існує [164, 3]. Його книжки дарують на іменини (для розваги) як гумор "широкого вжитку" [164, 3].

Письменник добре знає "свого" читача, з чим важко не погодитися. Це знання читацьких смаків насамперед було зумовлене походженням письменника, який є представником селянства й робітництва. В. Косяченко зазначає, що письменник бачить свого читача "в *широких трудових верствах* народу і чи не найчастіше в середовищі *селянства і робітництва*" [88, 119] (виділення наше – Ю. Ш.). Тож П. Глазовий був обізнаний з усіма аспектами життя власних читачів; із турботами, які їх хвилюють; з негараздами і радощами, які супроводжують їхнє життя. Йдеться про точне соціальне адресування [164, 3] доробку письменника і його органічне відчуття смаків власної аудиторії.

У контексті дискусії стосовно орієнтації П. Глазового на масового читача письменник не приховує свого бажання бути "*дохідливим*" для людей [68, 121]. Як уже зазначалося, він не вважав за доцільне писати великі епічні форми (романи): на його думку, вони були не на часі, а точніше – лиш вкривалися пилюкою на горищі [68, 121]. На переконання автора, гуморески мають більше шансів на те, щоб "піти у люди". Доступність його творів також уможливорює залучення широкого читацького загалу.

Називаючи творчість письменника гумором для "широкого вжитку", Г. Сивокінь, у першу чергу, мав на увазі орієнтацію П. Глазового на масового читача. З цього приводу М. Годованець у критичному огляді "Серйозно і смішно" зазначає: "Дехто взагалі скептично ставиться до гуморесок П. Глазового, називаючи їх невартим матеріалом естрадного типу" [43, 3]. Подібну критику зустрічаємо у статтях Клавдії Коваленко, П. Масохи, Г. Сивоконя, які звинувачують письменника в зниженні до запитів юрби. На їхню думку, через надмірне запобігання смакам публіки письменник не піднімає читача до вищого культурного рівня, а навпаки, заради власної популярності опускається до його інтересів.

Аналізуючи "феномен Павла Глазового", Г. Сивокінь вбачає секрет його читацького успіху в тому, що "*читач, особливо в гурті, навколо естради, приміром, – він любить солоненьке, скоромненьке, припечене. Цей читач шукає в гумористів чогось такого... простодушного, наївно-простакуватого, не вельми обтяженого хорошим тоном*" [164, 3] (виділення наше – Ю. Ш.) І звісно, у творчості П. Глазового він усе це знаходить.

Дійсно, "масовий" читач справді любить "гострі", "солоні" теми, але зі слів дослідника видається, ніби цей читач настільки примітивний, що не може самостійно відрізнити зразки якісного гумору від грубого зубоскальства. На потвердження власної думки звернемося до позиції М. Годованця, який зазначає, що "слухач не аплодуватиме тому, що не дає нічого ні розуму, ні серцю. Він уміє відрізнити зерно від полови" [43, 3].

Та чи дійсно письменник запобігає перед увагою свого читача, коли звертається до сороміцьких тем? Безперечно, архаїчні еротичні сміхові мотиви завжди були зрозумілі широким верствам населення. Тому залучення низової образності й тематики дало змогу автору вийти на "масового" українського читача, глядача, слухача. Не викликає сумніву і той факт, що "низова" тематика вимагає *найпростіших бурлескних засобів* створення комічного, що допомогло письменнику бути більш доступним для свого реципієнта.

Вдаючись до відображення у своїй творчості низових матеріально-тілесних

особливостей життя, П. Глазовий трансліював бурлескню концепцію світосприйняття українського народу. Обігрування в українській культурі матеріально-тілесного низу пов'язане з архаїчними традиціями, коли жарти з чуттєво-низовою тематикою були частиною землеробських народно-обрядових свят. Йдеться про давній магічний сміх, спрямований на підвищення родючості. Його відгомін у формі еротичних елементів зустрічаємо в таких фольклорних жанрах як жартівливі пісні, колядки, веснянки, весільні пісні, обрядові пісні на свято Маланки тощо. Як зазначає О. Дей, культура напівпрофесійного виконання жартівливих пісень з еротичними мотивами побутувала з часів Київської Русі (коли її виконували скоморохи), пізніше – у середовищі мандрівних дяків. Без гумористичних пісень з еротичними елементами не обходилися свята при дворах польських панів, де їх виконували співаки [58, 17].

Професійне "олітературнення" сороміцького фольклору також має давню традицію в українському письменстві: еротичні елементи є в творців "низового" бароко, в "Енеїді" І. Котляревського, у творчості його послідовників, у співомовках С. Руданського, в усмішках Остапа Вишні та ін. Тож свідоме використання П. Глазовим сюжетів, образів і мотивів народного сороміцького гумору не можемо визначати суто поняттями низькопробності, малохудожності і запобіганням "масовим" смакам. Адже, засвоюючи і модифікуючи сміхову культуру на рівні бурлескного світогляду, письменник трансліював народний (далекий від естетства) погляд на світ.

Для з'ясування особливостей сороміцького гумору П. Глазового звернемося до "солоненького", "скоромненького" та "припеченого", що, на думку Г. Сивоконя, так любить неосвічений український читач. Об'єктом нашої уваги стануть гуморески, в яких письменник використовував сюжети, образи й мотиви народних сороміцьких жартів і зображав різні прояви матеріально-тілесного життя народу.

У гуморесці *"Як лякати вовка"*, яка, за авторським визначенням, є "веселою новелою", письменник використовує принцип бурлескного зниження, переосмислюючи героїчне в аспекті матеріально-тілесного низу. Сюжет

розгортається в електричці, де відбувається розмова між двома мисливцями. Ця гумореска подібна до мисливської бувальщини, у якій досвічений мисливець навчає новачка "мисливської" науки. Літній дядько випробовує його й ставить запитання: що потрібно робити, якщо в тебе розстріляні усі патрони, а назустріч "сатана несе" вовка [40, 495]? Відповідь молодого мисливця "заховаюсь" не задовольнила чоловіка. Він закликає чинити навпаки: "Не ховатись, а на вовка / Треба прямо йти. / Перед вовком сядь, роззуйся / І штани зніми, / І лупцюю по морді вовка / Мокрими штаньми. / Вовк штанів боїться мокрих / Більше, ніж вогню". Закріплює ефект від розказаної історії фольклорним рефреном: "Це кажу я щиру правду, / Не якусь брехню" [40, 495].

Закономірно, що молодий мисливець не йме віри такій історії: "Добре, – каже, – якщо буде / Поблизу вода. / Чи баюра, чи калюжа, / Чи якийсь струмок. / А як ні, то що робити?" [40, 496]. "Не журись, синок!" – заспокоює літній колега. Несподівана розв'язка викликає сміховий ефект: "Доки будеш роззуватись / Та знімать штани, / Десять раз у тебе стануть / Мокрими вони" [40,496]. Сміховий пуант у гуморесці "Як лякати вовка" будується довкола фізіологічного осоромлення від страху. Такі історії з незручними ситуаціями траплялися й раніше в мисливському гуморі ("Мисливські усмішки" Остапа Вишні). Полювання передбачає небезпечні ситуації, в яких дикі тварини нерідко становлять загрозу життю людини. Тому таке сміхове обігрування є не що інше, як спроба побороти страх. Тобто, народна сміхова парадигма "смішно – значить, не страшно" має пряме тлумачення у "веселій новелі" поета, що свідчить про життєствердний гумор українського народу. У розглянутій новелі сатирична складова поступається гумористичній: його жарт м'який і дотепний, а використання образів матеріально тілесного низу в гуморесці "Як лякати вовка" подібне до архаїчного нерозчленованого синкретичного сміху.

Ще одним твором, в якому відроджувальна (життєствердна) функція сміху домінує над викривальною, є гумористична мініатюра "*Маленький дачник*". Попри те, що П. Глазовий вводить у зав'язку соціальний контекст, властивий сатиричному відображенню, зображення ним дійсності не підпорядковане

сатиричним завданням. Ми дізнаємося, що маленький онук ("городське хлопчєня"), приїхавши до бабусі зі столиці, вперше побачив коня [40, 18]. Протиставлення міста і села використовується автором для з'ясування причинно-наслідкових зв'язків у дитячій поведінці. За сюжетом, хлопчик довго приглядався до коня доти, доки з хати не вийшов дядько. Коли чоловік сів на коня і крикнув "Но!", маленький дачник несподівано вигукнув: "Дядю, коник не поїде! – / Хлопчик вискочив на тин, – / Доки ви сиділи в хаті, / З нього витік весь бензин!" [40, 18]. Згідно з концепцією М. Бахтіна, матеріально-низове обігрування процесу випорожнення невіддільне від народного сміхового світосприйняття. Йдеться про концепцію бурлескного народного тіла з його природними потребами й надмірностями, які засвідчують його вічну живучість і незнищенність.

Цікавим зразком обігрування тілесності з сатиричною метою є співомовка "*Непорочна курка*". Письменник розпочинає з інтригуючої лаконічної зав'язки: "Якось баба богомільна / В крамниці сказала: / – Дайте мені таку курку, / Що півня не знала" [40, 236]. Заприявлена автором тема (пошуку богомільною бабою непорочної курки) одразу налаштовує на не менш інтригуючу сороміцьку розв'язку. З перших рядків в уважного читача виникає риторичне запитання: яким чином поїдання "непорочної" курки пов'язане з набожністю? Автор започатковує приховану дискусію стосовно того, що входить у релігійну категорію істинної віри в бога, а що є зазначеною "богомільністю", яка до певної міри межує з обмеженістю.

За сюжетом богомільну бабу не влаштовує курка, яку їй пропонує ("тиче") продавчиня. Непривабливий опис птиці моделюється через запитання баби: "Чого ж вона така синя / Та ще й кривонога? / Чому на ній я не бачу / Ні крапельки жиру? / Чому вона фігурою / Схожа на сокиру?" [40, 236]. Образ курки письменник змальовує в потворному, карикатурному ключі. Насамкінець лунає чергове запитання, на якому будується сюжет гуморески: "Я серйозно вас питаю: / Знаєте ви точно, / Що це курка не топтана, / Жила непорочно?" [40, 236]. Сміховий пуант побудовано на контрасті між істинним розумінням непорочності й специфічним розумінням її людиною прагматичного світогляду: "Продавщиця зуби скалить: / –

А чого ж питати? / Який дурень таке стерво / Захоче топтати" [40, 236].

Щоб декодувати цей жарт, треба знати специфіку придбання товарів за умов дефіциту в радянську добу й особливості характеру працівників торговельної сфери того часу. У діалозі бачимо зіткнення двох світоглядів: прагматичного (представником якого є продавчиня) й позірно релігійного (представницею якого є богомільна бабуся). Їх перетин дає нам можливість викрити псевдобогомільність бабусі й цинізм працівниці торговельної сфери. Тож у розглянутій нами гуморесці письменник обіграє матеріально-тілесний низ із сатиричною метою.

У творчості П. Глазового є чимало творів, у яких предметом його інтересу є інтимні стосунки між чоловіком та жінкою. У гуморесці *"Чого нема – того нема"* йдеться про відсутність статевої сили у літніх чоловіків [38, 293]. В основі сюжету – залицяння діда до молодиці. В основу гуморески покладено анекдотичний прийом "запитання – відповіді". Твір починається з лаконічної зав'язки, вміщеної в один рядок: "Дідок сусідці підморгнув..." [38, 293], яка одразу налаштовує читача на любовну інтригу та на гумористичне сприйняття ситуації. Автор створює соковитий образ української молодиці, в якої на всі випадки життя є дотепна відповідь: "У вас, я бачу, потяг є, / До молодичок хочеться" [38, 293].

Письменник навмисне уникає довгих описових конструкцій, яскраво і лаконічно моделюючи поведінку своїх персонажів: "Дідок скривився жартома", "А та [молодиця] стоїть регочеться..." [38, 293] (ремарка наша – Ю. Ш.). Сміховий ефект викликає репліка дідуся: "Ще потяг є, але нема ... Нема локомотива" [38, 293]. Таким чином, характери героїв, як і конфлікт між ними, розкриваються за допомогою прийому "діалогу".

Комічна реакція у гуморесці спричиняється завдяки вживанню омонімів, точніше омографів ("потяг" – як "сильна внутрішня потреба" і "потяг" – як "поїзд") та завуальованого вживання слова "локомотив" (на позначення чоловічого статевого органу). Йдеться про відсутність локомотива, тобто про наявність проблем із репродуктивною функцією в чоловіка. У гуморесці *"Чого нема – того нема"* майстерність письменника виявляється в розкритті "припеченої" теми без бурлескного надміру, грубості та вульгарності. Уміла завуальованість лише

поглибила сміховий ефект.

Із настанням незалежності в гуморесках письменника посилилася сатирична спрямованість. Зразком використання низової образності з сатиричною метою є гумореска *"Кумова телеграма"*, у якій автор послуговується низовою образністю для викриття поведінки представника "чужого" етнотипу. За сюжетом кум пише телеграму начальнику міліції, у якій скаржиться на незнання старшиною державної мови. Вислухавши скаргу "Я вас вислушал. Так вот, / Это мне напоминает анекдот. / Существует два похожих языка. / Вот скажите, как по-вашему рука? / – Так і буде, – кум говорить. / – Ну, а зуб? / – Так і буде, – кум відказує. / – А пуп? / – Так і буде. / – Ну а задніца? / – Не так... / – Ну, і что же получается, чудак? / Что виходит? Из-за задніци одной / Ви пріехали беседовать со мной?" [40, 501]. Аргументація, яка побудована на визначенні мов за назвами частин тіла, засвідчує примітивність мислення державного службовця. У своїх прикладах начальник градаційно спускається від зуба (як частини ротової порожнини), через пуп і до заду (пов'язаному в народній сміховій культурі з випорожненнями). Такі мовні маніпуляції характеризують як світогляд у цілому, так і логіку й аргументацію в конкретному випадку типізованого образу носія російської мови в Україні. Автор стилістично маркує лексику начальника, оскільки він – представник російського "етнотипу". Реакція кума як носія "українського" етнотипу цілком виправдана: "Кум за голову вхопився: – Стыд і страм..." [40, 501].

Попри те, що правда на стороні кума, сила – на стороні представника влади. Представники владних структур, з якими зіштовхується кум, – це частина великої ієрархічної системи, для яких закон про державну мову нічого не вартує. Таким чином, у гуморесці *"Кумова телеграма"* звертання до образів матеріально-тілесного низу підпорядковане суто сатиричній меті.

Відповідь на запитання, з якою метою П. Глазовий звертався до обігрування "низової" тематики, передбачає врахування кількох аспектів. Попри емоційно негативну наснаженість багатьох критичних оглядів творчості письменника, яка вадить об'єктивному науковому аналізу, деякі думки опонентів

П. Глазового заслуговують на особливу увагу. Зокрема, не можна не враховувати думки І. Сивоконя про любов читача до "*солоненького, скоромненького, припеченого*" [164, 3]. Дійсно, П. Глазовий не лише не унікав, а й активно використовував еротичні сюжети та мотиви, що сприяло підвищенню його популярності.

Письменник справді добре знав свого читача, об'єктивно розумів цільове призначення своїх гуморесок. Тож доречним є спостереження Г. Сивоконя про "точне соціальне адресування" творчості П. Глазового [164, 3]. З іншого боку, полемізуючи з Г. Сивоконем, вважаємо: не варто применшувати естетичні здібності радянського читача і перебільшувати його готовність сприймати "низькопробні" твори [164, 3]. П. Глазовий здебільшого не вигадував означені сюжети, а запозичував їх у того ж таки народу, майстерно перероблюючи їх на дотепні і влучні віршовані гуморески, жарти, дотепи, мініатюри тощо. Тобто, звинувачення в "низькопробності" творів письменника, власне кажучи, є прихованим звинуваченням у низькопробності народнопоетичних сюжетів. Тому вимагають перегляду критичні звинувачення стосовно невисокої естетичної цінності творів П. Глазового.

У матеріально-тілесній образності й тематиці, породжених народною сміховою культурою, втілюється бурлескна концепція українського світосприйняття. Тож майстерно переробляючи сороміцькі сюжети й розкриваючи образи матеріально-тілесного низу, автор трансливав народний погляд на світ.

Обігрування матеріально-тілесного низу у деяких творах ("Богомільна баба", "Кумова телеграма", "Чого нема – того нема") письменника підпорядковувалося сатиричній меті, у яких об'єктом висміювання були не примітивні матеріально-тілесні прояви людського життя або інтимні стосунки, а людські вади, пов'язані з цими тілесними проявами (тут і примітивність богомільної баби, і обмеженість представника влади тощо) [146, 78]. Проте у деяких його жартах ("Маленький дачник", "Як лякати вовка") життєствердна функція домінувала над руйнівною, його сміх був відгомонам архаїчного

нерозчленованого сміху.

П. Глазовий передбачав зміни, які внесла в життя українців нова доба: вульгарне висвітлення низової тематики у засобах масової інформації та на телебаченні. "Безсоромність і розпуста / Увійшли у моду. / Звідкіля ж тоді чекати / Доброго приплоду?" – міркує письменник вустами своїх героїв [42, 15]. Зокрема, автор висловлює занепокоєння через те, що молодь, у якої "мокро ще під носом" (гумореска "Едуардик"), має можливість дивитися фільми порнографічного характеру [42, 51]. Через таку розпусну продукцію з несформованої людини може вийти "пренахабний цинік" [42, 51].

Насамкінець, кілька критичних зауваг з позиції людини початку XXI ст.: якби дослідники творчості П. Глазового могли спрогнозувати якість сучасних телепередач, на його адресу лунало б значно менше критики. Більше того, у порівнянні з тією чуттєво-низовою тематикою, яка транслюється в численних сучасних телепередачах (взяти хоча б "Вар'яти", "Два гуся", "Квартал 95", "Криве дзеркало", "Прихована камера", "Comedy club" тощо), сороміцькі жарти П. Глазового виглядають цнотливими.

### **3.5. Елементи гротеску в гуморесках Павла Глазового як засіб сатиричної типізації**

Українській сміховій культурі властивий такий тип художньої образності як гротеск, що засвідчують дослідження М. Бахтіна, Тетяни Бовсунівської, В. Шевчука та ін. Використання гротеску в українській літературі знаходимо вже в гумористично-сатиричних творах низового бароко, а саме – в нищинських віршах і інтермедіях, у байках Г. Сковороди, в поетиці "Енеїди" І. Котляревського. Пізніше до гротеску як до засобу портретної характеристики, відтворення комічних ситуацій, сатиричної типізації зверталися М. Бажан (поема "Гофманова ніч"), М. Гоголь (повість "Ніс"), Г. Квітка-Основ'яненко (повість "Конотопська відьма"), Юрій Клен (поема "Попіл імперій"), М. Куліш (соціально-психологічна драма "Маклена Граса"), І. Нечуй-Левицький (повість "Кайдашева сім'я"), Т. Осьмачка (повість "Ротонда душогубців"), І. Франко (портрет без рамок "Доктор

Боссервісер", "Казка про Добробут"), Т. Шевченко (сатирична поема "Сон") та ін.

Важливий етап використання гротеску в історії української літератури пов'язаний із радянською сатиричною літературою ХХ ст. Гротеск, перетворившись на засіб сатиричної типізації, втратив особливості цілісного сміхового відтворення. Процес розщеплення синкретичного народного гротеску розпочався ще в добу Просвітництва [14, 157], а в радянський період у гумористично-сатиричній літературі письменники використовували його здебільшого в розчленованому вигляді. Гротеск перетворюється на художній прийом, який підпорядковується сатиричним завданням. На відміну від архаїчного гротеску, який, на думку М. Бахтіна, притлумлював суперечності [9], гротеск у радянській літературі використовувався з метою викриття негативних явищ у суспільстві [14, 159].

До переліку українських письменників-гумористів і сатириків, у творчості яких є елементи гротеску, належать Остап Вишня, Юрій Вухналь, М. Годованець, Є. Дудар, А. Косматенко, Кость Котко, С. Олійник, О. Черногуз та ін., діяльність яких здебільшого була пов'язана з виданням українського сатирично-гумористичного ілюстрованого журналу "Червоний перець", пізніше – "Перець".

До цього переліку належить і П. Глазовий, у текстах якого використання елементів гротеску є одним із яскравих проявів його ідіостилу. Означені аспекти його ідіостилу фрагментарно досліджувалися І. Зубом [75], В. Євтушенком [68], В. Косяченком [88] та ін. Тож метою нашого дослідження є ґрунтовне вивчення специфіки вживання гротеску у творчості П. Глазового.

З'ясуємо, за допомогою яких засобів увиразнення мовлення, а також за рахунок якої композиційної та сюжетної організації художнього твору досягається гротескний ефект у гуморесках П. Глазового. Спробуємо також простежити зв'язок гротескних елементів у творчості письменника із традиційним народним сміховим гротеском і з'ясувати мету використання автором цього типу художньої образності.

Як зазначає В. Шевчук, гротескними засобами зображення широко користувалися в епоху пізнього бароко [210, 351]. Це відбулося не випадково.

Традиція використання цього засобу бере свій початок, на думку М. Бахтіна, в українській народній сміховій культурі [8, 487]. Зокрема відголоски гротескної концепції тіла, яка безпосередньо пов'язана з матеріально-тілесним життям народу, можна простежити в українському народно-ярмарковому й святковому житті українців, у творчості мандрівних дяків та нищих кліриків [8, 487]. Ця народна традиція гротескного відображення дійсності була підхоплена І. Котляревським та його послідовниками. Спробуємо з'ясувати, що зумовило пильний інтерес до цього типу художньої образності.

Очевидно, він приваблював авторів можливістю зображати контрасти дійсності шляхом поєднання несумісних форм. Завдяки цьому письменник має змогу деформувати розміри та форми предметів з метою поєднання нереальних якостей та явищ. Послуговуючись гротеском, автор створює фантастично-спотворені форми, подеколи надмірно окарікатурених й шаржованих персонажів з метою виявлення реальних протиріч дійсності [10, 18]. Руйнуючи структуру самого предмета чи явища, гротеск створює нові закономірності й зв'язки. Тож не дивно, що цей тип художньої образності – вищий ступінь комічного. Означені вище риси засвідчують: звертання до цього художнього засобу уможлиблює створення письменником яскравих і незвичних художніх образів. Адже в ньому за зовнішньою фантастичністю, неправдоподібністю приховується художнє узагальнення глибинних суспільних процесів.

П. Глазовий неодноразово звертався до означеного художнього прийому. У його доробку гротескні образи пов'язані з народною гротескною концепцією тіла (за М. Бахтіним), він також створює гротескні образи, витворені шляхом сатиричного деформування комплексу ознак.

Спершу звернемося до аналізу творів, у яких представлена гротескна концепція тіла – гуморесок *"Радість"* і *"Горошинка"*. У першій гуморесці йдеться про Федора Ступу, який одного ранку прокинувся й виявив, що він без пупа. За допомогою гротеску автор поєднує дві площини: фантастичну подію зникнення пупа у звичайної людини (ірреальна площина) та відвідування Федором лікарні, де його оглядає професор (реальна площина). За таких фантазмагоричних

обставин реакція лікаря на зникнення пупа є напрочуд буденною. Він вбачає причину деформації тіла пацієнта в тому, що: "Деформувався ваш живіт, / Бо ви з дипломом агронома / Засіли в тресті "Продсоллома" / Та й сидите вже двадцять літ. / До столу так себе приперли, / Що непомітно й пупа стерли" [41, 131].

Гротескного ефекту письменник досягає за допомогою синекдохи, переносячи ознаки цілого на його частини. При згадці про пуп у нашій уяві зринає вичерпне уявлення про чиновників, подібних до Федора Ступи. Це люди, діяльність яких не відповідає займаним посадам, позбавлені індивідуальності чини. Герой гуморески "*Радість*", очевидно, двадцять років бере хабарі в тресті "Продсоллома", що й призвело до "стирання" його пупа.

Гротеск, на думку М. Бахтіна, завжди цікавить те, що випирає і стирчить із тіла; все, що прагне вийти за межі цього тіла [8, 341]. Пуп, який міститься на череві, стає частиною гротескної гри. Він зазнає гіперболізації і навіть часткового відділення від тіла, поглиблюючи гротескний ефект.

У гуморесці "*Горошинка*" П. Глазовий трансформує образ язика як частини гротескного образу тіла. Сюжет гуморески розгортається в діалозі Андрія та Петра. Петро дивується тому, що він сам, на відміну від Никодима, за тридцять років "в начальство ще ні разу не попав" [41, 135]. Натомість Никодим уже тридцять років обіймає керівні посади: "То інспектор, то директор, то керуючий, то зав" [41, 135]. Його дотепний співбесідник Андрій вбачає причину такої соціальної несправедливості у відсутності в Петра горошинки. Горошинка – це метафора, яка позначає вертлявий язик. За допомогою антитези письменник гротескно зображає язики Петра та Никодима. У першого чоловіка язик "не вертлявий і товстий, як черевик" [41, 135]. Натомість у Никодима язик "легкий, як горошина в міліцейському свистку" [41, 135]. За допомогою влучних порівнянь розкривається два типи язика – товстого, "як черевик", і вертлявого, "як горошина". Відповідно до цього порівняння вимальовуються і два типи людей: тих, які за допомогою підлабузництва й "підвішеного" язика просуваються кар'єрною драбиною; і тих, які через свій "невертлявий" язик не досягають кар'єрних вершин.

Гротескний образ Никодимового язика розкривається у взаєминах із начальством: "Никодим перед начальством не сопе і не мовчить, / А щебече соловейком та цвіркунчиком сюрчить. / Язичок у нього в роті то танцює, то скака. / А тобі якраз бракує отакого язика" [41, 135]. Як і в попередній гуморесці, письменник послуговується синекдохою, переносючи ознаки цілого на його частину. "Вертлявий" язик, що "танцює", є ознакою людей, які завдяки своєму вмінню лестити й підтакувати начальству, "щебетати соловейком", "цвіркунчиком сюрчати" обіймають високі посади. Використання гротескного образу "вертлявого язичка" дає змогу автору приховати за зовнішньою неправдоподібністю глибокі протиріччя дійсності. За комічним образом горошинки проглядається гостра суперечність, вона полягає у невідповідності людини посаді, яку вона обіймає. Виявляється, що керувати призначають не за здібностями, навичками й талантами, а за вмінням догоджати начальству.

У гуморесці *"Сімейна казочка"* використання гротеску також пов'язано з гротескною концепцією тіла. Сама назва наштувхує на думку про нереальний і частково фантастичний сюжет, оскільки авторське визначення казки відсилає нас до розповіді про вигадані та фантастичні події. Проте зав'язка твору – буденна, позбавлена несподіваних і фантазмагоричних елементів. За сюжетом йдеться про молоду подружню пару, яка розпочинає сімейне життя за принципом: "Чоловік заробляв, / Жінка витрчала" [41, 77].

Про розвиток взаємин між молодими дізнаємося з ситуативних діалогів. Коли б чоловік не повернувся з роботи, жінка завжди не в гуморі. Кожен епізод повернення супроводжується такими запитаннями чоловіка до дружини: "Чом сумуєш, пташко?", "Чом сердита, пташко?", "Чом нудьгуєш, пташко?", "Чом надута, пташко?" [41, 77–78]. Рефреном лунає відповідь: молодій постійно щось робити "важко" [41, 77–78].

П. Глазовий будує сюжет за допомогою градації. Він поступово нанизує ніби намистинки ті ситуації, в яких розкривається характер жінки: спершу жінці важко купувати й носити, далі важко готувати обід, пізніше важко ложкою махати, і насамкінець – жінці важко жувати й ковтати. Письменник доводить ситуацію до

абсурду, оскільки чоловік заради своєї "вередливої пташки" готовий на все: і купувати, і готувати, і з ложки годувати, і навіть жувати. Цілком несподіваною, частково фантастичною і нереалістичною, як того вимагає сюжет казки, видається смерть жінки, яка: "Їла жоване три дні / І таки вдавилась" [41, 78]. Факт її смерті викликає у письменника завуальовану іронію: "Погукали лікарів. / Кажуть: – Не воскресне... / Поховали молоду, / Царство їй небесне!" [41, 78].

Перед нами постає типовий образ жінки, яка характеризується словами автора, вміщеними наприкінці твору: "І до діла не я, / Ї до роботи не я. / Веселитись та гуляти – / Вся робота моя..." [41, 78]. Проте до цих слів автор підводить нас за допомогою градації бажань жінки. Риси молоді загострюються завдяки гротескному нагромадженню дій стосовно споживання їжі. Поряд із напоями, випорожненнями, старінням, вагітністю тощо, їжа відіграє особливу роль у житті гротескного тіла [8, 341]. Гротеск, який виявляється в харчовому невдоволенні, за визначенням М. Бахтіна, пов'язаний із тілесними надлишками: їжа і напої – найбільш значимі маніфестації гротескного тіла. Особливістю цього тіла є відкрита, незакінчена природа, його взаємодія зі світом. Ці риси, на думку дослідника, найбільш чітко й повно виражаються в акті їжі, тіло тут виходить за свої межі: воно розбухає, розширюється, відтісняє світ, воно збагачується і росте за рахунок світу [8, 341]. Попри ставлення М. Бахтіна до гротеску як до позитивного явища виходу за межі власного тіла і взаємодії зі світом, П. Глазовий послуговується гротеском із сатиричною метою, розкриваючи негативну сутність речей.

Аналіз творів *"Горошинка"*, *"Радість"* і *"Сімейна казочка"* виявив глибокий зв'язок гротескних елементів і образів із гротескною концепцією тіла, притаманною народній сміховій культурі. Серед текстів П. Глазового є й такі, в яких гротескні образи не закорінені у народні уявлення.

У гуморесці *"Футляр"* П. Глазовий створює типовий гротескний образ людини у футлярі, що відсилає нас до однойменного оповідання А. Чехова *"Людина у футлярі"*. Письменник-гуморист по-своєму інтерпретує цей образ, який виходить на рівень символу.

У П. Глазового гротескний образ футляра, як і в А. Чехова, символізує штучне обмеження, за допомогою якого людина відгороджується від реальності. Герой А. Чехова Беліков – типізований спотворений гіпертрофований образ людини у футлярі, яка помістила себе в ілюзорний "футлярний" світ, що став заміником реальності. Простежується подібність із героєм П. Глазового – сивим ревним дідом, що взяв собі за дружину молоду жінку. Він також живе у своєму ілюзорному світі, закрившись від реальності, від того, що він уже давно не молодий. Різниця між ними полягає в тому, що Беліков – людина-футляр, яка перебуває у полоні своїх ілюзій, тобто сам ніби вміщений у футляр – завжди в галошах, з парасолею і в теплому пальті [201]. Натомість П. Глазовий дещо спрощує гротескний образ футляра для посилення комічного ефекту. Його герой вкладає у футляр для контрабасу свою жінку: "Дід боявся жінку залишати дома, / А тому, женившись, він не гаяв часу / І купив футляр той, що для контрабасу. / Та й носив усюди жіночку в футлярі" [41, 80].

В обох творах оманливий світ головних героїв руйнується під час їхнього зіткнення з реальністю. У першому випадку, Беліков втрачає ґрунт під ногами під час відвертої розмові з учителем Коваленком – вільною від упереджень особистістю. Від цієї фатальної для героя А. Чехова зустрічі його світ не просто руйнується, глибоке несприйняття дійсності призводить героя до духовної й, зрештою, фізичної смерті.

У випадку з героєм П. Глазового зустріч із реальністю відбулася тоді, коли дід спіткнувся і впав на тротуар: "Відлетіла з тріском кришка із футляру, / І старий побачив у футлярі пару" [41, 80]. Для більшого комічного ефекту гуморист характеризує коханців за допомогою фразеологізму: "лежали, наче шпроти в банці" [41, 80]. Врешті-решт, омана спадає з очей ревнивого діда, коли він виявляє подружню зраду: "Ой не жить старому з молодою в парі, / Бо її сховати важко і в футлярі" [41, 80].

Трагедію свого героя П. Глазовий переводить у побутовий план, відповідно до законів гумористично-сатиричного жанру. Проте це не завадило письменникові створити яскравий гротескний образ футляру, за допомогою якого автор розкрив

внутрішній світ героя, його душевний стан.

У гуморесці *"Кошмарний сон"* П. Глазовий використовує гротеск для створення спотвореного, карикатурно-фантазмагоричного образу представника російської влади, якому чуже все українське; який провадить загарбницьку політику щодо українського народу. Гротескним є не лише образ можновладця, а й використаний письменником прийом сну, який поєднує реальний та ірреальний світи. Надміру надивившись телевізійних програм і передач, у яких мовиться після кожної реклами: "Севастополь – город русской славы" [36, 100], герой, від імені якого ведеться оповідь, засинає і бачить фантазмагоричний жахливий сон. Художній прийом сну допомагає письменнику гіперболізувати ситуацію і врешті-решт довести її до абсурду. Уві сні до ліричного героя "пхається до хати" привид, портрет якого подається гротескно: "Пика кругла, наче диня, / Оченята хитрі, / Нога в гіпсі і блатняцька / Кепка на макітрі" [36, 100].

"Проява" з'явилася серед ночі для того, щоб зібрати "вещи русской славы". Письменник стилістично маркує лексику привида як носія російської мови. Далі він нанизує бажання привида, застосовуючи стилістичний прийом градації. Під час огляду помешкання ліричного героя привид присвоює собі всі речі, які потрапляють йому на око: шуба з Полтави виявляється шубою "русской славы"; шапка зі Сваляви – шапкою "русской славы"; італійські чоботи – також "русской славы"; ікони з Києва – це ікони з "города русской славы"; вареники, які привид поїв "на халяву", – також "всерусская слава"; "коньячишко" з Балаклави – "Так это же Севастополь – / Город русской славы" [36, 100–101]. Нарешті все це нахабство досягає кульмінаційного моменту, коли проява: "Видув пляшку. Лізе в ліжко... / До дружини Клави. / – Куди?! – кричу. / – Это, – каже, – / Баба русской славы" [36, 101].

Після сильного переляку герой прокидається і намагається збагнути причину такого сну. Висновок, до якого він доходить, прозоро натякає на дії представника російської влади. Адже перед тим, як заснути, герой передивився передач про мера Москви: "Який має біля моря / Русской славы дачу, / А ще хоче Севастополь / І Крим – на додачу" [36, 101]. Зазначені міркування наштовхують

на важливий висновок: на речі "русской славы" перетворюється все, що хоче загарбати гротескна "проява". Таким чином, у гротескному образі можновладця-мера П. Глазовий типізує представників російської імперської політики.

Специфіка гротескних форм, представлених у творчості П. Глазового, різноманітна. Умовно виділяємо дві групи форм. До першої належать твори, у яких гротескні образи закорінені в народні уявлення про частини тіла ("*Горошинка*", "*Радість*"). Йдеться про пуп як частину живота і про язик як частину рота. Обидва органи стають елементами гротескної гри, зазнаючи гіперболізації і часткового відділення від тіла. У гуморесці "*Сімейна казочка*" йдеться передусім про процес поглинання їжі в житті гротескного тіла. У цих творах використання гротеску підпорядковується викривальній функції.

До другої групи належать твори, в яких гротескні образи не пов'язані з окремими частинами тіла й тілесністю в бахтінському розумінні цього слова. До цієї групи належать гротескні образи людей, витворені шляхом сатиричного деформування комплексу ознак. Йдеться про літературний образ людини у футлярі, яку письменник по-своєму інтерпретує в гуморесці "*Футляр*"; про витворення унікального гротескного образу можновладця-окупанта у творі "*Кошмарний сон*".

Використання гротеску у творчості П. Глазового, на відміну від архаїчного синкретичного бурлеску, цілковито підпорядковане сатиричним завданням. Автор неодноразово вдається до такого стилістичного засобу як синекдоха. Наприклад, "стертий" пуп асоціюється з чиновником, діяльність якого не відповідає посаді, яку він обіймає; "вертлявий" язик символізує людину, яка досягає кар'єрних вершин не завдяки своїм здібностям, а завдяки вмінню лестити начальству. Не менш уживаною стилістичною фігурою, яка слугує для синтаксичного увиразнення мови, є градація. У "*Кошмарному сні*" й "*Сімейній казочці*" завдяки цій стилістичній фігурі відбувається поступове наростання емоційно-сміслового значення мовних одиниць. Засобом увиразнення протиріч дійсності у творах письменника є антитеза: "не вертлявий і товстий, як черевик" язик Петра протиставляється "легкому, як горошина" язичку Никодима. На рівні

композиційної побудови твору гротескним прийомом поєднання реального та ірреального світів є сон (гумореска "*Кошмарний сон*").

### **Висновки до третього розділу**

Витоки гумористично-сатиричної стратегії П. Глазового беруть свій початок від "Енеїди" І. Котляревського. Стиль "котляревщини" став надзвичайно актуальною моделлю антиколоніальної гумористично-сатиричної стратегії спротиву, якою скористався письменник. Зокрема, йдеться про подвійне кодування, за допомогою якого він руйнував підвалини радянської дійсності без прямого ризику для себе й водночас не мислив себе поза колоніальним простором. З одного боку, творчість П. Глазового викривала радянську ідеологію, з іншого – не функціонувала поза межами колоніального статусу українців.

Зокрема, його творчості притаманний перелік таких ознак "котляревщини", як *елементи бурлеску*, що втілюються у формах *грубуватого гумору*, *зниженій лексиці та вульгаризмах*, *позірній простакуватості*. Однією з найважливіших бурлескних рис, які використав П. Глазовий, є *маска "простого" оповідача*.

У зв'язку з метаморфозами "котляревщини" в ХХ ст. виникли усі передумови для відродження "моди на бурлеск", що обумовлено кількома причинами. Стиль знайшов своє особливе вирішення в українській літературі, став частиною українського світовідчуття й української сміхової культури. Його тривале використання письменниками хоч і затрималося в часі, проте, з огляду на особливості української сміхової культури, було органічним. Окрім того, бурлескні засоби творення комічного допомагали українським письменникам без прямого ризику для себе інтегруватися в імперську культуру.

П. Глазовий свідомо тримався в річищі бурлескної традиції: використання ним бурлеску було частиною його творчої манери, домінантою його ідіостилу; вживання відповідних бурлескних засобів гуморотворення сприяло охопленню широкої читацької аудиторії.

У зв'язку з метаморфозами "котляревщини" бурлеск надавав митцям той арсенал художніх засобів, який хоч і давав змогу вписатися в критерії радянської літератури, проте передбачав прихований спротив. Подеколи (за слухними

заувагами критиків) автор втрачав почуття міри й елементи бурлеску в його творах перетворювалися на надмір, що шкодило естетичній цінності твору. Тоді його сатиричні типи набували карикатурних рис, а добір мовностилистичних засобів викликав у опонентів обурення.

Докладний аналіз корпусу текстів на словотвірному, лексичному, фразеологічному, синтаксичному рівнях та на рівні художніх засобів дає підстави стверджувати: творчість письменника тісно пов'язана з народною сміховою культурою. Попри те, що в ХХ ст. жанр перестав функціонувати цілісно (відбувся процес розщеплення синкретичного народного бурлеску), народна сміхова культура усе ще мала тісний зв'язок із бурлескним народним світоглядом. Йдеться насамперед про *часткове засвоєння автором бурлескної ідейно-естетичної системи та концепції світосприйняття*.

Бурлескний стиль П. Глазового простежується на рівні *бурлескних елементів* (підпорядкованих сатиричним завданням) та на рівні *бурлескного світовідчуття*. У першому випадку зниження підпорядковувалося односпрямованій викривальній функції, у другому – йдеться про потужний вплив давньої бурлескної традиції, яка виявляється у формі пародіювання тексту молитви, похоронних голосінь, розвінчування образів церковнослужителів, десакралізації теми смерті тощо.

Особливості творчої манери (бурлескна мова) П. Глазового стали предметом полеміки серед літературних критиків, які звинувачували доробок письменника в низькій естетичній цінності. Аналіз творів, що викликали найбільше суперечок серед літературних критиків ("Куміада", "Куца Фенька", "Рибалка", "Як шукала баба візу"), засвідчив перебільшений критичний пафос опонентів письменника. Зокрема, за "бурлескною мовою", Феньчиним суржилом вони не добачили "дику" лексику нового трудового прошарку суспільства, за бурлескним сходженням "баби" по драбині – символу бюрократичної вертикалі, за кумами – носіїв трикстерського начала, які чинять супротив владним структурам. Причини критичної оцінки творчості митця вбачаємо в природі бурлеску, який дав змогу письменнику стати зрозумілим масовому читачеві, проте бурлескне мовне зниження стало на заваді глибшому розумінню інтенції автора.

Особливо значущим у контексті дослідження є прочитання образів кумів у

руслі постколоніальної критики. Тип їхньої поведінки є відгомонам "котляревщини", який декодується на рівні героїв: широко тиражованого в Радянському Союзі образу українського простакуватого селянина; трикстера, який чинить прихований опір владним структурам. Поведінка кумів демонструє тип "серединного" опору: завдяки хитроцям, різноманітним витівкам, блазнюванню вони досягають поставленої мети.

Важливим складником бурлескної ідейно-естетичної системи є образи матеріально-тілесного низу та гротескна концепція тіла. Хоча ця концепція в ХХ ст. втратила особливості цілісного сміхового відтворення, радянські письменники використовували бурлеск і гротеск у розчленованому вигляді. У творчості П. Глазового відчутний потужний вплив бурлескної традиції. Обігрування автором образності й тематики матеріально-тілесного низу здебільшого підпорядковувалося сатиричній меті ("Богомільна баба", "Кумова телеграма", "Чого нема – того нема" та ін.). Проте в доробку письменника є твори, в яких переважає позитивна гумористична складова ("Маленький дачник", "Як лякати вовка" та ін.).

Залучення образів, сюжетів і мотивів *матеріально-тілесного низу* розглядалося критиками П. Глазового в контексті орієнтації письменника на масового читача та низької естетичної цінності його творів. Орієнтація письменника на масового читача пояснюється його ідіостилем: "низова" тематика вимагає *найпростіших бурлескних засобів* створення комічного й водночас допомагає письменнику залучати широкі читацькі кола; "гострі", "солоні" теми викликають велике зацікавлення масового українського читача; осмислення розважальної і рекреаційної функції матеріально-тілесного гумору сприяє забезпеченню інтересів цільової аудиторії. Водночас у матеріально-тілесній образності й тематиці, породжених народною сміховою культурою, втілюється бурлескна концепція українського світосприйняття. Тож майстерно переробляючи сороміцькі сюжети й розкриваючи образи матеріально-тілесного низу, автор транслював народний погляд на світ.

У творчості П. Глазового використання гротеску повністю втратило свою синкретичну цілісність. У доробку автора наявні гротескні образи, закорінені в народні уявлення про тіло та фізіологічні процеси (пуп, язик, процес поглинання

їжі). Такі художні засоби як синекдоха, антитеза, градація використовуються для сатиричної типізації. Водночас автор створив гротескні образи, які витворені шляхом деформування комплексу ознак.

## ВИСНОВКИ

1. У дисертації уточнено визначення поняття "сміхова культура", яке розуміється як сукупність культурно-психологічних явищ, що описують сприйняття гумористично-сатиричного дискурсу в певній культурі. До універсальних ознак сміхової культури належать опозиційність офіційній культурі й водночас залежність об'єкта перевертання від офіційного дискурсу; "відносна" (а не "абсолютна") свобода сміхових практик; карнавалізація; синкретизм; домінування заперечної функції над стверджувальною, втрата сміхом своєї позитивної складової та посилення негативної. Останнє дає змогу говорити про варіювання сміхової культури в межах усіх видів комічного: від гумору, іронії до сатири й сарказму. Тип образності, притаманний сміховій культурі, втілюється в гротескній концепції тіла, образах матеріально-тілесного низу.

Констатовано, що типологічними ознаками української сміхової культури є: пародійний характер, що визначається західноєвропейською карнавальною традицією; тісний зв'язок із бурлескною ідейно-естетичною системою світосприйняття; функціонування у межах парадигми "сміятися – означає не боятися", що пов'язано з деієрархізованим ставленням українців до влади та домінуванням особистої свободи над общинністю.

Схарактеризовано особливості фольклорного жанру народного анекдоту як однієї з найпопулярніших форм української сміхової культури другої половини ХХ ст. В умовах карнавального характеру життя в означений період, активного протистояння сміхової культури офіційній ідеології саме анекдот став тією альтернативною формою, яка перевертала та висміювала систему радянських цінностей. Винятковій популярності анекдоту (особливо в період "відлиги") сприяли такі його жанрові особливості, як анонімність, синкретичність, мобільність у реагуванні на соціокультурні реалії, принцип карнавалізації, ідеологічність, сталість композиції, парадоксальність, лаконізм тощо.

З'ясовано, що в другій половині ХХ ст. жанр анекдоту зазнав певних змін: політизація побутової тематики, яка увиразнюється у взаємопереплетенні ідейно-змістових мотивів побутових і політичних анекдотів; розширення тематики та

проблематики анекдоту як фольклорного жанру за рахунок відображення в ньому не лише сільського, а й міського світосприйняття. Констатовано процес перетікання заборонених форм сміхової культури, а саме – анекдоту в дозволений владою продукт, який відбувся завдяки майстерності письменника. У творах автора простежено відображення української суспільної думки, неофіційної неортодоксальної картини епохи, критичної оцінки суспільних процесів.

Встановлено існування тісних взаємозв'язків форм сміхової культури з художньою літературою. Виокремлено два види художньої рецепції: вживання фольклору як об'єкта репродукування (наслідування, імітація, стилізація, перифразування і ремінісценції); вживання фольклору як вихідного джерельного матеріалу для власного переосмислення й "перетворення", художнього освоєння народного світогляду. Творче переосмислення претексту сприяє розумінню "олітературнення" в контексті трансформаційних способів співдії письменника з народною творчістю. З'ясовано специфіку рецепції гумору й сатири, яка характеризується тісними зв'язками з фольклорним твором, анекдотичним сюжетом, особливою функцією колоритного народного слова.

2. Констатовано, що світогляд П. Глазового та його літературно-естетичне кредо обумовлені специфікою суспільного життя людини в тоталітарній державі. Особливий вплив на світоглядну позицію письменника справили: голодні 1921–1922 роки, голодомор 1932–1933 років, Друга світова війна. Він вбачав свій обов'язок перед народом у донесенні до людей "полинногіркої правди"; написанні творів для народу і про народ; необхідності щирої простоти й дохідливості літератури; вживанні різноманітних засобів та прийомів комічного (динамізації фабули, особливо гострого сюжету, діалогічної форми "запитання – відповідь") для того, щоб "не гаснув життєствердний сміх"; використанні гумору для донесення до людей радості "всіма можливими способами й засобами".

Сформована на основі літературно-естетичних поглядів творча манера письменника була близькою пересічному українцеві, забезпечувала автору шану та повагу серед широкого читацького загалу. Констатовано, що "феномен" П. Глазового полягав у глибокій закоріненості його творчості в сміхову культуру;

в обробці народної творчості на основі мистецького підходу; у вмілому використанні стильової форми співомовки; у чіткому розумінні смаків власного читача, а саме – точному соціальному адресуванні; у плідній співпраці з естрадними артистами тощо.

3. На матеріалі гуморесок письменника досліджено механізм перетікання заборонених форм сміхової культури, а саме – анекдоту в офіційну. Доведено, що українська сміхова культура знайшла повноцінний вияв у гумористично-сатиричному доробку П. Глазового завдяки "олітературненню" ним такої форми української сміхової культури, як анекдот.

На основі порівняльного аналізу гуморесок із народними першоджерелами відзначено використання П. Глазовим специфічних особливостей претекстів: фабульної гостроти та настанови на подієвість; орієнтації на створення сміхового ефекту; діалогічного способу викладу у формі "запитання – відповіді"; дотепної парадоксальності сюжету тощо.

Виявлено, що художня рецепція народних анекдотів прослідковується на рівні викладу (сюжетних та композиційних змін, динамізації фабули шляхом уникнення описових конструкцій, загострення кульмінації, розв'язки тощо); на ідейно-тематичному рівні (осучаснення тематики і проблематики; переведення ідейної настанови з побутової площини в морально-етичну; увиразнення соціального та національного складників; зображення непривабливих реалій "радянської" дійсності; використання діалогічного способу викладу "запитання – відповіді" з метою відображення суперечностей у світогляді персонажів тощо); на рівні художніх засобів (прийомів контрасту, градації, обігривання прямого та переносного значення слів, каламбуру, оперування мовними пластами тощо).

Доведено, що майстерність художньої рецепції фольклорного жанру анекдоту в доробку письменника виявилася як на рівні "формальних" показників (вживання розмаїття засобів гуморо- і сатиротворення), так і в глибинному переосмисленні поетики форм сміхової культури (заміна / залучення символічних деталей і надання їм нового семантичного змісту; використання діалогічної форми викладу для відображення світоглядного конфлікту між персонажами;

індивідуалізація схематичних анекдотичних персонажів; глибока трансформація сюжету тощо). Внаслідок цього такі анекдоти, як "Дерьмо", "Жалісливий зять", "Перший лист", "Помічник", "Увертюра" зазнали незначних змін; натомість "Богомільна Дуська", "Все ясно", "Ласкава Варшава", "Мрійники", "Українське сало", "Футляр" були інтерпретовані цілком по-новому.

З'ясовано, що завдяки майстерній авторській художній рецепції народних анекдотів в офіційну культуру входили табуйовані теми й проблеми, що дало змогу авторові відобразити неофіційну картину епохи. Глибинний прояв національної свідомості письменника простежено в його ставленні до змін, які "нова" доба привнесла в життя українців: розмиванні ціннісних орієнтирів радянської людини, формуванні етичних установок людини масового суспільства.

4. Простежено витоки гумористично-сатиричної стратегії подвійного кодування П. Глазового, які пов'язані з "Енеїдою" І. Котляревського, а саме – зі стилем "котляревщини". Встановлено, що творчість письменника викривала радянську ідеологію і водночас не функціонувала поза межами колоніального статусу українців, яскравим підтвердженням чого є прочитання образів кумів із поеми "Куміада" в руслі постколоніальної критики. Вони декодуються на рівні персонажів: усталеного образу українця в межах імперії і носія трикстерського начала, який хитрощами, різноманітними витівками та блазнюванням чинить супротив владним структурам.

Прослідковано залежність виникнення у ХХ ст. передумов для метаморфоз "котляревщини", відродження "моди на бурлеск" від радянської тоталітарної системи, яка затиснула митців у жорсткі ідеологічні лещата. Бурлескні засоби творення комічного (форми грубуватого гумору, знижена лексика, позірна простакуватість, голос наратора як "простого" оповідача) допомагали українським письменникам без прямого ризику для себе інтегруватися в імперську культуру (вписатися в соцреалістичний канон). Окрім того, бурлескне світовідчуття взаємопов'язане з українською сміховою культурою, що знайшло своє особливе втілення в українській літературі. Цим пояснюється тривале використання письменниками бурлеску, яке хоч і затрималося в часі, проте, з огляду на

особливості української сміхової культури, було органічним.

5. Доведено, що глибинна поетика творчості П. Глазового живиться бурлескною традицією, яка стала частиною його творчої манери, домінантою ідіостилю. Вживання бурлескних засобів гуморотворення дало змогу письменнику охопити широку читацьку аудиторію.

З'ясовано, що бурлескний стиль у текстах П. Глазового простежується у використанні бурлескних елементів, підпорядкованих сатиричним завданням, та трансляції бурлескного світовідчуття.

У першому випадку йдеться про вживання різноманітних засобів бурлескного гуморотворення: афіксальної деривації (пестливих, збільшувальних і зменшувальних суфіксів; префіксів, які виражають найвищу міру ознаки) з метою посилення висміювання будь-яких надмірностей; порівнянь (побудованих за принципом сатиричного зоологізму) та епітетів (які гіперболізують найхарактерніші риси персонажів гуморесок) для укрупнення негативних рис сатиричних типів і їхнього зниження; фразеологізмів (які мають зневажливу, грубу або фамільярну конотацію) для динамізації фабули, створення більш колоритних картин, авторського сюжетотворення; варіювання багатозначністю слів, зіткнення прямого і переносного значень для оголення світоглядних конфліктів між персонажами; стилістично маркованої лексики (розмовної згрубілої лексики, образливих (лайливих) номінацій, суржику, сленгу, жаргону) для сатиричної типізації і відображення "дикої" моральності нового трудового прошарку суспільства; прийому контрасту й гіперболи (включно з гіперболою навпаки), комічного переінакшення імен та прізвищ для посилення бурлескної невідповідності між змістом і формою.

У другому випадку йдеться про потужний вплив давньої бурлескної традиції, який виявляється у формі пародіювання тексту молитви, похоронних голосінь, розвінчання образів церковнослужителів, десакралізації теми смерті тощо ("Вічна пам'ять", "Молитва", "Огірочки", "Патлатий гуляка").

На основі аналізу корпусу текстів на словотвірному, лексичному, фразеологічному, синтаксичному рівнях та на рівні художніх засобів доведено, що

творчість письменника тісно пов'язана з бурлескною традицією, що є частиною української сміхової культури.

Встановлено, що важливим складником бурлескної ідейно-естетичної системи були образи матеріально-тілесного низу та гротескна концепція тіла. Хоч у ХХ ст. гротескна (бурлескна) концепція тіла втратила особливості цілісного сміхового відтворення, радянські письменники використовували її в розчленованому вигляді.

З'ясовано, що П. Глазовий використовує у своїй творчості бурлескну концепцію світосприйняття як у цілісному, так і в розчленованому вигляді. Обігрування матеріально-тілесного низу у творах письменника здебільшого підпорядковувалося сатиричній меті ("Кумова телеграма", "Непорочна курка", "Чого нема – того нема"). В означених творах об'єктом висміювання П. Глазового були не "низові" прояви людського життя або інтимні стосунки, а людські вади, пов'язані з цими тілесними проявами (примітивність богомільної баби, обмеженість представника влади тощо). Водночас у таких жартах, як "Маленький дачник", "Як лякати вовка" сатирична складова поступалася гумористичній (сміх був відгомоном архаїчного нерозчленованого сміху).

Констатовано активне використання письменником образів матеріально-тілесного низу, що спричинило жваву дискусію довкола його творчості. Встановлено причини обігрування письменником "низової" тематики, серед них: залучення низового аспекту життя народу уможливило вихід автора на "масового" українського читача; у матеріально-тілесній образності й тематиці, породжених народною сміховою культурою, втілюється бурлескна концепція українського світосприйняття. Майстерне переосмислення сороміцьких сюжетів і використання образів матеріально-тілесного низу дає змогу автору транслювати народний погляд на світ.

Доведено, що використання гротескної концепції тіла у творчості П. Глазового повністю втратило свою синкретичну цілісність. Попри наявність у його гуморесках гротескних образів про частини тіла та фізіологічні потреби (пуп, язик, процес поглинання їжі), укорінених у народних уявленнях

("Горошинка", "Радість"), вони підпорядковані сатиричному завданню. Такі художні засоби, як синекдоха, антитеза, градація вживаються для створення сатиричних типів. Водночас у текстах письменника є авторські гротескні образи, які цілковито відірвані від уявлень про гротескне тіло і витворені шляхом деформування комплексу ознак ("Кошмарний сон", "Футляр" тощо).

Отже, художня рецепція сміхової культури у творчості П. Глазового передбачала засвоєння особливої форми сміхової культури ХХ ст., а саме – анекдоту і трансформацію бурлескної традиції, яка проглядалася в бурлескній мові, засобах гуморотворення, образах, тематиці матеріально-тілесного низу та елементах гротескної концепції тіла.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Бахтин и русское отношение к смеху [Электронный ресурс] / Сергей Аверинцев // От мифа к литературе : сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. – Москва, 1993. – С. 341–345. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/averintsev-93.htm>
2. Аверинцев С. Бахтин, смех, христианская культура [Электронный ресурс] / Сергей Аверинцев // М. М. Бахтин как философ. – Москва : Наука, 1992. – С. 7–19. – Режим доступа: [http://ec-dejavu.ru/n/Ne\\_smeh.html](http://ec-dejavu.ru/n/Ne_smeh.html).
3. Айзеншток Є. Українські Пропілеї. Котляревщина. Т. 1 / Є. Айзеншток. – Харків: ДВУ, 1928. – 121 с.
4. Анекдот // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 1. – Київ : Академія, 2007. – С. 68.
5. Анекдот // Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – 2-ге вид., випр., допов. – Київ : Академія, 2007. – С. 42.
6. Анекдоти. Летить українець в літаку і їсть сало [Електронний ресурс]. – Режим доступа: <http://anekdotu.org.ua/ukrainian-people/letyt-ukrajinets-v-litaku-i-jist-salo.html>.
7. Барабаш Ю. Вибрані студії. Сковорода. Гоголь. Шевченко / Юрій Барабаш ; передм. В. Панченка. – Київ : Києво-Могилянська академія, 2006. – 744 с.
8. Бахтин М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) [Электронный ресурс] / Михаил Бахтин // Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – Режим доступа: <http://www.booksite.ru/localtxt/bah/tin/fra/nsu/ara/ble/index.htm>
9. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1990. – 543 с.

10. Белецкий Ф. Условные формы изображения в украинской сатирической литературе : реализм и художественная условность / Феликс Белецкий. – Днепропетровск : ДГУ, 1980. – 75 с.
11. Бергсон А. Смех : нарис про значення комічного / Анрі Бергсон. – Київ : Наукова думка, 1994. – 164 с.
12. Берк П. Популярна культура в ранньомодерній Європі / Пітер Берк. – Київ : УЦКД, 2001. – 376 с.
13. Біля райських воріт : збірник атеїстичного фольклору українського населення Карпат / упоряд., передм. та приміт. І. М. Сенька ; худож. Ю. В. Дмитрук. – Ужгород : Карпати, 1980. – 271 с.
14. Бовсунівська Т. В. Українська бурлескно-травестійна література першої половини ХІХ століття (в аспекті функціонування комічного) : навч. посіб. / Тетяна Бовсунівська. – Київ : Київський університет, 2006. – 178 с.
15. Бойко В. Г. Поетичне слово народу і літературний процес : проблема фольклор. традицій в становленні укр. рад. поезії / В. Г. Бойко ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наук. думка, 1965. – 336 с.
16. Бондарева О. Драматична поетика авторської міфології Ярослава Верещака (за п'єсою "Душа моя із шрамом на коліні") / Олена Бондарева // Діалог культур – феномен у міждисциплінарному вимірі / за ред. Н. Скотної. – Дрогобич : Просвіта, 2013. – С. 55–76.
17. Бондарева О. Леся Українка – міфологічний концепт і актуальний дискурс української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття / Олена Бондарева // Українська мова і література в школах України, м. Київ. – 2014. – № 2. – С. 3–12.
18. Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філологічних наук : 10.01.01; 10.01.06 / Бондарева Олена Євгенівна ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2006. – 529 с.

19. Борев Ю. Б. XX век в преданиях и анекдотах : В 6 кн. Кн. 5–6 / Ю. Б. Борев. – Харьков : Фолио ; Ростов н/Д : Феникс, 1996. – 351 с. – (Независимая Академия эстетики и свободных искусств).
20. Борев Ю. Б. XX век в преданиях и анекдотах : в 6 кн. Кн. 1–2 / Ю. Б. Борев. – Харьков : Фолио ; Ростов н/Д : Феникс, 1996. – 381 с. – (Независимая Академия эстетики и свободных искусств).
21. Борев Ю. Б. XX век в преданиях и анекдотах : В 6 кн. Кн. 3–4 / Ю. Б. Борев. – Харьков : Фолио ; Ростов н/Д : Феникс, 1996. – 527 с. – (Независимая Академия эстетики и свободных искусств).
22. Борев Ю. Б. Краткий курс сталинизма в анекдотах и преданиях / Ю. Б. Борев. – Омск : Омское бюро пропаганды художественной литературы, 1991. – 144 с.
23. Бурлеск // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 1. – Київ : Академія, 2007. – С. 150–151.
24. Величко С. В. Літопис. Т. 1. / пер. з книжної української мови, вст. стаття, комент. В. О. Шевчука ; відп. ред. О. В. Мишанич. – Київ : Дніпро, 1991. – 371 с.
25. Вертій О. І. Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років XIX століття / О. І. Вертій. – Суми : Собор, 2005. – 447 с.
26. Вертій О. І. Народні джерела творчості Івана Франка / О. І. Вертій ; ред. Я. Гринчишин. – Тернопіль : Підруч. & посіб., 1998. – 254 с.
27. Вертій О. І. Пантелеймон Куліш і народна творчість : [статті та дослідження] / О. І. Вертій ; [ред. Я. Гринчишин]. – Тернопіль : Підруч. & посіб., 1998. – 119 с.
28. Веселий оповідач / упоряд. Ю. Кругляк. – К. : Мистецтво, 1977. – 167 с.
29. Веселий оповідач : з додатками / упоряд. Б. Грінченко. – Вінніпег : Накладом руської книгарні, 1918. – 105 с.
30. Віннікова Н. Дискурс української літературної пародії / Наталія Віннікова. – Київ : Наук. думка, 2014. – 431 с.
31. Возняк М. Початки української комедії (1619–1819) / Михайло Возняк. – Printed in USA : Говерля, 1955. – 252 с.

32. Галицько-руські анекдоти. Т. 6 / зібрав В. Гнатюк // Етнографічний збірник / Наукове товариство ім. Шевченка. Етнографічна комісія. – Львів : [б. в.], 1899. – XII, 370, III с.
33. Гарачковська О. ХХ століття в українській поезії крізь призму сміху : [монографія] / Оксана Гарачковська. – Київ : Альфа-М, 2015. – 559 с.
34. Гарачковська О. ХХ століття в українській поезії крізь призму сміху / Оксана Гарачковська ; [наук. ред. : В. І. Кузьменко]. – Київ : Альфа-М, 2015. – 559 с.
35. Гарачковська О. О. Ідейно-тематична і жанрова типологія гумористично-сатиричних творів Павла Глазового / Оксана Гарачковська // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство / за ред. Ткачука М. П. – Тернопіль, 2014. – Вип. 41. – С. 29–37.
36. Глазовий П. Архетипи. Гумор. Сатира / Павло Глазовий. – Київ : МАУП, 2003. – 235 с.
37. Глазовий П. Весела розмова : гумор і сатира / Павло Глазовий. – Київ : Молодь, 1979. – 112 с.
38. Глазовий П. Гуморески : старі й нові : [кн. для дорослих (і кілька жменьок дітям)] / Павло Глазовий ; [іл. К. Лавро ; ред.-упоряд. І. Малкович]. – Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 335 с.
39. Глазовий П. З життя кумів / Павло Глазовий // Веселі гуморески. – Київ : ФОП Стебляк, 2016. – С. 170–195.
40. Глазовий П. Сміхологія : вибране / Павло Глазовий. – Київ : Діокор, 2003. – 526 с.
41. Глазовий П. Сміхологія : книга для всіх, кому любий сміх / Павло Глазовий. – 2-е вид., допов. – Київ : Дніпро, 1989. – 575 с.
42. Глазовий П. Сміхологія : книга для всіх, кому любий сміх / Павло Глазовий. – 5-е вид., допов. – Київ : ФОП Стебляк, 2013. – 392 с.
43. Годованець М. Серйозно і смішно / Микита Годованець // Літературна Україна. – 1967. – 24 листоп., № 93 (2479). – С. 3.

44. Годованець М. Слово про байку : роздуми у творчій лабораторії / Микита Годованець. – Вінниця : Континент-Прим, 2003. – 80 с.
45. Гончар О. Українська література передшевченківського періоду і фольклор / Олексій Гончар ; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 1982. – 312 с.
46. Грабович Г. Семантика котляревщини [Електронний ресурс] / Григорій Грабович // До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка / Григорій Грабович. – Київ, 1997. – С. 316–332. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/hrabo/hr14.htm>.
47. Грицай М. Давня українська поезія / Михайло Грицай. – Київ : Видавництво Київського університету, 1972. – 156 с.
48. Гройс Б. Тоталітаризм карнавала / Б. Гройс // Бахтинський збірник. – Москва, 1997. – Вып. 3. – С. 76–80.
49. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тамара Гундорова. – Київ : Факт, 2008. – 284 с.
50. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Укр. літ. постмодерн / Тамара Гундорова ; [Ред. Б.Матіяш]. – Київ : Критика, 2005. – 263 с.
51. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. – Київ : Грані-Т, 2013. – 548 с.
52. Гуревич А. Проблемы средневековой народной культуры / Арон Гуревич. – Москва : Искусство, 1981. – 359 с.
53. Гуревич А. Средневековый мир : культура безмолствующего большинства / Арон Гуревич. – Москва : Искусство, 1990. – 396 с.
54. Далгат У. Литература и фольклор : теоретические аспекты / Уздиат Далгат. – Москва : Наука, 1981. – 303 с.
55. Дей О. Українські народні анекдоти / О. Дей // Українські народні анекдоти, жарти, дотепи / упоряд. П. Гальченко ; вступ. ст. О. Дея. – Київ : Дніпро, 1967. – С. 5–19.
56. Дей О. І. Звичаєво-обрядова поезія трудового року // Ігри та пісні : весняно-літня поезія трудового року / упоряд. Олексій Дей ; АН УРСР, Ін-т

мистецтвознавства, фольклору та етнографії. – Київ : Вид-во Академії наук УРСР, 1963. – С. 7–50.

57. Дей О. І. Іван Франко : життя і діяльність / О. І. Дей. – Київ : Дніпро, 1981. – 355 с.

58. Дей О. І. Пісенний гумор українського народу // Жартівливі пісні : родинно-побутові / АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського ; упоряд.: О. І. Дей, М. Г. Марченко, А. І. Гуменюк. – Київ : Наук. думка, 1967. – С. 9–51.

59. Дей О. І. Спілкування митців з народною поезією : Іван Франко та його оточення / О. І. Дей ; відп. ред. С. Д. Зубков ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наук. думка, 1981. – 334 с.

60. Демченко О. Гендерні стереотипи у літературі ХХ ст. (на матеріалі творчості Павла Глазового) / Демченко О., Рибалка Я. // Український смисл. – 2014. – № 1. – Режим доступу: <http://www.ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/74>.

61. Денисенко В. Творчість М. Йогансена у контексті української сміхової модерністської прози : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01/ Денисенко Вадим Ігорович ; Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 2003. – 160 с.

62. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ ст. / Іван Денисюк. – Львів : Академічний Експрес, 1999. – 280 с.

63. Дніпровські сміховини : українські народні анекдоти, жарти, дотепи / упоряд. П. Гальченко. – Вид. 2-е, випр. і допов. – Дніпропетровськ : Промінь, 1978. – 192 с.

64. Домчин В. Серйозна розмова / Василь Домчин. – Дніпро. – 1979. – № 11. – С. 159.

65. Дубова І. Фольклоризм творчості Степана Руданського : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / Дубова Ірина Олександрівна. – Київ, 2014. – 23 с.

66. Дубова І. Фольклоризм творчості Степана Руданського : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Дубова Ірина Олександрівна ; Нац пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2014. – 213 с.

67. Дунаєвська Л. Українська народна проза (легенда, казка). Еволюція епічних традицій / Лідія Дунаєвська ; Київ. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ : [б. в.], 1997. – 447 с.

68. Євтушенко В. Хто такий Павло Глазовий / Віктор Євтушенко. – Київ : Діокор, 2005 – 144 с.

69. Єременко О. Літературний образ у силовому полі синкретизму : (на матеріалі української прози другої половини ХІХ – початку ХХ століття) / Олена Єременко. – Київ : Євшан-зілля, 2008. – 319 с.

70. Єфремов С. Історія українського письменства [Електронний ресурс] / Сергій Євремов. – Київ : Femina, 1995. – 538 с. – Режим доступу: [http://www.ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature%5C\\_Upload3/8a2741a5-70bd-4b1f-833a-4c54e3a0a27e.pdf](http://www.ukrcenter.com/!FilesRepository/Literature%5C_Upload3/8a2741a5-70bd-4b1f-833a-4c54e3a0a27e.pdf).

71. Житецький П. Г. "Енеїда" Котляревського у зв'язку з оглядом української літератури ХVІІІ ст. / Павло Житецький // Вибрані праці. Філологія / П. Г. Житецький ; АН УССР, Ін-т мовознавства ім О. О. Потебні. – Київ : Наук. думка, 1987. – С. 139–253.

72. З ким сміється Україна : антологія українського сміху / [автор проекту і видання В. Чемерис]. – Київ : Український фітосоціологічний центр, 2009. – 660 с. – Режим доступу: <http://humour.ukrlife.org/antologia.html>.

73. Забужко О. Шевченків міф України : спроба філософського аналізу [Електронний ресурс] / Оксана Забужко. – Київ : Факт, 2006. – Режим доступу: [http://royallib.ru/book/zabugko\\_oksana/shevchenkv\\_mf\\_ukrani\\_sproba\\_flosofskogo\\_analzu.html](http://royallib.ru/book/zabugko_oksana/shevchenkv_mf_ukrani_sproba_flosofskogo_analzu.html).

74. Зборовська Н. Код української літератури : Проект психоісторії новітньої української літератури / Ніла Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – 308 с.

75. Зуб І. В. Зброя несхибного прицілу : сучасна українська радянська сатира / Іван Зуб. – Київ : Рад. письменник, 1965. – 272 с.

76. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 351 с.
77. Ізер В. Процес читання, феноменологічне наближення / Вольфгант Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – 2-е вид. – Львів : Літопис, 2001. – С. 349–403.
78. Каган М. С. Анекдот как феномен культуры [Електронний ресурс] : вступительный доклад / М. С. Каган // Анекдот как феномен культуры : материалы круглого стола (16 ноября 2002 г., г. Санкт-Петербург) / Санкт-Петербургское философское общество. – СПб., 2002. – С. 5–16. – Режим доступу: <http://anthropology.ru/ru/text/kagan-ms/anekdot-kak-fenomen-kultury-vstupitelnyy-doklad>.
79. Каган М. С. Эстетика как философская наука / Моисей Каган. – СПб. : Петрополис, 1997. – 544 с.
80. Калениченко Н. Л. Українська література кінця ХІХ – початку ХХ ст. : напрями, течії / Н. Л. Калениченко ; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 1983. – 255 с.
81. Карасев Л. Философия смеха / Леонид Карасев. – М. : Мысль, 1984. – 222 с.
82. Кирчів Р. Етюди до студій над українським народним анекдотом / Роман Кирчів. – Львів : Інститут народознавства НАН України, 2008. – 268 с.
83. Кімакович І. Анекдот як фольклорний жанр : монографія / Ірина Кімакович ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ : Освіта України, 2014. – 316 с.
84. Книга веселої мудрості / [зібрав та упорядкував Ілля Доля-Попов]. – Київ : Рад. письменник, 1968. – 832 с.
85. Коваленко К. Де б'ють – там... і гумор / Клавдія Коваленко // Літературна Україна. – 1969. – 11 лип., № 55 (2649). – С. 3.
86. Козирєва Н. Сміхова культура у творчості М. Хвильового : філософсько-антропологічний аналіз : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. Наук : 09.00.04 "Філософська антропологія, філософія культури" / Н. В. Козирєва ; Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Харків, 2015. – 20 с.

87. Костомаров Н. Две русские народности [Електронний ресурс] / Н. Костомаров // Основа. – СПб., 1861. – № 3. – С. 33–80. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/kostomar/kos38.htm>.
88. Косяченко В. Любов'ю окрилений сміх : українська радянська сатирична поезія на шляху становлення : літературно-критичні статті / Віктор Косяченко. – Київ : Рад. письменник, 1985. – 288 с.
89. Косяченко В. Розмаїття усмішок і горизонти життя / Віктор Косяченко // Вітчизна. – 1974. – № 8. – С. 152–166.
90. Косяченко В. Українська радянська байка : літературно-критичний нарис / Віктор Косяченко. – Київ : Рад. письменник, 1972. – 240 с.
91. Косяченко В. Т. Жанри сатири і гумору в українській радянській літературі : [навч. посіб. для студентів-філологів] / В. Т. Косяченко, І. С. Руснак, Ю. А. Гречанюк. – Київ : УМВ ВО, 1988. – 60 с.
92. Кравченко А. Драматизм національного стилю: творчість Миколи Куліша / А. Є. Кравченко // Куліш М. Мина Мазайло. – Харків: Фоліо, 2013. – С.3–40.
93. Кравченко А. Криза культури і кризова свідомість як методологічна й соціогуманітарна проблема / А.Є. Кравченко // Українська культура: еволюція кризової свідомості: Колективна монографія / Б. М. Ажнюк, А. В. Артюх, М. С. Васьків та ін. / Відп. ред. М. Г. Жулинський. – Тернопіль: Джура, 2013. – С.15–55.
94. Кравченко А. Світоглядна криза ХХ ст. та її відображення в українській літературі / А. Кравченко // Українська культура: еволюція кризової свідомості : Колективна монографія / Б. Ажнюк, А. Артюх, М. Васьків та ін. / Відп. ред. М. Жулинський. – Тернопіль: Джура, 2013. – С. 90–114.
95. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман [Электронний ресурс] / Юлия Кристева // Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму / пер. с фр., сост., вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва : Прогресс, 2000. – С. 427–457. – Режим доступу: [http://www.old.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva\\_bakhtin.pdf](http://www.old.libfl.ru/mimesis/txt/kristeva_bakhtin.pdf).

96. Кужільний Г. Де паріє жайворонок біля водоспаду [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 26 січ. – 2 лют., № 4 (409). – Початок. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/409/7599.html>.

97. Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового [Електронний ресурс] / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 9–15 лют., № 6 (411). – Продовження. Початок в № 4. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/411/7635.html>.

98. Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового [Електронний ресурс] / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 23 лют. – 1 берез., № 8 (413). – Продовження. Початок в №№ 4–6. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/413/7681.html>

99. Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового [Електронний ресурс] / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 2–8 берез., № 9 (414). – Продовження. Початок в №№ 4–8. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/414/7712.html>.

100. Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 16–22 берез., № 11 (416). – Продовження. Початок в №№ 4–9. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/416/7750.html>.

101. Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 30 берез. – 5 квіт., № 13 (418). – Продовження. Початок в №№ 4–11. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/418/7797.html>.

102. Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 14–20 квіт., № 15 (420). – Продовження. Початок в №№ 4–13. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/420/7833.html>.

103.Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 21–27 квіт., № 16 (421). – Продовження. Початок в №№ 4–15. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/421/7868.html>.

104.Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового. Шана колегам / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 28 квіт. – 4 трав., № 17 (422). – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/422/7904.html>.

105.Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового. Шана колегам / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 11–17 трав., № 19 (424). – Продовження. Початок в №№ 4–17. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/424/7945.html>.

106.Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 25–31 трав., № 20 (426). – Продовження. Початок в №№ 4–19. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/426/7995.html>.

107.Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 1–7 черв., № 22 (427). – Продовження. Початок в №№ 4–20. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/427/8026.html>.

108.Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 8–14 черв., № 23 (428). – Продовження. Початок в №№ 4–22. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/428/8069.html>.

109.Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 15–21 черв., № 24 (429). – Продовження. Початок в №№ 4–23. – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/429/8095.html>.

110.Кужільний Г. Епілог до сміху [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. –

2011. – 22–28 черв., № 25 (430). – Продовження. Початок в №№ 4–24. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.personal-plus.net/430/8127.html>.

111. Кужільний Г. Незгасима зоря небосхилу [Електронний ресурс] / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2012. – 12–18 верес., № 37 (494). – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/494/9623.html>.

112. Кужільний Г. Остання воля поета [Електронний ресурс] / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2012. – 29 серп. – 4 верес., № 35 (492). – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/492/9580.html>.

113. Кужільний Г. Престол небесний [Електронний ресурс] / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2012. – 21–27 берез., № 12 (469). – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/469/9029.html>.

114. Кужільний Г. Родовід Глазових [Електронний ресурс] : нотатки до біографічних роздумів Павла Глазового / Геннадій Кужільний // Персонал Плюс. – 2011. – 13–19 лип., № 27 (432). – Режим доступу: <http://www.personal-plus.net/432/8160.html>.

115. Курганов Е. Анекдот как жанр / Ефим Курганов. – СПб. : Академический проект, 1997. – 123 с.

116. Левакин Н. Художественная рецепция как литературоведческое понятие (к вопросу понимания термина) / Н. Левакин // Известия ПГЛУ им. В. Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 308–310.

117. Летина Н. Теоретические основания рецепции в провинциальном искусстве / Н. Летина // Регионология. – 2008. – № 3. – С. 295–302.

118. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы : Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – СПб. : Алетейя, 1997. – 508 с.

119. Лихачев Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Ленинград : Наука, 1984. – 295 с.

120. Лібман З. Я. Агонія сміху. "Комічне", "трагічне" і "героїчне" в літературі модернізму / З. Я. Лібман. – Київ : Дніпро, 1969. – 395 с.

121. Лотман Ю. Новые аспекты изучения культуры Древней Руси [Електронний ресурс] / Юрий Лотман, Борис Успенский // Вопросы литературы. –

1977. – № 3. – С. 148–165. – Режим доступу:  
[http://www.historicus.ru/novie\\_spekti\\_izucheniya\\_kulturi\\_drevnei\\_Rusi](http://www.historicus.ru/novie_spekti_izucheniya_kulturi_drevnei_Rusi).

122.Лотман Ю. Семиосфера / Юрий Лотман. – СПб. : Искусство, 2000. – 704 с.

123.Луначарский А. О смехе : речь на заседании комиссии по изучению сатирических жанров при группе языков и литератур Отделения общественных наук Академии наук СССР 30 января 1931 года. / Анатолий Луначарский. – Режим доступу: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/ss-tom-8/o-smehe>.

124.М. М. Бахтин : pro et contra : антология Т. 1 : Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / [сост. К. Г. Исупов ; отв. ред. Д. К. Бурлака]. – СПб. : Изд-во Рус. Христиан. гуманист. ин-та, 2001. – 549 с.

125.Майданченко П. І. Комічне в сучасній українській прозі : літературно-критичний нарис / П. І. Майданченко. – Київ : Дніпро, 1991. – 190 с.

126.Масоха П. Як парость виноградної лози / Петро Масоха // Дніпро. – 1968. – № 9. – С. 145–148.

127.Махновець Л. Гумор і сатира наших предків / Леонід Махновець // Давній український гумор і сатира / упоряд. і вст. ст. Л. Є. Махновця. – Київ : ДВХЛ, 1959. – 495 с.

128.Мацько Л. І. Стилiстичні засоби сміхової культури / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько // Стилiстика української мови : підруч. / Л. І. Мацько, О. М. Сидоренко, О. М. Мацько ; за ред. Л. І. Мацько. – Київ : Вища школа, 2003. – С. 388–410.

129.Мельничук Б. Пародії / Борис Мельничук // Дніпро. – 1973. – № 10. – С. 122–123.

130.Мишанич О. Григорій Сковорода і усна народна творчість / Олекса Мишанич. – Київ : Наук. думка, 1976. – 152 с.

131.Мінчин Б. М. Сатира в естетиці соціалістичного реалізму / Б. М. Мінчин. – Київ : Наук. думка, 1967. – 288 с.

132.Мовчан П. Возвращение ради обновления / Павел Мовчан // Вопросы литературы. – 1978. – № 3. – С. 71–89.

133. Мудрий оповідач : укр. нар. казки, байки, притчі та анекдоти / упоряд. І. П. Березовський. – Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1962. – 240 с.
134. Наливайко Д. Жанрово-стилева система літератури Возрождения / Д. Наливайко // Вопросы литературы. – 1977. – № 11 – С. 164–200.
135. Нарис історії української радянської літератури / редкол.: О. І. Білецький [та ін.]. – Київ : Акад. наук УРСР, 1954. – 462 с.
136. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтретекст – контекст : [монографія] / Євген Нахлік. – Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2015. – 543 с. – (Серія "Літературознавчі студії" ; вип. 21).
137. Ніцше Ф. Так казав Заратустра ; Жадання влади / Ф. Ніцше ; пер. А. Онишко, П. Таращук. – Київ : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. – 437 с.
138. Новиченко Л. Поезія на сторінках журналів / Леонід Новиченко // Вітчизна. – 1959. – № 4. – С. 173–186.
139. Нога Г. М. Звичаї тієї давніх школярів бували ... : (укр. святковий бурлеск XVII–XVIII ст.) / Г. М. Нога ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Київ : Стило, 2001. – 188 с.
140. Нога Г. М. Поетика бурлеску в українській віршовій літературі XVII–XVIII ст. : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Нога Геннадій Миколайович ; Національна академія наук України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ, 1996. – 198 с.
141. Нога Г. М. Український різдвяний та великодній бурлескний сміх XVII–XVIII ст. / Геннадій Нога. – Київ : Обереги, 1996. – 36 с.
142. Олейник И. Типологическое исследование языка бурлескной литературы (на материале произведений П. Скаррона "Перелицованный Вергилий" и И. Котляревского "Энеида") : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.15 / Олейник Ирина Валентиновна ; Одесский гос. ун-т им. И. И. Мечникова. – Одесса, 1996. – 155 с.
143. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Хосе Ортега-и-Гассет // Самосознание европейской культуры XX века. – Москва : Политиздат, 1991. – С. 230–263.

144. Павло Глазовий : листи до друга в США, 1990–2002 / упоряд. Галешко Р. – Київ : Фенікс, 2007. – 264 с.

145. Пазяк М. М. Юрій Федькович і народна творчість / М. М. Пазяк ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Київ : Наук. думка, 1974. – 175 с.

146. Панкова Л. Смеховая культура Украины в контексте современных трансформационных процессов : дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.03 / Панкова Людмила Александровна ; Одес. нац. ун-т ім. И. И. Мечникова. – Одесса, 2008. – 203 с.

147. Печерських Л. О. Концептуальні дискурси сміхової культури в українській прозі 90-их років ХХ століття (творчість Юрія Андруховича) : дис. ... доктора філол. наук : 10.01.01 / Печерських Любов Олександрівна ; Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди. – Харків, 2008. – 185 с.

148. Пилипчук Р. Зародки театру : ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство / Р. Пилипчук // Історія української культури : у 5 т. – Київ : Наук. думка, 2001. – Т. 2 : Українська культура XIII – першої половини XVII століття. – С. 452–460.

149. Погребенник В. Українська поезія кінця ХІХ – початку ХХ ст. і фольклор (до проблеми естетичної співдії народних традицій та індивідуальної поетики) : дис. ... доктора філол. наук : 10.01.03 ; 10.01.09 / Погребенник Володимир Федорович ; Київський педагогічний ін-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 1992. – 449 с.

150. Поліщук В. Григорій Сковорода : біографічно-ліричний роман з перемінного болісного та веселого життя укр. мандрівного філософа / Валер'ян Поліщук. – Харків : Держвидав України, 1929. – 117 с.

151. Поліщук Я. О. Література як геокультурний проект : монографія / Я. О. Поліщук. – Київ : Академвидав, 2008. – 304 с.

152. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – Москва : Лабиринт, 2002. – 192 с.

- 153.Пропп В. Я. Русские аграрные праздники / Владимир Пропп. – Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1963. – 143 с.
- 154.Рецепція // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – Т. 2. – Київ : Академія, 2007. – С. 319–320.
- 155.Родный О. В. Ренессансная философия человека и смеховая культура Возрождения: грани диалога : монография / О. В. Родный. – Днепропетровск : Новая идеология, 2012. – 334 с.
- 156.Родный О. В. Концепты смеховой культуры в философско-литературоведческом дискурсе / О. В. Родный // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія. – 2015. – № 15 (том 2). – С. 18–21.
- 157.Романенко О. Семіосфера української масової літератури : текст, читач, епоха / Олена Романенко. – Київ : Якубець А. В., 2014. – 362 с.
- 158.Росовецький С. Фольклорно-літературні зв'язки : компаративний аспект / Станіслав Росовецький. – Київ : Київ. ун-т, 2001. – 275 с.
- 159.Русанівський В. М. Український гумор і його мова / Віталій Русанівський // Мовознавство. – 2005. – № 2. – С. 3–17.
- 160.Рюмина М. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / Марина Рюмина. – Москва : КомКнига, 2000. – 320 с.
- 161.Саїд Е. Культура й імперіялізм / Едвард Саїд ; [ред. Я. Цимбал ; пер. з англ.: К. Ботанова та ін.]. – Київ : Критика, 2007. – 605 с.
- 162.Саїд Е. Орієнталізм / Едвард Саїд ; [Пер. з англ. В. Шовкун]. – Київ : Основи, 2001. – 511 с. – Бібліогр.: с. 456–483.
- 163.Сиваченко М. Є. Студії над гуморесками Степана Руданського (порівняльно-культурологічний аспект) / Микола Сиваченко ; [відп. ред. І. Дзеверін ; упоряд. Г. Сиваченко ; передм. П. Федченка]. – Київ : Наук. думка, 1995. – 448 с.
- 164.Сивокінь Г. "Навіщо тратить на мораль слова?" / Григорій Сивокінь // Літературна Україна. – 1982. – 25 берез., № 12 (3953). – С. 3.
- 165.Сідей І. Не тільки числом, а й умінням / Іван Сідей // Літературна Україна. – 1964. – 22 груд., № 98 (2067). – С. 3.
- 166.Словник іншомовних слів / за ред. О. С. Мельничука. – Вид. 2-ге, випр. і

допов. – Київ : Головна редакція УРЕ, 1985. – 968 с.

167. Смах : истоки и функции / под ред. А. Г. Козинцева. – СПб. : Наука, 2002. – 223 с.

168. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг : соціальна диференціяція укр. мови / Леся Ставицька ; [відп. ред. В. В. Німчук] ; [Укр. наук. ін-т Гарвард. ун-ту та ін.]. – Київ : Критика, 2005. – 462 с.

169. Старовойт М. По чому стріляють сатирики, огляд / М. Старовойт // Жовтень. – 1974. – № 4. – С. 129–134.

170. Столяр М. Советская смеховая культура / Марина Столяр. – Київ : Стилос, 2011. – 304 с.

171. Столяр М. Б. Сміхова культура тоталітарного суспільства: сутність, форми, механізми дії (на прикладі радянських культурних практик) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філософ. наук. : спец. 09.00.04 "Філософська антропологія, філософія культури" / М. Б. Столяр. – Харків, 2013. – 33 с.

172. Стяжкіна О. В. Жінки в історії української культури другої половини ХХ століття / Олена Стяжкіна. – Донецьк : Схід. вид. дім, 2002. – 270 с.

173. Стяжкіна О. В. Людина в радянській провінції : освоєння (від)мови / Олена Стяжкіна. – Донецьк : Ноулідж, Донец. від-ня, 2013. – 295 с.

174. Стяжкіна О. В. Сміхова культура України другої половини ХХ століття : освоєння жіночого образу [Електронний ресурс] / Олена Стяжкіна // Етнічна історія народів Європи. – 2001. – Вип. 10. – С. 21–29. – Режим доступу: [https://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwivs\\_3mlrPTAhWFBSwKHXZMA80QFgg0MAE&url=http%3A%2F%2Ffirbis-nbu.gov.ua%2Fcgi-bin%2Ffirbis\\_nbu%2Fcgirbis\\_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD%3D1%26Image\\_file\\_name%3DPDF%2Feine\\_2001\\_10\\_5.pdf&usg=AFQjCNE0WQVmltyrDA-i-ek5D1vrsDMkgQ](https://www.google.com.ua/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwivs_3mlrPTAhWFBSwKHXZMA80QFgg0MAE&url=http%3A%2F%2Ffirbis-nbu.gov.ua%2Fcgi-bin%2Ffirbis_nbu%2Fcgirbis_64.exe%3FC21COM%3D2%26I21DBN%3DUJRN%26P21DBN%3DUJRN%26IMAGE_FILE_DOWNLOAD%3D1%26Image_file_name%3DPDF%2Feine_2001_10_5.pdf&usg=AFQjCNE0WQVmltyrDA-i-ek5D1vrsDMkgQ).

175. Толстов Е. Принципы и приемы создания сатирического образа (на материалах творчества Салтыкова-Щедрина и Маяковского) / Евгений Толстов. – Ужгород : Закарпатская областная типография, 1974. – 144 с.

176. Томпсон Е. Трубадури імперії : російська література і колоніалізм / Ева М. Томпсон ; пер. з англ. Марія Корчинська. – Вид. 2-ге. – Київ : Основи, 2008. – 367 с.

177. Горба сміху : гумор, сатира / [ред. Є. Федорів]. – Львів : Вечірня година, 1995. – 64 с.

178. Україна сміється : сатира та гумор українських радянських письменників та сучасний народний гумор : в 3 т. Т. 1 / упоряд. Ф. Лавров, І. Березовський. – Київ : Рад. письменник, 1960. – 394 с.

179. Україна сміється : сатира та гумор українських радянських письменників та сучасний народний гумор : в 3 т. Т. 3 / упоряд. Ф. Маківчук. – Київ : Рад. письменник, 1960. – 527 с.

180. Українська байка : збірник / упоряд., авт. вступ. ст.: Б. А. Деркач, В. Т. Косяченка ; іл. Ю. Криги. – Київ : Дніпро, 1983. – 463 с.

181. Українська література XVIII ст. Поетичні твори, драматичні твори, прозові твори [Електронний ресурс]. – Київ: Наук. думка, 1983. – 696 с. – Режим доступу: [http://litopys.org.ua/old18/old18\\_23.htm](http://litopys.org.ua/old18/old18_23.htm)

182. Українська народна сатира і гумор [Електронний ресурс] / за ред. Г. Нудьги. – Львів : Кн.-журн. вид., 1959. – 291 с. – Режим доступу: <http://coollib.com/b/169807>.

183. Українська співомовка / ред. О. Є. Засенко [та ін.]. – Київ : Рад. письменник, 1986. – 347 с.

184. Українське бароко. Т. 2 / керівник проекту Д. Наливайко ; ред. кол.: Д. Горбачов [та ін.]. – Харків : Акта, 2004. – 412 с.

185. Українські анекдоти : від козацьких часів і по наші дні / упоряд. і авт. передм. В. Чемерис. – Київ : Укр. письменник, 1995. – 382 с.

186. Українські жарти [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ukrzharty.at.ua>.

187. Українські народні анекдоти, жарти, дотепи / упоряд. П. Гальченко, О. Дей. – Київ : Дніпро, 1967. – 383 с.

188. Успенский Б. А. Антиповедение в культуре Древней Руси / Б. А. Успенский // Избранные труды / Б. А. Успенский. – Москва : Гнозис, 1994. – Т. 1 : Семиотика истории. Семиотика культуры. – С. 320–332.

189. Фольклоризм // Літературознавчий словник-довідник / [за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка]. – 2-ге вид., випр., допов. – Київ : Академія, 2007. – С. 699.

190. Фразеологічний словник української мови / Уклад.: В. М. Білоноженко та ін. – Київ: Наук. думка, 1993. – 984 с.

191. Франко І. "Тополя" Т. Шевченка / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко ; ред. колегія: Є. П. Кирилюк (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890–1892). – Київ : Наук. думка, 1980. – С. 73–88.

192. Франко І. До студій над С. Руданським / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко ; ред. колегія: Є. П. Кирилюк (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 1980. – Т. 28 : Літературно-критичні праці (1890–1892). – С. 219–221.

193. Франко І. Етнографічний збірник / Іван Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко ; ред. колегія: Є. П. Кирилюк (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка – Київ : Наук. думка, 1981. – Т. 32 : Літературно-критичні праці (1899–1901). – С. 21.

194. Франко І. Твори : в 20 т. Т. 17. Літературно-критичні статті / Іван Франко ; [редкол.: Корнійчук О., Білецький О., Козланюк П.]. – Київ : Державне видавництво художньої літератури, 1955. – 531 с.

195. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному / Зигмунд Фрейд. – СПб. : Алетейя, 1998. – 309 с.

196. Фуко М. Археологія знання / Мішель Фуко ; пер. з фр. В. Шовкун ; ред. М. Москаленко. – Київ : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2003. – 325 с.

197. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнього дня / Йохан Хейзинга. – Москва : Прогресс, 1992. – 462 с.

198. Химик В. Анекдот как уникальное явление русской

речевой [Електронний ресурс] / В. Химик // Анекдот как феномен культуры : материалы круглого стола (16 ноября 2002 г., г. Санкт-Петербург) / Санкт-Петербургское философское общество. – СПб., 2002. – С. 17–31. – Режим доступа до ресурсу: <http://anthropology.ru/ru/text/himik-vv/aneddot-kak-unikalnoe-yavlenie-russkoj-rechevoj-kultury>.

199. Чемерис В. Про усмішки та "за проче остальное" / Валентин Чемерис // Літературна Україна. – 1971. – 19 листоп., № 91 (2891). – С. 3.

200. Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури : Росія та Україна в контексті глобалізації : Віталій Чернецький ; [з англ. пер. К. Ботанова, О. Кирилова, Т. Кононенко]. – Київ : Критика, 2013. – 429 с.

201. Чехов А. П. Человек в футляре [Електронний ресурс] / А. П. Чехов. – Режим доступа до ресурсу: <http://www.ilibrary.ru/text/438/p.1/index.html>.

202. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. – 511 с.

203. Чижевський Д. І. Клясицизм / Дмитро Чижевський // Українська література. Історія української культури / В. Петров, Д. Чижевський, М. Глобенко, І. Мірчук. – Мюнхен ; Львів : Фенікс Лтд, 1994. – С. 112–126.

204. Чижевський Д. І. Нариси з історії філософії на Україні / Д. І. Чижевський. – Київ : Вид-во "Орій" при УКСП "Кобза", 1992. – 230 с. – (Спадок).

205. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посіб. / Мар'яна Шаповал ; М-во освіти і науки України, Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – Київ : Київ. ун-т, 2013. – 167 с.

206. Шевельов Ю. З історії незакінченої війни / Юрій Шевельов / Упоряд. Оксана Забужко, Лариса Масенко. – Київ : Вид. дім "Києво-Могилянська Академія", 2009. – 471 с.

207. Шевельов Ю. Москва, Маросейка [Електронний ресурс] / Юрій Шевельов // День. Kyiv.ua. – 2011. – 30 грудня. – Режим доступа: <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/moskva-marosieyka>.

208. Шевченко Т. Зібрання творів: У 6 т. – Київ : Наук. думка, 2003. – Т. 2: Поезія 1847–1861. – 707 с.

209. Шевченко Т. Передмова до нездійсненого видання "Кобзаря" [Електронний ресурс] / Т. Шевченко // Зібрання творів : у 6 т. – Київ : Наук. думка, 2003. – Т. 5. – С. 207. – Режим доступу: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev507.htm>.

210. Шевчук В. О. Муза Роксоланська : українська література XVI–XVIII століть : у 2 кн. – Кн. 2 : Розвинене бароко. Пізнє бароко / В. О. Шевчук. – Київ : Либідь, 2004. – 728 с.

211. Шерех Ю. Не для дітей / Ю. Шерех // Антологія літературно-критичної думки першої половини ХХ ст./ упоряд. Віра Агеєва. – Київ : Смолоскип, 2016. – С. 793–804.

212. Шкуратенко Ю. Витоки гумористично-сатиричної стратегії П. Глазового / Юлія Шкуратенко // Літературознавчі студії. – Київ, 2016. – Вип. 47, ч. 2. – С. 380–389.

213. Шкуратенко Ю. Еволюція вивчення соціальної функції сміху в теорії комічного / Юлія Шкуратенко // Літературознавчі студії. – Київ, 2014. – Вип. 43, ч. 2. – С. 334–341.

214. Шкуратенко Ю. Матеріально-тілесна образність у гуморесках Павла Глазового: сатирично-бурлескний дискурс / Юлія Шкуратенко // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки : збірн. наук. праць. – Миколаїв, 2016. – № 2. – С. 281–285.

215. Шкуратенко Ю. Особливості архетипів у одноіменній збірці Павла Глазового "Архетипи" / Юлія Шкуратенко // Літературознавчі студії. – Київ, 2014. – Вип. 42, ч. 2. – С. 366–373.

216. Шкуратенко Ю. Особливості художнього опрацювання народного анекдоту Павлом Глазовим / Юлія Шкуратенко // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – Київ, 2016. – Вип. 26. – С. 20–23.

217. Шкуратенко Ю. Рецепція сміхової культури доби бароко у творчості

Павла Глазового / Юлія Шкуратенко // Літературознавчі студії. – Київ, 2015. – Вип. 44, ч. 2. – С. 359–371.

218. Шкуратенко Ю. Трансформації бурлескного світовідчуття у гуморесках Павла Глазового / Юлія Шкуратенко // Електронний фаховий журнал Київського університету ім. Б. Грінченка "Синопис : текст, контекст, медіа". – №4 (16) 2016. – Київ : Київський ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. (0, 7 д. а.)

219. Шкуратенко Ю. Художня рецепція світоглядних імперативів Тараса Шевченка у творчості Павла Глазового / Юлія Шкуратенко // Шевченкознавчі студії : збірн. наук. праць. – Київ, 2015. – Вип. 18, ч. 2. – С. 615–625.

220. Шмелева Е. Я. Русский анекдот. Текст и речевой жанр / Елена Шмелева, Алексей Шмелев. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 144 с.

221. Шутенко Ю. Фольклоризм літератури / Юлія Шутенко // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 5. – С. 95–102.

222. Щербина А. О. Жанри сатири і гумору : нарис / А. О. Щербина. – Київ : Дніпро, 1977. – 136 с.

223. Юрков С. Е. Антиповедение – гротеск – антимир [Електронний ресурс] / Сергей Юрков // Под знаком гротеска : антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). – СПб., 2003. – С. 15–35. – Режим доступу: [http://e-dejavu.ru/a/Antibehaviour\\_Jurkov.html](http://e-dejavu.ru/a/Antibehaviour_Jurkov.html).

224. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія / Олена Юрчук. – Київ : Академія, 2013. – 221 с.

225. Яковенко Н. Дзеркала ідентичності : дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI–початку XVIII ст. / Наталя Яковенко ; [ред. С. Гайдук]. – Київ : Laugus, 2012. – 470 с.

226. Янгиров Р. Анекдоты "с бородой" : материалы к истории неподцензурного советского фольклора, 1918–1934 / Рашит Янгиров // Новое литературное обозрение. – Москва, 1938. – № 3 (31). – С. 155–174.

227. Яус Г. Р. Досвід естетичного сприйняття і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яус ; з нім. пер. Р. Свято і П. Таращук. – Київ : Основи, 2011. – 622 с.

228. Яценко М. На рубежі літературних епох : "Енеїда" Котляревського і

художній прогрес в українській літературі / Михайло Яценко ; відп. ред. В. С. Харитонов ; АН Української РСР, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. – Київ : Наук. думка, 1977 . – 280 с.

229. Bhabha H. Nation and Narration / H. Bhabha. – London: Routledge, 2008. – 334 p.

230. Burke P. Popular Culture in Early Modern Europe [Електронний ресурс] / Peter Burke. – 3rd edition. – Emmanuel College, Cambridge, UK : MPG Books Ltd, Bodmin, Cornwall, 2009. – 457 p. – Режим доступу: [https://books.google.com.ua/books?id=TSj2C2PX1p4C&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=TSj2C2PX1p4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

231. Clark K. Mikhail Bakhtin [Електронний ресурс] / Katerina Clark, Michael Holquist. – Cambridge, Massachusetts ; London, England : Harvard University Press, 1984. – 401 p. – Режим доступу: [https://books.google.com.ua/books?id=30AD4seUwY0C&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=30AD4seUwY0C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).

232. Eagleton T. Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism [Електронний ресурс] / Terry Eagleton. – London : NLB, 1981. – 187 p. – Режим доступу: [https://monoskop.org/images/6/6a/Eagleton\\_Terry\\_Walter\\_Benjamin\\_or\\_Towards\\_a\\_Revolutionary\\_Criticism.pdf](https://monoskop.org/images/6/6a/Eagleton_Terry_Walter_Benjamin_or_Towards_a_Revolutionary_Criticism.pdf).

233. Grabowicz G. Ukrainian Studies: Framing the context / George G. Grabowicz // Slavic Review. – 1995. – Vol. 54, no. 3. – P. 674–690.

234. Graham S. B. A cultural analysis of the russo-soviet anecdote / Seth Benedict Graham. – USA, Pennsylvania : Pittsburgh University Press, 2003. – 281 p.

235. Hagen Mark von. Does Ukraine Have a History? / Mark von Hagen // Slavic Review. – 1995. – Vol. 54, no. 3. – P. 658–673.

236. LaCapra D. Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language [Електронний ресурс] / Dominick LaCapra. – Cornell University, New York : Cornell University Press, 1983. – 353 p. – Режим доступу: <https://books.google.com.ua/books?id=1Mfm41qa8poC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.

237. Le Roy Ladurie Emmanuel. Carnival in Romans [Электронный ресурс] / Emmanuel Le Roy Ladurie // American Journal of Sociology. – 1980. – Vol. 86, no. 3. – P. 654–657. – Режим доступа: [https://www.jstor.org/stable/2778639?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/2778639?seq=1#page_scan_tab_contents).

238. Patterson D. Literature and Spirit: Essays on Bakhtin and his Contemporaries [Электронный ресурс] / David Patterson. – Lexington : UP of Kentucky, 1988. – 176 p. – Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books?id=d7EfBgAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.

239. Shkuratenko Yu. The Elements of Grotesque in Pavlo Hlazovyi's Works / Yuliya Shkuratenko // Spheres of culture. Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. – Lublin, 2015. – Vol. 11. – P. 281–288.

240. Stallybrass P. The Politics and Poetics of Transgression [Электронный ресурс] / Peter Stallybrass, Allon White. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. – 228 p. – Режим доступа: <https://catalyst.uw.edu/workspace/file/download/ba02f158cda77d63772889426332cc39a4a5e074eb20197536ac93ae90f67002>.

241. Stites R. Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900 [Электронный ресурс] / Richard Stites. – Cambridge University, Cambridge : Cambridge University Press, 1995. – 271 p. – Режим доступа: [https://books.google.com.ua/books?id=mGY\\_dmShGCAC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=mGY_dmShGCAC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false).

242. Taylor B. Bakhtin, carnival and comic theory [Электронный ресурс] / Ben Taylor. – University of Nottingham : Nottingham University Press, 1995. – 348 p. – Режим доступа: <http://eprints.nottingham.ac.uk/11052/1/307809.pdf>.