

**Кочерга С. О.**

Національний університет «Острозька академія»

**Садовський О. П.**

Національний університет «Острозька академія»

## ПАРОДІЙНА ПРИРОДА САТИРИ В РОМАНІ ОЛЕСЯ ДОСВІТНЬОГО «КВАРЦИТ»

*У статті проаналізовано особливості використання пародійної природи сатири, як головної сміхової парадигми періоду зміни декад 20–30-х років ХХ ст. на прикладі роману «Кварцит» одного з центральних представників українського художнього слова епохи «червоного ренесансу» Олеся Досвітнього. Простежено найважливіші соціально-політичні, соціально-культурні та загальноісторичні передумови формених і змістових метаморфоз літературних явищ і процесів, котрі стають визначальними у формуванні нових тематичних домінант великої сатиричної прози періоду. З'ясовано основні наративні ознаки ідіостиллю письменника, котрі зазнають модифікацій та стають знаковими в контексті поглиблення-приховування авторських нонконформістських інтенцій, а також протилежного посилення акцентів на некомічному викривальному складнику роману. Зосереджено увагу на збереженні таких базових структурних ознак центральної сміхової парадигми, як діалогічна дуальність та накладання різних за масштабом охоплюваного рівнів висміювання, а також підкреслено особливості трансформації вказаних ознак, що здійснюються з метою регулювання видимості відповідних рівнів пародії та відокремлення думки автора від думок персонажів. Розглянуто пародію як імітаційно-викривальний засіб художньої інтерпретації соціально-політичних явищ та інструмент висвітлення внутрішньокультурних процесів у мистецьких колах періоду середини 20-х – початку 30-х років ХХ ст. Досліджено роль пародії топосів як засобу розширення спектру чинників впливу на формування та розвиток політичних і культурних переконань різних соціотипів та для зображення специфіки використання таких топосів владою задля регулювання суспільних настроїв. Схарактеризовано складну багатозначність викривальних елементів, котра виникає унаслідок ретельного приховування сатиризації шляхом перетворення авторських рефлексій на психологічні ознаки образів окремих персонажів, а також через нагромадження полярних думок за допомогою діалогізації.*

**Ключові слова:** пародія, сатира, нарація, типи, соцреалізм.

**Постановка проблеми.** Трансформація суспільно-політичного тла під час переходу від 20-х до 30-х років ХХ ст. стає передумовою визначальної низки змін культурних процесів того ж періоду. Перехід влади комуністичної партії від прихованих методів боротьби зі свідомими мистецькими колами до відкритих і навіть задекларованих, як, наприклад, проголошення нового псевдомистецького напрямку соцреалізму, стає точкою відліку внутрішньокультурних метаморфоз як на рівні окремих представників творчого процесу, так і на рівні загальноприйнятих художніх постулатів, ідейно-тематичного наповнення мистецького простору. Зокрема, найбільш помітними стають зміни в мікросоціумі літературному, який під впливом нових обмежень партії остаточно розділяється на дві категорії представників – тих, хто пристає до нової течії соцреалізму, і тих, хто наважується на опір.

Відповідно до панівних тенденцій в зазначений період з новою силою на арену літературних баталій виходять засоби комічного, з-поміж яких у великій прозі найпопулярнішою стає сатира. Когорта її поціновувачів серед митців, до яких варто зараховувати Олеся Досвітнього (Олександра Скрипаля-Мищенко) стає найбільш виразною для українського літературного процесу 30-х років ХХ століття, пропонуючи в контексті протистояння комуністичній машині чималу кількість якісних літературних змін. Найбільш важливими для епохи стають художні засоби, що дозволяють приховувати нонконформістські інтенції автора. Зокрема, поширеним стає використання принципів пародії як засобу літературної мімікрії, необхідної для більш якісної протидії партійній пропаганді. Тенденцію тяжіння до цього імітаційно-викривального засобу пере-

конливо демонструє роман Олесея Досвітнього «Кварцит».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Художній доробок Олесея Досвітнього як об'єкт наукових досліджень і критичного аналізу найбільш ґрунтовно репрезентовано в розвідках та статтях Г. Майфета, М. Хвильового, О. Білецького, Ю. Смолича, В. Шевчука. Українське літературознавство періоду незалежності у цьому спектрі збагатили праці В. Агеєвої, Т. Лисенко, О. Мукомели, О. Салової. Особливо цінними є напрацювання Н. Заверталюк, котра у статті «Літературне життя 20-х років ХХ ст. у художній інтерпретації Валер'яна Підмогильного й Олесея Досвітнього» ретельно проаналізувала характерні відмінності та схожості у зображенні естетичних та ідеологічних особливостей літературного процесу, кореляції письменника, влади та соціуму. Зокрема, науковиця дослідила роман «Кварцит», у якому О. Досвітній «розгортає тему літературного життя як боротьби, означуючи стосунки протиборствуючих сил як «гризню» «запеклих ворогів», як «бійку на її фронтах, <...> вибудовує колізії суперечок на рівні словесних баталій у формі діалогів і полілогів, у межах яких задіяні й монологи-роздуми, в яких оприявнюються програмові засади персонажів-письменників, репрезентовані на реалії змагань літературних угруповань між собою» [5, с. 111–112]. Однак наразі ані студії періоду 20–30-х років ХХ ст., ані сучасні дослідження не є вичерпними та розкривають белетристику Олесея Досвітнього переважно лише на найбільш популярних творах письменника.

**Постановка завдання. Метою статті** є схарактеризувати основні особливості використання сатиричної пародії в романі Олесея Досвітнього «Кварцит» як засобу поглиблення змісту й маскування авторських викривальних інтенцій.

**Виклад основного матеріалу.** Багаторівнева структура сатири, що найчастіше виражена двоїстістю елементів комічного через діалогічну природу сміхової парадигми (автор смішить – реципієнт сміється), в період посилення тиску влади на літераторів у 30-х роках ХХ століття стає важливою перевагою засобу комічного та дозволяє свідомим письменникам вдало уникати літературно-політичних перепон, зумовлених уніфікацією літературного процесу під тиском пропагандованого соцреалізму. З метою збереження найбільш гострих викривальних кодів тогочасні митці вдаються до прийомів, за допомогою яких зберігають приховані сенси, адже за допомогою деформації

патерну сатири вони регулюють видимість тієї чи тієї викривальної думки.

Накладання соціально-політичних метаморфоз на мистецькі процеси зумовлює диференціацію й оновлення жанрової системи сатиричних текстів. У великій прозі та поезії за популярністю першість посідає пародія, до якої звертаються як малодосліджені сьогодні В. Чечвянський, Ю. Гедзь, П. Педа, так і найбільш відомі тогочасні літератори – М. Йогансен, Т. Осьмачка, В. Еллан-Блакитний, О. Вишня, М. Семенко, К. Буревій та неокласики [1, с. 129–180]. Проте обмеження жанру новою соцреалістичною доктриною зумовлює видозмінення принципів його застосування та потребує вдумливого дослідження. З-поміж дефініцій українських науковців варте уваги визначення Н. Віннікової: «Літературна пародія – жанр творів словесно-художньої творчості, один із видів вторинних текстів, який будується на контрастуванні того, що зображується (першого плану), із тим, що зображено (другого плану), та імітації об'єкта пародіювання (другого плану) – якого-небудь художнього твору (або його складових – образів, мотивів, сюжетів, тематики, ідейного змісту та ін.), манери, стилю, художніх прийомів письменника, жанру, літературного стилю, напряму тощо, з метою створення комічно-сатиричного образу об'єкта та його ідейно-емоційної оцінки й естетичної критики, що досягається різними засобами і прийомами» [1, с. 67]. Вичерпною є і класифікація об'єктів пародіювання, яку пропонує літературознавиця, а саме «літературні школи та угруповання», «творчість окремого письменника», «група письменників», «літературний жанр», «окремий твір», «складові твору», «певні огріхи в окремому творі» [1, с. 24]. Однак, вважаємо, що практичне застосування зазначеної класифікації для великої пародійної прози значною мірою можливе лише у разі поєднання кількох об'єктів імітації, адже, наприклад, висміювання літературних угруповань неможливе без висміювання групи письменників чи окремих творів. Відтак варто звернутися до двоїстої класифікації, що більш популярна серед західних дослідників пародії (С. Дентіс, Б. Мюллер, Р. Чемберс). Зокрема, науковці розподіляють пародію на конкретну (specific) та загальну (general), що відповідно пародіюють або літературні тексти та індивідуальності, або цілі школи та напрямки [8, с. 48]. У річищі видозмін літературного процесу під тиском соцреалізму саме категорію загальної пародії з можливими її субкатегоріями вважаємо визначальною для великих епічних імітаційно-

викривальних творів. Адже, як зазначає М. Роуз, «в “загальній пародії”, у якій автор використовує пародію для формування сюжету та образів твору та/або для роздумів про художні процеси в літературі загалом, як, наприклад, у «Дон Кіхоті» Сервантеса, певна амбівалентність щодо пародійованого тексту чи текстів, що сприяла створенню сюжету чи образів пародії, може бути центральною для ускладнення пародії в цілому» [9, с. 48].

Роман «Кварцит» (1932) Олеся Досвітнього, на сьогодні практично не отримав уваги науковців з погляду трансформації комічного з метою поглиблення-приховування висміювання реалій доби. Насильницьке зобов'язання авторів до оспівування нової комуністичної дійсності зумовили запит нової комічної домінанти – пародії, котра одночасно слугує засобом втілення авторських викривальних інтенцій та формального дотримання відповідності стереотипам соцреалізму, позаяк «автор пародії, зберігаючи форму оригінала, вкладає у свій текст зміст, який контрастує з об'єктом пародіювання, по-новому його висвітлює шляхом критицизму» [2, с. 284]. Пародія не порушує парадигму засобів комічного через зміщення акцентів, проте ускладнює її рецепцію своєю багатошаровою структурою.

У романі Олеся Досвітнього вбачаємо три сюжетні пласти, що містять у собі різні рівні сатири. Пролог, який варто вважати повноцінною окремою частиною за фабульною значимістю, слугує певним введенням у суть авторської своєрідності сатири. Декларативний характер насмішки у пролозі не відзначається різкими викривальними особливості, радше вона схожа на дружній шарж рівних авторів (і реципієнтів) соціотипів. У фокусі опиняються шахтарі Криворізького басейну та їхня реакція на наскрізну проблему твору – вичерпання руди. Олесь Досвітній напрочуд тонко виявляє спектр соціально-політичних поглядів шахтарів, застосовуючи нотки комічного у висвітленні радикальності їхніх позицій та відповідної «типовості» поведінки, однак не вдаючись до плакатності сатири.

Центральними героями прологу, які одночасно стають і об'єктами шаржування, і інструментами цього ж процесу, є принципово протилежні за своїми поглядами персонажі – рудокопи Степан Курбала та Кирило. Важливою для цього тандему шахтарів у системі пародійної сатири Досвітнього передусім є їхня неподільність: шаржове зображення типів стає можливим тільки у їхній безпосередній діалогічній взаємодії, котра створює ефект контрасту й ледь помітного комічного

перебільшення. Перша в романі зустріч цих героїв стає визначальною для формування образів персонажів. Особливо важливою ланкою усієї персонасфери є Курбала, позаяк з його позиції автор характеризує інші типи, хоча, безумовно, на неї суттєво впливала репутація, створена відповідно до ідеологічних настанов: «Йому захотілося поділитися з цим працюючим рудокопом про розмови на бюро осередку, але думка, що Кирило – безпартійний, обиватель, з ганебним ім'ям «хуліган», яке закріпилося за ним серед культурників гірничого колективу, стримала його. <...> ... адже перед ним був Кирило... [4, с. 14–15]. Свідомо застосовуючи ідеологічні контрасти на рівні зі стереотипними соціально-політичними ролями, письменник не лише пародіює персонажі, але й установлює між ними очевидну нерівність. Водночас така стратегія дозволяє Досвітньому вкотре зняти з себе відповідальність за висміювання представників класу пролетарів, гегемонію яких культивували тогочасні ідеологи.

Зачин основної частини тексту по суті є авторською карикатурою з характерним для Олеся Досвітнього униканням відповідальності за гострі рефлексії, шляхом делегування їх персонажам, однак панівною у системі його комічних заходів залишається пародія. Прикметно, що письменник здійснює певне переорієнтування з соціально-політичної сфери у пролозі на соціально-культурну, розпочинаючи нову сюжетну лінію, пов'язану з Харковом, зосереджуючись на проблемах мистецьких кіл.

Як і в пролозі, створивши рельєфний образ ідейного пролетаря геолога Огея через призму його світобачення, автор реалізує пародійне висміювання вад конкретного мікросоціуму, яким тепер стають не шахтарі й партійні керівники, а художники й письменники. Н. Заверталюк слушно зазначає: «В образі Огея, частково індивідуалізованого (окремі деталі портрету, лаконічні самохарактеристики, внутрішнє мовлення), закодований тип людини, політично зааганжованої на підпорядкованість владі» [5, с. 113]. Уже на початку першого розділу автор у діалозі Огея із другорядною оперною співачкою Аксель увиразнює відмінні культурні статуси персонажів, хоча і в цьому випадку апелює до зухвалих пролетарських повчань. Наприклад, у дискусії Огей відстоює таку тезу: «Опера – це вихолощений нежиттєвий твір, недогризки великого твору. Це «сентиментальна попсована історія» ... для слинявих панночок, оброслих салом паній та панів... [3, с. 26]. У такий спосіб Досвітній виявляє заан-

гажовану «патріотичність» свого персонажа, розкриває його «революційний» світогляд, що знецінює мистецтво та його шанувальників, людей творчих професій. Відтак письменник вказує на псевдокультурність Огея, його обмеженість й упередженість, і, врешті карикатуризує жертв партійно-пролетарських гасел доби.

Культурна недалекість адептів нової комуністичної дійсності в контексті пародійного спрямування сатири Олеся Досвітнього ілюструє інфантильність прихильників революції та власне революціонерів. Радикальність і категоричність останніх зокрема уособлює Огей та його товариші-комунари, наділені автором здатністю до нешляхетних вчинків, обману. Водночас пародійне зображення борців за «диктатуру пролетаріату» свідчить про викривально-інтерпретативний модус зображення тогочасної дійсності, псевдоцінностей оманливої комуністичної ідеї. Письменник розвінчує утопічний соціальний конструкт, яким рухає біологічна сутність суб'єктів з позірною моральністю.

Діалоги персонажів роману нерідко слугують для пародіювання загальної хворобливості тогочасного суспільства, оскільки темпорально-просторовий недуг епохи охоплює і політичну царину, і культурну, і будь-які інші. Образ Огея стає фокусом цієї хворобливості, проте цей персонаж чи не єдиний здатний до ґрунтовного самоаналізу та рефлексій. Він уявляє собі прийдешнє, «коли зникнуть турботи, дріб'язкові бажання, тваринні хотіння», замислюється над питанням, «чи можна вдаватися у міркування про величне майбутнє, нехтуючи огидними дріб'язками життя?» [4, с. 21]. Викривального максимуму його аналітика досягає в описі своїх дітей. Усвідомлюючи їх «безпритульність», залежність від політичних перипетій часу, автор критично констатує нездатність людини «збільшовиченої ери», яка опинилася у видозмінєній, але не зруйнованій ієрархії буттєвісної аморальності, досягнути власну позицію в парадигмі минулого, теперішнього та майбутнього.

Модус роздвоєння головного героя між показною категоричністю і внутрішньою дезорієнтацією частково підтримують і другорядні персонажі. Наприклад, Кряжен, партійна працівниця, котра займається комуністичним муштруванням молоді, не здатна виховати у тому ж дусі свою доньку Наді й навіть отримує від тієї абсолютно зневажливу характеристику: «Мати скептик. Щось подібне до черниці» [4, с. 60]. Вона бачить, що «партійні справи калічать людину, то вже вибачте...

Я ніколи не буду в такій спілці!» [4, с. 60]. Апогеєм хворобливої невизначеності стають епізоди культурно-мистецьких дискусій товаришів Огея, у яких концентрація пародії стає найвищою. Скажімо, полеміка письменників у будинку мецената Суворого має всі ознаки карикатури реальної дискусії літераторів середини 1920-х років. Вона справляє враження побутової суперечки прихильників і противників літературного комунізму, а також тих, хто ще не визначився. У деяких образах можна впізнати тогочасних письменників. Рупором ідей партійного мистецтва слова у творі стає Корній, а його бінарною опозицією Платон, однак обидвоє зображені схематично, по суті залишаються деперсоналізованими. Відверто сміхотворним постає футурист на прізвище Футерко, змальований за допомогою фарсових прийомів, та його спрощений маніфест: «Мистецтво – це дурниця. Фотографія життя, сучасна досконала фотографія, – все. Це механіка й фізика, що нею треба вміти користуватись, – і дурень той, хто скаже, що не кожному на роду написано вміти фотографувати. Всякого можна навчити» [4, с. 79; 7, с. 196].

Якщо спочатку Олесь Досвітній засвідчував тяжіння до комічного лише в окремій репліці або ж натяку у межах діалогу, то згодом окремі замаху такого штибу спостерігаємо на рівні полілогів. Однак наміри письменника конфліктують з авторською стратегією «Кварциту», у якому, згідно зі слухним твердженням І. Дзюби, «обговорення проблем зв'язку інтелігенції з робітництвом давало можливість для спроби пояснити літературно-естетичні позиції ошельмованих друзів з ВАПЛІТЕ» [6, с. 243]. Наприклад, пародійні експерименти у V главі твору мають місце на рівні зачину й завершення диспуту, натомість у зображеній полеміці митців домінує абсурд, який компенсує серйозний пафос частини імітаційної. Олесь Досвітній починає літературну баталію абсурдною сваркою Корнія та Платона щодо граматично неправильної відповіді на загадку останнього, що зумовило обмін наївними опініями про роль граматичної категорії роду в національних мовах та шляхи їх революційної реформації. Завершується ця розмова плакатною дидактикою Корнія: «Не знаєте Платона? Він завжди вигадує таке, що часом кури сміються. От тільки він ніяк не вигадує такого, щоб зламати свою інтелігентську психіку – не пустотворити, а, засукавши рукава, взятись до вивчення соціально-економічних законів, щоб колись, врешті, стати пролетарським письменником» [4, с. 72–73]. Автор підкреслює беззмістовність демагогічних суперечок псевдоін-

телектуалів, якими рухає прагнення самоствердитися, продемонструвати свою лівацьку категоричність, а не бажання знайти істину.

Закінчує диспут письменник іншим абсурдним фрагментом, що цілком вписується у його наративну модель: літератор-селянин Важкий вихваляється здатністю самотужки з'їсти всі страви, що є на столі, і це є його своєрідною реплікою у дискусії про реалізм, котрий організатор «асамблеї» Суворий з ентузіазмом прирівнює до революції: «Я мушу сказати вам одну думку: для буржуазії і імперіалістів Жовтень – це реалізм. Це жахливе аморальне для них явище в світі» [4, с. 82]. Імовірно, в нібито жартівливій акції великого поглинання їжі можна відшукати й ставлення самого автора і до питань звироднілої партійної інтерпретації реалізму, і загальний натяк на дії комуністичної верхівки у річищі викривлення художньо-мистецьких понять з метою «перевиховання» митців за планом партії [4, с. 117–118]. Асоціативно ситуація промовистого ігнорування пустодзвонної риторики дискусантів близька до влучного народного прислів'я «Вовк сливи поїв – Гапон усом моргає» або ж до крилатого висловлювання з байки Л. Глібова «А Кіт ковбаску уминає, неначе й не до його річ» [3].

Пародійними є і сам образ ініціатора «асамблеї» Суворого, «громадського діяча, знавця марксистських законів, діалектики й довголітнього практика суспільних відносин» [4, с. 69], а також високопосадовця, «керівника культурно-пропагандистської партійної роботи» Віллеса, які постають вкрай некомпетентними. Однак обидва здатні підлаштуватися під умови нової дійсності. Самовикриттям власного пристосування і необізнаності варто вважати зізнання Віллеса: «Можливо, я погано тямлю в цих заплутаних софістичних теоріях мистецтва...» [4, с. 88]. Натомість агресія до стенографіста з боку Суворого виявляє його страх документації нетямущості дискусантів: «Писали? чорт вас забори! – гримнув Суворий. Він шарпко підійшов до столу, згріб копичку вузьких листків і, розідравши їх, кинув на підлогу. – Сказано було, ви мені не потрібні. Ще не вистачало стенографувати розмови гостей» [4, с. 85].

Заслуговує уваги ракурс ідеологічного впливу можновладців у контексті культурних перипетій роману. Зокрема, гіпнотична впливовість двох згаданих високопосадовців, а також персонажа на ім'я Марко Титан, «секретаря округового партійного комітету», який з'являється у фінальній третині тексту та постає товаришем і революційним натхненником головного героя. Н. Завертальюк,

підтверджуючи пародійність зустрічі-полеміки митців, зазначає, що «метою організатора вечірки та своєю концептуальністю, неоднозначністю пафосу виділяється епізод «асамблеї» у Суворого, підтекст якого екстрапольований на реальну подію – зустріч Сталіна з українськими письменниками 12 лютого 1929 року» [5, с. 116]. Водночас науковиця заперечує пряму аналогію між Суворим і Сталіним, адже «за своїм статусом герой не сягає вершини «вождя»» [5, с. 116]. Однак все ж важливою залишається теза про асоціативне втілення ідеї тиску влади на письменника, оскільки спільною рисою всіх трьох представників вищої ланки партійної і соціальної ієрархії є не лише необґрунтованість їхніх позицій, але й притаманний кожному з них дидактизм, реалізований через виголошення «повчальних» пропартійних промов, з постійним акцентом на утопічне світле пролетарське майбутнє. Поєднання Суворого, Віллеса й Титана складає збірний образ тієї самої верхівки партійної влади, яка регулювала вектор розвитку тогочасної культури. У такий спосіб Досвітній вкотре пародіює владну псевдоеліту, висміює і типи, і лицемірність сталінської системи.

У другій основній частині роману автор відновлює сюжетну лінію Криворізького басейну. Інтегруючи персоносфери прологу та першої частини, письменник фактично завершує процес «еволюції» інтерпретаційно-викривального складника «Кварциту», повністю звільняє текст від видимих елементів пародії та мінімізує її на рівні змісту. Однак саме у цій частині особливо помітне пародійне викриття соцреалізму, що варто визначити найважливішим маркером авторського висміювання епохи. Штучно створений літературний напрям, спрямований на посилення позицій «диктатури пролетаріату» й боротьбу із противниками влади комунарів, стає предметом напівприхованого глузування. За сюжетом, однією з головних причин вичерпання запасів природних копалин стає активна діяльність ворожих до комунізму шкідників. «Контрреволюціонером» виявиться законний ексвласник шахт – єврей Ісаак Гозберг на прізвисько Йоська, зображений стереотипними імагологічними мазками, котрий насправді лише намагається вберегти від незаконної реквізиції свої володіння. Образ контрреволюції у творі дозволяє авторові підкреслити характерну для соцреалізму рису – хизування представників влади нібито високою результативністю активної класової боротьби. Знаковими є настанови Марка Титана, який закликає Огея та Ореста на супротив капіталізму, використовуючи метафоризовані

пропагандистські штампи тогочасної риторики: «Контрреволюція, гадаєте, спить? Вона живе. Коли їй не вдалось подолати в одвертих боях, вона припишкля, перешикувалася, одягла захисного кольору одіж і точить живе дерево тут, серед нас, на кожному кроці, на всілякій ділянці нашого господарства» [4, с. 149].

У фінальній третині тексту усі герої зазнають трансформації за чіткою фабульною схемою, нав'язаною письменникам системою – персонаж проходить шлях становлення від безвідповідального люмпена до зразкового комуніста. Суттєво змінюються погляди колись принципових противників «диктатури пролетаріату», а надто рудокопа Кирила, письменників Ореста, Платона й інших представників прозахідного літературного світу, оскільки, як зазначає В. Агеєва, «у цілковитій згоді з офіційними вказівками письменники перероджуються, опинившись у робітничому середовищі. Поїздка до шахтарів Криворіжжя стала для них просто цілющою. Якщо столичні інтелігенти зневірені, розчаровані потворними непівськими контрастами, відродженням «базарної» психології, то шахтарі сповнені трудового ентузіазму» [6, с. 303]. Переконливим стає приклад доньки партійної працівниці Кряжен Наді, яка переходить до лав пролетарів-утопістів. Зі свого боку Аксель «послухалась» Огея і змінила буржуазну оперу на більш «правильну» з пролетарського погляду камерну музику. Для всіх названих персонажів спільною рисою є безпідставність поворотних моментів життєвого шляху, їхні перетворення відбуваються раптово, без будь-яких пояснень. Такими ж надуманими видаються метаморфози, що відбуваються з Огеєм та Орестом, які в гіпнотичній атмосфері Криворізького басейну нібито стають палкими патріотами надії рівності й братерства. Таким чином Олесю Досвітній своєю образною системою та пародійною нарацією увиразнює фальшивість ефективності соцреалістичних постулатів, уніфікуючи світоглядні траєкторії представників псевдоідеального комуністичного суспільства.

**Висновки.** Специфіка трансформації українського художнього слова в період переходу сталінської системи до відверто терористичних методів регулювання культури на межі 20–30-х років ХХ ст. закономірно віднаходить репрезентативну реакцію у тогочасній сатиричній літературі. Вагомим прикладом прозового викривально-комічного тексту, що відтворює тематичні, структурні та змістові зміни тогочасної белетристики, є роман «Кварцит» одного з представників доби Розстріляного відродження Олеся Досвітнього. Твір засвідчує новаторський підхід письменника до проблеми насильницького цензурування й тотальної схематизації письменства шляхом створення «єдиноправильного» мистецького напрямку соцреалізму, оскільки автору в межах позірної класової естетики вдається використати засіб прихованої боротьби – пародію. Авторське звертання до багаточислової структури досліджуваного засобу в контексті дуальної природи сміхової парадигми стало визначальним інструментом виявлення та розвінчання розповсюджених вад соціуму на тлі епохи. Головними чинниками пародіювання у письмі Олеся Досвітнього варто вважати поєднання типажів, які зазнають кореляції згідно з моделюванням стандартизованої особи під впливом облудних ідей доби. У центрі спектру висміюваних проблем автора вбачаємо явище симуляції та симулякрів, що дозволило йому висвітлити сутність соціально-культурної епохи, призначення конструкту соцреалізму, беззмістовність утопічно-ілюзорного світобачення, що насправді призвело до дезорієнтації молоді під пресингом фальсифікованих цінностей. Відтак складна палітра пародійних кодів у репрезентації особистісних і колективних рис пролетарського суспільства, яку в романі «Кварцит» використовує Олесю Досвітній, стає важливим аргументом на користь вдумливого перепрочитання вітчизняної літератури періоду 20–30-х років ХХ ст., художньо-сатиричний потенціал якої сповна не розкритий у сучасному літературознавстві.

#### Список літератури:

1. Віннікова Н. М. Українська літературна пародія: генеза, проблематика, поетика : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2015. 477 с.
2. Віннікова Н.М. Функції української літературної пародії та її види. Мова і культура. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. Вип. 15. Т. 3. С. 283–289.
3. Глібов Л. Кіт і Баба. УКРЛІТ.ORG. URL: [http://ukrlit.org/hlibov\\_leonid\\_ivanovych/kit\\_i\\_baba](http://ukrlit.org/hlibov_leonid_ivanovych/kit_i_baba) (дата звернення: 23.09.2024).
4. Досвітній О. Ф. Твори у двох томах. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2 : Роман. Повісті. Оповідання. 590 с.
5. Заверталюк Н. Літературне життя 20-х років ХХ ст. у художній інтерпретації Валер'яна Підмогильного й Олеся Досвітнього : зб. наук. праць. Дніпро : ДНУ, 2011. Вип. 12. С. 107–120.

6. Історія української літератури ХХ століття : підручник / за ред.: В. Г. Дончика. Київ : Либідь, 1998. 464 с.
7. Салова О. В. Проблема літературної орієнтації у романі Олеся Досвітнього «Кварцит». *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. Серія : Філологічні науки. 2015. Випуск 8. С. 193–200.
8. Chambers R. Parody: The art that plays with art. Peter Lang, 2010. 266 p.
9. Rose M. Parody: Ancient, Modern, and Post-modern. Cambridge University Press, 1993. 328 p.

**Kocherha S. O., Sadovskyi O. P. THE PARODY NATURE OF SATIRE IN THE NOVEL “QUARTZITE” BY OLES DOSVITNYI**

*The article analyzes the peculiarities of the use of the parodic nature of satire as the main humorous paradigm of the period of the change of decades of the 20s and 30s of the 20th century on the example of the novel «Quartzite» by Oles Dosvitnyi, one of the central representatives of the Ukrainian literature of the «red renaissance» era. It`s discover the most important socio-political, socio-cultural and general historical prerequisites of the form and content metamorphosis of literary phenomena and processes, which become decisive in the formation of new thematic dominants of the great satirical prose of the period. The main narrative features of the writer`s idiosyncrasy are clarified, which are modified by author and become iconic in the context of deepening and hiding the author`s nonconformist intentions, as well as the opposite strengthening of the emphasis on the non-comic revealing component of the novel. Attention is focused on the preservation of such basic structural features of the central humorous paradigm, such as dialogic duality and the superimposition of different levels of mockery, as well as the peculiarities of the transformation of these features, which are carried out in order to regulate the visibility of the corresponding levels of parody and to separate the author`s opinion from the characters opinions. Parody is considered as an imitative and revealing means of artistic interpretation of socio-political phenomena and as a tool for highlighting the intracultural processes of art groups in the period of the mid-20s – early 30s of the 20th century. Has been studied the role of the parody of topos as a method of expanding the spectrum of influencing factors on the formation and development of political and cultural beliefs of various sociotypes and to depict the specifics of the use of such topos by the authorities to regulate public sentiments. Has been characterized the complex ambiguity of revealing elements, which arises as a result of the concealment of satirization by transforming the author`s reflections into psychological features of the images of individual characters, as well as by the accumulation of polar thoughts with the help of dialogization.*

**Key words:** parody, satire, narration, types, socialist realism.