

УДК 821.111-7.09(091/092)

DOI <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2026.46.2.42>

АНГЛІЙСЬКА САТИРИЧНА ТРАДИЦІЯ В ДІАХРОНІЧНОМУ РОЗРІЗІ: КЛЮЧОВІ ПЕРСОНАЛІЇ, ТВОРИ, ІНСТРУМЕНТАРІЙ (ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ ЕКСКУРС)

ENGLISH SATIRICAL TRADITION IN A DIACHRONIC PERSPECTIVE: KEY FIGURES, WORKS, TOOLS (HISTORICAL AND LITERARY EXCURSION)

Федоряка Л.Д.,

orcid.org/0000-0003-0987-9544кандидат філологічних наук, доцент,
доцент кафедри англійської філології

Криворізького державного педагогічного університету

У статті представлено панорамний огляд сатиричної традиції англійської літератури в діахронічному аспекті від середньовіччя до текстів кінця XX – початку XXI ст. Досліджується трансформація сатиричного модусу, питому увагу приділено засобам художньої виразності.

Наголошено, що англійська сатирична традиція бере початок у творчості Дж. Чосера, який у «Кетерберійських оповідях» застосував доброзичливий гумор у напрямку соціальних і моральних проблем та представників духовенства. Різких обертів сатира набирає у творчості В. Ленгленда, який у алегоричній формі у «Видінні Петра Орача» засуджує моральні проблеми представників пізнього середньовіччя. Небувалою раніше розвитку набуває сатира у добу Ренеансу, на яку припадає творчість Т. Неша, Дж. Голла та Дж. Марстона, а також Бена Джонсона. Кожен із них віддавав перевагу багатоаспектній і безкомпромісній сатири в різних жанрах, але застосовував для цього різні форми і мовні засоби.

Доба Просвітництва характеризується появою раціональної сатири, що яскраво проявилася у романі «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта, і яка допомогла йому на інтелектуальному рівні розвінчати суспільні вади. У романістиці вікторіанців Ч. Діккенса і В. Теккерея переважає соціальна сатира, але різна модель її реалізації. Поява повісті Дж.К. Джерома «Троє в човні (не рахуючи пса)» виступила яскравим зразком побутового гумору та залучила широкий спектр стилістичних прийомів задля його вираження.

XX століття розвиває політичну сатиру у творчості авторів антиутопій О. Гакслі та Дж. Орвелла, а друга половина століття виводить на літературну арену майстрів холодної дистанційної критики І. Во та М. Спарк, та прихильника металітературної гри, сатирика-реформатора Дж. Барнса.

Було встановлено, що англійська сатира наразі вже функціонує не як жанр, а як дискурс або складна наративна стратегія, а головні стилістичні засоби, взаємнені від авторського фокусу і прагматичний цілей, варіюються від епітетів та іронії до повторів, дистанціювання і чорного гумору.

Ключові слова: англійська сатира, сатиричний модус, критика, дискурс, стратегія, жанр, прийом, засіб сатири.

This article presents a comprehensive overview of the satirical tradition in English literature from a diachronic perspective, spanning from the Middle Ages to texts from the late 20th and early 21st centuries. It examines the transformation of the satirical mode, with particular attention paid to the means of artistic expression.

It is emphasised that the English satirical tradition has its origins in the work of Geoffrey Chaucer, who, in *The Canterbury Tales*, employed good-natured humour to address social and moral issues and members of the clergy. Satire takes a sharp turn in the works of William Langland, who, in allegorical form of the poem *Peter Ploughman*, condemns the moral failings of figures from the late Middle Ages. Satire underwent unprecedented development during the Renaissance, a period that saw the works of Thomas Nashe, Joseph Hall and John Marston, as well as Ben Jonson. Each of them favoured multifaceted and uncompromising satire across various genres, but employed different forms and linguistic devices to achieve this.

The Age of Enlightenment is characterised by the emergence of rational satire, which found vivid expression in Jonathan Swift's novel *Gulliver's Travels* and which enabled him to expose societal flaws on an intellectual level. In the novels of the Victorians Charles Dickens and William Thackeray, social satire predominates, though the manner of its execution differs. The publication of J. K. Jerome's work *Three Men in a Boat (To Say Nothing of the Dog)* served as a striking example of domestic humour and employed a wide range of stylistic devices to convey it.

The 20th century saw the development of political satire in the works of dystopian authors Aldous Huxley and George Orwell, while the second half of the century brought to the literary arena the masters of cold, detached criticism, Evelyn Waugh and Muriel Spark, and the proponent of meta-literary play, the satirist-reformer Julian Barnes.

It has been established that English satire now functions not as a genre, but as a discourse or a complex narrative strategy, and the main stylistic devices, depending on the author's focus and pragmatic goals, range from epithets and irony to repetition, distancing and black humour.

Key words: English satire, satirical mode, criticism, discourse, strategy, genre, device, a means of satire.

Постановка проблеми. Англійська літературна сатирична традиція формувалася впродовж багатьох століть як складна система художньої

критики, спрямованої на осмислення соціальних, моральних, релігійних і політичних суперечностей. Сатира в англійській літературі рідко

зводиться до відвертих веселощів і відкритого фарсу, а тяжіє натомість до інтелектуальної дистанції, часто приховується між рядків художнього твору і вкрай рідко викликає безтурботний сміх. Її специфіка, на загал, полягає в поєднанні різних відтінків гумору та етичної «серйозності», що дозволяє одночасно аналізувати й викривати. Представники цієї національної традиції спроможні зробити фокусом своєї критики будь-який об'єкт, подію, явище реальної дійсності, а то й суб'єкт. Сатиричне начало в англійській літературі від середньовіччя і до сучасності тримається на мовній точності і актуалізує абсолютно всі мовні засоби (лексичні, синтаксичні, стилістичні, наративні) задля глибокого і ефективного критичного аналізу зображуваних подій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження англійської сатиричної традиції в літературознавчому та стилістичному аспектах спирається на ґрунтовні праці авторитетних учених, які розглядають цей тип художнього тексту як складну естетичну систему і важіль соціальної критики, а також репрезентують ключові характеристики сатири загалом і її англійського варіанту зокрема.

У світовому науковому дискурсі сатира теоретизується через різноманітні етичні, структурні та історичні перспективи. Д. Гріффін пропонує гнучку інтерпретацію, згідно з якою сатира постає як «... жанр, що постійно змінює свою форму і чинить опір самим визначенням, які критики намагаються йому нав'язати» [39, с. 3]. Ідея протиріччя між реальністю і ідеалом як основи для сатиричного розвінчання розвивається у концепції Н. Фрая, який визначає природу жанру через термін «войовнича іронія». Фрай стверджує, що «сатира – це войовнича іронія: її моральна догматика є суттєвою, оскільки вона відтворює стандарти, за якими вимірюються рівень гротескості і абсурдності об'єкту критичного зображення» [38, с. 223].

Напрочуд суттєвим для цієї розвідки є розуміння кореляції між сатирою та іронією і у плані експлікації та імплікації художніх імперативів автора. Ж. Вайсбергер наголошує, що сатира та іронія виконують роль медіаторів між автором і читачем, а успіх викриття залежить від спільного інтелектуального коду: «Сатира вимагає від аудиторії не лише розшифрування іронічного підтексту, а й активної співучасті у винесенні морального вироку, що перетворює читання на акт соціальної солідарності» [76, с. 162]. Теоретичний фундамент дослідження англійської викривальної традиції доповнюється розумінням

сатири як специфічної форми комунікації, де іронія виступає не просто стилістичним прийомом, а стратегією передачі смислу.

Фундамент соціального аналізу сатири заклав Г. Гайет, який вважав її формою протесту, а її суть вбачав «не в сміхові, а в *нападі*» [41, с. 4]. Учений акцентує на специфічній ролі і характеристиці автора, який може вважатися сатириком: «Сатирик не є безстороннім спостерігачем. Він – самопроголошений *охоронець* стандартів, і його зброєю є *викриття* розриву між реальністю та ідеалом» [41, с. 156]. У свою чергу М. Годгарт зосереджується на технічних прийомах редукації і зауважує, що типовим методом сатирика є «зведення складної людської природи до єдиної механічної пристрасті або пороку» [45, с. 121].

Зі структурної точки зору, як стверджує Е. Кернан, сатира організована навколо конфлікту «між ідеальним і реальним, розумом і безумством, нормою та відхиленням» [46, с. 14], а також переконує, що сатира в англійській літературі «рідко повністю знищує свій об'єкт; вона його *викриває*» [46, с. 37]. Р. Полсон акцентує увагу на тому, що «сатира завжди має *подвійний* фокус: вона є водночас репрезентацією історичного пороку та розбудовою формального, естетичного об'єкта» [57, с. 9].

Г. та І. Діри переконують, що риторична природа англійської сатири тісно пов'язана з концепцією *інтелектуальної гри* («rhetorical play»), яка використовує маскування та перебільшення не для розваги, а для суттєвої переоцінки реальності. Дослідники зазначають: «Сатирична гра руйнує звичні межі сприйняття, змушуючи нас побачити абсурдність у тому, що ми вважали нормативним; це ігрове маніпулювання формою дозволяє сатирику атакувати інституції, залишаючись у межах естетичного простору» [30, с. 75]. Цей ігровий елемент є визначальним для «лагідної іронії» Дж. Чосера або побутового гумору Дж. К. Джерома, в яких комічна невідповідність між серйозним тоном і дріб'язковим об'єктом стає головним рушієм творення сатиричного ефекту. Такий синтез поглядів дає змогу трактувати англійську сатиричну традицію як *динамічне поєднання морального імперативу та витонченої ігрової стилістики*.

Філософський вимір сатиричного модусу розкривається через *аналогію* та *етичний аналіз*. Н. Діль підкреслює, що сатира функціонує як своєрідна *моральна філософія*, вона «не просто критикує порок, вона конструює ідентичні світи, де вада доводиться до свого логічного, часто жакливого завершення, тим самим змушуючи нас визнати її руйнівну природу» [32, с. 19].

Мета і завдання статті. *Метою* цієї розвідки є панорамний огляд англійської сатиричної традиції від середньовіччя до сучасного періоду, що сприятиме виявленню загальних закономірностей функціонування сатиричної поетики художнього твору. *Завданням* роботи є встановлення її ключових параметрів, а саме визначення основних форм, типів, об'єктів і засобів реалізації сатиричного модусу в доробку провідних представників англійської літератури. Важливим аспектом розвідки є експлікація чинників змін, що спричиняють зміну вектора сатиричного зображення відповідно до культурно-історичного контексту епохи. Діахронічний аналіз дозволяє простежити трансформації сатиричного вектора від середньовічної гумористичної традиції до унікальних форм іронії та деконструкції тексту в ХХ–ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу. Англійська сатира бере початок у творчості **Джеффри Чосера** (1340-1405), у його «Кентерберійських оповідях» («The Canterbury Tales», 1392). Точніше, у цьому творі Чосер закладає підвалини англійської гумористичної традиції репрезентації дійсності. Гумор у нього є засобом глибокої соціальної типізації, а специфіка художнього методу полягає у відмові від прямої агресії на користь іронічно відстороненого імпліцитного викриття. Г. Честертон зауважує, що «Чосер – це гуморист у найширшому розумінні слова; він не стільки карає грішника, скільки насолоджується абсурдністю самого гріха» [25, с. 148]. Людські вади і слабкості поет розглядає як невід'ємну частину строкатої картини світу, що робить його висміювання «сонячним» та позбавленим злості.

Д. Брюер акцентує на тому, що гумор Дж. Чосера базується на «співчутливому спостереженні», основу якого складає його улюблена іронія: «Чосерівська іронія є засобом включення, а не виключення; вона дозволяє йому критикувати суспільний стан, водночас залишаючись у межах людської солідарності з тими, кого він описує» [22, с. 74].

Середньовічні витоки цієї традиції Дж. Чосер демонструє у «Оповіді Мірошника» («The Miller's Tale»). Іронія в напрямку людської наївності і тілесності відчутна у фінальній сцені, де автор висміює недолугість теслі Джона, чия сліпа довірливість стає причиною його публічного сорому. Коли Джон падає в своєму барилі, сподіваючись на «другий потоп», то збігаються всі сусіди і, як описує Чосер, починають сміятися з його біди, а всі його виправдання перетворюють на жарт.

На думку Е. Дональдсона, специфіка авторської іронії в описаному випадку полягає в тому, що «Чосер майстерно використовує фізичну незграбність своїх персонажів, аби виявити їхню духовну обмеженість; у «Оповіді Мірошника» тіло завжди перемагає абстрактні фантазії наївного розуму» [33, с. 54]. Мірошник змальований в оповіді через гротескні деталі зовнішності: автор акцентує увагу на величезній бородавці на носі з пучком рудого волосся, яке нагадує щетину свині, та на пащі, яка «була великою, наче піч». Така гіперболізація фізичної грубості (він міг вибити двері головою) корелює з його низьким соціальним станом і інтелектуальною обмеженістю, проте подається Чосером без дидактичного гніву.

Об'єктами подібної доброзичливої насмішки в «Кентерберійських оповідях» виступають персонажі, чий недолік є скоріше кумедними проявами людської натури, ніж фатальними вадами або злочинами. Наприклад, у портреті жінки з Бату («The Wife of Bath's Tale») автор використовує гіперболу, зазначаючи, що її хустки важили «не менше десяти фунтів», а детальний опис я зовнішності, як-то «червоне обличчя» та «щербаті зуби», підкреслює її нестримну життєву енергію та чуттєвість.

Гнівну художню рецепцію Дж. Чосера викликають представники духовенства, чий спосіб життя радикально суперечить церковним канонам. Їхню жадібність, лицемірство та духовну деградацію автор викриває через образ Ченця, який віддає перевагу полюванню та розкошам замість аскези й молитви. Іронія митця проступає у характеристиці Продавця індульгенцій, чий образ уособлює цинічну торгівлю вірою. «Він мав у сумці прощі та листи, / Що їх привіз із Рима... / Та головне – реліквій мав доволі, / Хоч то лиш ганчірки старі» – імпліцитно висміює Чосер [17, с. 369].

Основною причиною появи гумору у «Кентерберійських оповідях» Дж. Чосера постає невідповідність між професійним статусом персонажа та його реальними вчинками. Але, як стверджує медієвіст Н. Когхілл, «сміх Чосера є актом милосердя; він бачить суперечності життя як частину Божественної комедії, де кожна людина, попри свої хиби, має право на своє місце під сонцем» [28, с. 92]. Таким чином, критика у «Кентерберійських оповідях» досягається через «лагідну іронію», яка виявляє істину про стан тогочасного суспільства значно глибше, ніж це зробили би прямі моралізаторські нападки, а також, що найбільш суттєво, спрямована на

покращення духовності представників англійської нації часів пізнього середньовіччя.

Ще більш потужною у плані сатиричної репрезентації пізньої середньовічної дійсності є моралізаторська творчість англійського поета **Вільяма Ленгленда** (бл. 1332–1386), і, зокрема, його алегорична поема «Видіння про Петра Орача» («Piers Plowman», 1377).

Чи не найбільш рельєфним у цій поемі В. Ленгленд є викриття корупції в колах духовенства, яке зрадило свої ідеали заради наживи, та спричинену нею соціальну несправедливість: «Там бачив я ченців усіх чотирьох орденів, / Що проповідували людям задля власного зиску, / Тлумачили Євангеліє так, як їм було зручно» – гнівно зауважує В. Ленгленд [48]. Одним із центральних об'єктів його сатири через це стає Леді Мед (Lady Meed) – алегорія підкупу та незаконної винагороди, що роз'їдає державні й церковні інституції.

Як зазначає Д. Пірсолл, «сатира Ленгленда – це не просто критика звичаїв, а відчайдушний заклик до реставрації божественного порядку в світі, де праця Орача є єдиним мірилом істини» [58, с. 124]. Е. Міддлтон підкреслює, що автор обирає «публічний голос» для захисту спільного блага, де «мова поеми стає інструментом викриття економічного гніту, трансформуючи сатиру на форму громадянської сповіді» [55, с. 95]. Якщо Чосер фіксує невідповідність людської натури ідеалу з посмішкою, то Ленгленд використовує сатиру як гостру духовну зброю для очищення соціуму. У алегоричній формі Ленгленд критикує соціальні і моральні вади та пропонує позбутися їх усіх так само, як Петро Орач від «гріховного куколю» (бур'яну, який заважає рости пшениці), – викоринити раз і назавжди.

Ренесансна сатира набуває ще різкішого характеру у прозі найвідомішого елізаветинського сатирика **Томаса Неша** (1567–?1601), якого називають одним із найвпливовіших критичних голосів останньої декади XVI ст. Л. Привалова зауважує, що Неш як представник «скептико-сатиричного крила тогочасної літератури остаточно пориває з гуманістичними ілюзіями, замінюючи їх жорстким реалізмом та іронічною деконструкцією дійсності» [11, с. 112]. С. Веллз говорить, що Нешева репутація і слава визначається насамперед тим, що він в «володар гострого розуму та глумливого сатиричного пера» [70, с. 5].

Т. Неш був майстром висловити критику як у повний голос, так і приховати у глибині оповіді, спрямовуючи своє сатиричне жало проти соціальних дефектів, явищ і моральних вад свої

сучасників, а також окремих одіозних персоналій тогочасся. Граючи блазня, одягаючи різні маски, Неш-сатирик «використовує максимум негативно-забарвленої експресії на адресу новоспечених дворян, купців, ремісників, орендарів, антикварів, псевдовчених та багатьох інших представників англійського соціуму в памфлеті «Пірс Безгрошовий» [15, с. 78], а памфлеті «Нічні жахи» («The Terrors of The Night», 1594) критикує відьомство, відьом та усіх, хто вірить у ірреальні сили. У його творчості можна виокремити сатиру на пуританів «Мигдаль для папуги» («An Almond for a Parrot», 1590), королеву Єлизавету та Двір («Nashe's Lenten Stuff», 1599). Він використовує напрочуд широкий арсенал засобів – текстових і стилістичних – для реалізації сатиричних інтенцій. Назви творів, структура, вставні оповідки, засоби всіх мовних рівнів (фонетичні, лексичні, синтаксичні) становлять той інструментарій, яким послуговувався Неш для розвінчання соціальних, моральних та персоналізованих об'єктів сатири.

Нешева безкомпромісна і їдка сатира звучить у згаданому памфлеті «Пірс Безгрошовий» («Pierce Penniless's Supplication to the Devil», 1592). У ньому Неш у традиціях середньовічних мораліте анатомізує Сім смертних гріхів, завдяки чому цей памфлет є зразком моральної сатири. У романі «Нещасливий мандрівник» («The Unfortunate Traveller», 1593). Неш поєднує пікарескную традицію з памфлетною нарацією, використовуючи інвективу і розлогі описи у стилі В. Ленгленда, а також епітети, перифрази і порівняння для критики тогочасного європейського суспільства та її ефективної екстраполяції на елізаветинський ґрунт. Головний герой роману Джек Вілтон у своїх шахрайських жартах цілеспрямовано йде «по дорозі до чеснот» [61]. У цьому вислові закодоване Нешеве прагнення привернути особливу увагу європейців до духовних вад з метою боротьби з ними і відтак покращення морального здоров'я італійців, французів, іспанців та англійців.

Для критики пуританина Т. Неш використовує оноματοпею, для викриття розпутної поведінки Єлизавети – алюзію до давньогрецької богині Діани, для засудження жадібності іспанського Короля Філіпа – анімалістичні порівняння, а для критики тогочасних «вискочнів» оперує «ботанічними» метафорами. Аби якомога болючіше вжалити свого запеклого ворога Габрієля Гарві Неш написав цілу псевдобіографію «Забирайтесь геть до Саффраона-Валдена» («Have with You to Saffron-Walden, or, Gabriell Harveys Hunt Is Up»,

1596), а також памфлет-пасквіль «Дивні новини» («Strange News», 1592), тож зазначені твори вже за жанровою ознакою є інструментами його викривального пафосу.

У Т. Неша були талановиті послідовники, творчість яких припадає вже на XVII ст. Це, передусім, поети **Дж. Голл** (1574-1656) та **Дж. Марстон** (1576-1634). Джон Марстон (1576-1634) робить сатиру елизаветинської та яacobінської епохи ще гострішою. Він поєднує театральність із безкомпромисною соціальною анатомією. У своєму найрепрезентативнішому творі «The Scourge of Villanie» (1598) поет декларує відмову від толерантності на користь агресивної прямоти у розвінчанні суспільних вад. Марстон звертається до своєї Музи з вимогою бути максимально жорсткою: «О, нехай мої рядки будуть грубими, як і саме життя; я не прагну догодити розніженому слуху, а прагну вичавити цю гнійну масу» [50, с. 98]. С. Кларк зазначає, що Марстон та його сучасники сформувавши так звану «естетику відрази»: «Сатирик у Марстона перетворюється на анатома, який не просто фіксує вади, а змушує читача відчутти фізичну огиду до них через перенасичення тексту образами хвороб та розпаду» [27, с. 142]. Р. Маккейб вважає, що твір Дж. Голла «Virgideiarium» (1653) теж великою мірою вплинув на формування англійської сатиричної традиції, адже «Голл майстерно використав сувору класичну форму сатири, щоб висловити протест проти соціальної несправедливості та моральної розбещеності» [51, с. 32].

Значний внесок у розвиток англійської сатиричної традиції доби Ренесансу належить **Бену Джонсону** (1572-1637), чия творчість утвердила сатиру як форму високої «організації розуму». Його літературний шлях розпочався з сатиричного драматичного твору «Острів Собак» («The Isle of Dogs», 1597, у співавторстві з Т. Нешем), в якому містилася критика на адресу королеви Єлизавети I та Двору і за яку автора було заарештовано за звинуваченням у наклепі. Справжнє ж визнання Джонсону принесла п'єса «Every Man in His Humour» (1598), яка заклала фундамент «комедії звичаїв» – жанру, зосередженого на витончених, але крутих нормах поведінки божественних кіл суспільства.

Сучасними літературознавцями цей жанр розглядається крізь призму типізації людських вад. Зазначається, що в основі «комедії звичаїв» лежить «відтворення комічних рис характеру персонажа (скупості, марнославства, хвастоців, лицемірства тощо), які мають певну соціальну зумовленість» [7, с. 351]. Засоби критики в таких

творах досліджують як комплексну систему, де головним інструментом виступає не стільки моральне засудження, скільки стилістичне – через іронію та парадокс. Дієвими засобами є також самовикриття персонажів у діалогах, використання промовистих прізвищ та створення ситуацій, у яких зовнішня правильність манер дисонує із внутрішньою ницістю.

Теоретичне підґрунтя творчого методу Бена Джонсона набуло практичного розвитку у п'єсі «Every Man out of His Humour» (1599), в якій драматург інтерпретує і так звану теорію гуморів. Згідно з нею, характер людини визначається пропорцією чотирьох основних речовин в організмі (крові, жовчі, води та флегми), а домінування однієї з них призводить до морального перекошу, який стає об'єктом сатиричного висміювання. Як зазначає Р. Еванс, «Джонсон використовує гумори не як медичний діагноз, а як моральну метафору людської надмірної пристрасті, що руйнує соціальний порядок» [36, с. 82].

Вінцем джонсонівської сатири стали його великі комедії 1605-1610-х років. У «Вольпоне» («Volpone, or The Fox», 1605) драматург піддає нищівній критиці жадібність крізь анімалістичні метафори: хитрий лис Вольпоне та круки-спадкоємці створюють світ, в якому «золотий тілець» замінив релігію та право. Е. Бартон підкреслює, що тут «сатира Джонсона перетворює Венецію на дзеркало лондонських пороків, де інтелект героїв спрямований виключно на хижацьке маніпулювання ближнім» [19, с. 108].

У комедіях «Епіцена або тиха жінка» («Epicoene or The Silent Woman», 1609) та «Алхімік» («The Alchemist», 1610) об'єктами викриття обрано соціальну претензійність та людську наївність. У «Алхіміку» шахрайство Фейса і Сатла перетворюється на метафору тотального обману, а маніпуляції відображають жагу до швидкого збагачення. Р. Даттон наголошує, що в цих творах «Джонсон карає своїх героїв не вогнем, а сміхом, визнаючи, що найбільшим покаранням для дурня є його власна безглуздість» [34, с. 124]. Дж. Гілл з цього приводу додає, що «Джонсон створює простір, де інтелектуальна перевага шахрая є лише тимчасовою ілюзією перед неминучим судом авторської іронії» [43, с. 47].

У п'єсі «Казка про бочку» («A Tale of a Tub», 1633) Бен Джонсон фокусується на провінційних звичаях та бюрократичному абсурді, висміюючи спроби дрібного чиновництва імітувати власну велич. На відміну від ранніх «італійських» творів, викриття у цій п'єсі набуває специфічно англійського колориту. Вона є свідченням

невтомної віри драматурга в те, що сатира має виправляти певні «локальні абсурди», викликані духовними проблемами і соціальними обставинами англійського соціуму. На загал, творчий доробок Бена Джонсона фіксує перехід сатири від безцеремонного кепкування, до якого дуже часто вдавалися його попередники (зокрема, Т. Неш у памфлетах-пасквілях), до всебічного аналізу контрасту між соціальною маскою і справжньою сутністю людини.

У XVIII ст. англійська сатира сягає концептуальної зрілості у творчості **Джонатана Свіфта** (1667-1745), чий метод базується на комбінації алегорії, стилістичної мімікрії під науковий дискурс, а також на застосуванні «мовної псевдосерйозності», де бездоганна логічна послідовність, доведена до абсурду, стає засобом викриття соціальних та моральних аспектів.

У найвідомішому романі Дж. Свіфта «Мандри Гуллівера» («*Gulliver's Travels*», 1726) раціоналізм перестає бути етичним орієнтиром і постає джерелом небезпечної інтелектуальної самовпевненості: «...коли я бачу грудку нечистот і хвороб, що породжені гординою, я вмить виводить мене з рівноваги», – зізнається автор [12, с. 290]. Ця сентенція Гуллівера є кульмінацією його антропологічної сатири, об'єктом деконструкції в якій є сама претензія людини на статус раціональної істоти. Використання натуралістичних метафоричних перифразів («грудка нечистот») у поєднанні з категорією із середньовічних мораліте (гординою) оприявнює фундаментальний розрив між біологічною недосконалістю людства та його інтелектуальною самовпевненістю. Ця суспільно небезпечна невідповідність, що продукує безглузді вчинки представників соціуму і формує відповідну мораль, є майданчиком для появи свіфтівської сатиричної рецепції, яка, як пояснює Ф. Кермод, употужнює себе за рахунок «логічної точності» і уможливує розвінчання «морального абсурду» [47, с. 112]. Цей раціональний «гумор без сміху» (а точніше, зі скупими сльозами на очах) перетворює сатиру Свіфта у цікавий інтелектуальний експеримент.

Залучення до твору ліліпутів, втілене за допомогою літоти, дозволяє автору продемонструвати мізерність людських амбіцій: релігійні розколи через спосіб розбивання яєць та запекла боротьба політичних партій «високих» і «низьких» підборів стають нищівною пародією на державний устрій тогочасної Британії. Послуговуючись літотою, Свіфт висміює претензії сучасного йому суспільства на європейську винятковість, зводячи

«великі» історичні події та військову звитягу Англії до нікчемних забав у сприйнятті велетнів. У Бробдінгнесі ж протилежним чином діє гіпербола: фізичне збільшення тіл робить видимими найменші дефекти – від фізіологічних вад до моральної недосконалої людства, яке в очах короля-велетня постає як «плазуюча та огидна раса маленьких гадюк» [12, с. 120]. Гіперболічна манера опису в третій частині роману спрямована проти оманливої вченості та псевдонаукового фанатизму академіків Лапути: автор викриває абсурдність проєктів видобування сонячного проміння з огірків або перетворення відходів на їжу, що засвідчує кризу раціоналізму. Р. Елліот порівнює метод сатирика з «анатомічним розтином» суспільства: «Гіпербола Свіфта – це не засіб комізму, а хірургічний інструмент, що викриває невідповідність між претензіями людини на раціональність та її тваринними інстинктами» [35, с. 192].

Гострота раціональної сатири найбільш відчутна у памфлеті Дж. Свіфта «Скромна пропозиція» («*A Modest Proposal*», 1729). Із холодною, майже бухгалтерською стриманістю і переконливістю автор формулює жажливий проєкт вирішення проблеми бідності – продавати дітей із бідних ірландських родин на їжу для елітних кіл суспільства: «Я щиро переконаний, що ця пропозиція не матиме ні найменшого заперечення і... сприятиме доброботу людей» [64]. Аналізуючи цей вислів, І. Гітінс акцентує на невідповідності форми та суті у цьому памфлеті загалом: «Найбільш зла іронія Свіфта походить від спокійного, розважливого тону, яким він артикулює потворне» [42, с. 197].

У памфлеті «Проти скасування християнства» («*An Argument Against Abolishing Christianity*», 1708) автор іронічно захищає релігію не з духовних міркувань, а через її номінальну користь для соціуму, висміюючи релігійне вільнодумство тогочасної Англії. У памфлеті «Пророцтва Ісаака Бікерстаффа» («*Predictions for the Year*», 1708), Свіфт використовує засіб стилізування під астрологічний дискурс, аби дотепно познущатися над шарлатанством та людською наївністю, «передбачивши» смерть реального альманашника Джона Партріджа. Прикриваючись маскою простого торговельника, у циклі «Листи сукнаря» («*Drapier's Letters*», 1724) Свіфт спрямовує свою сатиричну зброю проти економічної експлуатації Ірландії та корупції, засуджує небезпеку впровадження неповноцінної мідної монети Вільяма Вуда.

Під маскою «сумлінного проєктанта» Дж. Свіфт провокує читача на інтелектуальний шок

від усвідомлення того, як легко раціональна логіка може виправдати нелюдські дії. М. Сейдел підкреслює, що цей прийом є найвищою формою «сатиричної організації», адже автор «не засуджує протагоніста, а дозволяє його власній бездоганній логіці стати його ж катом» [61, с. 134]. Свіфтова «жорстка» стилістика, що виросла на ґрунті інтелектуального експерименту, дозволяє різнобічно розвінчати моральні і соціальні аспекти доби Просвітництва.

Генрі Філдінг (1707-1754), постать якого знаменує становлення класичного англійського роману, визначав свій художній метод як «комічний епос у прозі». Його творчість спиралася на традиції іспанського шахрайського роману та французької «комічної» прози XVII ст. (Ш. Сорель, П. Скаррон, А. Фюретьер). Утім, якщо його попередники зосереджувалися на житті соціальних «низів» у площині гіперболи і гротеску, то Філдінг увів у літературу репрезентанта нового часу – звичайного громадянина у «прозовому костюмі», таких як містер Олверті чи Том Джонс. Автор наполегливо відмежовував новий жанр від бурлеску та карикатури, які вважав «абсурдними й жахливими» викривленнями дійсності.

Основним об'єктом критики Г. Філдінга постають лицемірство та афект, які він тлумачив як єдині справжні джерела комічного. У передмові до роману «Джозеф Ендрюс» («Joseph Andrews», 1742) автор так і формулює свою етичну позицію: «Єдиним джерелом Справжнього Сміху, на мою думку, є афект..., а афект походить з одного з двох джерел: марнославства або лицемірства» [37]. Прикметно, що сатира Філдінга спрямована не стільки на індивідуальні вади, скільки на суспільний фасад «респектабельності», за яким ховається егоїзм, нещирість, підлість.

У романі «Історія Тома Джонса, найди» («The History of Tom Jones, a Foundling», 1749) автор блискуче висміює жорстку моральну догматику через образи Твакема та Сквоєра, чії нескінченні суперечки про чесноти контрастують із їхньою повною відсутністю емпатії. Показовою є авторська іронічна характеристика філософських претензій: «Він був настільки зайнятий вивченням теорії добра, що не мав часу на допомогу жодній конкретній людині» [14, с. 142].

М. Баттестін зазначає, що сатира Г. Філдінга націлена на встановлення балансу між «добрим серцем» (good nature) та соціальною розсудливістю: «Для Філдінга сатира – це засіб викриття фальшивої доброчесності; він сміється над тими, хто використовує релігію чи філософію

як ширму для своєї ницості» [20, с. 82]. Р. Поулсон додає, що метод Філдінга – «сатира демонстрації, а не розправи; автор не прагне знищити персонажа, він лише знімає з нього перуку, аби показати справжню сутність» [57, с. 104]. На відміну від свіфтівської «жорстокої іронії», гумор Філдінга є «теплим» і оптимістичним, оскільки ґрунтується на вірі в те, що людина здатна виправитися, усвідомивши свої помилки. К. Роусон характеризує авторську позицію Філдінга як «голос доброзичливого деміурга, який спостерігає за людськими слабкостями з висоти інтелектуальної переваги, але без презирства» [60, с. 56].

Вікторіанська епоха розширює соціальний масштаб сатири, що яскраво виражена у прозі **Чарльза Діккенса** (1812-1870). Його виступи проти інституційної і соціальної несправедливості і бездушності відчутні насамперед у романах «Домбі і син» («Dealings with the Firm of Dombey and Son: Wholesale, Retail and for Exportation», 1846–1848); «Холодний дім» («Bleak House», 1852–1853); «Тяжкі часи» («Hard Times: For These Times», 1854); «Крихітка Дорріт» («Little Dorrit», 1855–1857); «Великі сподівання» («Great Expectations», 1860–1861); «Наш спільний друг» («Our Mutual Friend», 1864–1865).

У «Посмертних записках Піквікського клубу» («The Posthumous Papers of the Pickwick Club», 1837) Ч. Діккенс піддає нищівній критиці соціальні інституції не прямими критичними випадками, а кризь їхні мовні та поведінкові моделі. Саме мовна перенасиченість – канцеляризми, повтори, комічні формули та карикатурні ситуації, в яких зашифровані гуманістичні імперативи автора, постають засобами авторської сатири. Слушною в цьому контексті є думка Дж. Кері про те, що «гумор Діккенса викриває соціальну жорстокість, гіпертрофуючи її лінгвістичні звички, а не лише дії» [24, с. 8].

Прикладом такої лінгвістичної надмірності та використання «комічних формул» у романі «Посмертні записки Піквікського клубу» є специфічна манера мовлення містера Джінгля, яка формується на уривчастих фразях і хаотичних нагромадженнях іменників та «розірваний» синтаксис. Коли цей містер описує небезпеку проїзду під низькою аркою, його мова перетворюється на карикатурну послідовність: «Жахлива подія – п'ятеро дітей – мати-красуня – висока дама – їсть сендвічі – забула про арку – бах! – голова геть – сендвіч у руці – нікому покласти в рота – жах, жах!» [4].

Об'єктом найгострішої критики у означеному романі є британська правова система (про-

цес «Барделл проти Піквіка») та бюрократичний апарат. «Юридичні заклади, створені для захисту здорового глузду, зазвичай виявляються найбільш невразливими до нього», – глузує Ч. Діккенс [4]. Крізь призму образів адвокатів Додсона і Фогга Діккенс викриває паразитичну природу закону, який перетворює людські долі на нескінченні паперові впровадження. А засуджуючи дегуманізовану систему освіти (школа Градграйнда) та індустріальне рабство (Коктаун) у романі «Тяжкі часи», Діккенс послуговується засобом стилістичної опозиції: сухий, «квадратний» мові фактів він протиставляє живий, метафоричний світ цирку, що стає втіленням втраченої людяності, а сатира еволюціонує тут від традиційного для нього викриття до соціальної філософії.

Якщо Дж. Свіфт анатомізував людську природу як таку, то Ч. Діккенс зосереджується на «нелюдських» механізмах вікторіанського суспільства. У романі «Тяжкі часи» цей критичний модус кристалізується у програмній установці містера Градграйнда: «Тепер мені потрібні Факти. Навчайте цих хлопчиків та дівчаток лише Фактам. У житті потрібні лише Факти» [5]. Сатиричний ефект тут проявляється у ритмічній повторюваності цього гасла, яка змальовує освіту як конвеєр з виробництва «людей-рахункових машин». Як зазначає Ф. Лівіс, Діккенс викриває саму суть утилітаризму як «філософію заперечення людської душі». Дослідник підкреслює, що «сатира у «Тяжких часах» спрямована проти аналітичного розуму, який, втративши зв'язок із уявою та почуттями, перетворює світ на суху статистичну таблицю» [49, с. 234].

На відміну від діккенсівського всеохопного критичного модусу, сатира **Вільяма М. Теккерей** (1811-1863) зосереджена загалом на викритті соціальної респектабельності. У романі «Ярмарок суєти» («Vanity Fair», 1848) автор розглядає марноту як нормативний стан суспільної культури. Про місце дії свого твору Теккерей повідомлює іронічно: «Це не моральне місце, хоча воно й дуже світське» [13, с. 5]. Дж. Сазерленд, пояснює, що «іронія Теккерей полягає у виявленні марноти як соціальної норми, а не особистої хиби» [66, с. 72]. Сатирик резюмує про відчуття марноти у фінальному пасажі роману: «Ах! VanitasVanitatum! Хто з нас щасливий у цьому світі? Хто з нас отримав те, чого бажав, а отримавши – не розчарувався?» [13, с. 809]. Іронія як ключовий прийом романіста не руйнує соціум ззовні, а демонструє його екзистенційну поверховість, приховану за презентабельним лоском.

Об'єктом гострої критики в романі В. Теккерей постає також англійське офіцерство та аристократія, втілені в образах Родона Кроулі та родини Седлі. Сатирична рецепція лицемірного соціуму опредмечується і в образі Беккі Шарп, яка фальсифікує соціальний статус за допомогою мовної партії. Одним із основних засобів творення комічного ефекту є також фігура насмішкувато-іронічного та дистанційованого від персонажів наратора-ляльководи, який споглядає спектакль амбіцій. Цей образ, що певною мірою нагадує Джека Вілтона із роману Т. Неша «Нещасливий мандрівник», дозволяє Теккерейові продемонструвати контраст між «світською маскою» та внутрішнім прагматизмом: лексика високого товариства, сповнена етикетних формул, лише заповнює моральну порожнечу мовця.

Специфіка теккерейовської сатири полягає у відмові від прямого викриття на користь тонкої психологічної гри, за допомогою якої автор зображує неминучість краху ілюзій і самообману. Яскравим прикладом цього методу сатирика є сцена, де Родон Кроулі застає Беккі Шарп у спальні з лордом Стейном: за зовнішнім лоском і світською люб'язністю криється простий фінансовий розрахунок та моральна низькість. Як зазначає Б. Гарді, «Теккерей – це майстер іронічного спостереження, який не карає своїх героїв, а дозволяє їм викривати самих себе через невідповідність між їхніми соціальними масками та істинними спонуканнями» [40, с. 114]. Така стратегія дозволяє автору вбачати марноту не випадковою вадою, а засадничим принципом існування героїв у романі «Ярмарок суєти».

Кінець XIX ст. ознаменований розквітом англійського побутового гумору, взірцем якого є творчість **Джерома К. Джерома** (1859-1927). У повісті «Троє у човні, не рахуючи собаки» («Three Men in a Boat («To Say Nothing of the Dog»), 1889) автор вибудовує комізм на ґрунті іронічної саморефлексії персонажів та деконструкції вікторіанської «серйозності». Основний художній ефект виникає внаслідок зіткнення свідомої невідповідності між піднесеною оповідною манерою та тривіальністю життєвих ситуацій. Джером іронізує над «новим містянином» – представником середнього класу, чії претензії на компетентність і контроль над обставинами незмінно зазнають краху, а іпохондрична зосередженість на собі фіксується у влучній сентенції: «Це надзвичайно дивно, але кожен, хто страждає на якусь недугу, переконаний, що його хвороба – найважча, а він сам – найбільш терплячий страдник у світі» [3, с. 10]. За допомогою образів Джорджа

і Гарріса автор демонструє, що здатність сміятися над власною безпорадністю є чи не єдиною формою інтелектуальної свободи в суспільстві, що живе за усталеними нормами.

Побутовий гумор письменника укорінений у повсякденних справах: Джером висміює комічну безпорадність героїв перед лицем елементарних завдань, як-от марні спроби розставити намет, нездатність відкрити бляшанку з консервами без ножа чи невміння дядька Поджера повісити картину, не залучивши до цього всю родину. Окремим об'єктом кепкування виступають «джентльменські» хобі, зокрема, невдале рибальство, хаотичне пакування валіз та ілюзорна віра у власну здатність керувати човном, що в сукупності деконструє міф про вікторіанську «правильність» і раціональність.

Дослідник П. Делані основним мовним інструментом письменника вважає іронію, яка, на його думку є, «способом примирення з абсурдністю модерного життя; він (Дж. К. Джером – Л.Ф.) висміює марні спроби своїх героїв зберегти гідність у світі, де речі мають більшу владу, ніж люди» [31, с. 154]. Схожої думки дотримується й О. Ніколенко, яка зауважує, що за експліцитною легкістю тексту прихована глибока філософська дистанція: комізм Джерома ідеалізує затишний світ англійського обивателя та водночас викриває його «інтелектуальну обмеженість, де мовна самоіронія слугує запобіжником від соціальної стагнації» [8, с. 142]. П. Фоменко нарахувала двадцять шість стилістичних тропів і синтаксичних фігур, в яких проявляється комічна модальність Дж. К. Джерома. Вона наголошує, що «гумор отримує розвиток і знаходить своє вираження за допомогою метафори, повтору, синтаксичної конвергенції, порівняння, перерахувань і ритму»; також дослідниця вважає продуктивними для автора «іронію, гіперболу, вставні конструкції, уособлення, перифраз, оказіональні новоутворення...» [16, с. 4].

У ХХ ст. англійська сатира набуває гранично жорстких, інтелектуалізованих форм, а магістральним об'єктом критичного аналізу виступає технократична утопія та політичний тоталітаризм. **Олдос Гакслі** (1894-1963) у романі «Який чудесний світ новий!» («*Brave New World*», 1932) майстерно використовує лексику науки та прогресу в якості механізмів сатири. Дж. Мекієр наголошує на лінгвоцентричності цього методу: «Сатира Гакслі є передусім лінгвістичною; вона викриває те, як сам словниковий запас нормалізує дегуманізацію» [54, с. 182]. Прикладом такої дегуманізації є використання слова «кондиціо-

вання» (*conditioning*) замість «виховання», що перетворює процес формування особистості на суто фізіологічне дресування. Також іронія автора реалізується шляхом хибного тлумачення емоцій: замість душевного спокою чи подолання кризи герої використовують «сому» (*soma*), а будь-який прояв індивідуальної рефлексії трактується як «несоціальна поведінка», терміни «декантація» (*decanting*) замість народження та «процес Бокановського» (*Bokanovsky's Process*), вжиті задля опису масового тиражування людей-близнюків, перетворюють сакральний акт дітонародження на промислову операцію.

Через образи Бернарда Маркса та Дикуна зі вказаного роману О. Гакслі переконує, що ідеологічне програмування (гіпнопедія) підміняє живу думку набором клішованих гасел. Гакслі висміює світ, в якому емоції замінені сомою, а духовність – споживацьким комфортом. Показовою є іронічна максима системи: «Кожен належить кожному іншому» [2, с. 45], що перетворює людську спільноту на безособовий інкубатор. Як зазначає Н. Постмен, сатира Гакслі пророчо викриває не зовнішнє гноблення, а «цивілізацію, яка сміється над власною свободою, замінюючи істину розвагою» [59, с. 37].

Цей мотив максимально інтенсифікує **Джордж Орвелл** (1903-1950), у творчості якого мова постає інструментом і атрибутом абсолютної влади. У романі «1984» (1949) сатира ґрунтується на семантичному зсуві та концепції «новомови» (*Newspeak*), а контроль над лексикою ототожнюється з тотальним контролем над мисленням. Ключовий принцип роману «якщо думка псує мову, то і мова може псувати думку», а також абсурдні лозунги на кшталт «Війна – це мир. Свобода – це рабство. Неуцтво – це сила» [9, с. 101] є свідченням знищення об'єктивної реальності шляхом лінгвістичного маніпулювання. Б. Крік зазначає, що потужність орвеллівської сатири полягає у «лінгвістичному спрощенні, яке оголює ідеологічне спотворення» [29, с. 352].

У повісті «Колгосп тварин» («*Animal Farm*», 1945) ця стратегія репрезентується в алогічному, позбавленому глузду постулаті: «Усі тварини рівні, але деякі тварини рівніші за інших» [10, с. 112]. Напрочуд актуальним сьогодні є звернення Орвелла до сатиричної повісті «про Сталіна», що спрямована на розвінчання тоталітарного режиму. Автор викриває здатність політичного режиму, втіленого в образах Наполеона чи О'Браєна, маніпулювати минулим і майбутнім за допомогою свідомого перекручування значень слів. Дж. Саймонс підкреслює, що

Орвелл модифікує сатиру, перетворюючи її на «етичне дзеркало»: «Орвелл не просто висміює диктатуру; він аналізує саму структуру брехні, яка робить диктатуру можливою» [67, с. 92].

Наслідуючи Дж. Орвелла, своєрідну лінію «стриманої абсурдності» у британській літературній традиції розвиває **Івлін Во** (1903-1966), чия сатира зосереджується на запереченні життєвого хаосу та конфлікті між наївною гуманістичною свідомістю та абсурдним механізмом соціуму, який функціонує поза межами логіки чи моралі. Дж. Маккартні зауважує, що сатиричний метод І. Во базується на «естетизації безладу», а авторська іронія є спробою захиститися від розпаду цивілізації» [52, с. 62]. Основними інструментами автора є стилістична точність та підкреслена емоційна відстороненість, які яскраво контрастують із гротескними фабулами творів.

Наприклад, у романі «Занепад і руйнування» («Decline and Fall», 1928) зовнішня респектабельність освітніх та соціальних інституцій лише підкреслює внутрішню аморальність системи. Сповна відчувши інституційну несправедливість, головний герой твору вчитель Пол Пенніфезер іронічно констатує: «Я б ніколи не подумав, що освіта може бути настільки небезпечною для особистого спокою» [68, с. 45]. Автор часто доводить ситуації до абсурду, перетворюючи соціальні катастрофи, як-от відрахування Пола Пенніфезера з Оксфорда, на серію випадкових, майже механічних подій. Таке трактування створює специфічний ефект «сміху на краю прірви», де мовна елегантність лише підсилює відчуття екзистенційного «шляху в нікуди». На думку Дж. Каренса, сатира Во – це «світ, де соціальні норми стали настільки ритуалізованими, що вони втрачили будь-який зв'язок із людською сутністю, перетворивши життя на серію блискуче описаних нещасних випадків» [23, с. 38].

Апологетом подібної письменницької філософії є і **Мюріел Спарк** (1918-2006) – майстриня витонченої інтелектуально-етичної сатири повоєнного періоду. Сатира Спарк – «холодна» й «точна» – є переконливим протестом проти інституційної тиранії, фальшивої обраності та інтелектуального снобізму. Персонажі романів Спарк стають заручниками соціальних обставин, адже за пафосом і бездоганними манерами авторка приховує трагікомічну відсутність справжнього буття. Стиль сатирикині відзначається суворою мовною економією; її іронічна дистанція позбавлена експресивності, що дозволяє кожному слову транслювати чітку моральну позицію.

Приміром, у романі «Розквіт Міс Джин Броді» («The Prime of Miss Jean Brodie», 1969) сатира фокусується на руйнівній природі авторитету та педагогічної маніпуляції. Мовлення Джин Броді, побудоване на безапеляційних деклараціях та оцінних судженнях, поступово набуває іронічного звучання, оскільки лексика «величі» вступає у протиріччя з реальним контекстом. Репліка вчительки «Муссоліні був одним із найвидатніших людей, які коли-небудь жили» [63] звучить як демонстративна формула ідеологічної естетизації. Комічне в тексті народжується не з карикатури, а з інтонаційної сухості і стилістичної економії, які змушують читача самостійно виявляти внутрішню порожнечу Міс Броді крізь призму раціональної дистанційної іронії. У романі «The Girls of Slender Means» (1963) іронічна і спостережлива героїня Джейн Райт стверджує: «Ми були бідні, але культурні, і вже в цьому ми вбачали перемогу» [62]. Повоєнна бідність тут інтерпретується як сумнівна духовна перевага, над якою зло сміється М. Спарк.

На прагматичній специфіці іронічних суджень у романістиці М. Спарк акцентує М. МакКвіллан: «Іронія Спарк працює через моральне применшення, а не перебільшення; вона змушує нас бачити зло у дрібницях» [53, с. 141]. Цю думку розвиває і А. Болд, підкреслюючи, що стиль сатири Спарк – це «хірургічне втручання в тканину соціальної ввічливості, де під скальпелем лаконічної фрази оголюється нерв духовного розпаду» [21, с. 54]. Р. Ваймер підсумовує, що сатира Спарк, розбудована на іронічному фундаменті, діє через «повторення очевидного, доки воно не стає морально нестерпним» [72, с. 112].

Панорамний огляд творчості письменниці засвідчує, що об'єктами її сатири виступають релігійний фанатизм (як, приміром, у «The Abbess of Crewe»), бездіяльність середнього англійського класу (як у «The Ballad of Peckham Rye») та ін. Окрім «холодної» іронії, реалізація сатиричного модусу відбувається і через гру слів, чорний гумор, пролепсис (випередження подій) та гротескне зіставлення буденного й надзвичайного.

У постмодерному вимірі сучасний англійський письменник **Джуліан Барнс** (1946) розбудовує метасатиру, спрямовану на руйнування історичних наративів та культурних міфів. У романі «Папуга Флобера» («Flaubert's Parrot», 1984) звучить його основоположна теза: «Історія – це лише той спосіб бачити минуле, з яким ми змирилися» [18, с. 90]. Барнс наполягає, що історія є не об'єктивним фактом, а оповідною конструкцією, вразливою до інтерпретацій. Ключовим засобом критики у його

романах постає іронія, яка, як зазначає П. Во, «демонтує авторитет історії, викриваючи її нарративну випадковість» [69, с. 118]. П. Чайлдс характеризує метод Барнса як «іронію сумніву», де стилістична гра слугує засобом перевірки будь-якої ідеї на справжність [26, с. 74].

Метасатиричний вимір Дж. Барнса особливо гостро проявляється в романі «Англія, Англія» («England, England», 1996), об'єктом викриття в якому є комерціалізація національної пам'яті. Автор демонструє, як історія перетворюється на маркетинговий продукт, а ідентичність – на тематичний парк: «Ми не пропонуємо саму Англію; ми пропонуємо Англію в її найбільш концентрованому, зручному та доступному вигляді. Навіщо їхати до справжнього Стоунхенджа, де йде дощ і черги, якщо можна побачити наш – кращий за справжній, бо він чистий і поруч із паркінгом? Ми продаємо не історію, а міф про неї, бо міф завжди прибутковий за реальність» [1, с. 118].

Висновки. За кількістю представників сатиричної традиції пальму першості утримує елізаветинська доба: Томас Неш із його орієнтацією на Джеффри Чосера і Вільяма Ленгленда у структурванні сатиричної картини світу, Джозеф Голл і Джон Марстон, які першими серед сучасників намагалися вкласти ренесансний зміст і критику у класичну форму, і, звичайно, Бен Джонсон, у творах якого міститься як спроба обґрунтувати сатиру, так і бажання втілити свою теорію у комедіях.

Літературна спадщина Джонатана Свіфта є вершиною інтелектуального руйнування соціальних очікувань та моральних ілюзій. У класичному визначенні про «сатиру як дзеркало» [65] зашифроване прагнення сатирика спонукати тих, хто в нього дивиться, бачити свої недоліки і боротися з ними. Вікторіанська доба розширює соціальний діапазон сатири у прозі Чарльза Діккенса та Вільяма Теккерея. Обидва письменники плідно співпрацювали із популярним у ті часи сатиричним журналом «Punch», але сповідували різну «філософію гумору»: якщо Діккенс висміював лексичні штампи соціальних інститутів і моральні хиби їхніх представників, то метод Теккерея – це «сатира зсередини», в якій іронія залишається єдиним способом зберегти гідність у тотальній системі лицемірства.

У ХХ ст. політична сатира Джорджа Орвелла демонструє, що мова остаточно стає інструментом влади. К. Гітченс зазначає, що творчість Орвелла – це сатира інтелектуальної чесності, спрямована проти «ідеологічного туману» [44, с. 64], який розмиває значення слів. Ця лінія знаходить своє

втілення і у прозі Олдоса Гакслі, який викриває наукову термінологію та лексику споживання, які нормалізують дегуманізацію соціуму, перетворюючи людину на біологічну істоту. Повоєнна проза Івліна Во та Мюріел Спарк трансформує цю лінію у витончену екзистенційну іронію: Спарк використовує дистанційну стриманість, а Во – «бездоганно контрольований абсурд». Таким чином, англійська сатирична традиція замикається у колі від «дзеркала» Свіфта до «лінзи» Во, залишаючись незмінним інструментом підтвердження недосконалої реальності. У постмодерному дискурсі Джуліана Барнса цей інструментарій трансформується у метаісторичну іронію, де сатира стає засобом деконструкції самих культурних міфів та офіційних нарративів минулого.

Історико-літературний екскурс, проведений у цьому дослідженні, уможливило говорити про англійську сатиру «не як жанр суто сміхової культури» [6, с. 605], а скоріше як про нарративну стратегію або дискурс. Вона реалізується авторами у різних жанрах (оповіданнях, памфлетах, поемах, комедіях, романах та ін.), але скрізь її поява викликана вродженим розумом, високими інтелектуальними здібностями, критичним мисленням письменника, філософсько-скептичною рецепцією дійсності, які в підсумку обумовлюють манеру художнього спілкування та формують прагматичну цінність твору, який можна вважати сатиричним.

Як дискурс, сатира розвивається уже більше шістьох століть, і за цей тривалий час поетика сатиричного твору зазнавала змін у залежності від суспільної актуальності. Деякі об'єкти втрачали свою релевантність, а інші, навпаки, з'являлися і надовго закріплювалися у фікційному просторі; також актуальними для різних авторів у різні періоди поставали різні мовні засоби. Від Дж. Чосера і до ХІХ ст. вони найчастіше будувалися на фундаменті іронії, і були так би мовити емоційно-спрямованими (епітет, метафора, порівняння, перифраз, гіпербола). У ХХ-ХХІ ст. вони починають транслювати інший тип авторської сатири – холодної, дистанційної і раціональної (гра слів, чорний гумор, гротеск, сарказм).

На захист тези про англійську сатиру як дискурс можуть слугувати і перегуки між представниками різних періодів. М'який гумор Дж. Чосера через кілька століть знайде продовження у побутовій творчості Дж. К. Джерома, проблематика релігійно-політичних памфлетів Т. Неша за своєю концептуальністю і художнім втіленням нагадує інтепретацію релігійних мотивів у памфлетистиці Дж. Свіфта, а також у романістиці

М. Спарк; викривальні інтенції в напрямку освіти, освіченості і науки є магістральними для Дж. Чосера, Т. Неша, Дж. Свіфта, Ч. Діккенса, Дж. Орвелла, І. Во та М. Спарк.

Утім, кожен із представників англійської сатиричної традиції покладається на свої унікальні компоненти сатиричної поетики – у кожного свої улюблені теми, тип сатири і засоби її вираження. Так, Ч. Діккенс відомий своєю потужною (як ніколи раніше і пізніше) соціальною сатирою, О. Гакслі і Дж. Орвел – визнані і неперевершені майстри політичних звинувачень. Крім В. Ленгленда, лише Дж. Орвелл так ефективно використовував алегорію для вираження своїх викривальних імперативів, краще Т. Неша ніхто ніколи не писав персональних сатиричних памфлетів-пасквілів, а краще і ефективніше, ніж М. Спарк, ніхто з чоловіків-сатириків не вправлявся в «чорному гуморі».

Водночас, як і належить дискурсові, багатовікова англійська сатирична традиція демонструє еволюцію від критики певного соціального типу і моральної вади до мовної та нарративної сатиризації. Попри розмаїття об'єктів сатири і форм її реалізації, англійська сатира значною мірою функціонує як форма глибокого етичного аналізу, що найчастіше взаємозалежить від соціальних обставин. Моральний імператив завжди виступав основоположним у процесі розвитку англійської сатиричної традиції, його вплив то посилювався (як у часи Ренесансу), то послаблювався (як у добу Просвітництва), інколи він домінував (як у творчості вікторіанських сатириків), але він незмінно був і завжди проростав із соціального ґрунту.

Усі представники англійської сатиричної традиції структурують багатовекторну художньо-естетичну систему, що має закономірності функціонування і спрямована на фікціоналізацію авторських критичних імперативів. У цій системі кожен має свою індивідуальну траєкторію реалізації сатиричних інтенцій, але в той же час

виступає конститuentом сатири як цілісного феномена. Сатира розвивається від періоду до періоду, спираючись на традиції попередників і вдосконалюючись згідно з напрямком індивідуального сатиричного вектора: від доброго гумору і комічного широсердя Дж. Чосера, крізь їдку сатиру Т. Неша і раціональну логіку Дж. Свіфта до мовної анатомізації в політичній сатири Дж. Орвелла, від соціальної критики В. Теккерея до критичного погляду на відстані М. Спарк та метаісторичної іронії Дж. Барнса.

Тож без доброзичливого гумору Чосера навряд чи такою органічною і ефективною би виступала зараз «нова» іронія Барнса. Іронія, що створює гумористичний ефект, щодалі від творчості Дж. Чосера починає набувати рис гіркої, різкої і поступово перетворюється на різного характеру сатиру (імплицитну, а зголом експліцитну). Тож іронічний ефект, що притаманний англійській сатиричній традиції, спостерігається лише на рівні фактуальної організації тексту, а достеменні авторські прагнення – критично-викривальні – найчастіше заховані глибоко між рядків або опредмечуються через систему персонажів.

Також варто підкреслити, що чим далі від своїх витоків англійська сатира збільшує інтелектуальну дистанцію. У ХХ ст. сатира стає відстороненою, холодною, але оперує ефективними засобами, які уможливають формування сатиричного ефекту такої ж художньої переконливості, як і у творах представників попередніх літературних епох.

Результати цього дослідження, яке представляє англійську сатиру як складний літературно-естетичний феномен, дискурс або стратегію, закладають фундамент для проведення майбутніх фундаментальних розвідок, присвячених як теоретичному осмисленню сатири у вітчизняному філологічному просторі, так і практичним студіям зі всебічного і ґрунтового вивчення поетики англійських сатиричних творів різних історико-літературних періодів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Барнс Дж. Англія, Англія / пер. з англ. В. Кузнецової. Київ: Темпора, 2011. 352 с.
2. Гакслі О. Який чудесний світ новий! / пер. з англ. В. Морозова. Київ: Вид-во «КМ-Букс», 2016. 304 с.
3. Джером К. Дж. Троє у човні (якщо не рахувати собаки) / пер. з англ. Ю. Лісняка. Київ: Знання, 2014. 238 с.
4. Діккенс Ч. Посмертні записки Піквікського клубу / пер. з англ. В. Панченка. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2024. 808 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8612> (дата звернення: 16.02.2026).
5. Діккенс Ч. Тяжкі часи / пер. з англ. Ю. Лісняка. Київ: Дніпро, 1970. 299 с. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=728> (дата звернення: 15.02.2026).
6. Зубрицька М. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 752 с. URL: <https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?S21STR=ukr0000833> (дата звернення: 31.03.2026).

8. Ніколенко О. Комічне у західноєвропейській літературі XIX століття. Полтава, 2011. 248 с.
9. Орвелл Дж. 1984 / пер. з англ. В. Шовкуна. Київ: Видавництво Жупанського, 2015. 312 с.
10. Орвелл Дж. Колгосп тварин / пер. з англ. І. Чернятинського. Київ: Видавництво Жупанського, 2015. 120 с.
11. Привалова Л. П. Основные жанровые особенности модификаций английского романа последней трети XVI века: дисс... канд. филол. наук. Днепропетровск, 1987
12. Свіфт Дж. Мандри Гуллівера / пер. з англ. Ю. Лісняка. Київ: Веселка, 1991. 285 с.
13. Теккерей В. М. Ярмарок суєти / пер. з англ. О. Сенюк. Київ: Дніпро, 1979. 880 с.
14. Філдінг Г. Історія Тома Джонса, знайди / пер. з англ. А. Онишка. Київ: Дніпро, 1986. 144 с.
15. Федоряка Л. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу: дис... канд. філ. наук. 10.01.04. Запоріжжя, 2009. 240 с.
16. Фоменко П. С. Повтор як домінанта авторського стилю Джерома К. Джерома. *Філологічні науки. International Electronic Scientific Journal 'Science Online'*. 2018. С. 4–12. URL: <https://nauka-online.com/wp-content/uploads/2018/12/Fomenko.pdf> (дата звернення: 12.03.2026).
17. Чосер Дж. Кентерберійські оповіді / пер. з англ. переклад М. Стріхи. 2 ч. Ч.1, Львів: Астролябія. 2021. 528 р.
18. Barnes J. *Flaubert's Parrot*. London: Jonathan Cape, 1984. 192 p.
19. Barton A. *Ben Jonson, Dramatist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984. 384 p.
20. Batestin M. *The Moral Basis of Fielding's Art*. Middletown: Wesleyan University Press, 1959. 195 p.
21. Bold A. *Muriel Spark (Modern Novelists)*. London: Macmillan, 1986. 128 p.
22. Brewer D. *Chaucer: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1984. 250 p.
23. Carens J. *The Satiric Art of Evelyn Waugh*. Seattle: University of Washington Press, 1966. 195p.
24. Carey J. *The Violent Effigy: A Study of Dickens' Imagination*. London: Faber & Faber, 1973. 183 p.
25. Chesterton G. K. *Chaucer*. London: Faber & Faber, 1932. 286 p.
26. Childs P. *Julian Barnes (Contemporary British Novelists)*. Manchester: Manchester University Press, 2011. 192 p.
27. Clark S. *The Elizabethan Pamphleteers*. London: Athlone Press, 1983. 272 p.
28. Coghill N. *The Poet Chaucer*. Oxford: Oxford University Press, 1967. 160 p.
29. Crick B. *George Orwell: A Life*. London: Secker & Warburg, 1980. 473 p.
30. Deer H., Deer I. *Satire: The Rhetorical Art*. New York: Harper & Row, 1977. 115p.
31. Delany P. *Literature, Money and the Market*. London: Palgrave, 2002. 238 p.
32. Diehl N. Satire and the Ethic of Ambiguity. *Journal of Aesthetic Education*. 2013. Vol. 47, № 2. P. 19–35.
33. Donaldson E. T. *Speaking of Chaucer*. London: Athlone Press, 1970. 178 p.
34. Dutton R. *Ben Jonson: Authority: Criticism*. London: Macmillan, 2000. 249 p.
35. Elliott R. *The Power of Satire: Ritual, Magic, Art*. Princeton: Princeton University Press, 1960. 300 p.
36. Evans R. *Jonson and the Psychology of Public Theater*. Princeton: Princeton University Press, 1994. 250 p.
37. Fielding H. *Joseph Andrews*. Project Gutenberg, Joseph Andrews. Project Gutenberg, 2003. London: Pan Books, 1973. 349 p. URL: <https://www.gutenberg.org/files/9611/9611-h/9611-h.htm> (дата звернення: 11.03.2026).
38. Frye N. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1957. 383 p.
39. Griffin D. *Satire: A Critical Introduction*. Lexington: University Press of Kentucky, 1994. 256 p.
40. Hardy B. *The Exposure of Luxury: Radical Themes in Thackeray*. London: Peter Owen, 1972. 190 p.
41. Hight G. *The Anatomy of Satire*. Princeton: Princeton University Press, 1962. 301 p.
42. Higgins I. *Swift's Politics: A Study in Disaffection*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 232 p.
43. Hill J. *The Cambridge Introduction to Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 230 p.
44. Hitchens C. *Why Orwell Matters*. New York: Basic Books, 2002. 224 p.
45. Hodgart M. *Satire*. London: World University Library, 1969. 255 p.
46. Kernan A. *The Plot of Satire*. New Haven: Yale University Press, 1965. 226 p.
47. Kermode F. *The Uses of Error*. London: Collins, 1990. 448 p.
48. Langland W. *Piers Plowman: The B-Text Prologue*. Poetry Foundation. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/159123/piers-plowman-b-prologue> (дата звернення: 31.03.2026).
49. Leavis F. R. *The Great Tradition*. London: Chatto & Windus, 1948. 266 p.
50. Marston J. *The Scourge of Villanie* / ed. by G. B. Harrison. London: Penguin, 2002. 128 p.
51. McCabe R. *Joseph Hall: A Study in Satire*. Oxford: Clarendon Press, 1982. 210 p.
52. McCartney G. *Evelyn Waugh and the Modernist Tradition*. London: Transaction Publishers, 1987. 205 p.
53. McQuillan M. *Muriel Spark (Contemporary British Novelists)*. London: Routledge, 2002. 184 p.
54. Meckier J. *Aldous Huxley: An English Intellectual*. London: Routledge, 2002. 240 p.
55. Middleton A. The Idea of Public Poetry in the Reign of Richard II. *Speculum*. 1978. Vol. 53, No. 1. P. 94–114.

56. Nashe Th. The Unfortunate Traveller. London: T. Scarlett for C. Burby, 1594. 68p. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Unfortunate_Traveller.pdf (дата зверення: 25.02.2026).
57. Paulson R. The Fictions of Satire. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1967. 228 p.
58. Pearsall D. Old English and Middle English Poetry. London: Routledge & Kegan Paul, 1981. 352 p.
59. Postman N. Amusing Ourselves to Death. New York: Viking Penguin, 1985. 163p.
60. Rawson C. God, Gulliver, and Genocide. Oxford: Oxford University Press, 2002. 416 p.
61. Seidel M. Satiric Inheritance: Rabelais to Sterne. Princeton: Princeton University Press, 1979. 283 p.
62. Spark M. The Girls of Slender Means. London: Macmillan, 1963. 176 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=Hmu41ZGZCaQC&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 28.01.2026).
63. Spark M. The Prime of Miss Jean Brodie. London: Macmillan, 1961. 170 p. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/517188> (дата звернення: 30.01.2026).
64. Swift J. A Modest Proposal. Internet Archive. 2008. 18 p. URL: <https://ia600906.us.archive.org/27/items/ost-english-a-modest-proposal-by-r/A%20Modest%20Proposal%2C%20by%20Dr.pdf> (дата звернення: 18.02.2026).
65. Swift J. A Tale of a Tub. Internet Archive. 2017. 80 p. URL: <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.40202/page/n147/mode/2up> (дата звернення: 23.02.2026).
66. Sutherland J. Thackeray at Work. London: Athlone Press, 1984. 176 p.
67. Symons J. 1984 Revisited: Totalitarianism in Our Century. New York: Harper & Row, 1984. 280 p.
68. Waugh E. Decline and Fall. London: Penguin Classics, 2004. 224 p.
69. Waugh P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. London: Routledge, 1984. 176 p.
70. Wells S. Thomas Nashe (English Authors). London: Edward Arnold, 1964. 240p.
71. Weisgerber J. Satire and Irony as Means of Communication. *Comparative Literature Studies*. 1973. Vol. 10, No. 2. P. 157–172.
72. Wymer R. Webster and Ford (English Dramatists). London: Macmillan Education UK, 1995. 166 p.



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу CC BY 4.0

Дата першого надходження статті до видання: 30.04.2026
Дата прийняття статті до друку після рецензування: 22.05.2026
Дата публікації (оприлюднення) статті: 29.05.2026