

Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЖЕЛНОВАЧ АЛІНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 821.161.2'06 – 343 Багрянний.09

ДИСЕРТАЦІЯ

**«СОЦІАЛЬНИЙ МІФ І ЙОГО ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ У ДРАМАТУРГІЇ
І. БАГРЯНОГО («МОРІТУРІ», «РОЗГРОМ», «ГЕНЕРАЛ»))»**

Спеціальність 10.01.01 – «Українська література»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

А.О. Желновач

Науковий керівник Матушек Олена Юріївна, доктор філологічних наук,
професор, доцент.

Харків–2018

АНОТАЦІЯ

Желновач А.О. Соціальний міф і його художнє втілення у драматургії І. Багряного («Морітурі», «Розгром», «Генерал»). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 – «Українська література» (Філологічні науки). – Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, Міністерство освіти і науки України, Харків, 2018.

Українська еміграційна література періоду Другої світової війни на сьогодні лишається малодослідженим полем у вітчизняному літературознавстві. Художня естетика світобачення представників Мистецького українського руху була неоднорідною: полишивши радянський соцреалістичний простір, вони, з одного боку, прагнули зберегти свій національний образний мікросвіт, а з іншого, шукали нових літературних тенденцій в західноєвропейській культурі. Письменники-емігранти мали на меті передусім привернути увагу світової спільноти до жахливого становища українців в СРСР, особливо інтелігенції.

Одним із найвідоміших діячів МУРу по праву вважається І. Багрянний, який поруч з літературною діяльністю займався також політичними та видавничими справами. У 20-х роках минулого століття автор починав як поет. Через художні інвективи проти радянському ладу письменника відразу зарахували до числа «політично неблагодійних». Пізніший тюремний досвід І. Багряного став сюжетом багатьох його художніх текстів.

На сьогодні найбільш вивченими лишаються поетичні та прозові надбання письменника. Лише останнім часом дослідники почали розглядати драматургію І. Багряного не просто як нариси до його прозових текстів, а як самостійні оригінальні літературні одиниці, що заслуговують глибокого наукового аналізу.

Актуальність теми дисертації зумовлена потребою розглянути драматургію І. Багряного як маловідоме явище у літературному контексті його доби, акцентуючи на міфологічній структурі світогляду автора. Мурівці заперечували та розвінчували радянський соціальний міф. Особливо важливими для нас стали спостереження Ю. Шереха про ізолюваність цих авторів від України, а відтак ілюзорність їх погляду на все, що відбувалося тут. Письменники діаспори відображали не реальну, а віртуальну Україну, насичуючи свої тексти політичними міфами. Концепція МУРу сформувалася як вторинна моделююча система, що будувалася на різних естетичних програмах (творчості Т. Шевченка, українському фольклорі, європейській та світовій літературі). Усе зазначене вище виявилось притаманним і для художньої манери І. Багряного. Це і спричинило вибір теми нашої студії.

Об'єктом дослідження стали драматична повість «Морітурі», повість-вертеп «Розгром», комедія-сатира «Генерал» І. Багряного.

Предметом дослідження є художнє втілення соціального міфу в названих вище текстах.

Наукова новизна зумовлюється актуальністю, метою та завданнями роботи, в якій розглянуто маловідомі тексти письменника як оригінальне художнє явище, що дозволяє визначити його роль в історії української літератури в цілому; проаналізовано п'єси «Морітурі», «Розгром» та «Генерал» з позиції інтерпретації соціального міфу у літературному контексті їх доби; показано характер і образну специфіку використання соціального міфу в художньому тексті, осмислення запозичених з нього мотивів, концепцій добра-зла, життя-смерті, образів-міфологем, сміхової культури у відповідності до авторських завдань й поставлених проблем.

Соціальний міф у 30-х–40-х рр. ХХ століття став зручним засобом для формування й реалізації політичного курсу компартії в СРСР. Він виник на основі класичної міфології, по-іншому відображаючи її світоглядні принципи й дидактичний матеріал. У нашій роботі виділяється роль соціального міфу як особливого комунікативного дискурсу, вторинної семіотичної системи з

сугестивним характером. Сьогодні такий міф також асоціюється з вигадкою, ілюзією, неправдою. Останні характеристики стали підґрунтям осмислення соціального міфу радянського типу. Іншими ознаками цього поняття вважаються історична вмотивованість, орієнтація на певну публіку, повторюваність засадничих його концепцій, актуальність, маніпулятивний характер, формальне співвідношення з реальністю, структурна організація духовних та суспільних цінностей людини.

На I Всесоюзному з'їзді радянських письменників офіційно було встановлено новий літературний метод – соціалістичний реалізм, яким відтоді мали послуговуватися радянські письменники. Фундаментом цього напрямку став соціальний міф про побудову «величної держави з ідеальним суспільним ладом». Відтепер історична дійсність повинна була зображуватися в своєму революційному розвитку. Такі художні тексти мали показувати позитивних героїв-комуністів, жінок, що працюють врівні з чоловіками та дітей як спадкоємців великої соціалістичної місії. Всі вони докладали зусиль задля досягнення «майбутньої гармонії». Радянська література – «оптимістична, подієва, активна, національна за формою та соціалістична за змістом».

Постійні фізичні переслідування й примусовий характер соцреалізму внеможливили повноцінний розвиток української літератури в СРСР. У таких умовах письменники мали два вибори: лишитися, адаптуватися до нових умов і прийняти норми методу соціалістичного реалізму чи емігрувати й мати змогу творити вільно й без обмежень. Певна їх кількість обрала другий шлях. Таким чином, 1945 р. постав Мистецький український рух. Члени цього угруповання повністю відкидали й заперечували настанови соціалістичного реалізму. Попри різноманіття проголошених стильових моделей художнє світосприйняття мурівців базувалося на двох основних концепціях: «великої літератури» У. Самчука та «національно-органічного стилю» Ю. Шереха. Класична світова література мала стати підвалиною першої теорії, фольклор та творчість Т. Шевченка – два найголовніші

джерела другої теорії. І. Багрянний говорив про слово як зброю, що мало стверджувати національні пріоритети на літературному фронті. Така позиція автора була зумовлена важким становищем української літератури як у СРСР, так і на еміграції, а також складними і неоднозначними суспільно-побутовими обставинами на чужині.

Центральним орієнтиром для своїх художніх текстів мурівці обрали образ українського народу та Батьківщини. Однак спостерігати їх реальний стан вони не могли. Тому на сторінках своїх текстів митці охудожнювали віртуальний образ України й у такий спосіб творили національну міфологічну структуру.

У ситуації вимушеної еміграції актуальними стали конфронтація та співдія «своєї» та «чужої» культури й відповідне зображення національного світу в художніх творах на чужині. Поруч з ілюзорним образом України спільною для п'єс авторів, зачитаних на драматургічній конференції в Майнц-Кастелі («Морітурі», І. Багряного, «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького, «Шумлять жорна» У. Самчука, «Домаха» Л. Коваленко), стала проблема «безґрунтярства». Це питання вони вирішували на різних рівнях: звернення до Євангелія як символу духовної опори й оновлення; виокремлення образу національного Месії; інтерпретація ідеї про географічну розполовиненість країни та про духовну роздвоєність людини, намагання їх поєднати та гармонізувати; подолання комплексу національної меншовартості; пошук власних витоків буття як шлях до національної ідентичності.

І. Багрянний у п'єсі «Морітурі» розвінчує радянський соціальний міф й формує художній «антиміф», відверто зображаючи реальні події репресій 1937–1939 р. До того ж він звертається до Євангелія як авторитетного прецедента й наближає шлях головного персонажа Миколи Матяжа, а через нього й шлях цілого українського народу до страдницької долі Ісуса Христа.

Поруч з цим у авторській концепції міф України реалізується у таких версіях: романтичний образ України козацьких часів, соціал-комуністична

УРСР, незалежна та модерна Україна. Адептом останньої версії є Штурман, в уявленнях якого з'являється метафоризований образ України як корабля, що вже курсує до своєї незалежності. Попри публіцистичність окремих епізодів драматичної повісті І. Багряному вдалося досягти композиційної та художньої цілісності тексту.

У п'єсі «Розгром» драматург звертається до теми Другої світової війни та становища українського народу між двома найбільшими мілітарними державами того часу: Німеччиною й СРСР. У цьому творі автор вдається до символічного означника як своєї історичної доби, так і воєнних подій та зображує їх у формі вертепного дійства. Тут поруч з серйозними картинами дійсності, реальними історичними подіями (вертепна сакральна частина) письменник подає і комічні епізоди (вертепні побутові сцени): обман німецьких офіцерів про титулований стан сім'ї Урбанів, пошук квітів для Ольги. До того ж у сюжетній канві твору зустрічаються суто суб'єктивні інтермедії-роздуми, та інтермедії на суспільну тему (з торбешниками та з сліпим дідом і його поводитирем). Такі вставки не розривають основну дію повісті-вертепу, а акцентують на повчальному смислі історії.

Попередником драматурга у зверненні до форми вертепу ми вважаємо А. Любченка з повістю «Вертеп». Відтак для обох письменників вертеп став зручною конструкцією для охудожнення переломних історичних подій ХХ століття (у А. Любченка це революційні та постреволуційні роки, у І. Багряного – Друга світова війна); схожим є фокус обох авторів на інтерпретації жінки як образу України, рідної землі; символами майбутнього українського поступу в творах письменників стають діти.

І. Багрянний послідовно у своїй драматургії розвиває міф про розіп'яту Україну. У п'єсі «Розгром» цей міф репрезентує Ольга Урбан, що є виразником прагнень цілого українського народу. Знакова смерть головної героїні сприймається як загальна жертва українців на трагічному історичному перехресті: власною кров'ю стримувати дві найбільші мілітарні

потуги світу. Силу своїх співвітчизників митець демонструє в інтелектуальній площині.

Говорячи про художню концепцію І. Багряного в емігрантському середовищі, не можна лишити поза увагою контекст радянський. Тут визначальною для нас стала точка зору на події Другої світової війни О. Довженка, який частково писав художні тексти відповідно до норм радянської соціальної міфології. Тому помітною є різниця у простежуванні їх ціннісного дискурсу, мотивів культурної пам'яті та національної ідентичності.

Карнавалізоване дійство як міфологічний сюжет розкривається у третій п'єсі «Генерал» І. Багряного. Змодельований автором художній світ тексту становить собою особливу міфологічну систему, в якій драматург викриває й засуджує підступність, егоїзм та колабораціонізм радянського командування, посилюючи такий конфлікт твору комічними засобами (іронія, сарказм, гротеск). Через структуру «перевернутого світу», низку травестійних епізодів автор функціонально зближує свою п'єсу з маскарадом, що є частиною карнавалу. Образний світ п'єси «Генерал» окреслюється також у межах чотирьох модусів художності: героїчному, сатиричному, трагічному та комічному.

Об'єднує всі три п'єси І. Багряного їх міфологізований світоустрій та ідентичний образ українського національного героя. Жанрову форму драм письменника можна визначити як модерні «житія-мартирії» про українських мучеників.

Ключові слова: соціальний міф, соціалістичний реалізм, антиміф, Мистецький український рух, вертеп, мілітаризм, карнавал.

ABSTRACT

Alina A. Zhelnovach. Social myth and its artistic epitome in the drama of I. Bahrianyi (“Morituri”, “Rozhrom”, “Heneral”). – Qualification research paper, manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology: Specialty 10.01.01 – Ukrainian literature. – V.N. Karazin Kharkiv National University, The Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2018.

Ukrainian emigration literature of the period of the Second World War remains an unexplored field in the national literary criticism. The artistic aesthetics of the world view of the representatives of *Mystetskyi ukrainskyi rukh* was heterogeneous: having left the soviet space of the socialist realism, they, on the one hand, sought to preserve their national figurative microcosm, and, on the other hand, wished for new literary tendencies in Western European culture. First of all the writers the emigrants had the intention to draw the attention of the world community to the terrible situation of Ukrainians in the USSR, especially the intelligentsia.

I. Bahrianyi is considered to be one of the most prominent figures of the MUR, who, along with literary activities, also engaged in political and publishing affairs. In the 20's of the last century the author began as a poet. Because of the artistic invective against the soviet system, the writer was immediately included in the list of “politically unfair” persons. Later imprisonment of I. Bahrianyi became a plot of many of his artistic texts.

Today the poetry and prose of the writer are studied the most. Only recently researchers have begun to consider the drama of I. Bahrianyi not only as essays to his prose, but as independent original literary units deserving a profound scientific analysis.

The relevance of the topic of the dissertation is determined by the need to consider I. Bahrianyi's drama as a little-known phenomenon in the literary context

of his era, emphasizing the mythological structure of the author's outlook. The members of MUR denied and debunked the soviet social myth. The observation of Y. Sherekh about the isolation of these authors from Ukraine, and, consequently, the illusory nature of their view about everything that happened here was particularly important for us. Diaspora writers reflected not real, but virtual Ukraine, filling their texts with political myths. The concept of MUR was formed as a secondary modeling system built on various aesthetic programs (T. Shevchenko's works, Ukrainian folklore, European and world literature). The above characteristics were also inherent by the artistic manner of I. Bahrianyi. This led to the choice of the theme of our thesis.

The object of the study are the dramatic story "Morituri", the nativity scene "Rozhrom", the comedy-satire "Heneral" by I. Bahrianyi.

The subject of the study is the artistic epitome of the social myth in the above-mentioned texts.

Scientific novelty is determined by the relevance, purpose and objectives of the study, where the little-known texts of the writer are considered as an original artistic phenomenon, which allows to determine his role in the history of Ukrainian literature as a whole; the plays "Morituri", "Rozhrom" and "Heneral" are analyzed from the point of view of interpretation of social myth in the literary context of their time; the character and figurative specifics of the use of social myth in the artistic text, understanding of the adopted motifs from it, the concepts of good and evil, life-death, images of myths, laughter culture are shown in accordance with the author's tasks and raised problems.

The social myth of the 30's and 40's of XX century was an appropriate way for the formation and implementation of the political course of the communist party in the USSR. It arose on the basis of classical mythology, reflecting its ideological principles and didactic material in a different way. The role of social myth as a special communicative discourse, a secondary semiotic system with a suggestive character is emphasized in our work. Today such myth is also associated with fiction, illusion, and falsehood. The latter characteristics of the

myth became the basis for comprehension of the social myth of the soviet type. Other features of this concept are historical motivation, orientation towards a certain audience, the periodicity of its basic concepts, relevance, manipulative nature, formal relationship with reality, structural organization of spiritual and social values of man.

A new literary method – socialist realism, which soviet scholars had to use, was officially established at the First all-union congress of soviet writers. The foundation of this direction was the social myth of the construction of a “majestic state with an ideal social system”. Henceforth, historical reality had to be depicted in its revolutionary development. Such artistic texts were to show positive communist heroes, women who work on a par with men and children as heirs of a great socialist mission. All of them are struggling to achieve “future harmony”. Soviet literature is “optimistic, eventful, active, national in form and socialist in content”.

Permanent physical persecution and the forced nature of socialist realism eliminated the full development of Ukrainian literature in the USSR. The writers had two choices in these circumstances: to remain in the USSR, adapt to new conditions, and to adopt norms of the method of socialist realism or to emigrate and to be able to work freely and without restrictions. A certain number of them chose the second way. Thus, *Mystetskyi ukrainskyi rukh* was created in 1945. Members of this group completely rejected and denied the teachings of socialist realism. Despite the variety of proclaimed stylistic models, the artistic worldview of the representatives of MUR was based on two basic concepts: U. Samchuk’s “great literature” and Y. Sherekh’s “national-organic style”. Classical world literature was supposed to be the foundation of the first theory, folklore and creativity of T. Shevchenko were two the most important sources of the second theory. I. Bahrianyi spoke about the word as a weapon, which had to assert national priorities on the literary front. This author’s position was conditioned by the difficult situation of Ukrainian literature both in the USSR and in emigration,

as well as by complex and ambiguous social and everyday circumstances in a foreign country.

The members of MUR chose an image of the Ukrainian people and the Motherland as the central reference point for their artistic texts. However, they could not see their real condition. Therefore, the artists visualized the virtual image of Ukraine and thus created the national mythological structure on the pages of their texts.

The confrontation and cooperation of “their” and “alien” culture and the corresponding image of the national world in artistic works in foreign countries became actual in the situation of forced emigration. Alongside the illusory image of Ukraine, the problem of “groundlessness” became in the authors’ plays read at the dramatic conference in Mainz-Kastel (“Morituri” by I. Bahrianyi, “Twins still meet” by I. Kostetskyi, “Noisy millstone” by U. Samchuk, “Domaha” by L. Kovalenko). They solve this issue at different levels: the conversion to the Gospel as a symbol of spiritual support and renewal; the distinction of the image of the national Messiah; the interpretation of the idea of the country’s geopolitical half-life and the spiritual bifurcation of a person, the attempt to combine and harmonize them; overcoming the complex of national minority; search for their own origins of being as a path to national identity.

I. Bahrianyi destroys the soviet social myth and forms the artistic “anti-myth” in the play “Morituri”, expressly depicting the real events of the repressions of 1937–1939. In addition, he appeals to the Gospel as an authoritative precedent and brings the path of the main character, Mykola Matyazh, and through him the way of the whole Ukrainian people to the plight of Jesus Christ.

In addition, the myth of Ukraine is realized in such versions in the author’s conception: the romantic image of Ukraine of the Cossack times, the social-communist Ukrainian SSR, the independent and modern Ukraine. The adherent of the latest version is Shturman, in whose representations a metaphorical image of Ukraine appears as a ship that is already coursing towards its independence.

I. Bahrianyi managed to achieve the compositional and artistic integrity of the text despite the journalism of separate episodes of the dramatic story.

I. Bahrianyi addresses the topic of the Second World War and the situation of the Ukrainian people between the two largest military countries of that time: Germany and the USSR in play “Rozhrom”. The author resorts to a symbolic signifier of both his historical time and military events and depicts them in the form of a nativity scene. Here along with serious pictures of reality, substantial historical events (nativity scene sacred part), the writer also shows comic episodes (everyday episodes of nativity scene): the deception of German officers about the title of the family of Urban, the search for flowers for Olga. In addition, there are subjective interludes-reflections, as well as an interlude on a social theme (with “torbeshnyky” and a blind grandfather and his guide) in the plot of the play. Such inserts do not break the main action of the nativity scene, but emphasize the instructive meaning of history.

A. Lyubchenko is considered as a predecessor of I. Bahrianyi in turning to the form of the nativity scene, novel “Vertep”. Thus, the nativity scene has become a convenient form for artistic view of the crisis historical events of the twentieth century for both writers (revolutionary and post-revolutionary years in A. Lyubchenko, the Second World War in I. Bahrianyi); the focus of the authors is similar in respect of the interpretation of a woman as an image of Ukraine, of their native land; children are the symbols of the future Ukrainian progress in the writers’ texts.

I. Bahrianyi consistently develops the myth of the crucified Ukraine in his drama. This myth is represented by Olga Urban, who expresses the aspirations of the whole Ukrainian people in the play “Rozhrom”. Significant death of the protagonist is perceived as a common victim of Ukrainians in a tragic historical crossroads: to restrain the two world’s greatest military attempts by their own blood. The artist demonstrates the power of his compatriots in an intellectual plane.

The soviet context can not be overlooked while speaking about the artistic concept of I. Bahrianyi in an emigre environment. The point of view on the events

of the Second World War of O. Dovzhenko, who partially wrote his artistic texts in accordance with the norms of soviet social mythology, is determining for us. Thus, the difference between their value discourse, the motives of cultural memory and national identity is analyzed.

The carnivalized action as a mythological plot is revealed in the third play “Heneral” by I. Bahrianyi. The artistic world of the text is a special mythological system in which the playwright denounces and condemns the insidiousness, selfishness and collaboration of the soviet command, reinforcing the conflict of the text by comic means (irony, sarcasm, grotesque). The author functionally brings his play to masquerade, which is a part of the carnival, through the structure of the “inverted world”, series of travesty episodes. Figurative world of “Heneral” is also characterized within four artistic modus: heroic, satirical, tragic and comic.

All three plays by I. Bahrianyi are united by their mythologized world system and an identical image of the Ukrainian national hero. The genre form of the drama of the writer can be defined as a modern “life-martyr” of the Ukrainian sufferers.

Key words: social myth, socialist realism, anti-myth, Mystetskyi ukrainskyi rukh, nativity scene, militarism, carnival.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях

1. Желновач А. Соціальний міф у п'єсі «Морітурі» Івана Багряного. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія : Літературознавство*. 2016. № 44. С. 137–144.
2. Желновач А. Ціннісний дискурс І. Багряного та О. Довженка (повість-вертеп «Розгром» і кіноповість «Україна в огні»). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2016. Вип. 34 С. 207–220.
3. Желновач А. Художньо-естетична концепція МУРу vs ортодоксальні норми соцреалізму: ціннісний рубіж (на матеріалі драматургічної конференції МУРу). *Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 289. Вип. 301. С. 118–125.
4. Желновач А. Мілітаризм як специфічна художня координата п'єси «Розгром» І. Багряного. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. 2017. № 4. С. 188–194.

Стаття у закордонному виданні

5. Желновач А. Драматургія І. Багряного у літературному контексті своєї доби. *Spheres of Culture*. 2016. Vol. 14. С. 161–171.

Стаття апробаційного характеру

6. Желновач А. Ознаки вертепу в п'єсі І. Багряного «Розгром». *Матеріали доповідей VIII Регіональної студентської наукової конференції 15 квітня 2015 р. Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна*, 2015. С. 14–20.

Стаття, яка додатково відображає наукові результати дисертації

5. Желновач А. Карнавалізація воєнної дійсності в п'єсі «Генерал» І. Багряного. *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. 2015. Вип. 72. № 1152. С. 212–215.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ 1. РЕЦЕПЦІЯ П'ЄС «МОРІТУРІ», «РОЗГРОМ», «ГЕНЕРАЛ» І. БАГРЯНОГО У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	22
Висновки до розділу 1.....	45
РОЗДІЛ 2. СОЦІАЛЬНИЙ МІФ ЯК СУСПІЛЬНИЙ ТА ХУДОЖНИЙ ДИСКУРС ХХ СТОЛІТТЯ.....	47
2.1. Теоретико-філософське підґрунтя соціального міфу ХХ століття	47
2.2. Міфологічні основи соціалістичного реалізму.....	55
2.3. Ціннісна концепція Мистецького українського руху як контрміф соцреалізму.....	63
Висновки до розділу 2.....	73
РОЗДІЛ 3. «АНТИСВІТ» І. БАГРЯНОГО ЯК ОПОЗИЦІЯ СОЦІАЛІСТИЧНОМУ РЕАЛІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ П'ЄСИ «МОРІТУРІ»).....	75
3.1. «Інший» як культурний феномен	75
3.2. Драматургічна конференція в Майнц-Кастелі: проблема «безґрунтярства» в текстах письменників-емігрантів як міфологічний код.....	79
3.3. І. Багрянний як «інший» про українську дійсність.....	86
Висновки до розділу 3.....	111
РОЗДІЛ 4. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ П'ЄСИ «РОЗГРОМ» І. БАГРЯНОГО.....	114
4.1. Ознаки вертепу в п'єсі «Розгром» І. Багряного.....	114
4.1.1. Повість-вертеп «Розгром» І. Багряного в контексті повісті «Вертеп» А. Любченка : жанрова та світоглядна кореляція авторів.....	130
4.2. Художня інтерпретація війни в п'єсі «Розгром» І. Багряного	139

4.2.1. Мілітаризм як специфічна художня координата п'єси «Розгром» І. Багряного.....	139
4.2.2. Ціннісний дискурс І. Багряного (повість-вертеп «Розгром») та О. Довженка (кіноповість «Україна в огні»).....	151
Висновки до розділу 4.....	164
РОЗДІЛ 5. КАРНАВАЛІЗАЦІЯ ВОЄННОЇ ДІЙСНОСТІ В П'ЄСІ «ГЕНЕРАЛ» І. БАГРЯНОГО : СИНТЕЗ ТРАГІЧНОГО ТА КОМІЧНОГО..	166
5.1. Карнавалізоване дійство як міфологічний художній сюжет.....	166
5.2. Друга світова війна в комічному модусі п'єси «Генерал» І. Багряного.....	170
Висновки до розділу 5.....	188
ВИСНОВКИ.....	190
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	197
ДОДАТОК.....	213

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У контексті літературних і загальнокультурних процесів, що відбуваються в наші дні в Україні, актуальним є всебічне дослідження проблеми освоєння українською літературою XX століття духовно-художнього світу міфу (класичного та соціального), адже його прикмети виразно простежуються у творчості багатьох українських авторів (античного – у неокласиків М. Рильського, М. Зерова, М. Драй-Хмари, П. Филиповича, Ю. Клена; соціального – у О. Корнійчука, І. Дніпровського, П. Тичини, А. Головка, О. Гончара). Відомо, що більшість радянських письменників використовувала метод соціалістичного реалізму, основним завданням якого була міфологізація масової свідомості. Метод соціалістичного реалізму вимагав від письменника «правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку», а насправді конструював віртуальну реальність, ставши інструментом масштабної пропаганди серед населення. Письменники оцінювали зображене з позицій комуністичної ідеології, оспівували правлячу партію та її вождів, пропонували читачам соціалістичний ідеал. Визначальними рисами цього методу стали естетизація радянської політики та політизація літератури, в якій домінували комуністична партійність, народність, революційна романтика та гуманізм, історичний оптимізм.

Альтернативна до радянської концепція розвитку вітчизняної літератури репрезентована в художній творчості представників української еміграції, зокрема Мистецького українського руху (відомі учасники – Ю. Шерех, В. Домонтович, І. Костецький, Ю. Косач, У. Самчук, І. Багрянний та ін.). Письменники МУРу синтезували національні традиції та західноєвропейські культурні надбання. У такий спосіб вони вдавалися до своєрідного осмислення й інтерпретації чужої для них дійсності, все більше експериментували з жанрово-стильовими аспектами своїх текстів. При

осягненні нових засобів і прийомів автори звернулися до використання та інтерпретації мотивів, сюжетів, образів міфології й світової літератури, фольклору, Біблії, на основі чого постав міфологізований світ їхніх текстів, де часто бажані українські реалії видавалися за дійсні. У художній практиці І. Багряного усе це зумовило своєрідність і його творчої манери, й зовнішнього погляду на події в СРСР. Це явище на сьогодні ще не стало предметом вивчення літературознавців, чим і продиктовано вибір текстів для аналізу (п'єси «Морітурі», «Розгром», «Генерал» І. Багряного) та їх літературознавчий аналіз у ракурсі зв'язків із соціальним міфом. Усе зазначене й зумовлює актуальність дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційну роботу виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури Х–XXI століть».

Мета й завдання дослідження. Мета дисертації полягає у з'ясуванні домінантних рис соціального міфу та його художньої інтерпретації в драматургії І. Багряного. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- з'ясувати особливості рецепції драматургії І. Багряного в критиці та літературознавстві як діаспори, так і материкової України;
- окреслити поняття радянського соціального міфу, міфологічні структури методу соціалістичного реалізму та естетики світобачення Мистецького українського руху;
- проаналізувати п'єсу «Морітурі» у визначеному темою аспекті, виділивши міфологічні сюжети, символи та міфологеми, висвітлити їх зміст та особливості використання, з'ясувати характер їх інтерпретації в художньому світі митця;
- показати світосприйняття І. Багряного як «іншого» щодо української дійсності періоду Другої світової війни (на прикладі повісті-вертепу

«Розгром», у контексті повісті «Вертеп» А. Любченка, кіноповісті «Україна в огні» О. Довженка);

- проаналізувати особливості комічного дискурсу п'єси «Генерал» І. Багряного.

Об'єкт дослідження: п'єси українського письменника-емігранта І. Багряного «Морітурі», «Розгром», «Генерал».

Предмет дослідження: художнє втілення соціального міфу в п'єсах «Морітурі», «Розгром», «Генерал» І. Багряного.

Методи дослідження. Теоретико-методологічну базу дисертації становлять праці сучасних українських та зарубіжних науковців, у яких розглядаються певні жанрові та стильові особливості досліджуваних творів, теорія питань «соціальний міф», «метод соціалістичного реалізму», «інший в культурі», «вертеп», «ціннісний дискурс», «культурні коди», «карнавалізація» (Є. Мелетинський, В. Топоров, Р. Барт, А. Лосєв, М. Еліаде, Ю. Лотман, Я. Поліщук, А. Терц, Б. Гаспаров, Б. Успенський, Й. Федас, Л. Софронова, М. Бахтін та ін.).

У роботі використано такі методи дослідження, як компаративний, структурно-семіотичний, міфологічний, дискурсний.

Наукова новизна отриманих результатів обумовлюється тим, що в дисертаційній роботі:

- розглянуто маловідомі твори письменника;
- проаналізовано п'єси «Морітурі», «Розгром» та «Генерал» з позиції інтерпретації соціального міфу в літературному контексті їх доби;
- показано характер і образну специфіку використання соціального міфу в художньому тексті, переосмислення запозичених із нього мотивів, концепцій добра-зла, життя-смерті, образів-міфологем, сміхової культури відповідно до авторських завдань й поставлених проблем.

Практичне значення роботи. Прочитання творів І. Багряного в міфологічному аспекті відкриває перспективи для поглибленого розуміння

художніх досягнень письменника, що є важливим етапом для створення ґрунтовного дослідження української драматургії ХХ століття.

Результати дисертаційної роботи можуть бути використані в спецкурсах і на семінарах з української літератури в гуманітарних вузах, вчителями-філологами в їхній практичній діяльності, студентами при написанні курсових, бакалаврських, магістерських робіт; при укладанні посібників і підручників з історії української драматургії ХХ століття.

Особистий внесок здобувача. Робота виконана самостійно, без участі співавторів.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна та наукових конференціях у формі доповідей: на III Міжнародній конференції «Українська мова і культура: здобутки та перспективи» (2016 р., м. Київ); Міжнародній науковій конференції «Свобода в українській літературі: від свободи творчості до свободи сприйняття» (2017 р., м. Харків); Всеукраїнській науковій конференції «Кордони, межі й помежів'я в літературі» (2017 р., м. Миколаїв); науковій конференції викладачів, аспірантів та співробітників філологічного факультету Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (2017 р., м. Харків); VIII Регіональній студентській науковій конференції (2015 р., м. Харків); наукових зборах Харківського історико-філологічного товариства (2017 р., м. Харків).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 7 статей. 4 статті вміщено у фахових виданнях, ліцензованих ДАК України; 1 стаття в закордонному виданні; 1 стаття апробаційного характеру й 1 стаття, що додатково відображає наукові результати дисертації.

Структура та обсяг дисертації. Структура студії зумовлена метою та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, п'яти розділів, висновків та списку використаних джерел. Обсяг дисертації становить 213

сторінок, із них 196 сторінок основного тексту та 16 сторінок списку використаних джерел, який налічує 194 позиції.

РОЗДІЛ 1.

РЕЦЕПЦІЯ П'ЄС «МОРИТУРІ», «РОЗГРОМ», «ГЕНЕРАЛ»

І. БАГРЯНОГО У ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Мистецький спадок І. Багряного складається з поетичних, прозових, драматургічних та публіцистичних текстів. Найменш дослідженою та найменш відомою широкому загалу з-поміж художніх творів автора лишається його драматургія. Тому при аналізі літературно-критичних джерел ми будемо звертати увагу передусім на дослідження творів, які є об'єктом вивчення в нашій роботі.

Наукові студії, присвячені характеристиці прозового та поетичного доробку І. Багряного, його політичній діяльності належать Ю. Шереху [171–174], М. Вірному [24], В. Мацьку [103], В. Усаню [155], І. Качуровському [66], М. Сподарцю [142; 143], О. Шугаю [181–186], М. Жулинському [54], Т. Марцинюк [102], М. Братусю [21], Н. Сологуб [142] та ін. Мемуари сучасників І. Багряного (В. Гришка, Д. Гуменної, Г. Костюка, І. Кошелівця, У. Самчука, Ю. Смолича та ін.), в яких згадується непересічна постать автора, досліджувала Т. Гажа [28]. Меншою мірою представлені праці, у яких висвітлюються художні особливості п'єс письменника, переважно це оглядові праці критиків та статті сучасного нам періоду.

У нашій роботі рецепція драматургії письменника досліджувалася в декілька етапів:

- критичні праці (переважно еміграційні): 1940–1980 рр.;
- літературно-критичні статті 80-х – кінця 90-х років ХХ століття;
- сучасні наукові праці (від 90-х років до сьогодні).

У літературно-критичних статтях першого періоду драматургія І. Багряного трактувалася переважно негативно, чимало питань і досі залишаються дискусійними. У 1948 р. з'явилася стаття Ю. Шереха «Зустріч трьох авторів, і що з того вийшло» про п'єсу «Моритурі» І. Багряного. Критик

розглядав цей твір як невдалий наслідок роботи трьох авторів: письменника-реаліста з великим і страшним життєвим досвідом; поета, що здатен виписати одночасно сильні й чуттєві образи, «майстра сильного зразка» [177, с. 439]; політика й журналіста, який «...приніс до фактів першого і образів другого теоретичне узагальнення; він побачив у цьому ілюстрації до цілковитого краху марксизму, до виродження революції, до назрівання нових революційних сил у надрах поневолених націй» [177, с. 440]. За досить несподіваними висновками Ю. Шереха, концепції трьох авторів не змогли досягти єдності, що прямо вплинуло на художній рівень тексту, де «...політик не схотів зважати на поета..., а політичні тиради не одяглися в образи» [177, с. 440]. Цікаво, що літературознавець знайшов у тексті часові розбіжності, звернув увагу на недосконалість мови головних персонажів. Отож, твір у І. Багряного, на думку вченого, вийшов хаотичний.

У цьому контексті Ю. Шерех згадав поему «Сон» Т. Шевченка як свідчення того, що література і політика можуть злитися у величний художній образ. Однак цього не сталося з «Морітурі». Також, на думку дослідника, І. Багрянний при написанні цієї п'єси спирався на повість «Вертеп» А. Любченка. Для твору останнього якраз характерна композиційна логічність, систематизованість й мистецька довершеність. Драма «Морітурі» «...могла б бути драмою ідей, але для цього надто мало двобою ідей, а надто багато алегоричного. Це могла б бути вертепна епопея алегор – але цьому перешкоджає надто широкий виклад ідей» [177, с. 441].

Інший дослідник творчості І. Багряного – В. Гришко – цілком слушно вказує на жанрову форму п'єси «Морітурі». Це суспільно-політична чи просто політична драма-повість, що є новим для української літератури. Автор дослідження також аргументував, що всі три п'єси І. Багряного становлять собою певного роду трилогію «...про українського героя нашого часу на тлі кульмінаційних історичних моментів його суспільно-політичної біографії – напередодні і в дні Другої світової війни» [35, с. 456].

Тенденційність п'єси не бентежила критика. Навпаки, на думку В. Гришка, політична програма та література гармонійно поєдналися в «Морітурі».

Головним питанням твору науковець вважав проблему героя їхнього часу в соціально-історичній площині. Він справедливо зауважував, що образ Штурмана поданий лише як суспільно-політичне явище, а не «...як жива людина з усім її багатогранним людським світом» [35, с. 451], у чому й крилася слабкість багрянівського персонажа, його схематичність.

Недосконалість п'єси, за версією В. Гришка, полягала в «...публіцистичності засобів окремих місць твору, а не в публіцистичності самої його теми й проблеми...» [35, с. 450]. Іншим недоліком п'єси, на його думку, було декодування письменником тих шифрів, які він заклав в основу свого твору, і які сам читач повинен був розшифрувати (з чим ми частково погоджуємося). Так сталося з професором Марксо-Ленінського інституту: «...доведено реальність ситуації, на якій побудовано твір, але послаблено найбільший ефект художнього образу – ілюзію реальності нереального» [35, с. 450]. Він відзначив безумовну силу таланту митця, основою чому була «художня інтуїція» [35, с. 450] з «вибраним і організованим життєвим матеріалом» [35, с. 450].

«Морітурі», за визначенням і В. Наддніпрянця, і Ю. Войчишин, є своєрідним «етюдом» [114, с. 77; 25, с. 87] до роману «Сад Гетсиманський». Перший акцентував увагу на тому, що саме в цій п'єсі І. Багрянний глибше розкрив свої думки та ідеї. Хоча В. Наддніпрянець дещо упереджено оцінював «Морітурі» й зауважував про надмір «...газетної публіцистики, пропагандивної політичної патетики і агітації» [114, с. 70]. На нашу думку, Ю. Войчишин не зрозуміла намірів драматурга у цьому творі й тому констатувала незначну його художню цінність для літератури, оскільки «...автор, мабуть, розраховував на одноразовий ефект. Сам твір не криє в собі великих літературних вартостей» [25, с. 88]. Дослідниця визначала тему п'єси як «зображення в'язнів совєтських тюрем, їх життя, слідство над ними і

засудження» [25, с. 88]. Вона також виділяла художні особливості драматургічного твору: «...перебіг подій подається дуже лаконічно, в плакатній формі, короткими репліками, що робить враження зовсім нової спроби драматизації» [25, с. 88].

Наступна п'єса «Генерал» І. Багряного також зазнала чимало критики. Під час її написання письменник працював у Харківському театрі (малював декорації). На той час німецькі окупаційні війська уже зайняли місто. Тодішній директор театру відмовив автору в постановці п'єси перш за все через пролог до драматичного твору. Ю. Войчишин припускала, що відмова також була через гумористично представлену «...втєчу совєтських військ, але німці також не здобувають прихильності автора» [25, с. 87].

В. Наддніпрянець уважав саме цю п'єсу найкращою з драматичних творів митця та визначав її жанрову форму (подібно до самого автора і до Ю. Войчишин) як «комедію-сатиру» [114, с. 66]. Можна погодитися з критиком, що цей драматичний твір «прибирає гротескові форми через шарж та утрировку» [114, с. 67]. Він писав про вдалу архітектуру п'єси, але критикував мову тексту, вважав її «не досить культурною» [114, с. 71], що позначилося на побудові всієї драми.

Схему українського героя того часу, на думку В. Гришка, подано і в п'єсі «Генерал» І. Багряного. Критик логічно вибудував системність персонажів драматургії митця. Образ Данила Лендера був ніби продовженням долі Штурмана, зламаного фізично, але не морально. Дослідник виділяв авторський фокус на мотиві героїчності. Адже психічно хворий Данило отримав шанс на одужання в період війни українського народу проти двох ворогів. На його думку, в цій п'єсі І. Багряний увиразнював та конкретизував образ Сашка Проходи. З цього приводу В. Гришко узагальнив: «...тільки шлях такого показу загально-суспільного через конкретно-людське і є тим шляхом, на якому лише може вдатися Багряному створення повноцінного образу українського героя нашого часу» [35, с. 455].

П'єса «Генерал», як свідчить О. Шугай, була також заслухана та обговорена за участі самого автора Драматичною студією Й. Гірняка. Так, на думку М. Глобенка, ця п'єса письменника ще не завершена. Літературознавець говорив, що драма написана в сатирично-гротескному стилі з використанням експресіоністичних засобів. Важко погодитися з тим, що головною хвилюючою твору, на думку М. Глобенка, стала «...суперечність між гротесково-сатиричним планом першої половини і патетично-романтичним планом другої половини п'єси» [182, с. 33]. У цьому контексті він хотів би бачити дві драми І. Багряного: одну цілком гротескно, іншу виписану в патетичному тоні. Він зазначав також про недосконалість мови твору та про досить розтягнуті окремі моменти п'єси.

Позитивно про п'єсу відгукнувся Й. Гірняк. Режисер цілком доречно зазначив, що після М. Куліша український театр фактично не мав матеріалу для постанови, тому п'єса І. Багряного була важливим кроком не лише для розвитку української драматургії, а й для залучення до національного театру «наймодернішої театральної техніки та прийомів» [182, с. 33]. Й. Гірняк небезпідставно вважав комедійно-сатиричну оформленість твору на тему війни досить сміливою та свіжою: «Нам дуже цінна ота усмішка, крізь яку говоряться в п'єсі великі речі. Нам цікавий її активізм, якого бракує пасивній драмі деяких наших драматургів» [182, с. 33].

На нашу думку, Ю. Лавріненко подав найбільш глибокі судження щодо прослуханої п'єси серед представлених О. Шугаєм спогадів. Дослідник заперечив окреслений М. Глобенком конфлікт гротескного та патетичного планів у творі, підкреслив їх мотивовану єдність, визначивши таку тенденцію автора в рамках стилю «активного романтизму». Головні персонажі тексту, на погляд критика, є «художньо правдиві» [182, с. 34], а «безпритульність і всіляка насильницька деформація поневоленого народу – а разом із тим чітка й вірна інстинктивна реакція народних мас Великої України – проти обох окупантів – це є суть тих образів, того глибокого народного «я» [182, с. 34]. Він аргументовано відкидав поширену тезу про І. Багряного як політика в

літературі та стверджував, що митець насамперед створював живі й психологічно-виважені художні образи.

Свої критичні зауваження В. Гришко подавав і щодо наступної п'єси «Розгром» І. Багряного, намагаючись в ній також окреслити образ нового героя того часу. За визначенням драматурга, «Розгром» – це повість-вертеп. Однак В. Гришко досить несподівано заперечив таке авторське трактування, адже «...крім штучно введених у твір і не пов'язаних з ним композиційно інтермедій та навмисного підкреслення характеру вертепу у вступі, в цілому цей твір не має нічого від вертепу» [35, с. 456]. До того ж штучні елементи вертепу, на його думку, шкідливі для сюжетно-композиційної цілості п'єси, оскільки вони послаблювали драматичну обумовленість персонажів.

Він доцільно відзначив позитивну тенденцію у зображенні І. Багряним своїх персонажів порівняно з п'єсою «Морітурі». Повністю погодимось з думкою В. Гришка про те, що Ольга Урбан уже не тільки схематичний тип своєї доби, репрезентант національного світогляду, а конкретна людина з особистою історією, почуваннями та враженнями. До того ж В. Гришко помітив різке негативне протиставлення української (героїчної) та німецької (недостойної) сторін, що навпаки послабило «...враження переконливості позитивних рис української героїні» [35, с. 457].

З-поміж трьох п'єс І. Багряного він віддавав перевагу «Розгрому», де, як писав критик, мінімізовано публіцистичні засоби творення художнього світу. Важко прийняти точку зору дослідника про невдалий експеримент драматурга з шуканням серединних жанрових форм (драматична повість, комедія-сатира, повість-вертеп). Оскільки, на думку В. Гришка, для окреслення проблеми героя сучасного їм часу необхідно використовувати чисту жанрову форму, як-от повість чи роман. Послідовні сюжетні лінії можна простежити в романі «Тигролови» І. Багряного та його окремих п'єсах, проте немає єдності, вони розкидані.

Д. Нитченко висловився щодо п'єси «Розгром» І. Багряного. Він справедливо зауважує, що вертепні елементи в творі цілком виправдали себе.

Так, інтермедії «...підсилюють дію окремих картин п'єси...» [116, с. 462]. У них письменник акцентував драматичний характер свого твору, зображуючи тих, «...що, не згинаючи спини перед гнобителем-окупантом, поневіряються по безконечних етапах Сибіру, Колими... по одиночних і масових камерах тюрем і казематів НКВД, по біломорканалах і концтаборах» [116, с. 462]. Критик писав, що метою І. Багряного було показати, що Україна – існує, вона не дике поле чи країна без історії, моралі та культури. Навпаки тут сотні тисяч патріотів різних професій (від селян, солдатів до інтелігентів) об'єдналися та готові змагатися до незалежності своєї держави. Визначальними рисами повісті-вертепу «Розгром», за свідченням Д. Нитченка, стали «оригінальна композиція, різка тенденція, бойовий, рішучий тон, непримиренність до окупантів» [116, с. 462].

Ю. Войчишин у роботі про І. Багряного визначала п'єсу «Розгром» як найсильнішу з усієї драматургії письменника. Літературознавець показала домінування в творі двох світів – українського та німецького: «В цьому творі Багрянний немов з'ясовує причини поразки німців і програної ними війни: розчарування українців, що покладали надію на німецьку допомогу, а втративши її, билися до смерти проти них» [25, с. 87]. Вона цілком доречно акцентувала увагу на експресіоністичному стилі драматургічного твору, в якому письменник виразив свої «міркування та заключення, які, до речі, більше кажуть нам ніж сам твір» [25, с. 87–88].

Р. Задеснянський логічно узагальнював, що в п'єсі «Розгром» «...введена Багрянним «ідеальна» під кожним поглядом (на думку Багряного) героїня Ольга, яка є справжнім Багрянівським «юберменшом» (не «іберменшом»), і тому претензійно заявляє про свій монополь репрезентувати цілу українську націю: «нація наша сьогодні – це ми...» [56, с. 103].

Характерним для цього періоду критики творчості І. Багряного було визначення загального ідейного спрямування його текстів. В. Гришко в доповіді «Живий Багрянний» визначив найголовнішу життєву й творчу ідею

письменника, що полягала у досягненні незалежності України й визволення її «з російсько-совєтської тюрми народів» [34, с. 257]. Наступну ідею науковець трактував як суто «багрянівську». Вона крилася в зображенні незламної української людини, що поставала в творах автора духовно вищою й сильнішою за радянську комуністичну систему, яка «...своєю ж діалектикою внутрішніх протиріч та закономірністю свого історичного розвитку неминує перетворює нею ж виховувані й вишколювані покоління людей у її ж, отієї системи, живе заперечення й надійного могильника» [34, с. 258].

Ю. Лавріненко визначив ідейне спрямування п'єс І. Багряного, яке характерне і для його романної творчості в цілому: «...всупереч замахам на геноцид – людина жива, Україна жива. Ніякого вакууму під диктаторським режимом, лише стиснена до неймовірності, але тим сильніша жива енергія, жива душа, – жива нація» [82, с. 127].

І. Кошелівець вдало підкреслив особисту рису І. Багряного, що безперечно відбилася у його художніх текстах: «...вміння бачити в людях щось чисте, щире, одуховлене. Зерно людяності є навіть в абсолютно негативних образах, – не кажу вже про позитивні. Я не знаю на еміграції ні одного письменника, який так умів би знайти в людині щось шляхетне. Щирий, правдивий гуманізм!» [127, с. 569].

Огляд критичних джерел (1940–1980 рр.) демонструє, що ці статті лише поверхово знайомлять нас з художньою творчістю автора, подекуди знаходимо жанрове визначення п'єс, окреслення тем, проблем та ідейних рівнів як драматичних творів письменника, так і прозових. Вчені також звертають увагу на систему персонажів п'єс І. Багряного. Драматургічні роботи письменника були сприйняті далеко не всіма його сучасниками, які говорили про їхній помітно нижчий мистецький рівень порівняно з поетичним та прозовим доробками автора.

Варто також згадати про сценічне життя драматургічних творів І. Багряного. П'єси «Морітурі», «Розгром» та «Генерал» ніколи не були

поставлені в Україні. Як уже зазначалося, лише п'єсу «Генерал» він написав у Харкові, працюючи в театрі. Інші дві п'єси драматург створив уже в еміграції.

Великою мірою п'єси І. Багряного були представлені глядачеві (а нам лишилися світлини з цих вистав) завдяки Р. Василенку. Він брав участь у відзначенні 85-річчя з дня народження автора в театрі ім. Івана Франка. Уже з Києва поїхав з виступами (читав монтажі з п'єс «Розгром» та «Морітурі») до Харкова, Одеси, Львова, в Москву.

Листування між Р. Василенком та І. Багряним подавав у своєму дослідженні О. Шугай [183]. У 1950 р. драматург дав дозвіл на постанову п'єси «Розгром», однак за умови, «...щоб була донесена ідея до глядача. А ідея – то наша гордість, наша стійкість і наша незламність як нації, що навіть в найтяжчих умовах зберегла свою велику душу» [183, с. 163]. Український Театр Малих Форм в Аделаїді вперше поставив повість-вертеп «Розгром» 8 січня 1951 р. О. Шугай представив спогади очевидців про цю важливу подію: «Біля театрального приміщення великий натовп, авто, мотоцикли. Це українці з Аделаїди й околиць приїхали на прем'єру І. Багряного «Розгром», що йшла в Українському Театрі Малих Форм... Так... величезний натовп. Але гірке розчарування – квитків нема, вони були розкуплені за кілька днів перед тим, і кожний намагається хоч на другий день дістати квиток. А ті, що в залі, – щасливі» [181, с. 464].

І. Багрянний отримав повідомлення про успіх своєї вистави, про що писав режисерові, а також додав: «Скажу Вам щиро, що я хоч і вірю безмежно в українську людину, але мене брав сумнів щодо можливості поставити «Розгром» в таких тяжких умовах, які ви маєте в Австралії. Я добре розуміюся на театрі і знаю, що треба великого дерзання навіть сильному колективові, навіть в найкращих умовах, щоб таку річ підняти. Але я бачу, на моє велике дивування і радість, що Ви зі своїми ентузіастами із завданням упоралися. Це тим більше скріплює віру в нову українську людину,

яка не визнає труднощів» [183, с. 164]. З відгуків глядачів ми дізналися, що вертепна побудова, за задумом письменника, на сцені була дотримана.

У Р. Василенка та І. Багряного виникла ідея видати друкований фотоальбом з вистави «Розгром», однак знімки гарної якості по дорозі до Німеччини загубилися. Цікаво, що в іспанській енциклопедії в розділі «Українська драматургія й театр» було вміщено нотатку про прем'єру цієї п'єси, чому щиро раділи як автор, так і режисер.

У 1952 р. І. Багряний погодився на постанову п'єси «Морітурі», хоча й зазначив, що текст досить тяжкий для сцени. Письменник зауважував, що «...тяжкість її компенсує її актуальність сьогодні. А за це <...> можуть бути вибачені навіть самому авторові можливі недотягнення в ній. Хоч я вірю, що на сцені вона буде багато ефективніша, аніж на письмі» [183, с. 167]. Текст твору активно готувався для представлення глядачеві. Свої скорочення Р. Василенко погоджував з автором. Сам І. Багряний корегував свій текст ще раніше, готуючи його для трупі В. Блавацького.

Прем'єра п'єси «Морітурі» відбулася в лютому 1953 р. Глядачі вистави відзначили вдалу постановку п'єси. З вражень присутніх на прем'єрі: «Дія почалася. В залі багато живих свідків єжовщини... Режисер знає засоби, як напружити увагу публіки, дати короткий відпочинок і далі знову ще більше натягати нерви. Речники вводять акцію в дію. Їхні слова – це слова нас усіх... Яке ж усе старе, відоме, до страшного болю точне...» [181, с. 494].

Сам режисер згадував: «Можна ствердити факт, що і в нас був «свій Солженіцин», який розкрив перед світом жах совєтських тюрем і концтаборів та трагедію підсовєтської людини» [29, с. 232].

Р. Василенко надіслав митцю знімки з вистави «Морітурі». І. Багряний займався виданням спеціальної монографії про п'єси «Розгром» та «Морітурі». Проте фотографії хорошої якості з вистави «Розгром» так і не вдалося віднайти, а через фінансову скруту автор був не в змозі втілити свій намір у життя.

У літературознавчих статтях другого періоду (80-і – кінець 90-х років ХХ століття) також не міститься детального аналізу драматургії І. Багряного.

Насамперед дослідники цього часу визначали різнобічну тематичну спрямованість драм письменника. Зокрема Д. Чуб, М. Вірний доміантною темою творчості митця вважали боротьбу нашого народу проти двох окупантів, шлях українського народу до незалежності.

Необхідно також підкреслити ідейні постулати, які цілком слушно виділяли літературознавці цього періоду в творчому методі І. Багряного. О. Шугай у роботі «Голгофа Івана Багряного» писав про основну ідею художнього доробку письменника: «...розкрити очі світові на нашу давню національну трагедію» [186, с. 235]. М. Воскобійник також говорив про ідейне спрямування творів митця: «...ідея національного визволення його народу з-під комуністичного ярма Москви задля духовно-культурного відродження України» [27, с. 11].

Окремі науковці зупинялися на тлумаченні концепції головного персонажа в творчості І. Багряного загалом. Наприклад, М. Скиба обґрунтував в характері Штурмана з п'єси «Морітурі» «месіанські і надлюдські, цезарські риси» [136, с. 122]. М. Воскобійник підкреслив віру І. Багряного у свого персонажа, як і віру в українську людину в цілому, а також «...її неминучий відхід від збанкрутованої ідеї комунізму» [27, с. 11].

Повністю погодимося з тим, що інтертекстуальність як іманентна риса художньої творчості додатково розкриває концепцію персонажів, про що писала О. Дашко. У І. Багряного – це «...біблійні вставки, асоціативні паралелі з життя Ісуса Христа, вислови біблійних персонажів. Образ Ісуса Христа, незримо присутній у творах письменника, стає своєрідним моральним ідеалом, а не культовим символом» [40, с. 135]. Отже, «герой І. Багряного не є тільки ланкою у родинних зв'язках чи навіть у суспільних; він – представник макрокосму, частка тисячолітньої історії людства» [40, с. 136]. Дослідниця констатувала, що персонаж постійно розвивається

духовно та удосконалюється, при цьому вступаючи в боротьбу як із системою, так із самим собою.

Літературознавці 80-х – кінця 90-х років XX століття також певною мірою торкалися питання поетики творів письменника, зокрема й драматичних. М. Скиба звертав увагу на графостилістику та її значення в п'єсі «Морітурі»: «У «Морітурі» така різноманітність графонів (графічних фіксацій індивідуальних вимовних особливостей персонажів), інших засобів, покликаних якнайточніше відобразити на письмі усне мовлення...» [136, с. 123]. Цікаво, що О. Дашко акцентувала на специфіці мотиву смерті в творчості І. Багряного: «...смерть тілесна не викликає страху, а самогубство є занадто легким шляхом виходу з протистояння системі» [40, с. 137]. М. Вірний наголошував на «розмаїтості мистецьких образів й мистецьких ідей...», які «...дивною мозаїкою краси охоплюють творчість письменника» [24, с. 214]. М. Воскобійник розкривав властивості художнього світу автора, а саме – «...уміння схоплювати потреби народу тодішніх часів, які він умів висловлювати найбільш переконливо» [27, с. 12].

Таким чином, другий період літературно-критичного вивчення творчості І. Багряного також не є досить ґрунтовним. Подана характеристика має здебільшого загально-ознайомчий характер. З усіх складових поетики літературознавці передусім виділяли значення головних персонажів, їх символічну інтерпретацію, акцентували на образах-символах.

Літературно-критичні студії від 1990-х рр. до сьогодні, присвячені драматургії І. Багряного, фіксуються переважно як описові, п'єси І. Багряного головним чином фігурують тут на рівні згадки (О. Коновал [73; 74], Є. Штендера [180], В. Чекаліна [164], М. Слабошпицький [137], К. Приходченко [126], В. Усань [155] та ін.). Лише окремі літературознавці вдавалися до ширшого наукового сприйняття п'єс письменника (О. Семак [134; 135], С. Антонович (Беспутна) [3; 18; 19], І. Юрова [188], І. Немченко [115]). Слід відзначити, що наукові видання містять як аналіз літератури діаспори загалом, до якої належав І. Багрянний, так і драматургії

митця зокрема. Тому простежимо у джерелах цього періоду рецепцію загальних тенденцій розвитку еміграційної літератури, а також місце й роль в цьому процесі І. Багряного.

В. Пивоваров у статті «Значення літературної діаспори для духовного життя України» резонно наголошував на тому, що письменники української діаспори уміло поєднали власне національні елементи з надбанням світової літератури. Якщо ж говорити про спільні теми для цієї літератури, то І. Захарчук спостерігала творення «...своєрідної контрверсії Другої світової війни в українській інтерпретації» з використанням символів «честі, обов'язку, місії» [60, с. 55]. До того ж В. Мацько слушно зауважив, що твори емігрантів головним чином були спрямовані на «утвердження права особистості на протистояння злу, демонстрування потягу до розв'язання проблеми існування, екзистенції людини в абсурдному світі» [103, с. 85].

О. Семак виділяла також у творчості письменників-емігрантів домінантну «...проблему денаціоналізації, втілену у протистоянні свого (українського) та чужого (імперського)» [134, с. 240]. Дослідниця обґрунтовано розмежовувала творчість цих письменників на три ідейно-тематичні групи – історичну, особистісно-психологічну та соціальну. Драми І. Багряного («Генерал», «Морітурі», «Розгром») вона кваліфікувала як зразки історичної групи, якій властива така тематика: «...відображення переживання українців у роки боротьби за незалежність на початку ХХ ст., розкуркулення більшовиками українських селян, сталінські репресії, події Другої світової війни. Ці твори також об'єднує тема самопожертви в ім'я рідного краю та національної ідеї, посилення національної свідомості» [134, с. 242]. Зацікавлення письменника історичним минулим, за спостереженнями О. Семак, актуалізувалося в його творчості за допомогою мотивів «романтики вітаїзму» [135, с. 144]. Водночас вона зауважувала, що, на відміну від інших письменників діаспори, І. Багряний описував сучасний йому історичний період.

Варто погодитися, що літературна манера митця періоду еміграції характеризувалася стильовим синкретизмом, як констатувала О. Семак. Вчена доречно виділяла такі риси романтизму в творах автора: «...прогностичність, самоцінність особистості та ліризм, похідний від фольклору» [135, с. 146]. Індивідуальними рисами драматурга стали іронія та сатира, «експресивність мовного виразу, багатство мовної структури, поєднання різної тональності поетичного письма, метафоризм, актуальна проблематика, «народність» [135, с. 147], звернення до барокової стилістики.

Натомість С. Антонович (Беспутна) згадувала ім'я І. Багряного в контексті модерністських тенденцій в літературі: «...це своєрідний бунт проти традиційного, усталеного, проти того, що, на його думку, вже вичерпало себе і не дає можливості подальшого розвитку українській літературі» [18, с. 83]. В. Мацько наполягав на домінуванні екзистенціалістських мотивів у творчості письменників-емігрантів.

Загальна проблематика української еміграційної літератури, на думку О. Семак, «охоплює такі основні питання, як особа і тоталітарна система, відчуття людини в межовій ситуації, буття окремої людини на тлі всієї нації, пошуку життєвих цінностей» [135, с. 142]. Твори діаспори, за визначенням дослідниці, показували нам загальну духовну настанову української нації, зіставляли індивідуальне та загальне. Біблійні мотиви, як вважала літературознавець, впливали на всі аспекти поезики емігрантської літератури.

Вчені зверталися до аналізу системи персонажів як у творчості письменників діаспори, так і в І. Багряного. О. Семак, приміром, відзначала домінування в його драматургії зображення простих людей, доля яких показувалася на тлі масштабних історичних подій; В. Мацько доходив висновку, що тут «...людина зображена в системі соціальних відносин як невід'ємний складник живого світу» [103, с. 86]. І. Захарчук також звертала увагу на концепцію головного персонажа: «...глибинна трагедія індивіда у протистоянні воєнній машині, пеклу війни» [60, с. 56].

Важливу роль відіграла в драматургії письменника епічність. Епізація, як аргументувала О. Семак, сприяла тому, що драматичні твори І. Багряного стали не лише своєрідним «”документом епохи” для України, а й доповненням до антитоталітарної європейської літератури екзистенційного спрямування» [134, с. 238]. Прикладом цьому можна вважати п'єсу «Морітурі», де, як вказувала дослідниця, трагічність посилювалася за рахунок епічного елемента. Це своєрідна «...драма ідей... Відчуття напруги в творі досягається двома чинниками – з одного боку, цьому сприяє обмеженість місця дії, адже всі події відбуваються в камері» [134, с. 241], що посилювало емоційну напругу твору, його психологізм. Літературознавець цілком слушно зауважила, що парадоксальна ситуація з присутністю К. Маркса наближає «Морітурі» до «драми абсурду».

Письменники-емігранти зверталися до художньої спадщини «Г. Ібсена, Етель-Ліліан Войнич, Р. Кіплінга, Дж. Лондона та ін.» [102, с. 89]. Зокрема на творчу манеру І. Багряного, можемо погодитися з О. Семак, вплинули М. Хвильовий («романтика вітаїзму» [135, с. 144]), Б. Шоу («побудова п'єси як дискусії з використанням парадоксу [135, с. 144]) та Б. Брехт (рис епічного театру).

І. Дзюба подав загальну ідейну спрямованість творів письменника: «...ідея національного визволення України з ідеями соціальної демократії та соціальної справедливості» [41], а також «...пропагування і відстоювання гуманістичних ідеалів, ...виборювання незалежності України» [41].

Своєю чергою, І. Юрова аналізувала релігійні риси, властиві творчості І. Костецького, В. Барки та І. Багряного, й відстежувала втілення релігійних концепцій в образах, символах та змісті їхніх творів. Дослідниця логічно зазначила, що «основним сюжетом у творчості письменника стає протистояння людини та системи (мається на увазі насамперед радянська система), а біблійні образи, проблеми та мотиви ставали одним із засобів окреслення цього протистояння» [188, с. 145].

Необхідно спинитися також на концепції персонажа, що представлена в літературно-критичних дослідженнях цього періоду. А. Лисий доволі загально розглядав вищезгаданий аспект: «Їхній шлях (шлях головних героїв) – це шлях терпіння, фізичних і духовних мук, тортур; конвеєри смерті, неймовірні страждання і небезпеки» [84, с. 7].

О. Піскун, що важливо, приділяла увагу внутрішній характеристиці головного персонажа п'єс драматурга: «Розгублена й розчарована, українська людина пригадує і цілою душею знову переживає здавна усвідомлений стан мізерности, загублености, самотности у безмежному, чуттєвому і ворожому всесвіті, страх перед ним, страх перед силою, яка штовхає існування людини до його закінчення, страх як всеохопне почуття, що є основою всього людського існування» [122, с. 103]. Вона резонно виділяла конфлікт творчості І. Багряного як «...зіткнення обдарованої, неординарної особистості з бездушним і жорстоким світом» [122, с. 102], у якому людське буття «...нічого не варте перед тією абсолютною силою, яка рано чи пізно поглинає кожне людське існування» [122, с. 103].

Т. Мінченко цілком доречно звернула увагу на те, що характер головного персонажа поданий уже в сформованому вигляді, «оскільки в умовах тоталітарної системи внутрішня еволюція людини з несформованою особистісною сферою можлива лише в одному напрямку – вниз, до стану тварини» [108, с. 65]. За її словами, І. Багряний показав своїх персонажів у «межовій ситуації» [108, с. 65] задля глибшого розкриття їхнього внутрішнього світу. Науковець, апелюючи до концепції «віри в людину» [108, с. 65], зазначала, що ця віра в людину, як і їхня ідея, для героїв твору стала поводитирем у жорстокій тоталітарній системі. Незважаючи на знання своєї приреченості, персонаж бунтував, виступав проти антигуманного режиму. Т. Мінченко дійшла цілком мотивованого висновку: «І. Багряному вдалося створити доволі своєрідний тип героя ХХ століття – мужньої людини, яка, пройшовши крізь неймовірні випробування, лише завдяки власним силам спромоглася протистояти владі» [108, с. 65].

О. Шугай слушно зауважив про особливу метафізику часу та простору художніх зразків автора: «...головне у творах письменника... виходить не тільки за межі конкретно-політичного, але й за межі конкретно-часового та навіть і конкретно-національного, будучи просто загальнолюдським» [184, с. 7].

У поетиці творів митця С. Антонович (С. Беспутна) виділяла християнські, національні, піранделлівські прийоми, ілюзію, перевдягання (маскування), рецепцію кольору [3]. Також вона звернула увагу на синтетичні жанрові форми драматургії письменників діаспори та І. Багряного зокрема, відзначила роль оповідача в художній структурі його п'єс. Дослідниця доречно писала про абсурдистські риси, властиві вищеозначеним текстам драматурга, що асоціювалися з навколишнім хаосом, незрозумілістю, безглуздям світоустрою; виділяла безґрунтів'я як особливе світовідчуття на еміграції повоєнних років. Науковець зважала на риси усної народної творчості в п'єсах І. Багряного, визначальну демонстрацію історичної переваги українців над ворогами [3].

Як слушно стверджувала Н. Колошук, відчутною є експресіоністична спорідненість п'єси «Морітурі» та роману «Сад Гетсиманський» на рівні поетики, концепції головного персонажа, сюжету: «...точніше сказати, «Морітурі» і «Сад Гетсиманський» – то ніби сюжетно один і той же твір, написаний двічі в різній творчій манері, «вилитий в різні форми» [71, с. 20].

У статті М. Сподарця також наявні згадки про цю п'єсу. Автор дослідження зазначив, що твір має автобіографічні мотиви, які актуалізувалися в сюжетній лінії головного персонажа п'єси [143, с. 7]. Н. Волошина цілком мотивовано акцентувала увагу на «психологічній достовірності» [26, с. 11] головного героя твору Штурмана.

Варто погодитися з М. Балаклицьким, який у монографії «Нова релігійність» І. Багряного» писав, що «історіософія І. Багряного обертається навколо “розстріляного відродження” 1920-х рр., а історичні паралелі в його творчості служать віддзеркаленням чи можливостями відтінити, виразити,

порівняти, знайти схожі елементи в інших періодах історії: Давній Рим («Морітурі»)) [11, с. 53].

Спільними виявилися спостереження І. Юрової та Н. Колошук, які зазначили, що драматург вдався до інтертекстуальності, наприклад, історії про Каїна та Авеля, про життя Ісуса Христа, зраду, слабкість Пілата, зречення учнів, кінець світу як знищення всіх моральних цінностей та справедливості, що оприявнив основну проблему – «перемогу божеського», незважаючи на обставини. І. Юрова доречно наголошувала на тому, що в п'єсі «Морітурі» тюрма певним чином співвідносилася з образом церкви, де службу правив сатана, представники нової влади порівнювалися з антихристами, які є служниками цього сатани; шлях головного персонажа з його стражданнями та муками – із шляхом самого Христа.

Цікаво, що І. Юрова виділяла «...проблему протиставлення Старого і Нового завітів за способом трактування релігійних категорій» [188, с. 147], констатувала проблему протиставлення «старих революціонерів» та «молодих антагоністів», де перші слухали настанови та прагнули померти в ім'я революції, а другі виступали за досягнення справедливості. Дослідниця влучно підмітила, що І. Багрянний використав у п'єсі радянську міфологію, прикладом чого стала книга «Капітал» Карла Маркса, яка у письменника трансформувалася в «Біблію Революції».

На нашу думку, Н. Колошук дещо спрощено аналізує сюжет «Морітурі», говорячи про його однонаправленість. Авторка статті виділила лише дві лінії конфлікту п'єси: головний герой відстоює свою ідею перед співкамерниками, тоталітарною системою й усім світом; протистояння Штурмана й Ненькала.

О. Шугай з-поміж інших оригінальних персонажів тексту цілком доречно зауважив про особливу роль Ненькала – «наївно-довірливого романтика, чесного безпартійного большевика, що, очима й помислами обернений у минуле, за все своє страдницьке життя так нічого й не збагнув, нічого не навчився...» [182, с. 365]. Зацікавленому читачеві цей образ

обов'язково нагадає про поета Хлоню з повісті «Санаторійна зона» М. Хвильового. Трагічна доля обох персонажів зумовлена неможливістю їх адаптації до швидкоплинного й ще більш швидкозмінного світу, неспроможністю знайти своє місце на перетині історичних шляхів.

Таким чином, п'єсу «Морітурі» науковці розцінювали як нарис до пізнішого роману «Сад Гетсиманський» І. Багряного й розглядали передусім систему персонажів твору та аналізували його телеологічні мотиви.

Наступний драматургічний твір І. Багряного – «Розгром», жанр якого традиційно визначили як повість-вертеп. Д. Нитченко говорив про роль біографії письменника, його психологічного стану, реальних історичних подій при написанні цього твору.

За свідченням О. Шугая, дійсним прототипом головної героїні драми І. Багряного Ольги Урбан стала Марія Урбан – колишня вихованка Охтирського дитячого містечка. Вона була дружиною М. Довгополюка – друга І. Багряного, який з 1938 р. перебував у сталінських таборах. Марія Урбан – єврейка за національністю – знала німецьку мову й до початку війни жила в Харкові (звідки й поверталася героїня драматурга) [184, с. 436].

Погодимося з І. Немченком, який писав про поєднання у творі різних планів зображення та осмислення подій, зокрема, таких, як «кінематографічні ефекти й анімаційні прийоми, ліричні відступи й публіцистичні вкраплення, епічне начало й сценічні знахідки», завдяки яким «автор творить свій «хімерний театр» [115].

Цікаво, що він акцентував увагу на представниках ворожих сил, які зображені переважно в «карикатурному», негативному плані: «Витоки сатири і гумору автор знаходить у сміховій культурі свого народу, разячи зброєю слова непроханих зайд і їхніх лакуз» [115]. Дослідник виявляв паралелі з давнім українським театром, де «...пихаті та не надто розумні Лях, Німець бажають позбиткуватись над Козаком чи Селянином, але отримують поразку» [115]. І. Немченко наголосив також, що «автор вдається до лейтмотивних міфообразів, наскрізних характеристик, порівнянь» [115].

Дослідники побіжно обговорювали поетику п'єси «Розгром». О. Слоньовська акцентувала увагу на художньому часі повісті-вертепу: «...прийом стиснутого часу, в якому минуле й майбутнє... разом творять картину сучасного, автор ущільнює хронологічну послідовність...» [140, с. 103]. Про жанрову специфіку твору писала С. Антонович (С. Беспутна). Вона цілком доречно вважала, що автор у такий спосіб створив «драму з багат шаровою структурою», що «розширює способи “авторської присутності”» [3, с. 108].

Також С. Антонович (Беспутна) логічно вибудувала спадкоємну ідею оновлення України через воскресіння, своєрідно інтерпретовану І. Багряним у п'єсі «Розгром», у межах українського культурного контексту. Адже у «Книзі буття українського народу», програмі Кирило-Мефодіївського братства, М. Костомаров говорив про обраність та винятковість українців серед інших слов'янських народів. Принагідно дослідниця згадувала тезу М. Хвильового про азіатський ренесанс: «Міф, обумовлений вірою у відродження української культури й особливу месіанську роль України, посередника між Європою та Азією» [3, с. 100].

К. Степанець мотивувала «кінематографічний принцип мислення автора» [146, с. 95], в якому превалювала «...взаємодія протилежних / «випадкових» понять, які не мають чітких меж (що створює ефект незавершеності); через показові контрасти світ постає розірваним, калейдоскопічним» [146, с. 95]. Однак позиція письменника чітка – об'єднати «...далеке, різномасштабне, випадкове/закономірне, побутове/історичне, реальне/небувале» [146, с. 95]. Така концепція драматурга дозволила йому в метафоричному й цілком реальному плані донести історичну правду до свого сучасника. Дослідниця безпідставно вважала домінуючими в композиції тексту навмисну гру автора, елементи сюрреалізму, драми абсурду. Також вона звернула увагу на риси епосу, лірики та драми, що тією чи іншою мірою оприявнюються в повісті-вертепі «Розгром».

Таким чином, розглядаючи п'єсу «Розгром», науковці передусім аналізували її жанрову форму й художні прийоми, за допомогою яких І. Багряний створив вертепне дійство.

П'єса «Генерал» І. Багряного стала об'єктом вивчення В. Працьовитого, котрий у статті щодо характеристики специфіки цієї «сатиричної комедії» визначив її жанрову форму як антиутопію (з чим частково можна погодитися), «...у якій письменник застерігає людство від катастрофічних наслідків, загострюючи увагу на небезпечних злочинних експериментах над особистістю як з боку червоної, так і з боку коричневої імперій» [125, с. 44].

Дослідник намагався обґрунтувати таку жанрову своєрідність твору: «Жанрові особливості комедії полягають у тому, що у ній замальовується те, чого не можна відшукати в реальному житті..., але передбачливо письменник вказує на ті загрози, які підстерігають національний організм» [125, с. 50], зокрема визначальні ознаки саме комедії-сатири: гумор, іронія, гротеск та сарказм.

Літературознавець детально характеризував систему персонажів твору, наголошуючи на тому, що їм властивий «мотив жалю і співчуття», що «проривається... з глибин душі». «Образи дійових осіб набувають узагальнюючого, символічного характеру. Стан української нації в комедії «Генерал» уособлює «млин» – як ціле загальмоване життя і спинене колесо» [125, с. 53].

В. Працьовитий не виділяв конфлікту в цьому творі, що є досить несподіваним: «Немає конфлікту. Для розкриття характерів дійових осіб автор використовує різноманітні конфліктні ситуації», тому «І. Багряний заінтриговує реципієнта несподіваними поворотами сюжету та своєрідними характеристиками дійових осіб» [125, с. 61].

Одним із головних художніх прийомів, відповідно до обґрунтованих спостережень дослідника, стали візії майбутнього – прекрасного, світлого, незалежного майбутнього України. Автор статті аналізував прийом сну,

актуалізований І. Багряним: «Сон у комедії – це імпресіоністичний прийом, за допомогою якого митець долучає до драматичного твору автобіографічний елемент, що не притаманний драматургії як специфічному способу художнього мислення» [125, с. 61]. Саме за допомогою сну письменник демонстрував як реальні, так і фантастичні події, поєднував несумісні речі: «Сон розсунув рамки сатиричної комедії» [125, с. 62]. Для більшої ліричності та драматизації, погодимося з В. Працьовитим, автор використав монологи та потік свідомості. Трагічний сюжет, що мав оптимістичний фінал, посилювали також сумні історичні події в житті українського народу: голодомор, репресії, війни. І. Багрянний уводив принцип антитези, що, з одного боку, «звеличує національну свідомість», а з другого – «саркастично викриває представників більшовизму» [125, с. 62].

Літературознавець констатував, що митець поєднав у п'єсі риси як художніх напрямів (романтизм, реалізм, імпресіонізм), так і певних художніх прийомів: гумор, іронію, гротеск, сарказм, гіперболу.

Г. Шовкопляс слушно зауважила про розвінчування І. Багряним в п'єсі «Генерал» нових сталінських міфів, як-от: про безмежну любов і сліпу відданість радянській Вітчизні, масовий героїзм радянських солдатів на фронті [179]. Дослідниця доречно відзначила особливий героїзм у творі письменника, який проявляють «...люди малі та непомітні, такі, як дівчина – медсестра, яка не може втекти слідом за всіма та лишити поранених солдатів» [179]. Науковець виділила центральну символіку п'єси, що одночасно стала одним з її конфліктів. Так, у комедії-сатирі І. Багряного радянська Вітчизна стала чужою, байдужою, тому автор називає її мачухою. Все українське драматург асоціював з найріднішим та найтрепетнішим у житті людини – з рідною матір'ю. Якраз візуальний образ України, за свідченням вченої, виписаний в традиціях українського фольклору, канонізованого поезією Т. Шевченка.

Цікаво, що Г. Шовкопляс звернула увагу на значення імені одного з персонажів п'єси – Хамули – зрадника й німецько-радянського

пристосування. Це ім'я, на її думку, стало алюзією до євангельського сюжету про Всесвітній потоп, де одного з синів Ноя звали Хам. Сьогодні це ім'я асоціюється з людиною, яка відступилася від своїх батьків. Фінал п'єси, за версією авторки статті, зображено в романтично-патетичному стилі [179].

Опрацювавши літературно-критичні статті від 90-х рр. і до сьогодні, присвячені в основному драматургії автора, можна відзначити, що ці дослідження були більш детальними порівняно з попередніми двома періодами, в них конкретніше розглядалися художні складові п'єс І. Багряного. Подекуди творчість письменника аналізувалася на тлі літератури діаспори. З усіх складових поетики дослідники говорили про концепцію головного персонажа, образи-символи, часово-просторові відношення. З'явилася тенденція до визначення літературного світогляду митця.

Таким чином, від початкового періоду наукового сприйняття творчості І. Багряного до третьої стадії літературознавчих досліджень вчені обґрунтували стильовий синкретизм автора. Так, І. Качуровський вважає, що І. Багрянний намагався бути модерністом. Ю. Шерех говорив про митця як про європеїста, неоекспресіоніста. Г. Костюк виділив суто багрянівський стиль. Ю. Лободовський відзначив письменника як талановитого майстра-реаліста.

Н. Колошук підкреслила, що драматург «...плідно продовжив традиції українського модернізму, зокрема витворив індивідуальний експресіоністичний стиль: одверто суб'єктивований, декларативно-пафосний, напружено-експресивний, лаконічний, опертий на стильові засоби образного й конфліктно-сюжетного контрасту, на кінематографічну й малярську техніку витворення сцен-метафор, на градацію як сюжетно-композиційний і стильовий прийом, на застосування експресивних тропів, котрі видають його близькість до «вітаїзму» українських модерністів – М. Хвильового, Ю. Яновського, О. Довженка» [72, с. 76].

Висновки до розділу 1

Отже, аналіз літературно-критичних джерел, присвячених драматургії І. Багряного, засвідчив, що його п'єси й до сьогодні залишаються не достатньо дослідженими. У наукових статтях першого періоду розглянуто ідейне спрямування літературної спадщини митця. Констатовано наявність філософської проблематики. Для цього періоду характерне повне несприйняття принципів драматурга. У його п'єсах бачили невдалу архітектоніку, незрозумілий характер письма, тяжіння до фальшивості. Саме на цьому етапі дослідження п'єс письменника критики відзначали домінування екзистенціалізму у творчості І. Багряного, як основну тему – протистояння життя та смерті. Дослідники подавали аналіз головних персонажів драм письменника, зокрема акцентували на їхній силі, непокірності, незламності та відданості своєму народові.

У другий період науковці більш детально окреслювали проблемно-тематичні площини творчості драматурга (боротьба українського народу проти поневолювачів, прагнення як фізичної, так і духовної, культурної, національної свободи громадян тощо), наголошували на інтертекстуальності п'єс письменника (передусім це звернення до Біблії), аналізували певні складові поетики (система образів, специфіка художнього мовлення).

Третій період рецепції драматургії письменника можна умовно поділити на дві групи: перша, представлена роботами літературознавців, що зверталися до вивчення творів діаспори загалом, і в контексті цього до літератури І. Багряного; друга – безпосередньо дослідженнями, які присвячені творчості письменника. На цьому етапі естетику світобачення автора дослідники визначали то як реалістичну (історичні драми), то як модерністичну (тяжіння до «драми абсурду»). На нашу думку, стильовий синкретизм І. Багряного – очевидний (романтизм, реалізм, натуралізм, експресіонізм).

Також науковці детальніше аналізували біблійні образи драматургії письменника; концепцію головного персонажа (що стає узагальненою, знаковою постаттю своєї епохи), визначали провідний конфлікт (зіткнення непересічної особистості з жорстоким, байдужим світом); жанри п'єс («Морітурі» – драматична повість, етюд, шкіц; «Розгром» – повість-вертеп, а «Генерал» – комедія, комедія-сатира).

Загалом опрацьовані нами студії містять поверховий аналіз п'єс І. Багряного, які розглядалися здебільшого як нариси чи етюди, сюжети яких стали основою прозових текстів автора. Відзначалася також тенденційність драматурга у змалюванні головних персонажів його п'єс. Поза увагою науковців лишилися своєрідність концептуальної системи персонажів у представлених п'єсах, а також різногранний та глибокий матеріал, на якому постали сюжети творів «Морітурі», «Розгром» та «Генерал».

РОЗДІЛ 2.

СОЦІАЛЬНИЙ МІФ ЯК СУСПІЛЬНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ ДИСКУРС ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Теоретико-філософське підґрунтя соціального міфу ХХ століття

Сьогодні під радянським соціальним міфом ми розуміємо спродуковану компартією реальність періоду існування Радянського Союзу з метою масового впливу як на суспільні, так і на особисті цінності покоління. Ідеологи ХХ століття використовували та по-новому осмислювали засадничі принципи класичної міфології, орієнтувалися на побудову «ідеального» суспільно-політичного ладу з чіткою ієрархією життєвих стандартів. Такі пріоритети Радянського Союзу зреалізували себе не лише на політичному рівні, що передусім мало згубний вплив на культурний розвиток цілих народів.

Я. Поліщук, зазначаючи, що наукові дискусії навколо інтерпретації міфу з приходом кожної наступної генерації спалахують з новою силою, зауважує: «Безперечно, сьогодні... нам аж ніяк не випадає повертатися до класичного поняття міфу як пракультурної... оповіді про богів та героїв... Міф... універсальний культурний феномен, значення якого виходить поза конкретні часові виміри (проте в кожному епоху інсталується в духовних координатах часу) як первісний код символів, смислів, світоглядних уявлень чи, за узвичаєним у науці терміном, архетипів» [123, с. 5–6].

На сучасному етапі різні сфери пізнання по-своєму сприйняли міф як фундаментальну категорію, серед яких філософія, культурологія, релігієзнавство, художня творчість, антропологія, психологія, соціологія та ін. Для нашого дослідження насамперед визначальними стануть філософська, релігієзнавча, культурно-мистецька концепції та в подальшому їх реалізація

й смислова трансформація в соціально-політичному, та далі в естетичному полі. У рецепції французького філософа-постструктураліста Р. Барта сучасний міф розуміється як слово, комунікативна система, семантично вмотивоване повідомлення з конкретними історичними рамками та соціальним змістом. Він розглядає міфологію як частину семіології – науки про знаки. За Р. Бартом, сучасний міф є результатом уже опрацьованого матеріалу з метою певної комунікації. Іншими словами автор називає його «...вторинною семіотичною системою, ...оскільки він створюється на основі певної послідовності знаків, яка існувала до нього» [12, с. 266]. Водночас такий міф не відмовляється від первісного поняття, а «натуралізує» його [12, с. 289]. Будь-який матеріал міфу (образний чи графічний) заздалегідь розуміється як знак, незважаючи на його матеріальну основу. Парадигма сучасного міфу не потребує означення, адже смисл міфу «...певне знання, певне минуле, певна пам'ять – ціла низка співвідносних фактів, ідей, рішень» [12, с. 266]. Однак, як наголошує Р. Барт, таке знання становить собою суму не до кінця оформлених, хитких асоціацій, пов'язаних функціонально.

Завдяки сугестивності нашого світу міф може бути не лише усним повідомленням, а й зображенням, письмовою мовою, фотографією, репортажем, спортивним змаганням, видовищем, рекламою тощо. Дослідник наголошує на історичності міфу та вважає, що «міф – це слово, обране історією» [12, с. 266]. Як наслідок науковець підкреслює «крихкість» міфу, його здатність до розпаду, деформації, трансформації та навіть зникнення. Звідси витікає наступна риса: міф не приховує, він деформує, використовуючи тактику «відхилення» [12, с. 289]. Тому існують міфи давні, але аж ніяк не вічні. Бо, виходячи з розуміння поняття останнього як комунікативного цілого, міф втілюється в життя завдяки історичному контексту. Сенс міфу формує власну ціннісну систему, що становить складову частину певної історії.

Іншою рисою міфу, яку виділяє Р. Барт, є його адресованість, заздалегідь підготована орієнтація на цільову аудиторію. Характерна повторюваність міфологічних понять уможливорює їх дешифрування, відкриття «...прихованих інтенцій» [12, с. 278]. Ці інтенції становлять собою ключове смислове навантаження порівняно з буквальним сенсом міфу. Але в той же час, за словами вченого, подібна інтенція переміщується на другий план якраз завдяки цьому буквальному змісту, в чому й виражається «двоїстість міфічного слова...: воно постає одночасно як навіювання і як констатація» [12, с. 281]. З подвійності цього поняття випливає наступна його ознака – мотивованість форми міфу. Водночас мотивованість форми міфу як ідеографічної системи не охоплює всієї його «зображувальної цілісності» [12, с. 287].

У функціональній парадигмі міфу дослідник також виділяє його імпресивний характер. Наступна функція міфологічного світу – видаляти реальність. Кордони раціонального настільки розмиваються, що міф розуміється як відсутність реальності. Міф констатує певні явища, при цьому не пояснюючи їх. Міф втілює історію в життя, усуваючи протиріччя й підкреслюючи очевидне.

Цікавим є розуміння автором міфу як «вкраденого та поверненого слова» [12, с. 284] з ключовою різницею в тому, що при поверненні міф посідає інше місце. Р. Барт також пише про сучасний міф як про мову, що не бажає помирати, постійно живлячись та наповнюючись чужими сенсами, що засвідчує поступовість семантичного завантаження міфічної суті.

Сучасне суспільство, на думку Р. Барта, є «...привілейованою галуззю міфічних значень...», оскільки сам міф за своєю формою «...оптимально пристосований до характерного для такої ідеології створення перевернутих образів..., ...перетворення «антифізиса» в «псевдофізис» [12, с. 304–305]. У цьому полягає фундаментальна суть інтерпретації ідеології ХХ століття, де міф починає виникати через послаблення історичної пам'яті в речах та поняттях.

Міф, за словами науковця, «деполітизоване слово» [12, с. 304–305]. Він розрізняє «праві» (сильні) та «ліві» (слабкі) міфи. «Праві» міфи – політизовані за своєю суттю й проникають в усі сфери суспільного життя, таким чином підтримуючи статус діючої влади. «Ліві» міфи – бідніші за своєю природою та політичною якістю, вони не можуть розмножуватися, оскільки створюються на замовлення й з обмеженими часовими цілями...» [12, с. 310–311]. У слабких міфах відсутня вигадка як така, в них відчувається «...натягнутість, буквальність, присмак лозунгу... такий міф – безплідний» [12, с. 311]; вони завжди штучні, вторинні, короткотривалі, нескромні. Як приклад Р. Барт наводить сталінський міф, який «...вважає своєю незграбністю» [12, с. 311]. Людей же цікавить не стільки істинність міфів, як їх застосування в тій чи іншій сфері, тому деполітизація міфів залежить від потреб суспільства.

Кінцевою метою сучасного міфу Р. Барт вважає таке: «...зробити світ нерухомим; міф має навіювати та демонструвати такий світовий економічний порядок, де раз і назавжди встановлена ієрархія майна» [12, с. 319]. Якраз у цьому визначенні науковця вбачається соціально-міфологічне прочитання сучасної дійсності.

Німецький філософ та культуролог Е. Кассіер розглядає міф як складову культури й, відповідно, як символічну форму. За Е. Кассіером, певні конкретні предмети можуть використовуватися як знакові інтерпретації інших предметів та явищ. Міф – особлива символічна система, що покликана моделювати навколишній світ. Науковець зазначає, що підґрунтя для політичного міфу XX століття сформувалося давно, але уможливило його народження саме в цей період уміле використання нових технічних засобів. Спільною умовою для виникнення нового міфу XX століття дослідник вважає ситуацію, яка склалася після Першої світової війни, адже прийшло жахливе усвідомлення того, що навіть держави-переможці понесли великі втрати. Описуючи важкий соціально-економічний стан Німеччини, Е. Кассіер стверджує, що «...найбільшого апогею міф досягає, коли людина

стикається з неочікуваною й небезпечною ситуацією» [65, с. 58], тобто з ситуацією, вирішення якої потребує більше зусиль, ніж може прикласти окремий індивід. На думку вченого, міф як невід'ємний атрибут релігії та мистецтва, негативно впливає на маси під час рушійних суспільно-політичних зламів, оскільки в цьому випадку втрачається здатність людини раціонально осмислити та адекватно потрактувати переломні етапи історії.

Е. Кассіер також наводить визначення міфу французького вченого Е. Дютте, який вбачає в ньому персоніфікацію колективних бажань. Науковець аналізує цю тезу Е. Дютте та робить такий висновок: коли це колективне бажання набуває величезної сили й присутня об'єктивна неможливість задоволення людських потреб, тоді виникає необхідність у сильному лідері, який стане персоніфікацією людських бажань [65, с. 61]. Власне, вчений подає свою інтерпретацію класичного героїчного міфу. Філософ говорить про політика як «...священника нової, повністю ірраціональної та загадкової релігії» [65, с. 62], який чітко та продумано пропагує власну сакральну історію. Також він порівнює політика в новому суспільстві з магом у первісному. Політики – «...абсолютні правителі, вони лікарі, що обіцяютьвилікувати всі соціальні недуги» [65, с. 62]. У давньому суспільстві чарівник виконував ще й іншу функцію: він передавав волю богів та передбачав майбутнє. «Політик став чимось типу публічного провісника майбутнього. Пророцтво стало невід'ємним елементом у новій техніці соціального управління. Висловлюються найнеймовірніші обіцянки, які не можуть збутися, «Золотий вік» передбачається знову й знову» [65, с. 65].

Є. Мелетинський розуміє сучасний міф як «...первинну модель будь-якої ідеології..., синкретичну колиску не лише літератури, мистецтва, релігії, але, певною мірою, філософії та навіть науки» [107, с. 4]. За словами дослідника, сьогодні міфологічні структури виявляються через «циклічну повторюваність міфологічних прототипів під різними «масками» [106, с. 7], через міфологізацію життєвих реалій та виявлення їх основ. Є. Мелетинський наводить синонімічний ряд міфу, який у сучасному житті асоціюється з

такими поняттями, як «...ілюзія, брехня, неправдива пропаганда, повір'я, віра, умовність, сакралізоване й догматичне вираження соціальних звичаїв...» [106, с. 23–24].

Особиста та соціальна поведінка людини становлять собою цілісну систему її світогляду. За Є. Мелетинським, модус соціального міфу формують наступні його властивості:

- міфи передусім впливають на психіку окремого індивіда, маніпулюють його емоційним станом з метою спрямування його психічної енергії на суспільну користь;
- ціннісна система міфу визначається загальними інтересами суспільства;
- «...міф створює певну нову фантастичну «вищу реальність», яка парадоксальним чином сприймається носіями відповідної міфологічної традиції як першоджерело та ідеальний праобраз життєвих форм...» [106, с. 128];
- сучасний міф розуміється як рецитація давніх міфів про створення нових суспільних благ.

Є. Мелетинський також поділяє точку зору М. Бахтіна про «карнавальний» міф, який сформувався в класовому суспільстві на межі життя та мистецтва як неофіційний. Карнавальний міф наближається до утопії з характерною для неї атмосферою свободи, рівності, скасування соціальної ієрархії та ін. Карнавальний світ – «перевернутий», «світ-навпаки» [106, с. 106–107], де панує травестія. Карнавальний сміх – абсолютне явище: «...загальнонародний, святковий, універсальний» [106, с. 106–107]. З іншого боку, це амбівалентне символічне явище бенкету та битви на одній території.

Поруч із семіотичною моделлю міфу Р. Барта та символічною моделлю Е. Кассірера актуальною для нашого дослідження є релігійна концепція міфу М. Еліаде. Дослідник новизну сучасного міфу вбачає в «переоцінці давніх священних цінностей на світському рівні» [44, с. 25]. Як приклад М. Еліаде

аналізує соціологічну теорію К. Маркса. Відтак останній запозичує та розвиває один із найбільших есхатологічних міфів про спокутну місію Ісуса Христа як «помазаника Божого», невинного посланця, «...чий страждання були покликані змінити онтологічний статус світу» [46, с. 128]. Ідея К. Маркса про безкласове суспільство та поступове усунення суспільних протиріч наближається до міфу про Золотий вік. Зідеологізувавши цей давній міф, К. Маркс під обраним посланцем розуміє пролетаріат, а його боротьбу за свої права як одвічне протистояння добра і зла, архетипи Христа та Антихриста.

Міф XX століття з характерним йому обожненням політичного лідера як взірця чи «надлюдини» повторює типовий сценарій класичного міфу про наслідування богів та надприродних істот як джерело власного буття. За М. Еліаде, «...ми завжди виявляємося сучасниками міфу, коли повторюємо його чи наслідуємо жести міфічних персонажів» [44, с. 27].

Відомий російський філософ і культуролог П. Гуревич говорить, що міф допомагає впоратися людині зі складними колізіями її життя. Учений не вважає міф істинним, проте наголошує на його об'єднуючій функції для суспільства. Науковець зауважує: «...сенса соціального міфу – приховувати значення, відволікати від істини» [39, с. 64]. За допомогою соціального міфу (певної ілюзії), політики та громадські діячі «...піднімають маси на боротьбу проти тих настанов та порядків, які вважають неприйнятними» [39, с. 82].

Т. Апінян також розглядає сучасний міф, ідейна орієнтація якого має співпадати з ціннісними очікуваннями суспільства. Однак соціальний міф намагається повсякчас приховати свою ідеологічність, оскільки «...будь-яка ідеологічність претендує на те, щоб її сприймали не як можливу точку зору на світ, а як єдино допустиме (вірне) його зображення...» [5, с. 236]. Одним із найсильніших міфів післяреволюційної Росії дослідниця називає міф про Й. Сталіна як новітнього культурного героя. З іншого боку, авторка розвантажує міф від суто негативної конотації й формує його семантику, відштовхуючись від поняття стійкої, непохитної віри: «...міф – могутній

засіб згуртування нації» [5, с. 236]. Подібне тлумачення сучасного міфу як об'єднуючої системи знаходимо в американській дослідниці М. Гонзалез-Перез, яка вважає, що міф продукує консенсуси як на загальнодержавному рівні, так і на рівні підгруп [194]. Іншими рисами таких міфів вважають символічність та гіперболічність. Основними смисловими архетипами в сюжеті соціального міфу стали історія, боротьба, рід, герой та месія.

Г. Грабович у своїй праці «Шевченко як міфотворець» безпосередньо не вживає поняття соціального міфу. Однак науковець при концептуальному аналізі міфологічних структур творчості Т. Шевченка звертається до культурологічної теорії В. Тернера про дві головні моделі колективних стосунків, що є взаємообумовленими: суспільна структура та ідеальна спільність. Перша теорія розглядає суспільство як чітко ієрархізовану систему, де людина займає лише відведену їй роль, чин чи посаду. Відповідно нівелюються будь-які особисті прояви індивіда, його ініціатива. Друга теорія характеризується відсутністю суворої структурованості суспільства: «...ідеальна спільність – завжди з'являється у вигляді земного раю, Едема, утопії, тисячолітнього царства божого...» [31, с. 88]. Таке суспільство побудоване на рівності та взаєморозумінні, свободі й узгодженості. Вся діяльність людини (політична, релігійна, творча) спрямована на досягнення загальнолюдських благ. Як зазначає Г. Грабович, атрибутом суспільства може бути перша й друга теорії як окремо, так і в поєднанні.

Таким чином, розглянувши три найвизначніші для нашого дослідження теорії соціального міфу – структуралістську Р. Барта, символічну Е. Кассіра та релігієзнавчу М. Еліаде – можемо зробити висновок, що метою ідеології в сталінський період було формування образу досконалої країни з ідеальним майбутнім, якого можна досягти спільними зусиллями. Соціальний міф у своїй основі повністю базувався на класичній міфології з її орієнтацією на універсальність та масштабність, на утвердження єдиної ціннісної моделі для наслідування, в намаганні пояснити закони соціобудови.

Соціальний міф також наскрізь символічний, однак, на відміну від класичного міфу, він моносемантичний, адже його значеннєві вектори були спрямовані на утвердження єдиної соціал-комуністичної істини. Такі міфи зазвичай штучні, недовготривалі й легкопрочитувані. Однак у період історичних зламів вони стають носіями потужного ідеологічного сенсу, інтерпретацією людських бажань та сподівань на врегульоване й щасливе життя. Звідси розуміння соціальних міфів як зідеологізовано-метафоризованих людських мрій. Тому в сучасному середовищі міфи ототожнюють з вигадкою, нісенітницею, неправдою. Відповідне оточення ставить на п'єдестал нових культурних героїв, тепер вождів, які створили свій сакральний простір (Москва–Кремль) й актуалізують сакральний час шляхом ритуального святкування річниці Жовтневої революції. Подібна гіперболізація комуністичних гасел стала основою радянського соціального міфу.

2.2. Міфологічні основи соціалістичного реалізму

Радянська ідеологія поєднувала суворий суспільно-політичний вишкіл з чітким розподілом на ранги та посади з притлумленим виявом індивідуальності та унікальності людини та, з іншого боку, з загальносоюзною мрією, утопічною орієнтацією на ідеальне майбутнє. Суспільна структура СРСР ХХ століття й на колективному, й на індивідуальному рівні була спрямована на втілення ідеальної спільності. Вибудувавши чітку ієрархію не лише в громадсько-посадовій сфері шляхом усупільнення та подальшого нібито виправданого рівного розподілу матеріального майна народу, але й регламентувавши особисті потреби людей відповідно до засад комуністичного поступу, влада виключила можливість досягнення рівноправного державного устрою. Замість ідеальної спільності на довгі роки було встановлено тоталітарний режим.

Інтерпретація соціальної міфології оформилася в офіційний мистецький напрям під назвою соціалістичний реалізм. Адже задля цілісного контролю над усіма проявами життя людей потрібен був новий художній напрям, який би формував ціннісні орієнтири народу, надихав його невтомно працювати на користь партії та держави.

1934 року відбувся Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників, на якому був окреслений новий загальномистецький напрям – соціалістичний реалізм. Подальший план розвитку радянської літератури подавав у своїх доповідях та статтях М. Горький. Автор свідомо вдавався до піднесено пафосного стилю з метою якнайбільшого впливу на маси. Вагоме місце в його студіях посідає образ «величної» держави союзу соціалістичних республік (як у просторовому, так і в метафоричному планах) та натхнення відчуття себе громадянином цієї грандіозної єдності. У своїй доповіді М. Горький, оцінюючи тодішній стан літератури, виходив із розуміння міфу як позитивного вимислу: «...вимислити – означає вибрати з суми реально поданого основний його смисл і втілити в образ – так ми отримуємо реалізм» [120, с. 10]. Якщо до отриманого сенсу додати бажане та можливе, то оприявниться романтизм, який «...лежить в основі міфу... і сприяє революційному ставленню до дійсності...» [120, с. 10]. М. Горький з оптимістичним пафосом проголошує відхід від декадентсько-буржуазної літератури, де центральний персонаж – «зайва людина» свого часу, й утверджує нові принципи для літераторів. Митці мають пам'ятати слова Й. Сталіна про письменників як інженерів людських душ, тому вони повинні знати життя, щоб правдиво зобразити його в художніх творах. Причому історична дійсність повинна бути показана в її революційному розвитку. Особлива увага в соціалістичному реалізмі має бути приділена дітям як спадкоємцям «...дійсної й могутньої цінності – соціалістичної держави, створеної працею батьків та матерів» [120, с. 15]. Нова жінка – це передова будівнича соціалістичної дійсності.

За визначенням М. Горького, метод соціалістичного реалізму встановлюється «...як творчість, метою якої є розвиток найцінніших індивідуальних здібностей людини заради її перемоги над силами природи, заради її здоров'я та довголіття, заради великого щастя жити на землі, яку вона, відповідно до безперервного росту своїх потреб, прагне обробити всю як прекрасну оселю людства, об'єднаного в одну сім'ю» [120, с. 17]. Художня література соціалістичного реалізму визначається його adeptами як оптимістична, подієва, активна, національна за формою та соціалістична за змістом.

Критику радянської соцреалістичної літератури того часу знаходимо в статті «Що таке соціалістичний реалізм?» А. Синявського (літературний псевдонім А. Терц). За спостереженнями літературознавця, основним концептом соцреалістичної культури стало поняття мети, на досягнення якої спрямовані всі сили та сподівання народних мас. Така література мала на меті сформуванню соціально свідомого читача. Комунізм видавався за сакральну й благородну мету, а його цілісне утвердження як настання ельдорадо. Як зазначає А. Терц, поширеними були панегірики головним adeptам комунізму, сатира на його запеклих ворогів, так зване новітнє «житіє» шляху до комунізму.

Кожен художній текст соціалістичного реалізму заздалегідь означений щасливим фіналом, в якому стверджується домінування загальнолюдського ідеалу. А. Терц наголошує: «Значною своєю частиною радянська література – це виховний роман, в якому показана комуністична метаморфоза окремих особистостей та цілих колективів» [149, с. 24]. Головний позитивний герой такого твору позбавлений недоліків, він може стикатися з різноманітним небезпеками, проте це не дискредитує його. Твори цього періоду часто називають безконфліктними через відсутність явних протиріч.

У цьому контексті актуальною стає характеристика І. Багряним як самого методу соціалістичного реалізму, так і театрального життя в цей період. Так, в інтерв'ю про українську літературу на радіо «Свобода» 1959 р.

автор говорив: «Партія хоче зробити з української літератури знаряддя поневолення українського народу. Партія хоче з письменників зробити отих лакувальників, які за метою т. зв. «соцреалізму» мали б замилювати очі й кричати скрізь, що «Жить стало лучше, жить стало веселее», цебто показувати чорне білим, дурити тих голодних, обдертих і потомлених людей, видаючи фальш за дійсність...» [181, с. 854].

Автор також писав про жорсткі обмеження репертуару з боку партії, створення особливого органу «реперткому», без схвалення якого не могла бути поставлена жодна п'єса на той час. Фактично текст мав пройти чималий шлях до свого сценічного здійснення: «...перша вистава приготованої п'єси давалася тільки перед представниками партійної організації, представниками ОГПУ-НКВД, урядовими чиновниками, профспілками та військовою верхівкою, – а оскільки це в більшості був російський окупаційний елемент, то виходило, що перша вистава давалася перед окупантом» [183, с. 311].

Професор К. Кларк у значній частині своїх наукових розвідок досліджувала інтерпретацію методу соціалістичного реалізму в художній літературі на прикладі радянського роману. На думку дослідниці, режим та інтелігенція становлять собою співвідносні категорії в рамках суспільства, і на культурному терені вони взаємодіють найбільше. Радянська система розглядала письменників як допоміжний засіб для утвердження своєї політики. У радянській ідеології науковець виділяє декілька засадничих категорій, які в подальшому формують метод соціалістичного реалізму як такий: «...Марксизм-Ленінізм, революційний досвід, риторика, політичний курс, історичні події разом із ключовими постатями в них...» [193, с. 14].

Розглядаючи літературу як знакову систему, автор принагідно зауважує, що художня творчість завжди пов'язана з позалітературними напрямками (включаючи ідеологію та політику) з метою більшого семантичного наповнення. Соціалістичний реалізм передбачав написання белетризованих та шаблонних художніх текстів здебільшого у менторському тоні. Тематику таких творів було чітко регламентовано правлячою

верхівкою. Найголовнішою рисою означеного методу вона визначає ритуальність як сукупність певних спродукованих масами дій чи явищ із глибинним вмістом культурних есенцій у них. Ще однією визначальною рисою соцреалізму, за словами К. Кларк, є «гомогенізація» мови [193, с. 14], оскільки письменники однаково мали послуговуватися уподібненою лінгвістичною системою, що спрощувало виражальні засоби художнього стилю.

Т. Гундорова розглядає соцреалізм як ідеологічний кітч. Визначальними рисами цього методу дослідниця вважає тотальність (розуміння в цілості) та типовість (одноманітність, буденність). Основними модусами соцреалістичного кітчу науковець називає соціалізм як апогей людського буття та оптимізм.

Т. Гундорова зазначає, що метод соціалістичного реалізму є продуктом елітаризму. Дослідниця вслід за К. Кларк розглядає соцреалізм як семіотичну систему з найнижчим рівнем арбітрарності, «... він припускає іконічну схожість між реальними об'єктами та знаками, які їх позначають» [38, с. 170]. Кодові знаки в межах соцреалістичної системи – це своєрідні політизовані кліше, що переходять з одного тексту до іншого й «...персоніфікують абстрактні поняття, такі, як партійність, класовість, ідейність, патріотизм тощо» [38, с. 170–171]. Тобто фактично можемо говорити про наскрізну ідентичність, плакатну стереотипність сюжетів, конфліктів, ідей, образів художніх творів радянських письменників, які дотримувалися соцреалістичного канону. Знакові системи цього періоду мають сакральний характер, адже постулюють єдину ідеологічну мету загальнонаціонального рівня, у філософському плані визначають сенс людського буття. Т. Гундорова якраз і підкреслює телеологічність радянського соцреалізму. Власне, творцем нової людини, нової світобудови та нового ходу історії є вождь комуністичної партії, оточений не менш сакралізованим ореолом.

Продовжує розгляд питання соцреалізму як кітчу О. Юрчук [189]. Дослідниця зауважує, що для цього поняття характерними є розрахованість на загал через прозорість та доступність тексту (масова література) та помітне збіднення художніх засобів; необхідний та часто примусовий характер; домінантна ідеологічна концепція з мінімізацією усього особистого та вивищенням інтернаціонального; підміна стереотипів як засіб маніпуляції. Автор також подає принцип виписування «позитивного персонажа» в радянській літературі. Як правило, такий персонаж – виходець із пролетарського середовища, стає уособленням культурних рефлексій свого оточення з характерними на той час поняттями малої та великої Батьківщини. Головний персонаж обов'язково прагне поліпшити свій соціальний статус, тобто стати комуністом. Йому також властиві героїзм та сміливість, прагнення пожертвувати життям заради великої Батьківщини, її народу, Й. Сталіна.

І. Дзюба в статті «Література соціалістичного абсурду» говорить про виробничий роман як провідний жанровий різновид 1930-х років. Також автор зауважує, що в цей період «на перший план виходить соціально замовлене оспівування героїки культурної революції, що включала в себе конструювання «... „нової людини” та „нової моралі”. І ще – боротьба, боротьба, боротьба: з націоналізмом, з куркулями, із троцькістами, із шкідниками, із шпигунами, з релігійним дурманом і т. д. і т. п.» [42, с. 93]. Людина, як і персонаж художнього твору, мислилася як звичайна функціональна ланка суспільства, що також підкреслювалося «...замінниками духовности й внутрішнього життя у вигляді любовних трикутників, мимовільних слабкостей героя чи героїні...» [42, с. 93]. Попри три основні постулати соціалістичного реалізму, а саме: ідейність, класовість та партійність – влада спонукала літературу відбивати дійсні процеси життя в їх історичному поступі. І. Дзюба, аналізуючи ці тези, зауважує, що в своїй суті література реагує на переломні й змінні моменти в історії людства. Однак сталінська система під вищезначеною тезою розуміла дещо інше, а

саме: «...в зображення дійсності, по можливості реальної, вносити той специфічний ідеологічний коефіцієнт, завдяки якому вона ставала б зрозумілою і приємною для начальства та доводила б людству плідність зусиль цього начальства» [42, с. 112]. Радянську вимогу в істинно правдивому відображенні життя дослідник порівнює з «фантазмагорійним антисвітом» [42, с. 112] і зауважує, що соцреалізм зі своїми чіткими настановами помітно полегшив місію письменництва.

Л. Медведюк через сувору регламентованість методу соціалістичного реалізму порівнює його з не менш чіткими та обмеженими класицистичними принципами. Відтак новій тоталітарній культурі «...заборонялося змішувати жанри в одному творі, в трагедії герої не мали права сміятися чи веселитися, в комедії не припускалося, щоб у ній діяли елітні персонажі, оповідь мусила бути лінійною, одновекторною...» [104, с. 17].

І. Захарчук говорить про основні архетипи соціалістичного реалізму: «...велика родина (як держава), архетип героя (переважно льотчика, полярника, революціонера), ворога (наділеного демонічними рисами), батька (якого ототожнювали зі Сталіним) та матері (яка символізувала Вітчизну)» [58, с. 66]. Багатоманітність культурного простору трансформується в гомогенну реальність з домінантним соцреалістичним каноном. Саме явище соціалістичного реалізму авторка розуміє як «...«зброю» у боротьбі за новий світ» [59, с. 9].

В. Хархун виділяє футуристичність як одну з основних рис соціалістичного реалізму, адже шлях до комунізму асоціюється з шляхом до майбутньої перемоги. За свідченням дослідниці, літературні твори означеного періоду також були спрямовані не лише на прочитання, а й на прослуховування задля посилення ідеологічного авторитету. Соцреалістичний канон вона розглядає на прикладі трьох основних рушіїв художньої творчості: автор, текст та читач. За концепцією В. Хархун, творча естетика соцреалізму передбачала «первинне» та «вторинне» авторство [162, с. 6]. Первинне авторство ототожнювалося з владою, відповідно, компартією

та вождем на чолі, які й встановлювали головні орієнтири нової «ідеальної» літератури. Вторинне авторство – це безпосередня реалізація владних настанов на літературному поприщі. Відтак такий письменник ототожнювався з «...„епічним співцем”, покликаним оспівувати радянську дійсність, „церемоніймейстром”, який „прикрашає” цю дійсність, та „одописцем” – „будівничим” радянської держави та її інститутів» [162, с. 6]. Художній текст в межах соціалістичного реалізму продукував утопію ХХ століття й був побудований на «сфальшованому» й «репресованому» [162, с. 6] слові. Узагальнюючи, дослідниця дає наступне визначення соцреалістичного канону: «...це система усталених нормативів, ідеологія формування та унормування дискурсивних практик, спрямованих на створення зразкових текстів, які покликані конструювати та легітимізувати радянську ідентичність» [162, с. 8].

Ю. Ковалів заперечує поширену думку про те, що утвердження соцреалізму було природною й адекватною реакцією на тогочасні нестабільні події в суспільстві. За словами науковця, він був програмово впроваджений тоталітарною владою, «...адже компартія чітко планувала свою діяльність на теренах літератури, розглядаючи її як сегмент загальногосподарського комплексу та ідеологічної стратегії» [69, с. 29].

У сучасному літературознавстві виділяється тенденція, спрямована на перечитування художніх текстів соцреалістичного канону (І. Дзюба, Т. Гундорова). Адже часто талановиті письменники змушені були адаптуватися до нової дійсності, орієнтуючись на суто радянського читача, «нову» людину. І. Дзюба виділяє три ключові аспекти при перечитуванні таких текстів: намагатися віднайти та вирізнити власний авторський світогляд з-поміж тенденційної заангажованості, вловлювати незначні відступи від офіційної доктрини, відстежувати загальний об'єктивний зміст тексту.

Таким чином, соціалістичний реалізм призупинив розвиток мистецького життя Радянського Союзу. Через заангажованість літератури

цього періоду, обмеженість використовуваних тем та сюжетів, а звідси прийомів та методів зображення дійсності, письменники часто ставали рупорами партійних настанов, що, безумовно, наклало свій відбиток і на українську художню творчість. Літературні тексти соціалістичного реалізму завжди вписувалися в межі однієї жанрової форми, послуговувалися невибагливими художніми засобами, що передбачувало применшувало їх естетичну вартість. Перехідні стереотипи й кліше, гіперболічна оптимістичність, непотрібна публіцистичність помітно збіднювали літературний процес середини ХХ століття. Проте не всі письменники ставали ідеологами комуністичної доктрини. Щоб зберегти життя, вони мали виїхати з країни. Так почався новий етап розвитку української еміграційної літератури.

2.3. Ціннісна концепція Мистецького українського руху як контрміф соцреалізму

Соціалістичний реалізм як єдино можливий художній напрям у межах Радянського Союзу був сприйнятий далеко не всіма митцями. І. Багряний виразив своє ставлення до цього дискурсу так: «Відчахуючи розвиток української літератури й мистецтва від загального світового процесу, від Європи насамперед, було живосилом впроваджено специфічно московсько-комуністичний напрямок, т.зв. «соціалістичний реалізм» – другими словами, напрямок, що дохідливими реалістичними засобами мав утовкмачувати в голови свого населення на території СРСР комуністичну, московську ідеологію. Всі інші напрямки в літературі й мистецтві, крім цього «соцреалізму», були з різною інтенсивністю поборювані, здушувані, як «дрібнобуржуазні», «ворожі пролетаріатові», як «навіяні гнилою Європою, від якої (Європи) Кремль все стремів Україну відірвати..., бо хотів її мати «вместе» [183, с. 39].

Українські письменники не могли миритися з культурно-політичними утисками з боку партійного керівництва, що супроводжувалися постійними шпигуваннями, арештами, засланнями, розстрілами. Тоталітарна система фактично позбавляла повноцінного існування українських літераторів, які мали декілька шляхів: лишитися в СРСР й адаптуватися до «нових» умов соціалістичного життя, нівелюючи при цьому свою ідентичність й ціннісні ідеали, що дорівнювало моральній смерті; лишитися в СРСР, але не пристосовуватися й продовжувати бунтувати, що дорівнювало фізичній смерті; емігрувати, врятуватися фізично й зберегти своє моральне обличчя, намагатися творити нове, українське за своєю суттю мистецтво, хоча й на ще не знаному ґрунті. Ті, хто обрали останній шлях, і заснували Мистецький український рух.

МУР – мистецька організація в Німеччині (1945–1948 рр.) вимушених емігрантів, передусім визначних літераторів Радянського Союзу, серед яких Ю. Шерех, У. Самчук, І. Багряний, В. Барка, В. Домонтович, Ю. Косач, І. Костецький, І. Майстренко, Л. Полтава, Д. Гуменна, Л. Коваленко та ін. Саме вони теоретизували подальший шлях розвитку української літератури, насамперед наголошуючи на її естетичній досконалості, національному колориті та вписуванні у загальноєвропейський контекст. Ю. Шерех згадує про вибір назви для новоутвореної організації від «неприємної звуко-семантичної асоціації *УМР*» [171, с. 60] до більш позитивного зіставлення *МУР* з чимось «...фортецеподібним та непохитним» [171, с. 60]. Всю складність долі письменників-емігрантів Ю. Шерех описав у своїх спогадах, при цьому все ж оптимістично наголошуючи на їх визначальній історичній місії: «Ми опинилися на чужині, програли – не гравши – політичні ставки. Якщо не могло бути батьківщини на географічній мапі, ми могли збудувати батьківщину в наших душах. Літературні, мистецькі твори, що постануть з нашого об'єднання, будитимуть душі, свої й чужі. Поновна будова України почнеться з таких творів» [171, с. 60].

У першому збірнику МУРу вміщено головне завдання організації: «Час ставив і ставить перед українським мистецтвом те завдання, до якого воно покликане: у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві. Відкидаючи все мистецьки недолуге та ідейно вороже українському народові, українські митці об'єднуються для того, щоб у товариській співпраці змагати до вершин справжнього і поважного мистецтва. Це об'єднання українських митців на еміграції відкрите для всіх діячів слова, пензля, сцени, які пишуть на своєму прапорі гасло досконалого, ідейно й формально зрілого і вічно шукаючого мистецтва» [111, с. 3]. Таким чином, сутність українського мистецтва криється в обороні та утвердженні інтересів нашої нації. Мурівці закликають до повноцінного та високо естетичного мистецтва. У порівнянні з соцреалізмом, де письменники мали охудожнювати політичну лінію компартії, діячі МУРу вбачали ціль літератора як натхненника та духовного провідника народу, який «...своїми творами визначає в читачів загальний світогляд і напрям мислення, розкриває культурно-історичні й психологічні обрії, примушує вперто мислити й гаряче відчувати, що прагне творити літературу, яка зуміє стати справді совістю й виразником ідеалів народу...» [111, с. 4].

Мурівці однією з провідних обрали засаду елітарності: «[мур] хотів бути об'єднанням творців, а не літературних поденників і кололітературних нездар» [171, с. 66]. Передбачалося, що митці ставатимуть членами спілки відповідно до їх літературних заслуг. Якраз цей засадничий принцип МУРу так і не вдалося втілити в повному обсязі, оскільки критерії елітарності були суто суб'єктивними. Пізніше мурівців почали звинувачувати в «радянщині», з чим погоджувався й Ю. Шерех. Він також стверджував, що «...кожна елітарна організація, що не спирається на силу, зазнає штурму заздрости з боку нищих і буває розчавлена ними» [173, с. 383].

Ще одним завданням МУРу згідно зі вступними коментарями, вміщеними в першому збірнику, є повна свобода творчості, що полягає як у

виборі стилів, так і у виборі тем, ідей, мотивів, образів. Літератори мистецького руху виступають проти будь-яких «приписів згори» [111, с. 4]. Якраз в означеній різноманітності митці й вбачали свою унікальність та здатність протидіяти паралітературі й епігонству. Єдиним ідеалом лишається ствердження образу вільної й незалежної Батьківщини на суспільно-політичному та культурно-естетичному рівні. Цю настанову письменників також сприймали за соцреалістичний вплив.

Незмінний керівник організації У. Самчук висунув концепцію «великої літератури», що стала центральним поняттям МУРу. Письменник окреслив її в досить загальних аспектах: це мала бути література універсального плану, яка виявляє найглибші душевні чесноти народу, відображає його історію та національну ідентичність [130, с. 40]. Під такою літературою він розумів всесвітньо визнану класику високого рівня (творчість В. Шекспіра, Й. Гете та ін.). На його думку, реалізм з дидактизмом мають бути основними принципами художньої концепції кожного автора.

Відтак представники МУРу відстоювали національно спрямоване мистецтво. Ю. Шерех запропонував концепцію національно-органічного стилю, який буде спиратися на два найголовніші джерела: фольклор та творчість Т. Шевченка. Причому творчість Т. Шевченка трактувалася дещо ширше: як поета-експериментатора, що звертався до різних стильових напрямів української літератури (старокнижного, церковного, розмовно-побутового та ін.) [172, с. 58]. Сам процес вироблення національно-літературного стилю залежить від історично-психологічного розвитку нації, яка й формує цей стиль. Науковець застерігає від сліпого епігонства та наголошує на виході до загальнолюдського, загальносвітового саме через національне. Також Ю. Шерех як один з очільників МУРу, його натхненників наголошував на звільненні літератури від полону політики, при цьому акцентував на ролі художнього слова при досягненні всього комплексу українського духовного життя; закликав якнайшвидше відтворити штучно

перерваний український літературний процес, побороти комплекс меншовартості нашої літератури, її залежності від російської.

І. Багряний у своїй статті «Думки про літературу» виділяв чотири панівні в усі часи погляди на літературу та призначення слова. Перший підхід виділяється письменником як давно означений (від Т. Шевченка, О. Олеся) та полягає в розумінні літератури як зброї, незамінної під час боротьби за утвердження народу та його місця в цьому світі. Другий погляд автор виводить від тези О. Уайльда про літературу як «...лімонаду, щоб усолоджувати життя» [9, с. 27]. Третій підхід про мистецтво як ескапізм від тяжкого світу буденності. Згідно з четвертим підходом «...мистецтво покликане об'єктивно й безсторонньо відображувати дійсність, – фіксувати життя, не ставлячи собі більше ніякої мети» [9, с. 27]. Як для себе, так і для української літератури в цілому письменник обирає «...шлях до боротьби за самоствердження цілого українського народу в часі і просторі» [9, с. 29]. Винятковість будь-якої літератури визначається насамперед її національністю, саме з духовного коріння нації художня творчість черпає енергію.

І. Багряний вирізняється чіткою позицією в необхідності «великої літератури»: «Велика література потребує великої ідейності, великої любови і зненависти. Великого вогню. Іншими словами – великої рушійної сили» [9, с. 31]. Сприймаючи таку настанову письменника в буквальному сенсі, науковці дуже часто применшують художню вартість його творів, особливо драматургії.

Через відсутність єдиної сталої програми, яка б окреслювала наміри та подальші плани членів угруповання, неможливість взаємного порозуміння між ними, оскільки майже кожен письменник прагнув утвердити свій власний художній стиль чи напрям для об'єднання, з'явилося чимало конфліктів. Дискусії між митцями особливо поглибилися через ставлення до Європи, до європейської літературної спадщини. Ю. Шерех вважав орієнтацію на Європу – не найбільш важливою справою, говорячи, що

український літературний процес розвивається паралельно зі світовим. Натомість Ю. Косач твердо відстоював необхідність курсу на Захід як єдиного можливого шляху для відродження українського культурного життя. Таку орієнтацію письменника Ю. Шерех називав трагічною, оскільки Ю. Косач намагався знайти Україну в Європі, Україну не в Україні, що поєднувалося з об'єктивною неможливістю втілення цієї мети.

І. Багряний як послідовний прибічник політичного призначення літератури, її пріоритетності у боротьбі за національне визволення повністю відмовився від орієнтації як такої та орієнтації на Європу теж: вона «...потрібна для того, щоб ми переступили її, ідучи вперед» [9, с. 33]. Саме через таку точку зору письменника Ю. Шерех називав європеїзм І. Багряного «випадковим». За словами Ю. Шереха, європеїзм І. Костецького «...йде від літературного експериментаторства...» з чітким переконанням, що «...Україна і українська література – повинні принести світові вселюдську славу» [173, с. 65].

Загалом Мистецький український рух проіснував три роки (до 1948 р.). Серед причин занепаду МУРу були як суто об'єктивні, зовнішні причини (перебування митців у різних країнах), так і суб'єктивні: відсутність взаєморозуміння між письменниками на еміграції, їх обмеження Європи Німеччиною та повна ізоляція від України. Як зауважував Ю. Шерех: «...як відбудовувалася зруйнована Україна, через які труднощі й напруги, через який терор вона проходила, ми не уявляли собі. Нас оточувала порожнеча, і ми заповнювали її ілюзіями» [173, с. 385]. Підсумовуючи діяльність Мистецького українського руху, дослідник зазначав, що по суті організація мала таку ціль: писати літературу українською мовою високого рівня. МУР також був місцем зустрічі українських митців-емігрантів, своєрідною їх культурно-об'єднавчою ланкою. Однак означена соціально-політична нестабільність й невлаштованість письменників-емігрантів тягли за собою негативні наслідки. З цього приводу Ю. Шерех зазначив: «У краях нового поселення перспективи письменників безрадісніші, ніж навіть інтелігентів

іншого фаху. Коли маляр чи скульптор, чи музика можуть обслуговувати чужу аудиторію, коли науковець може стати до праці в чужих навчальних і наукових закладах, то для письменника, чия творчість до глибини зв'язана з мовою, перехід на чужу аудиторію майже неможливий» [174, с. 273].

Таким було сприйняття МУРу безпосередніми його учасниками. На жаль, їх романтизовані уявлення про загальнокультурне, а головне єдине та цілісне об'єднання українських митців на еміграції повністю так і не реалізувалися. Багатство стилів, різноманітність форми та змісту, фактичне проголошення свободи творчості поруч з дійсно достойними художніми текстами породжувало літературу низької якості. З іншого боку, означена при заснуванні організації засада елітарності, а звідси й намагання систематизувати та впорядкувати шляхи розвитку української літератури на еміграції, наближали її теорії до соціальної міфології, хоч і відмінного від радянського типу. Причину безлічі дискусій, що виникали між членами спілки, Ю. Шерех вбачав у конфлікті поколінь, а відтак і світоглядних стереотипів. Він, готуючи матеріали для біографії, досить влучно схаактеризував і себе, й письменників МУРу в той період: «Шерех був водночас протестом, щирим до одчаю, проти радянської системи, і прямим породженням її, в антитезі» [178, с. 37]

Уже в кінці XX – на початку XXI століття відбувається переосмислення ключових ідей Мистецького українського руху, досліджується й по-новому трактується художня творчість учасників організації, глибше аналізуються складні суспільно-політичні умови, в яких опинилися українські митці.

Г. Грабович розвиває пізні думки Ю. Шереха й зауважує, що намагання окреслити літературу як вид мистецтва з чітко постульованими імперативами, наближає естетичну концепцію МУРу до соцреалізму, точніше до «...гуманістично вдосконаленого його варіанту...» [32, с. 23]. За словами науковця, теорія У. Самчука про «велику літературу» свої культурно-історичні ідеали черпає зі спадщини М. Хвильового, який «...був утіленням

інтелектуальної й емоційної відвертості, оптимістичної й вольової настанови та, що найважливіше, глибокої відданості якості в літературі й в інтелектуальному житті, а разом з тим і погорди до провінціалізму...» [32, с. 39]. Попри очевидні мінуси Г. Грабович все ж розглядає діяльність Мистецького українського руху як один з найважливіших етапів у розвитку нашої літератури, називає його «малим українським ренесансом» [32, с. 11].

Об'єднавчі ідеї мурівців з метою створення мистецтва національного за своєю суттю змогли відродити літературне життя на еміграції. С. Павличко говорила про амбівалентну імперативність дискурсу МУРу, адже «...з одного боку, ми мусимо, маємо, повинні. З іншого – мистецтво не мусить, не повинно, не має» [119, с. 284]. Дослідниця аналізує провідні ідеї подальшого шляху розвитку української літератури, висловлені учасниками організації. Тезу У. Самчука про «велику літературу» вона називає «вкрай неясною» [119, с. 284], з чим ми погоджуємося. Адже орієнтація на класичні, а отже, й взірцеві мистецькі моделі не була вирішенням тих різномірних проблем, які постали перед письменниками-емігрантами. «Національно-органічний стиль» Ю. Шереха, який базувався б на нашому фольклорі та творчості Т. Шевченка у ролі експериментатора й синтезатора різних стилів художньої діяльності, С. Павличко розглядає як досить «загальні рецепти» [119, с. 295] для розвитку українського літературного життя й гаслами в стилі М. Хвилювого. Науковець порівнює Ю. Шереха з ідеологом, комісаром і навіть Месією, коли той на першому з'їзді МУРу окреслює горизонти «національно-органічного стилю».

І. Бурлакова серед основних рис мурівського руху розглядає пасіонарність та сецесійність. Виводячи поняття пасеїзму від французької (минуле, пристрасть до минулого, замилювання ним) та латинської мов (страждання, муки та смерть Ісуса Христа), дослідниця зауважує: «Пасіонарність слова письменників МУРу – це активна позиція митця-громадянина, митця-патріота, який у минулому шукав національні духовні первні, а в стражданнях на шляхах історичних випробувань нації вбачав

момент катарсису, без якого неможливий подальший розвиток духовності та волі» [22, с. 19]. Сецесія як перехідний культурний етап у діяльності МУРу знайшла себе, на думку І. Бурлакової, в «...співвіснуванні суперечливих естетичних тенденцій та художніх практик, стилі парадоксів...» [22, с. 15].

У світоглядній схемі Мистецького українського руху автор дослідження визначає наступні домінанти: спроби розширити естетичні кордони не лише української літератури, а й європейської, світової; намагання продукувати власне національні жанрові форми та художні засоби; «...свідома настанова на інтелектуалізацію художнього мислення української літератури...» [22, с. 132]; актуалізація національно-свідомої людини, яка здатна достойно представляти нашу націю в загальносвітовому культурному просторі.

Творча діяльність письменників-емігрантів, за її словами, була спрямована на такі проблеми українців у світі: «...опротестування чужих репрезентацій образу України в світовому культурно-інтелектуальному просторі; подолання фатального протистояння культурницького вибору національної літератури – між Заходом / Сходом, Європою / Азією, Росією / Європою; подолання ментального комплексу провінційності» [22, с. 312]. У своїй художньо-естетичній системі мурівці виступають синтезаторами різних стилів (романтизм, реалізм, неокласицизм, неореалізм) й користуються наступними модерністськими системами: символізмом, екзистенціалізмом, імпресіонізмом, експресіонізмом, сюрреалізмом і т.д.

Діячі МУРу також актуалізували такі важливі ідейно-художні аспекти, як «...психологія творчості, авторська свідомість, традиційні та модерні канони...» [22, с. 19]. За словами дослідниці, в еміграційній літературі модус пасіонарності містить ідеї державотворення та збереження нації в поєднанні з національною свідомістю та самоідентичністю. Завданням МУРу було зберегти власні, суто національні культурні коди з метою їх подальшої універсалізації та вписуванні у європейський контекст: «Власна оцінка,

власний погляд на знакові епізоди з життя людства – аж до власної версії історії...» [22, с. 24].

Отже, культурно-політична ситуація, що склалася в радянській Україні до Другої світової війни та після неї, змусила багатьох письменників покинути свою Батьківщину. Письменники на еміграції мусили творити свій мистецький мікросвіт на чужині, що в тогочасних умовах було надскладним завданням. На противагу офіційному дискурсу Радянського Союзу – методу соціалістичного реалізму – вони заснували Мистецький український рух із метою стверджувати високохудожню творчість національну за змістом. Дві найбільш популярні концепції МУРу – «велика література» та «національно-органічний стиль» – були занадто загальними, де перша теорія базувалася на всесвітньо відомій класиці, а друга – на питоми українському: фольклорі та творчості Т. Шевченка. Теза І. Багряного про слово як зброю на літературному фронті зазнала чимало критики. Автор закликав до вираження національно-культурної ідентичності й повноправного розвитку нашої літератури поруч з іншими. Література як мистецтво мала формувати моральні цінності особистості й надихати її до духовного росту. Письменник також відкидав кололітературну творчість й епігонство. Безліч дискусій виникло через ставлення письменників до розвитку європейської літератури, до запозичень та орієнтації на Європу: від повного сприйняття й засвоєння до абсолютного відкидання й заперечення.

Переосмислюючи діяльність письменників МУРу на сучасному етапі, дослідники наголошують на тій великій літературній спадщині, що нам лишилася: поезія, проза, драматургія. Мистецтво, яке не було прописане згори, розвивалося в різностильових напрямках. Ідейно-естетичні пошуки мурівців сягають набагато глибше примітивної та штучної радянщини, а різноманітність концепцій, виголошених на їхньому І з'їзді, виражають найщиріші змагання утвердити не тільки українську літературу, а й саму Україну на загальносвітовому рівні.

Висновки до розділу 2

Сьогодні основні принципи класичної міфології достатньо переосмислилися й стали підвалиною соціальної міфології. Сучасний міф передусім асоціюється з грою, вигадкою, ілюзією, неправдою з метою масового впливу як на суспільні, так і на особисті цінності покоління. Він уже давно розширив конкретні часові виміри, ставши універсальним культурним феноменом та ввійшовши в усі сфери людського життя. Міф – це слово, комунікативна система, семантично вмотивоване повідомлення з конкретними історичними рамками та соціальним змістом. Він є результатом уже опрацьованого матеріалу з метою певної комунікації, а, отже, вторинною семіотичною системою. Наступними рисами міфу є його історичність, адресованість, повторюваність основних понять, мотивованість, імпресивний характер, видалення реальності, ієрархія духовних цінностей, суспільно-політичних та побутових вартостей.

Також міф – це особлива символічна система, що покликана моделювати навколишній світ, в якому певні конкретні предмети можуть використовуватися як знакові інтерпретації інших предметів та явищ. До того ж сучасний міф становить осмислення сакральних цінностей на світському рівні.

На початку 30-х років XX століття в СРСР соціальний міф став основою офіційного літературного дискурсу, оформившись у метод соціалістичного реалізму. За ухвалами I Всесоюзного з'їзду радянських письменників, митці мислилися як інженери людських душ, які повинні знати життя, щоб «правдиво» зобразити його в художніх творах; історична дійсність повинна бути показана в її революційному розвитку; головний персонаж соцреалістичних текстів – позитивний герой, працелюбна людина; діти представлялися як спадкоємці великої соціалістичної держави; жінки – як передові будівничі нової дійсності. Художня література соцреалізму –

оптимістична, подієва, активна, національна за формою та соціалістична за змістом.

Через неможливість вільно писати свої художні тексти та без обмежень їх розповсюджувати, через загрозу власному життю певна кількість українських письменників-опозиціонерів змушена були емігрувати з Радянського Союзу. 1945 року письменники-емігранти заснували Мистецький український рух, який мав на меті об'єднати митців у «екзилі». Мурівці заперечували та розвінчували радянський соціальний міф. Концепція МУРу формується як вторинна моделююча система, що будувалася на різних естетичних програмах (творчості Т. Шевченка, українському фольклорі, європейській та світовій літературі). Таким чином, на еміграції вони створили інакшу міфологічну структуру. Самі мурівці характеризують літературу як зброю (І. Багрянний), політичний інструмент. Фактичне проголошення вільного вибору літературних стилів та жанрів зводилося до спроби орієнтувати українську літературу в єдиному напрямі, центральний образ Батьківщини прописувався як ідеальний. Концепція елітарності літератури Ю. Шереха зазнала краху через неможливість суб'єктивно-об'єктивної її оцінки й до того ж започатковувала міфотворчість нового рівня. Особливо важливими для нас є спостереження Ю. Шереха про ізольованість цих авторів від України, а відтак ілюзорність їхнього погляду на все, що відбувалося тут. Неважко помітити, що мурівці у своїх текстах відображали не реальну, а віртуальну Україну. Усе це свідчить про насиченість текстів письменників-емігрантів політичними міфами чи їх уламками.

Отже, окресливши мистецькі обрії двох різних напрямів – соціалістичного реалізму та концепцію Мистецького українського руху, – бачимо різницю між розвитком українського літературного процесу в межах Радянського Союзу та поза ним. Проте спільним можемо вважати те, що обидві теорії (хоч і з різними акцентами) постали на основі нової міфології як вторинної знакової системи.

РОЗДІЛ 3.

«АНТИСВІТ» І. БАГРЯНОГО ЯК ОПОЗИЦІЯ СОЦІАЛІСТИЧНОМУ РЕАЛІЗМУ (НА ПРИКЛАДІ П'ЄСИ «МОРІТУРІ»)

3.1. «Інший» як культурний феномен

Літературна діяльність українців ХХ століття характеризується неабиякою різноманітністю та розгалуженістю, чому передусім сприяли політично вимушені хвилі еміграції. Звідси різниця у трактуванні історичних чи суспільно-політичних епізодів у художній творчості письменників того періоду. Методи правління комуністичної партії, масові репресії, події Другої світової війни знайшли своє яскраве відображення як у творчості письменників-емігрантів, так і в творчості авторів, які жили й працювали в межах Радянського Союзу, що й наклало свій відбиток на їх світоглядну систему. Мистецька доля І. Багряного є показовою в цьому контексті, адже потрапила під вплив і тоталітарного, і емігрантського світосприйняття. Перебуваючи за межами власної країни, письменник дещо інакше бачив її історичне призначення. У своїй драматургії він розвінчує досягнення «світлого майбутнього» репресивними методами, які застосовує радянська влада. Автор заперечує прийдешню утопію, причому саме його точка зору як письменника діаспори є вирішальною щодо побудови української антиутопії.

Здатність І. Багряного з-за кордону висловлюватись у своїх художніх текстах без соцреалістичних обмежень формує образ автора як «іншого» щодо інтерпретації національної долі. З метою визначення ціннісних орієнтирів митця необхідно з'ясувати принципи відображення «іншого» в культурі.

Як вважає Ю. Лотман, «користь партнера по комунікації полягає в тому, що він інший» [90, с. 579]. Літературознавець зазначає, що закони побудови художнього тексту збігаються з законами побудови культури як

цілого: «Це пов'язано з тим, що сама культура може розглядатися як сума повідомлень, якими обмінюються адресати (кожен із них для окремого адресата – «інший») [86, с. 175]. Науковець вважає, що при зіткненні двох культур не обов'язково одна з них адаптується до іншої. Адже дуже часто при подібній взаємодії виникає «...щось третє, принципово нове, яке не є очевидним, логічно передбачуваним наслідком жодної з систем, що зіткнулися» [91, с. 63].

Ю. Лотман розкриває етапи взаємодії «своєї» та «чужої» культури. На першому етапі чужі тексти зберігають свою інакшість та навіть ворожість до сприймаючої культури. Поступово вони стають ідеалом, зразком для наслідування, формують так званий елітарний образ на протигагу недосконалому «своєму». Наступний етап вчений характеризує як органічну взаємодію між «чужим» та «своїм», де «інша» культура вже не ідеалізується, а навпаки стає каталізатором при ідентифікації з питомо «своїм». Відповідно, культурні концепти ззовні імпортуються в «метакультурну сферу» [92, с. 272]. На третьому етапі відбувається спроба відокремити адаптований світогляд від власне національного, адже «...складається уявлення ніби «там» ці ідеї реалізувались в «неістинному»... вигляді, і саме «тут», в лоні культури, яка їх сприйняла, вони перебувають у своєму ... природному середовищі» [92, с. 272]. Під час четвертого етапу «чужі» впливи повністю розчиняються в іншій культурі, яка починає активно створювати нові художні тексти. На останньому етапі культура, яка засвоїла «чужі» мистецькі коди, стає джерелом запозичень для наступних периферійних культур.

Ще однією умовою виникнення міжкультурного діалогу дослідник вважає наявність спільної пам'яті. Причому науковець розрізняє пам'ять завідомо відсторонену й бідну, яка, відповідно, вимагає конкретнішого й детальнішого повідомлення, при цьому уникаючи замовчування й алюзій. Подібне повідомлення формує абстрактного співрозмовника без індивідуального досвіду, воно розраховане на загальну аудиторію. Відтак виникає так звана «мова для всіх». Коли ж адресат заздалегідь означений та

певною мірою підготовлений, то адресант актуалізує його пам'ять шляхом натяку й формує «мову для себе». Такий співрозмовник є носієм глибокого історичного досвіду й здатен до асоціативного мислення. За словами Ю. Лотмана, нацистські культури XX століття одним із основних методів поневолення обрали примус до забуття історичного досвіду, знищення індикаторів культурної пам'яті народу, «...нав'язуючи колективу вкрай міфологізовані схеми історії...» [93, с. 490].

Відомий російський вчений В. Топоров фактично погоджується зі своїм сучасником Ю. Лотманом щодо питання «іншого» в культурі. Він розуміє культуру як таку, що завжди апелює до співставлення, порівняння: «вона не тільки те місце, де народжуються смисли, але і той простір, де вони обмінюються та прагнуть бути перекладеними з однієї мови культури іншою» [153, с. 7]. Через «іншого», на думку В. Топорова, можна побачити, з одного боку, власну суть, а, з другого, відчуті свою відмінність, унікальність, яка полягає як у перевагах, так і в недоліках, що в сукупності відтворюють неповторність «своєї» культури. Дослідник вбачає у зустрічі «свого» та «чужого» своєрідний експеримент і навіть «перевірку на людяність» [153, с. 11]. При мирному обміні культурним потенціалом розширюються межі власної культури, яка тепер живе «своїм» і «чужим», «...і в союзі чи зіткненні того та іншого виростає на спільну користь» [153, с. 13].

Радянський і американський літературознавець Б. Гаспаров описує зустріч «свого» та «чужого» терміном «семіотичні зіткнення». Він зауважує, що в такій ситуації «...кожна зі сторін відчуває розгубленість через повну неознайомленість з кодами іншої сторони...» [30, с. 17]. Таким чином, за словами дослідника, руйнується ілюзія культурної монолітності, так званої утопічної єдності, виявляються протиріччя в тому, що раніше було чітко сформованою системою [30, с. 18]. Автор пише про деконструкцію «своєї» культури та про «звільнюючий інтелектуальний ефект» для неї за допомогою

«чужої» культури [30, с. 18]. Ідеалізація «свого» створює обмежувальні рамки для вільнодумства.

Сучасна дослідниця Є. Шапінська зазначає, що в останні роки поняття «чужого» все частіше замінюється поняттям «іншості»: «...феномени, які належать до різних культур, можуть розглядатися як такі, що відрізняються від власних, але не суперечать їм» [169]. Для неї «інша» культура постає як джерело загальнолюдських цінностей. Однак передувало цьому розчарування у власній культурі, яка «проголошувалася вичерпаною, збитковою, бездуховною» [169]. Є. Шапінська також говорить про амбівалентне ставлення до «іншого»: від прямо вираженої ворожості до «...наділення його «своїми» якостями й визнання «іншості» без супроводжуючої ворожості» [170, с. 52].

Таким чином, дослідників різних сфер починають приваблювати пошуки глибинних зв'язків у вирішенні проблеми тотожності й відмінності «свого» та «чужого», які часто трактуються як зіткнення монологізму та діалогізму. Виділяються наступні риси «чужого»: відмова від структурування та упорядкування культурних феноменів, складність, неоднозначність та ін. На основі взаємодії «своїї» та «чужої» культур виникає поняття мультикультуралізму. Як зазначає А. Якимович, «інший» в цьому плані трактується «не обов'язково як ворожий Нам. Інший може теж мати свою правду. Ми суть Вони, а Вони суть Ми. Свої суть Чужі, а Чужі суть Свої в певному сенсі» [191, с. 70].

Під час прочитання п'єси «Морітурі» актуальною також стає теорія Б. Успенського щодо вираження різних точок зору в художньому тексті. Науковець розрізняє наступні точки зору: ідеологічна – загальна система авторського світосприйняття; фразеологічна – мовні засоби, якими послуговується автор при описі своїх героїв; психологічна – опертя авторської точки зору на окрему індивідуальну свідомість. Причому в художній рецепції І. Багряного ці три точки зору, як правило, виступають в паритеті.

3.2. Драматургічна конференція в Майнц-Кастелі: проблема «безґрунтярства» в текстах письменників-емігрантів як міфологічний код

Тоталітарний курс середини ХХ століття мав на меті підпорядкувати не лише суспільно-політичне життя СРСР, а й визначити епістемологічні й екзистенціальні орієнтири цілої країни. Причому останні розглядалися всередині соціальної сфери, в якій також зосереджувалися провідні тенденції всесоюзного поступу. Протистояння соціального та індивідуального знайшло своє художнє відображення в творах письменників-емігрантів, які порушили філософські проблеми свого часу: втрати України на географічному та аксіологічному рівнях; постало питання істинності / неістинності, справжності / несправжності буття; втрати діалогу з питомо національним надбанням, що зумовило важкість, а подекуди й неможливість самоідентифікації; ворожості, покинутості в цьому світі; примусової адаптації й збереження власної культурної пам'яті. Об'єднавчим концептом для вищезначених аспектів стало поняття «безґрунтярства» як символічного означника для вимушено переміщених осіб періоду Другої світової війни.

В. Гайдабура визначав специфіку українського театру на чужині так: «Театр вигнанців на повний голос говорив про облуду радянщини, про мільйонні жертви соціалістичного тоталітаризму, денаціоналізацію, втрату духовності й моралі. Ця декомпенсація, мабуть, є найбільшою історичною заслугою діаспорного театру, «перпендикулярного» до тієї сцени, що в тенетах соцреалізму животіла на українській землі» [29, с. 11].

Отже, на противагу ідеології СРСР з примітивним поглядом на людину як на функціональний засіб у розбудові соціалістичного майбутнього, письменники МУРу акцентували особистісні переконання й пріоритети. На еміграції інтереси окремої людини реалізувалися в протистоянні з «безґрунтярством», у намаганні закласти стійкий фундамент малої

Батьківщини на чужині. Однак відірваність не лише від українських суспільно-політичних і культурних процесів, а й обмежена взаємодія з європейським мистецьким простором внесли свої корективи в охудожнення письменниками-емігрантами тогочасної дійсності.

На конференції в Майнц-Кастелі були зачитані чотири п'єси українських авторів: «Морітурі» І. Багряного, «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького, «Шумлять жорна» У. Самчука та «Домаха» Л. Коваленко. Як слушно зазначив Ю. Шерех: «Якби тепер видати збірку п'єс, прочитаних і обговорених у Майнц-Кастелі, редактор не мусів би за неї червоніти» [171, с. 197]. Усі чотири драматургічні твори відобразили особисті рефлексії митців щодо вимушеного переселення, світосприймання на новій території й візії майбутньої України, що іманентно присутня у вищевказаних текстах.

«Безгрунтярство» І. Костецького полягало в явному розполовинненні людської душі, в модусі загубленості у цьому світі, в неможливості ідентифікувати себе в навколишньому середовищі. Цей концепт вибудовується в І. Костецького на основі давнього міфу про близнюків, за яким один з двох персонажів наділений позитивними, а інший – негативними рисами.

Незмінний очільник Мистецького українського руху У. Самчук говорив про необхідність оновлення репертуару українського театру через поєднання національних та світових культурних традицій. Він на конференції в Майнц-Кастелі прочитав свою п'єсу «Шумлять жорна».

Особиста рефлексія митця в період вимушеної еміграції та його парадигма історико-політичного й культурного поступу України є для нас визначальною ще й тому, що У. Самчук – представник Західної України, за термінологією мурівців – «західняк», «не-совет». Письменник (як і І. Багрянний) відчув та усвідомив страшну колізію приреченості українського народу – змагатися з двома найбільшими диктатурами світу одночасно. Саме цей мотив українського народу між двох режимів з'являється також у п'єсах «Розгром» та «Генерал» І. Багряного. Тому ця проблема та її художня

реалізація є спільною в обох авторів. Як і інші письменники-емігранти У. Самчук зображує Україну віртуальну й не вдається до безпосереднього опису війни, а весь конфлікт вибудовується в дискусіях персонажів.

Невипадковою є назва п'єси, яка апелює до реальних історичних подій та має символічне значення. У роки Другої світової війни окупанти заборонили українським селянам користуватися жорнами та млинами. Однак відчайдухи все ж використовували підпільні жорна, за що тяжко були покарані німцями. Жорна символізують волю, спраглисть до життя та незнищенність українського народу. З іншого боку, погоджуючись з П. Кральноком, зазначимо, що назва твору відсилає й до іншої символіки: український народ опинився «...між жорнами двох імперських монстрів – більшовицької Росії та нацистської Німеччини. Й питання в тому, як їм залишитися незнищеними» [80].

Дія п'єси відбувається на Волині 1942 р. у середовищі української інтелігенції, що не є випадковим. Адже саме високоосвічена верства населення здатна до діалектичного осягнення дійсності й критичного її усвідомлення. Атмосфера в творі тривожна й невизначена через явну загрозу з боку однаково жорстоких більшовицького та німецького режимів, персонажі часто говорять натяками, превалює постійне відчуття страху. За допомогою вказівок на чисті й приємні ранкові пейзажі, настроєві вечірні краєвиди, особливий акцент на живі квіти письменник ніби намагається компенсувати неоднозначність та алогічність світу, де панує смерть та страждання. Відразу впадає в око національна ідентичність головних героїв – бюст Шевченка на підвищенні, що стає символом єдності розділених ідеалів.

Через постійну зміну окупаційних режимів – німецького та більшовицького – персонажі не можуть збагнути своїх визволителів й одностайно прийняти ту чи іншу позицію. Представлені адепти гітлерівської Німеччини, більшовицькі агенти й українське підпілля. Проте письменник наголошує, що чіткої межі між представниками різних світоглядів існувати не може. Варіації політичних ідеологій породжують сумніви в душах

персонажів. Так, Петро Іванович, зазнавши поневірянь від більшовицького режиму, а потім вимушено ставши його таємним агентом, боїться навіть тіні більшовиків. Автор постійно вказує на незриму грань між персонажами, які побували під обома режимами: «То ж ти був там, а я тут...» [131, с. 13]. Така «інакшість» не лише до оточуючого середовища, а й певною мірою до себе самого призводить до фатального наслідку втрати моральної стійкості, духовного врівноваження.

Репрезентантом авторської точки зору у п'єсі «Шумлять жорна» стає Андрій Михайлюк – громадський діяч. Здається, він найбільше усвідомлює глибоку трагедію свого покоління й виступає смислооб'єднуючим центром ідеологічно диференційованого світу п'єси. Персонаж доходить такого висновку: «Усі проти всіх! Тотальна, на землі, на воді, у повітрі, у душах і серцях війна... Нашу добу заражено страшною пошістю зла і от воно діє, і от воно приносить овочі» [131, с. 16]. Герої п'єси опинилися в екзистенційно межовій ситуації. Андрієм висловлюється думка про те, що при бажанні можна змінити своє географічне становище, однак емігрувати морально не вийде, в чому й полягає болюча трагедія доби, адже всі вони виявилися чужими на своїй землі. Принципи Андрія гуманні: «Моя віра – віра в... Вибачте, але я все-таки скажу: в людину! Я не вірю, що ми всі обернулися в потвор!» [131, с. 27]. Постійний страх та небезпека з боку радянської агентури морально виснажили чоловіка, й він висловлює ідею, спільну для більшості художніх творів письменників-емігрантів про іманентність страху цілої доби: «Але ми цих агентів маємо не лише між нами, ми їх маємо в собі. В мозку, в душах, серцях. Затуманюємо ясність погляду, утруднюємо можливість звільнення. Не звільнимось від насилля так довго, як довго будемо боятись» [131, с. 28]. Якраз цей сковуючий неспокій в моторошну добу воєнного лихоліття допомагає ворогові обеззброїти людей: «...спровокувати, щоб розбити, розколоти, зпаралізувати...» [131, с. 28].

Ната – дружина Андрія – намагається зберегти своє єство й органічну особистісну цілість, через що наражається на смерть. Загартована по-

більшовицьки, жінка знає, «...що хто мовчав, того розцінювали тією ж монетою, що й ворогів. Ця розцінка прийде й сюди» [131, с. 17]. Вона впевнено бореться за душу коханого й апелює насамперед до його почуттів: «Я не агентка... Я людина» [131, с. 30]. Більшовицька система жорстокими методами нівелювала природно властиві людині доброзичливість та чуйність, співчуття та щирість. Тому в рецепції У. Самчука протиставлення «агент – людина» має знаковий характер і прирівнюється до боротьби вічних протилежностей від першопочаткових Космосу та Хаосу.

Власну людяність та жіночність має намір зберегти Ір – подруга Нати та дружина Петра Івановича: «Я цього не хочу... Партія, ідеологія, плякати. Ні, ні, ні! Хочу бути жінкою, людиною... Не хочу такого зачумлення» [131, с. 20]. Ір воліє життя звичайної чарівної жінки, хоче насолоджуватися красою кожного дня, кохати й бути коханою. Однак такі наївно-приземлені наміри не мали ґрунту серед епохи загального терору й страху, тотальної недовіри й сумнівів. Прикметно, що Ір, як і персонажі І. Багряного, говорить, що вони оточені муром і в географічному, і в духовному плані.

Клавдій у п'єсі У. Самчука стає носієм мефістофелівської філософії. Замолоду чоловік пройшов тюрми Чека та Польщі. Персонаж усвідомлює відносність цього світу й прагне розвінчати й без того хитку ідилію Андрія, Нати та Ір: «Захоплююсь, рукоплещу, роблю реверанси. Жінки, квіти, сонце. Острів любови серед океану ненависти. Андрій – жрець в оточенні богинь. Щось головокружне і треба насправду міцних нервів, щоб у цій атмосфері вловити дійсність. І невже правда, що ви, Нато, і ви, Ір, післані сюди саме для того, щоб вбити цього самого Андрія?» [131, с. 26]. Обидві жінки, сковані сказаною між іншим правдою, й на цьому епізоді автор опускає завісу першої дії. Кожне намагання Клавдія переконати Андрія, що його дружина йому ж ворог, супроводжується химерним іронічним усміхом та знаковим настанням темряви. Причому персонаж виступає прибічником нацистської Німеччини, чия влада для нього «своя», влада ж більшовицька – «чужа».

Отож, спокушуючи сумнівами інших персонажів, Клавдій сам до кінця не усвідомлює, що лишається лиш маріонеткою серед грандіозного спектаклю двох «над-держав». Позбутися фатального впливу обох режимів зможе лиш той, хто здатен усвідомити як власну сутність, так і культурну єдність своєї нації в історичному дискурсі. Характеристику Клавдію дає саме Андрій: «Бо ворог знає, що саме ви, ваші підозріння, ваша паніка – є для нього капіталом. Вас легко спровокувати, вас легко вивчити. Ніхто не сумнівається у вашому патріотизмові, але в своїй агітації ви тратите почуття міри, не відчуваєте границь можливого й неможливого, віддаєтесь пристрастям...» [131, с. 32].

Для Клавдія підпілля – це єдина історична перспектива для українського народу: «...ми жили, живемо і весь час будемо жити лише в лісі. В підпіллі! В підземеллі. Це є, дорога пані, така ось божевільна дійсність однієї нації, яку хочуть стерти з лиця планети, а вона не хоче датися» [131, с. 34]. Персонаж виступає типом неусвідомленої своєї ролі інтелігенції, позбавленої національної пам'яті, яка легко пристосовується до будь-яких суспільних коливань.

Наростаючий тривожний настрій персонажів повною мірою виявляється в напівбожевільних танцях та піснях. Через неможливість ров'язання ситуації герої, відокремившись від зовнішнього світу (авторський акцент на зачинених вікнах і дверях), вдаються до шалених веселощів. Апофеозом цього дійства стає пісня про жорна як символу вічного руху й свідка переломних історичних подій для української нації. Водночас образ жорен стає допоміжним засобом в усвідомленні єдності персонажів відстоювати свою національну правду. Тому марно під одним дахом письменник збирає adeptів нацистської ідеології, більшовицьких агентів та представників українського підпілля Гервася та Олімпія.

Чіткий розподіл на позитивних та негативних персонажів у п'єсі відсутній. Вина Петра Івановича неоднозначна й не вписується в просту парадигму чорного та білого. Герой лиш намагався зберегти власне життя,

яке безжально зруйнувала радянська ідеологія. Про трагедію свого чоловіка в агонії розповідає Ір: «Він того не хотів... Був, як і всі... Малював, співав, танцював... Мріяли про Італію, Голівуд... А потім чомусь його покликали... Вимагали доносів... А потім... Зломали...» [131, с. 51]. Селяни та інтелігенція опинилися перед тяжким рішенням про можливість дійсного суду в умовах війни, де дійти спільного й виваженого рішення видається нереальним.

До раціонального аналізу ситуації приходить Андрій, за словами якого гріх Петра Івановича тяжіє на цілому поколінні: «Що можу сказати у користь цієї бідної, загубленої людини? Лише те, що вина тут не її, як такої. Вина є всіх нас, наших батьків, наших дідів... Що ми послушали не тих пророків, що ми пішли за болотяними огнями, що ми вбили в собі віру в добро, і віру в правду...» [131, с. 58]. Підсудний зі злочинця перетворюється на жертву, яка потребує насамперед розуміння й допомоги. По завершенні суду настає світанок як надія на майбутній мир і очищення в душах людей.

Отже, п'єса «Шумлять жорна» У. Самчука – драматургічний твір, який відкрив образ українського народу, загнаного й понівеченого двома тоталітарними режимами. Проблема «безгрунтарства» в письменника реалізується в намаганні персонажами подолати комплекс національної меншовартості, зовнішньополітичної роздвоєності й виокремити шлях українського державного поступу на чолі з власним Месією, основу вчення якого будуть складати чисті помисли й високі етико-духовні істини. Саме в єдності українського світу можливе усвідомлення автентичності національного буття.

Третя п'єса, яка була представлена на конференції в Майнц-Кастелі, – «Домаха» Л. Коваленко – і виявилася єдиною з чотирьох драматургічних творів, інсценізованих театром ім. В. Блавацького в той період.

Варто зауважити, що у порівнянні з іншими драматургічними творами, представленими на конференції в Майнц-Кастелі, які описують події 1937–1944-х рр., авторка проблему «безгрунтарства» виводить від 1920-х років,

тим самим акцентуючи постійну й наростаючу загрозу для українського народу з боку радянської влади (згадка про заслання Максима на Сибір).

3.3. І. Багряний як «інший» про українську дійсність

І. Багряний – один з тих письменників ХХ століття, який активно в своїй праці використовував міфологічний матеріал як джерело художньої творчості, що виявилось в запозиченні письменником сюжетів та образів з міфології, в авторських інтерпретаціях відомих міфів, використанні їхніх структурних елементів для побудови часопростору художніх творів. Символічна насиченість міфології виявилася зручною формою для втілення вічних моделей особистого та суспільного життя людини, відтворення основних законів соціального та природного космосу. І. Багряний у своїх драмах відверто заперечує метод соціалістичного реалізму, яким користувалися радянські письменники ХХ століття. Він напротивагу міфу подає свій антиміф, в чому і виявилася інакшість точки зору письменника у порівнянні з літературним процесом у СРСР. Адже якщо проголошений метод соціалістичного реалізму продукував єдиний і переможний образ величної соціалістичної республіки у боротьбі з зовнішнім ворогом, то І. Багряний, особисто пройшовши жорсткі лабіринти радянської тоталітарної системи, зсередини показав її нівелюючий та антигуманний характер. Для цього автор поруч з інтерпретацією міфологічних сюжетів також вдавався до Євангелія як метатексту, знакової структури.

П'єса І. Багряного «Морітурі» становить охудожнену біблійну метафору. Письменник відкриває криваві роки терору й масових репресій, моделюючи при цьому тюремний простір як особливу знакову систему, в якому зібралася ціла республіка: від простого пролетаря до професора. І. Багряний передусім показує, як тоталітарна ідеологія – проголошена «нова релігія» – сакралізує фіктивні й неістинні цінності; як прагне створити новий

Єрусалим, свою церкву, переписати Біблію, навертаючи до своїх лав все більше ідеологічно вишколених неофітів.

Наскрізним в композиційній будові п'єси, її смислокоординаційним центром стає вигук в'язнів: «Аве цезар... Морітурі те салютант», що функціонально наближається до молитви. Цим вигуком у стародавньому Римі гладіатори зустрічали імператора перед початком бою, виражаючи свою пошану та готовність пожертвувати власним життям у таких боях. Регулярна повторюваність цього лейтмотиву говорить про його специфічну семантичну значущість, що з'єднує текст у змістовому й контекстуальному планах. Звідси молитва як особлива сентенція дорівнює знаку в драмі письменника. У п'єсі І. Багряного модифікується семантичне поле використання згаданої фрази. Спочатку персонажі щиро переконані, що «кремлівський цезар» почує їх мученицькі благання й обов'язково дарує їм свободу: «І луною віддається крик десь із льоху – крик катованої жертви, доведеної до істерії, – розпучливий крик крізь агонію муки: – Аве, Цезар! Морітурі те салютант!!» [6, с. 7]. Персонажі час від часу імітують розп'яття й патетично звертаються до Цезаря. Вони молитовно зустрічають Карла Маркса, «батька революції» й, на їх палке переконання, довгоочікуваного Месію: «Карл Маркс!.. Рятуй нас!! Рятуй нас...» [6, с. 29]. Проте Маркс не виправдовує їх сподівань й віра в його рятувну місію обертається загальною зневірою: «МОРИТУРИ відсахнулися... і вже дивилися косо, збентежено, підозріло... Шушкалися між собою занепокоєно... Карл МАРКС стинався, як на розп'ятті, але ніхто вже йому не вірив і не співчував з переляку за власну шкуру...» [6, с. 54]. Далі все частіше свою молитву персонажі промовляють з тугою, розпачем і навіть сарказмом.

На прикладі головного героя Миколи Матяжа символічно інтерпретовано основні віхи життя Ісуса Христа. Матяжа, як і біблійного Христа, на його фатальному шляху супроводжує незримий образ Антихриста: підсвідомі страхи, сумніви, недовіра оточуючих. З іншого боку, Біблія у п'єсі «Морітурі» часто стає основою абсурдних ситуацій, що

суперечить її первісному сакральному смислу. Однак саме така її інтерпретація в тексті І. Багряного посилює трагізм світовідчуття на чужині.

У Євангелії звістка про народження Христа ознаменувалася янгольським співом, похвалою Богові. Перший розділ п'єси «Морітурі» розкриває штучно створений, інфернальний світ темряви з характерною кольористикою та могильною тишею антисвіту: нічні описи тюремних поверхів, понурі тіні вартових, «прізрак бродить по Європі». Про прихід Месії, проте несправжнього, фальшивого сповіщають кремлівські куранти та грім Інтернаціоналу. Ці показові радянські символи означають сакральний простір, сформований навколо Красної Площі, неприступний і, здається, завжди оповитий темрявою. Новоутворений священний локус має своїх вартових. За Євангеліями, про пришествя Христа сповіщали янголи й поширювали новину пастухи. У п'єсі нового Месію вартують жорстокі вістуні смерті, «привиди в пітьмі», нквдистський нічний патруль: «Втрюх вони маршують так, ніби їх іде цілий батальйон, – відбивають крок за статутом: демонструють всю могутність і грізну невблаганність тієї сили, тієї волі, часткою якої вони є, виконавцями якої вони є» [6, с. 4].

Амбівалентна символіка «муру» відсилає і до аббревіатури новоутвореної організації українських митців, і безпосередньо у п'єсі з'являється у своєму прямому значенні: «Мур – це фасада велетенської залізобетонної скрині з рядами залізних шухляд» [6, с. 5]. Отож, письменники майже змогли позбутися всевидючого ока компартії СРСР, звільнитися від обмежуючих рамок соціалістичного реалізму, й їм вдалося зберегти своє життя. Однак фактично з полону одного муру вони потрапили до іншого, де українське культурне життя не могло розвиватися вповні. Мур у творі І. Багряного – це стійка межа, що відділяє не лише космос Кремля від хаосу тюрми, а, що цікаво, відокремлює світ в'язниці від зовнішнього примарного порядку з ореолом навколо Красної Площі. Поступ такого зовнішнього світу є облудним, адже найвідданіших прихильників «нової

філософії життя» засуджено за те, що вони безвідмовно сповідували її принципи.

Тяжку участь майбутніх каторжників розділяють вартові – вірні охоронці комуністичної ідеології та приречені адепти міфу Світової Революції: «[вартівий] суворий свідок дивовижних подій, обтяжений тягарем страшних таємниць, чорнявий, передчасно посивілий юнак в єжовській формі» [6, с. 9]. Він намагається зосередитися на новій Біблії – «Капіталові» К. Маркса, пробує досягнути підвалини цього засадничого філософського вчення XX століття, які йому аж ніяк не вдається зіставити з реальною картиною життя. Оточений монументальними символами спадкової імперії зла – силуетом двоголового орла та п'ятикутною зіркою, – хлопець усвідомлює фатальний фінал кожного, хто бере участь у епохальному радянському спектаклі.

Назва третього розділу п'єси «Морітурі» «МЕСІЯ ІДЕ НА «КОНВЕЄР» асоціюється з шляхом Ісуса Христа на Голгофу. І. Багрянний разом з алюзіями до Євангелія задіює архаїчний міф про близнюків й зіставляє світоглядні теорії несправжнього Месії Карла Маркса, цим самим зіштовхуючи ілюзію міфу Світової Революції та малозначущість ціннісних орієнтирів особистості в тоталітарному світі з філософією світовідчуття Штурмана. Відтак, згідно з офіційною програмою, списаним матеріалом, непотрібною «людішкою» став як ув'язнений професор, так і історичний Карл Маркс. Близькість цього епізоду до євангельського полягає в тому, що Карл Маркс, як і Христос, у вчення яких у різний час увірували маси, потрапляють до знедоленого й знесиленого середовища, проте ще спрагло до життя: «Люди були збиті як вівці на тирловищі. Спали сидячи, бо не було змоги лягти... Проте деякі все таки «лежали», задерши коліна, як крокви, і ноги, як голублі, вгору, – такі кістляві й худі людські кінцівки стирчали хаотично, мов би на звалищі трупів» [6, с. 21]. Прикметно, що спочатку вражений Карл Маркс вважає, що потрапив до вертепу розбійників і злодіїв, а насправді – до своїх учнів, до

пролетаріату: «...І це ветерани революції, діду... В цілому ж твоя продукція... Роздивись і пізнавай... Це авангард...» [6, с. 31].

Далі вже колишні «ветерани революції» називають свої посади, які вони займали в «царстві необхідності»: командрам, шахтар, металіст, авіатор, директор Інституту Фізкультури, каменярь, кораблебудівельник і т. ін. й іронічно вітають Карла Маркса в «царстві свободи». Професор усвідомлює страшну істину, що аж така кількість людей не може бути ворогами народу: «...Якщо в цій камері нас триста сорок, то скільки нас в усіх камерах цього корпусу?... А в усій тюрмі?... А в усій Республіці?... А в усіх тюрмах союзу Республік?... В усіх тюрмах, що постали – ха-ха-ха – «іменем революції»?... – Це буде кільканадцять мільйонів... – А кільканадцять мільйонів не можуть бути ворогами народу, бо... це вже народ... Це є народ» [6, с. 34], – розуміє персонаж. І хто ж є справжнім ворогом народу, кого треба дійсно покарати, – «той, хто садить..., є враг народа!» [6, с. 34].

Карл Маркс раптом визнає, що його теорія доходить свого «діалектичного заперечення» [6, с. 35], оскільки абсурдні обвинувачення приписують і йому також: «...тебе обвинувачуватимуть в зраді «Революції»... В зраді «Вітчизни»... В тім, що ти перейшов нелегально кордон «соціалістичної Родіни» з метою шпionажу на користь... ну на користь чиєї-небудь, енської держави – фашистської чи капіталістичної...» [6, с. 43]. Отож, позбавивши своє вчення духовної основи, відкидаючи національні цінності й особистісний досвід, положення Карла Маркса мали на меті втілити в життя ідеальну спільність, що в умовах диктатури одних і підневільного стану інших ніколи не справдилося б.

Розколотого Карла Маркса зустрічають імпровізованим оркестром. Вражений безглуздими, однак уже визнаними звинуваченнями (шпionування на користь Німеччини й Гітлера, намір убити вождя пролетарської революції, організація збройного повстання, і, насамкінець, «...мав чистити пролетаріатові чоботи отруєною ваксою, щоб чоботи рвалися і щоб пролетаріят лаяв совєцьку владу і Світову Революцію...» [6, с. 43]) персонаж

злякано говорить: «Я професор!! Професор Марксо-Ленінського інституту і тільки!» [6, с. 43]. Це не тільки словесна гра драматурга, заснована на розмиванні ідентичності, а й реалізований автором театральний прийом рольової маски. До того ж професор переконується в правоті Матяжа та його філософії непокори, адже останній має «сильнішу ідею» [6, с. 55].

Поруч з фіктивним Месією утверджує національні істини, власну морально-особистісну правду й відстоює свою честь Микола Матяж, або Штурман. У п'єсі І. Багряного подвійність найменування головного персонажа стає функціонально обумовленою. Спочатку герой з'являється на сторінках п'єси як Штурман, а потім вже називає своє реальне ім'я. Так драматург реалізує питання особистої ідентичності, адже Штурман символічного крейсера «Червона Україна» – це відданий патріот, відважний захисник своєї Батьківщини, майбутній будівничий незалежної держави. Персонаж трактує колір свого крейсера так: «...червона не по-радянськи, а тому, що «...кров'ю підпилила і все ж неупокорена... М'ятежна... Вічно революційна...» [6, с. 37]. Та й опинився він у в'язниці, бо «...хотів вивести корабель з ескадри й повести по своєму маршруту...» [6, с. 38]; бо не хоче зрадити ім'я своєї Вітчизни, «...яке написано на прапорі мого корабля. Моряк не може зрадити свого прапору...» [6, с. 41]. Саме так персонаж означає шлях українського народу до незалежності й переконаний, що радянська соціалістична ескадра неодмінно зазнає краху. Метафора України як корабля формує цілісні переконання героя в істинності національної правди й неодмінному її ствердженні в близькому майбутньому. Адже життєстверджуючий мотив не покидає автора п'єси: від гордого слова Матяжа – «ви не зітрете нас» [6, с. 83], через надію на життя для дитини Валентини та Миколи, до останньої репліки Карла Маркса, яка є водночас останньою реплікою п'єси – «твоя ера починається завтра, Штурмане» [6, с. 126].

Саме Штурман намагається протистояти цілій алогічній тоталітарній системі й тому абсурдному світоустрою, який ця система сформувала. Це

виявляється у верховенстві над героями цивілізації, ідеали якої вони самі відстоювали, а дехто продовжує їх відстоювати навіть у тюрмі й вітати цезаря. Так, Ненькало стверджує: «Я... вірний революції...» [6, с. 26], а на питання, чому ж він тоді у тюрмі, відповідає, що так треба. Ця сліпа покора, неможливість дійти до взаємопорозуміння навіть зі своїми співвітчизниками доводять Штурмана до відчаю: «Дижурний! Доложи Цезареві, що морітурі вітають його!.. Скажи йому, що ось бувші ветерани Революції, а тепер приречені, мордовані, биті по обличчю орденами й партбілетами, тавровані найбруднішими іменами, мащені по голові людським калом в ім'я Його – ВІТАЮТЬ ЙОГО» [6, с. 45]. Головний персонаж розуміє, що його оточують вихованці системи, над якими владарює той «підлий, рабський страх», адже система завдяки постійній революційній профілактиці виховала раба. Більше того, герой усвідомлює свою трагічну участь: «Я знаю, що це мені дорого обійдеться – моя прямота... Але я на те й Штурман, щоб не любити туманів... ШТУРМАН З КРЕЙСЕРУ УКРАЇНА НЕ КОЛЕТЬСЯ» [6, с. 46–47].

У той час, як Микола Матяж – це покалічений 26-27-річний юнак, в очах якого дивним чином поєднуються так і не вимовлені туга й розпач, які заступила фізична й духовна незламність. Такі найменування героя показують дві його органічно сплетені іпостасі: відважного й стійкого захисника українського народу та зболено-виснаженої душі.

Персонаж загартовує себе фізично, що є прямою алюзією до стигматів Ісуса Христа: «...Поволі закурив товсту цигарку і понуро, задумливо припікав нею собі руку. Припікав – і лише зрідка смикав бровами» [6, с. 22]. Матяжа зовсім не страшить смерть фізична, ганебними чоловік визнає навмисне пристосуванство, рабський страх перед системою та підступність. Врятувати свою честь та сповна ствердити національну правду – провідні орієнтири чоловіка, що апелюють до актуального в усі часи питання права українського народу на географічну та метафізичну окремішність. Право, на

яке одвічно посягають невірні слабодухи і повторюють: «Не врятуєш... Не переможеш... Не витримаєш... Не витримаєш!» [6, с. 26].

Пророчими стають слова юнака про морітурі, що продовжують вітати міфічного цезаря й пробують врятуватися, виказуючи Штурмана. Мотив Юди масштабується І. Багряним до всесоюзного рівня. Герой пророкує не лише свою зраду співкамерниками, а й їх майбутню покуту гріхів й навернення до істинних ідеалів. Його пророцтво каторжани усвідомлюють в кінці п'єси й побожно звертаються до чоловіка. Штурман подібно Христу ділить хліб з Карлом Марксом, який нарешті увірував, чим відкрив і для себе перспективу нового завтра.

Революція досягла свого піку, зібравши всіх своїх найвірніших сподвижників в одному семіотичному полі – на «Голгофі Революції». І розіпнутими будуть не лише обидва Месії, а й усі присутні прибічники різних світоглядних теорій: «Праві», «ліві» і перпендикулярні... Троцькісти, дашнаки, сіоністи, соціалісти... Ветерани революції... [6, с. 28].

Смислове навантаження назви четвертого розділу п'єси «РОЗКОЛОТИЙ МЕСІЯ ТА ЧОГО ХОЧЕ ШТУРМАН» остаточно переконує читача в неможливості співвіднесення Марксового вчення з політичним курсом СРСР, а звідси й неправомірність його інтерпретація совєтами. Адже головного ідеолога соціал-комуністичної доктрини відправляють на конвеєр, а потім, як і всіх, звинувачують в шпіднажі й намірі вбити самого вождя. За словами чекістів, Карл Маркс ніякий не Месія, а «духовний вождь і головний бандит фашистської банди» [6, с. 54]. Отож, нова влада задля свого остаточного утвердження вимагає розп'яття як Месії, так і Лжемесії, їх послідовників, а в перспективі – знищення всього гуманного: «Бо – «мета виправдовує всі засоби... Мета ж – знищити Вас [Карла Маркса]. Ви їм вже не потрібні. Вони вже Вас ненавидять, бо через Вас їх мучать викиди сумління. Або ще ось... Вони ненавидять вас так, як ненавидить дегенерат свою рідну матір... Те, що тут сталося з волі Вашої доктрини – є суцільним злочином. І насамперед супроти вас же – вони вас використали, як

прикриття, як ширму, за якою зробили свою епоху...» [6, с. 57]. Асоціації професора Марксо-Ленінського інституту з німецьким вченим Карлом Марксом є ідейно обумовленими, адже філософська доктрина останнього виявилася сильнішою за свого автора і через деякий час мусить випробувати його самого.

У свою чергу, Штурман як «Месія» завтрашнього дня пророкує нову революцію, «...направлену на розгром згубної, фальшивої доктрини в світовому масштабі, що стала гальмом, знаряддям гноблення і поневолення – і то поневолення саме тих, чийм іменем і в чийх, ніби, інтересах має бути здійснювана, обертаючи їх в своїх рабів» [6, с. 64]. Однак цьому передуватиме зрада арештантами Матяжа, як у свій час Христа зрадили його учні. Потім саме через зраду арештанти прийдуть до самоствердження та усвідомлення незаперечних істин про суть національного в історичній системі координат.

Символічно, що на підтвердження майбутнього історичного поступу серед в'язниці – демонічного, інфернального хаосу – чується дитячий плач. І хоч за логікою фактів, новонароджений за умовчанням стає ворогом народу, він є також надією на життя. Християнські архетипи матері та дитини як знамення благодаті та оновлення художньо реалізуються у п'єсі «Морітурі» І. Багряного. Містеріальна основа твору через грані життя та смерті, гріха та спокути, честі та безчестя формує його провідну філософську проблему – автентичність українського державного поступу.

Біблійний мотив про дванадцять апостолів оприявнюється в назві п'ятого розділу – «ОЧНА СТАВКА Або «Зречення апостолів». У Новому Завіті апостолами називали дванадцятьох послідовників Ісуса Христа, його учнів, яких він готував до проповідування свого вчення. У п'єсі письменника апостоли Миколи Матяжа – це його співкамерники й, за сумісництвом, вірні вихованці системи, які по черзі виносять вердикт юнакові. На їхній погляд, він «герольд майбутнього», «меч революції» [6, с. 36], який хоче перемогти систему, та навіть націоналіст. Під час слідчого допиту, за словами

співкамерників, Матяж не просто агітатор, а й фашист, і петлюрівець, і націонал-анархіст, і «замаскований комуніст» [6, с. 93], і нарешті – «буревісник» [6, с. 96]. Причому з погляду офіційної ідеології він є нащадком Карамазова та Аглаї з незавершеного роману «Вальдшнепи» М. Хвильового. Штурман, «їх ідейний син» [6, с. 99], попри інші суперечливі здоровому глузду обвинувачення має прийняти ще й це, абсолютно неможливе.

Визначальною для ідентифікації Матяжа стає точка зору Карла Маркса, що помітно змінилася від повного нерозуміння, а через це й неприйняття Штурмана з його образом України (зовсім невідомої, проте заздалегідь відкинутої Марксом) до усвідомлення його концептуальної ролі в усьому постреволуційному хаосі: «О, мій нещасний, справжній... Єдиний з усіх!.. Наймужніший... Мученик Свободи... (і опустився на коліна, намагаючись здерти з себе сорочку) – Ти для мене чужий, не збагнений... Але я... я схиляюсь перед тобою...» [6, с. 71]. На допиті професор доходить думки, що Штурман – «могилярник» і тих, хто досі сповідує принципи революції, і радянських ідеологів, і самої тоталітарної системи. Він також є «інкасатором» [6, с. 96] по історичних векселях комуністів, «буревісником» [6, с. 96], хвилю якого ще не кожен здатен сприйняти, героєм завтрашнього дня.

І. Багрянний виписує образ Миколи Матяжа в метафізичному плані. Це дійсно ідейний син, але не персонажів М. Хвильового, а скоріше своєї епохи: «Так, ловлять мене... Всюдисущого і невловимого насправді, і не знищимого... Хапають ідею, що просякла саме повітря... В сліпій розпуці опричники хапають людей жужмом і знищують, як Цар Ірод дітей, – масово, в надії в тій масі убити й мене... Ні, нас!... бо МИ є скрізь. Ми є в Україні і в Узбекиї, і... навіть в Росії...» [6, с. 62]. Штурмани-представники усіх народів хочуть кожен окремо вести свій корабель в майбутнє і для цього не потребують ні революції, ні господарів на своїй землі.

У тюрмі головний персонаж стверджує, що боротьба продовжується. Адже, ув'язнивши таку велику кількість людей різних національностей,

система передусім доводить свою ницість і страх перед поневоленими: «Ми тут – бо ми є небажана, але незнищима закономірність. Ми є заперечення. Всього. І цілої «світової Революції»... І доктрини її...» [6, с. 60]. Хоча міф про світову революцію був потрібен задля усвідомлення своєї органічно національної самості й права кожного народу йти власним незалежним шляхом: «Вони маршують... І горе тому, хто нині вставляє палку в колеса...» [6, с. 61]. Хоча у кінці драми, коли в'язні з захватом зустрічають звістку про відставку Єжова й знову вітають революцію, Матяж розуміє, що «...мурин зробив своє діло – мурин може йти геть!... Система лишилась... От» [6, с. 120].

Цікаво, що при допиті Штурман замріяно спостерігає прекрасний рожевий ранок: спросоння підіймається тепле й яскраве сонце, на сусідньому даху цілуються голуби. Така приємна картина спонукає хлопця до думок про зовнішнє вільне життя, що сповнене любов'ю та ніжністю коханої дівчини. Поруч з цим з'являється й візія Штурманової омріяної України: «Соняшно-о... І корабель на рейді... «У-к-р-а-ї-н-а» на рейді!.. Альбатрос... рие, як блискавка!!.. Над морем!.. під небом!!.. над морем... Ш-ш-ш-ш-і-і!.. Межи сонцем!!.. Сліпить... Ой, як сліпить... (закриває очі рукою) – пояснює комусь) – Його звуть буревісником... (маячить) – Дельфін стріляє, мов ракета, у небо...» [6, с. 64]. Подібні марення Миколи викликані його знеможеним нервовим станом й балансуванням на межі між реальністю / ірреальністю, свідомим почуванням та божевіллям. Фізичні знущання можуть похитнути психіку персонажа, однак зламати його волю й досягти зізнань видається неможливим. Відтак із обвинуваченого Штурман стає обвинувачувачем свого слідчого: «Думаю тільки, що ця комедія могла би бути коротшою... (і враз наставився очима усторч) – Перед ким ви хочете виправдатись?!» [6, с. 98].

Крайньою буттєвою точкою для арештантів став останній розділ п'єси під назвою «В КАМЕРІ СМЕРТНИКІВ»: «...це остання життєва станція взагалі, а в цій тюрмі, розгалуженій на тисячі точок і філій, ще й остання

ланка страшного «великого Конвеєра» – конвеєра цинізму, тортур і наруги... Місце, де приречені хапають трохи повітря перед смертю...» [6, с. 104]. Письменник порівнює в'язницю з сотнями домовин з напівживими людьми, у яких ті, під супровід курантів на кремлівській вежі та під грім Інтернаціоналу, чекають свого останнього присуду.

Таким чином, п'єса «Морітурі» І. Багряного є глибоко національною драмою, в якій головні персонажі піднесені до високого філософсько-етичного узагальнення. Драматургія І. Багряного є багатоплановою, оскільки автор черпає свої основні мотиви, теми та сюжети не тільки з реалій тодішнього життя, а й з глибокої давнини, Святого Письма, античних міфів. Письменник яскраво поєднує достовірні історичні факти та міфологічні матеріали. Інтерпретуючи волелюбність українського народу, спрагу соціального та національного визволення, непереможну силу його духу, митець гротескно розкрив історичні умови розвою нації, показав трагічний оптимізм історичної долі рідного народу, громадських прагнень й особистих шукань. Описуючи гіркі сторінки національної історії, письменник наголошує на необхідності переосмислення свого історичного досвіду, а також орієнтації на здійснення своїх мрій.

Отож, І. Багрянний як письменник-емігрант оновлення України, як і національного культурного життя шукав у вічному архетипі Біблії, який у п'єсі «Морітурі» часто реалізується в абсурдистському ключі. Апелюючи до християнської першооснови, автор наблизив шлях Миколи Матяжа, а через нього й долю цілого українського народу до страдницького шляху Ісуса Христа, який своєю смертю навіки ствердив істинність свого вчення. Відкрита біблійна символіка в тексті п'єси є наскрізною, а промовиста алюзія до жертви Ісуса Христа є каркасом драми. Таким чином, на еміграції І. Багрянний задля подолання комплексу «безґрунтарства» звернувся до знакової структури Біблії, зокрема Євангелій, як джерел вічного життя, опори, натхнення й оновлення.

Як уже зазначалося, І. Багрянний у п'єсі «Морітурі» також вдається до інтерпретації класичної міфології, розвінчує радянський соціальний міф і, таким чином, формує особливу міфологічну систему інакшого рівня.

Авторська критика торкається не лише радянської системи, а й соціологічного вчення К. Маркса та Ф. Енгельса про світову революцію пролетаріату, яке на практиці заклало підвалини тоталітарних режимів. І. Багрянний показує крах революції через завчасну неможливість її реалізації в межах панівного політичного устрою. Причини провалу революції письменник пояснює на прикладі однієї з центральних тез марксового вчення: пролетаріат не має Вітчизни. Отож, перша причина така: «...коли доктрину Карла Маркса прикладають до життя, роблячи пролетаря її роботом, – тоді жаден пролетаріат не має вітчизни, крім «пролетаріату», що її прикладає, правлячи іменем своєї нації. Пролетаріатові всіх інших націй в цім праві відмовлено заздалегідь, під страхом смерті й ганьби...» [6, с. 42]. Тому правляча верхівка СРСР, централізуючи роль саме російського народу при розбудові суспільно-політичного устрою великої держави, відповідно, заздалегідь поділивши простір на «своїх» (наближених) та «чужих» (сторонніх), позбавила інші народи права на самовизначення й власне утвердження.

Друга причина, на думку автора, така: «...коли Вітчизна (отака собі перша ліпша малорозвинена індустріально Вітчизна) не має пролетаріату, тоді й пролетаріат не має Вітчизни, із зрозумілих причин. Але відколи він з'являється... Тоді постає для нього й проблема ВІТЧИЗИНИ, бо інакше той пролетаріат все приречений отак сидіти в тюрмі, в прямім чи посереднім розумінні цього слова» [6, с. 42]. Адже на практиці революція, як і партія, таки мала свою Вітчизну, яку світовий пролетаріат «боронив» навіть у тюрмі. Як наслідок система сама породила народи-антагоністи, які потім приречені на смерть. Російський же народ постав як обраний провідник цілих мас, а «Капітал» К. Маркса став для чекістів «Біблією Революції».

І. Багряний як логічний послідовник і органічний спадкоємець ідеї української незалежності використав концептуальну особливість міфологічного мислення, що, за О. Забужко, полягає у «...могутній архаїчній інтенції перетворювати історію одного персонажа (власну біографію) на архетип, на символічно «модельне життя» [55, с. 18]. Звідси загальне визначення дослідниці авторського міфу накладається й на багрянівську художньо-світоглядну модель: «...творець авторського міфа дослівно «платить» власним життям, усією його чуттєвою й смисловою достовірністю цілокупно, за метафізичну істину свого квазілітературного універсалістського послання – без перебільшення *офірує* своє життя (котре, зрозуміло, для цього має саме по собі бути *винятковим* і наскрізно *символічним*)...» [55, с. 23].

Загалом у драматургічному творі представлені три версії міфу України, що показують неоднорідність поглядів на її історичну долю, корелятивний характер її минулого й майбутнього. Так, обережно-вичікувальну позицію у вираженні своєї точки зору займає Дід Чумак – голова колгоспу імені Сталіна: «...сидів при вікні й досі не пускав пари з вуст, пильнуючи за всім байдуже-примруженими, насмішуватими очима» [6, с. 68]. Саме соціальний статус персонажа відповідно маркує його на тлі цілої епохи. Дід Чумак дотримується соціал-комуністичних приписів і сповідує міф колгоспної УРСР. Здається, для персонажа весь світ – колгосп, ці два поняття для нього злилися воедино. Космогонія Діда Чумака обертається навколо відведеної йому ролі самим Сталіним і відповідальності перед ним за свої дії. Герой також виступає носієм стереотипної радянської квазірелігії, в якій диктатура вождя прирівнювалася до влади Господа: «...Ну, от вмиру я і вмире Сталін... І покличуть нас до Бога... Так, що ж ви думаєте, як же ж я?? Як же я перед Богом і перед Сталіним – штани в руках тримати буду, га!?» [6, с. 117]. Сліпу віру в комуністичну правду колишнього голови колгоспу, а нинішнього в'язня письменник описує в підкреслено іронічному тоні. Однак про зневіру персонажа І. Багряний пише лаконічно, а ті самі фрази набувають

трагічного смислу: «...Двадцять п'ять років каторги... Не треба голки...» [6, с. 122].

Добродій Ненькало – «колишній земський чиновник і дідич» [6, с. 92], сповідує образ неньки-України козацьких часів (звідси його промовисте прізвисько): «Оновиться земля... Оновиться... Щезне все, яко дим... І тільки тирса шелестітиме про минуле лихоліття... І знов, як колись, заголубіють могили, оновиться Січ-Мати... Зариплять мажі, з щасливими господарями по вільних степах мандруючи до щасливої оселі в гаю... Встануть гетьмани й блисне булава... І нарешті усміхнеться заплакана мати» [6, с. 111]. Отже, Ненькало пропагує козацький романтичний міф України. Козаки як символ колишньої ідеальної (вільної, гармонійної) України розцінювалися чоловіком майбутніми визволителями нашої держави. За спостереженнями Г. Грабовича, зображення Гетьманщини як «форми ідеального існування» [31, с. 130], міфологічного, а не історичного явища властиве поезії Т. Шевченка. І. Багряний засвідчує відсталість таких поглядів персонажа й неможливість втілення застарілих уявлень. Адже історія країни – це не кругообіг і не політична й морально-етична стагнація, а насамперед загальний народовий поступ.

Микола Матяж є носієм авторського міфу модерної України. Така країна майбутнього, за уявленнями Штурмана, зовсім інша: «Поїзди землею!.. і літаки горою!! Дівчина на автостраді із швидкістю 400 кілометрів поспішає через чортову вашу тирсу, як вітер, до милого в гості до велетенського порту... А в порту на рейді могутні кораблі сяють на сонці... І милий вирушає в далеке плавання, в океани широкі, і тулить мальви до серця, дівчину забирає, а матері авіаліста пише...» [6, с. 112] та ін. Його Україна – це високорозвинена, вільна й незалежна держава. Штурман відкриває майбуття української ідеальної спільності, яке, на жаль, не наступило ще й сьогодні.

Однак персонажам як представникам теперішньої, старої та нової України ніколи не зрозуміти один одного. Проблему полі-України автор

виписує як одну з центральних у п'єсі, засуджуючи світоглядний примітивізм, егоїзм та недалекоглядність. Прикметно, що навіть у камері смертників, у останні хвилини життя, Ненькало та Штурман нервово рухаються в протилежні боки. Проте переважаюча історіософська концепція мета-України має у письменника інтегральний характер: «– Слухай, батьку... (пауза) – Завтра нас поведуть на розстріл... обох... Га... Нащо ж ми... (і махнув рукою, зітхнув тяжко, пригноблено)... Ти підеш умирати за Україну з тирсою... Добре... Ну, а я?... Га?... А я хіба за себе піду?... Га?... Вкинуть нас у одну яму... – і не договорив, одвернувся...» [6, с. 115].

У плюралістичному міфі України І. Багряного простежуємо віддзеркалення вже упізнаваної проблеми українського дуалізму, до окреслення якої зверталася О. Забужко. За свідченням авторки, це питання «...вимушеного й неunikненого для всякого внесамостійненого народу неспівпадіння його фактичного історичного буття, опанованого колонізатором, з буттям самісним, сказати б, «інфраісторичним» (котре зазвичай випродуковує «альтернативну» історію цього народу – духовну, яка стає предметним аналогом тожсамости)» [55, с. 43]. По суті письменник мінімалізує драму екзистенційного вибору персонажів твору, які від початку постають світоглядно-сформованими. Ненькало і Дід Чумак – вимушено безпретензійні персонажі, ретранслятори давно погоджених сценаріїв козацької України та соціалістичної УРСР.

Художній світ п'єси «Морітурі» визначається ідейно-обумовленими часово-просторовими відношеннями. Дія твору розгортається в харківській тюрмі. Однак драматург ніби з'єднує дві географічно віддалені точки й представляє грандіозний масштаб Красної Площі та замкнений і стиснутий простір тюремної камери. Символом імперії та обмеження свободи особистості в п'єсі «Морітурі» стає Кремль. Це місце є показником вищого (священного) світу. Адже саме тут зосереджується воля та могутність комуністичних богів. Він одночасно стає центром Всесвіту й місцем світового хаосу та основних конфліктів. Автор акцентує на тому, що перед

нами «Червона Площа – серце «світової революції з мавзолеєм Леніна» [6, с. 3]. Цей монументальний образ з'являється на початку твору, а потім «захрипівши, починають гомоніти куранти на Кремлівській вежі...» [6, с. 3–4], ніби додатково підкреслюючи всеохопність кремлівського ока. Письменник зазначає, що «вся всеросійська історія хрипить в тих курантах – від царя Петра Першого, крізь всю династію Романових і ось тепер... Хрипить вона з древньої вежі на весь світ...» [6, с. 4]. Звідси ідеологема спадковості влади, що пронизує весь сюжет тексту, адже автор неодноразово простежує схожість режимів царської Росії та Радянського Союзу (чекісти – «опричники царя Івана Грозного» влаштували «Слово і Діло» [6, с. 15]). Далі «кремлівські куранти» з'являються при перебуванні персонажів в камері смертників. Своім дзвоном вони ніби рахують відлік часу для приречених на смерть, хоча для них він уже неважливий. Куранти відділяють зовнішній світ (відкритий) від тюремного світу (замкненого, закритого), де навіть власного місця немає, «три чоловіки на метр» [6, с. 21].

Красна Площа, Кремль стають місцем ієрофанії (за термінологією М. Еліаде), тобто становлять собою уже дещо більше ніж звичайні просторові об'єкти, а саме – перетворюються на священні місця, де партійне керівництво (жреці) проводить свої ритуали, про що знаменує бій курантів. За словами М. Еліаде, комунізм перетворився на релігію «навиворіт», компартія – на церкву, опозиція – на єретичні секти і т. ін. З іншого боку, Красна Площа є також відкритим і доступним простором для «своїх», або ж обраних: компартія в оточенні вірних адептів. Однак лінія розмежування між «своїми» та «чужими» нестійка, а принцип відбору алогічний і часто доведений до абсурду.

Оцінити такий відбір можливо при переміщенні до камерного світу «ворогів народу», яких оточує «...мур понурого і герметично замкненого спецкорпусу із щитками на вікнах...» [6, с. 4]. Основна дія фактично відбувається в тюремному просторі (інфернальне), символами якого стають важкі муровані стіни, забиті дошками вікна. Це своєрідний поріг, який вказує

на дистанцію між двома способами життя: сакральним і профанним. Сакральне зосереджене навколо Красної Площі, а профанне відображає світ арештантів, які опинилися мов у пеклі. І в цьому простежується поділ світу на «чужих» та «своїх». Відповідно ув'язненим відведена роль чужих на землі. Недаремно тюремний простір автор порівнює з домовиною, навколо якої панує «гнітюча тиша гробовища» [6, с. 5]. Потім територію в'язниці письменник переводить в метаплан, зазначаючи, що «в тюремних катакомбах глибокої ночі правиться служба... досконало засекреченого, своєрідного м'ясокомбінату...» [6, с. 9].

З появою Карла Маркса камера починає нагадувати божевільню: «ЗА МАРКСОМ ПОЧИНАЮТЬ СМІЯТИСЬ ВСІ, спочатку тихо, потім дужче. Сміх той загрожує перейти в психозу і переконує МАРКСА, що він таки серед божевільних, – він відчуває, як у нього починає волосся ставати дуба...» [6, с. 39]. Такі семіотичні зміщення в дискурсі тюремного простору – від домовини, потім пекла, де службу править сатана, й, що видається цілком логічним, до божевільні – підтверджують безглуздість та трагічність наслідків революції водночас.

Тюремні стіни як символ ворожості й нездоланної межі, уособлення відірваності від зовнішнього відкритого світу навіки розділили арештантів та їх найрідніших людей. Через це посилюється абсурдне відчуття закинутості в цей світ, інаковості та непотрібності. Загалом у драматургії І. Багряного присутній збірний образ жінки-матері як втілення вічної любові й милосердя, чистоти й ніжності, символу України. Тому коли крізь маленькі щілини проглядаються постаті рідних людей, божевільне почуття люті опановує всю камеру, адже родини не підпускають на гарматний постріл: «Матері... Сестри... Жінки і діти... Вони стовбичать там дні і ночі... Як на молитві... Вони ждуть милосердя – дозволу передати останню скоринку... хусточку... а на ній нашите нишком дитяче ім'я...» [6, с. 66]. То ж авторське порівняння камери з пеклом, де править службу сатана, виправдовує себе. Тому даремні молитви рідних, вони нездатні вблагати інфернальних управителів, що

злочинно відділили їх від близьких і помістили останніх у «чужий» / «ворожий» простір.

Спостерігаємо відносно дзеркальну ситуацію на початку та в кінці п'єси. Спочатку арештанти знаходяться в тісній тюремній камері, де вже не під силу розподілити місця навіть досвідченому інженерові: «Я збудував ДНІПРЕЛЬСТАН... Я будував мости і станції... Я збудував багато індустріальних велетнів... Але – спроектувати, розподілити цю підлогу для спання – це зверх моїх сил... Триста сорок чоловік на сто квадратних метрів... Три з половиною чоловіка на один метр!!» [6, с. 3]. У кінці твору персонажі прямують на етап у переповненому такими ж арештантами вагоні. Прикметно, що «посеред вагону на пічці горить свічка» [6, с. 3], знак грядущого світла воскресіння.

Соціалістична ідеологія повністю врівноважила попередню диференціацію між чоловіком і жінкою. Соціалістичний реалізм показував жінку як таку, що працює на рівні з чоловіком, освоює чоловічі професії та стає передовиком комуністичної розбудови. Антирадянський світ у п'єсі «Морітурі» І. Багряного вміщує образ жінки-страдниці Валентини, що на рівні з чоловіком проходить конвеєр тюремних тортур та ще й народжує сина. Маленьке життя призупиняє химерну службу диявола й розриває цілісність тюремного пекла, де панував лиш відчай та жах смерті. Народження дитини символізує перемогу життя над смертю, надію на майбутнє оновлення й очищення. Дитячий плач доводить Миколу до божевільного сміху, в якому поєдналися клекіт глуму, сарказму та презирства. Чоловік зворушено промовляє: «Аве, Марія, калино моя!..» [6, с. 69]. Проте це не тільки молитва до Богородиці й віддана шана стражданням жінки-матері.

Передусім це неатрибутивне посилання на цикл «Мадонно моя...» П. Тичини, 1920 р. У циклі присутній новий приземлений образ жінки, що протиставляється Мадонні як втіленню і християнських, і національних цінностей: «Вже славлять, співають нове ім'я. (Аве, Марія, Калино моя!)... На

бедрах, як струнах, лежить рука. Здрастуй, дівчино, – чия ж ти така?» [151, с. 64]. У такий спосіб І. Багрянний посилав «вітання» П. Тичині – Міністру освіти й депутату Верховної Ради УРСР на час написання п'єси.

Хронотоп, на відміну від прискореного в рамках методу соціалістичного реалізму, в «Морітурі» є розтягнутим. Точкою відліку нового часу є Жовтнева революція 1917 року, яка осмислюється в рамках комуністичного дискурсу як упорядкування дореволюційного хаосу. Революційні свята та партійні з'їзди – міфологізовані ритуали, які маркують етапи розвитку історії союзу націй. Отримання зізнань від в'язнів наближається до міфічного культу, що мав на меті досягнення надприродного результату. Власне, відтворення слів слідчих, погодження з тим, чого ув'язнені не робили, яке часто у своїй суті доходить до найвищої точки абсурду, балансує на межі між явним і фантастичним. У цьому плані визначальною стає зінтерпретована на радянський лад марксистська теза: «БІТІЄ (себто биття!) ОПРЕДЕЛЯЕТ СОЗНАНИЕ (себто зізнання і zarazом свідомість)» [6, с. 43].

І. Багрянний поєднує різні міфо-синкретичні структури мислення. Це, як правило, різний історичний час, але методи владарювання однакові: «Нічого, але революція там... Вона трохи обросла бородою і іншим... і тепер от потребує, щоб ми тут сиділи... Вона потребує, щоб її ветерани падали перед нею ниць і цілували ботфорти..., позичені нею в Петра Першого» [6, с. 44].

На думку Є. Мелетинського, «в літературному міфологізмі на перший план виступає ідея вічного циклічного повторення первинних міфологічних прототипів під різними «масками» [107, с. 7]. Тобто Й. Сталін – не лише історичний спадкоємець В. Леніна, а, за словами М. Еліаде, – «Сталін – це Ленін сьогодні..., і наступні після Сталіна вожді – це не змінюючі один одного історичні постаті, а свого роду перевтілення... Леніна» [44, с. 6].

Для І. Багряного художній спадок письменників «розстріляного відродження» становить прецедентний текст. Він як один із послідовників М. Хвильового на прикладі adeptів комуністичної системи художньо реалізує

ідею останнього «Я чекіст, але я і людина». Присутність цих двох іпостасей, намагання погамувати свої почуття відповідно до вимог тоталітарної доктрини автор показує на прикладі вартового в'язниці та слідчого Сергєєва. Вартовий, намагаючись підготуватися до партмінімуму, розглядає розписані тюремні стіни. Молодого хлопця надто вражає побачене, він ще «...більше губиться, вражений страшною істиною, яку сам міг би ствердити. Ворушить побілілими губами, втративши панування над своїми нервами: Це правда...» [6, с. 12]. Однак персонаж намагається швидко оговтатись: «Чоррт!.. Ну-ну... Ти ж чекіст!... – робить страшне зусилля. Обличчя стає жорстоким» [6, с. 12]. У цій фразі вартовий знайшов виправдання не тільки для себе, а й для двох послідовних режимів. У кінці п'єси він проявляє неабияку великодушність й передає Матяжу хліб від матері. Цим він ніби сповнює останнє бажання приреченого на смерть чоловіка й частково спокутує власні гріхи.

Інший персонаж – слідчий Сергєєв, репрезентант «всемогутньої інституції» [6, с. 74] – був спровокований Миколою під час допиту. Так, почувши жахливий крик і навіть рев арештанта нагорі, слідчий навдивовижу рознервувався: «...він витирив піт, втративши панування над собою, ...він тіпався, може дужче ніж той, що його б'ють там вгорі... Він зиркав на стелю й мінився з лиця, шарпав ті нещасні папери...» [6, с. 81]. У той час, як для Матяжа, допитуваного подібним чином уже багато разів, такий епізод був звичним явищем. Вдруге слідчий визнає, що він, як і інші чекісти, арештанти та звичайні люди, лише малозначущі гвинтики грандіозної системи. Здається, йому дійсно жаль Матяжа, бо той «свій парень» [6, с. 83], «знаменитий хлопець» [6, с. 84]. Проте система запущена й справа мусить дійти до кінця. Людяність слідчого бере верх лиш на короткий час: «Почепив рурку і став біля вікна – лицем в сито. Якусь мить дивився... А коли обернувся – його не можна було впізнати, – споважнів, обличчя зробилось непроникливе, погляд холодний, сталевий... Мов би переродився, мов би це не він, отой недавній слабонервний юнак» [6, с. 83]. Відтак мурини лиш виконують належні їм

обов'язки, система ж, у свою чергу, продовжує боротися з інакодумством «ворогів народу».

У композиційній будові п'єси ідеологічний план поєднується з фразеологічною точкою зору. Трагічність химерного світу тюрми підкреслюється зібраним у ньому інтернаціоналом: українці, росіяни, грузини, євреї та ін., «чисто тобі ССРСР в мініатюрі...» [6, с. 22]. Автор недаремно відзначає, що арештанти «з обличчя – здебільша люди високоінтелігентні, освічені... В кожному разі тут жодного криміналіста...» [6, с. 22]. Своєрідна дискусія між персонажами виникає щодо правомірності перекладу першої фрази з «Маніфесту Комуністичної партії» – «Привид бродить по Європі, привид комунізму». Один із персонажів зауважує, що непотрібно «...іскажати велікій русській язык...», адже правильно вживати саме «призрак» [6, с. 5]. Інший персонаж подає німецьку версію цієї фрази, зазначаючи, що «суть, віддана німецькою мовою оригіналу, інша... рюскій редакція самовольна» [6, с. 5]. Ще один персонаж – вже українець – вважає, що переклад із російської мови «призрак» – «привид» є не досить вдалим. Краще перекладати з мови оригіналу: «Мара... Жаска мара» [6, с. 5], що ще більше підкреслює химерність часу. Прикметно, що автор демонструє це через масову сцену, вводячи безіменних персонажів та акцентує лише на їх національній приналежності.

Національному різноманіттю арештантів письменник також приділяє увагу, використовуючи пісні в художньому світі драми. На перших її сторінках звучить «Інтернаціонал» – міжнародний пролетарський гімн. Ця пісня супроводжує основну дію твору й виникає в переломний момент для його персонажів. Так, наприклад, в «камері смертників» морітурі чують цей гімн і ще до кінця не можуть досягнути трагічності історичного моменту. Письменник за допомогою звукового образу знаменує появу в п'єсі цієї пісні: «За останнім – 12-им – ударом гримить «Інтернаціонал» [6, с. 4]. Виділимо саме ось цей «грим», оскільки тут автор удається до контрасту порівняно з описом інших пісень.

Наступна пісня була записана А. Гуревичем від сліпого співця в Іркутську про те, як мати принесла сину-арештанту їжу, не знаючи, що його розстріляли. Цього разу І. Багряний застосовує інший метод подання пісні: «В воскресєньє матъ-старушка К воротам тюрми прішла...» – Просновує вже журлива арештантська пісня» [6, с. 6].

Далі письменник представляє нам українську пісню, й саме вона сповнена найбільшим ліризмом. Чуттєво ллються ніжні звуки української мови «...своїм глибоким трагізмом: «Зелений гай, пахуче поле В тюрмі приснилися мені» [6, с. 6]. Це слова П. Грабовського, вірш 1893 р. Отже, грім «Інтернаціоналу», що лунає з гучномовця, протиставляється журливості, глибокому трагізму інших двох пісень. В останньому розділі твору вже інша пісня супроводжує дорогу каторжників, «улюблена пісня вождя з часів заслання і каторги» [6, с. 124]: «Дінь-бом... дінь-бом... – чути там і тут: Товариші... робітники... на каторгу ідуть...» [6, с. 124]. Пісня «пливе журно», вона суголосна довгим мукам арештантів.

Художній світ п'єси «Морітурі» становить собою перетин кількох культурних просторів: світу як театру, світу як кіно та світу як оркестру. Світ-театр характеризується порівняною однорідністю, що визначається не лише жанровою формою аналізованого тексту (драматична повість), а й специфічними театральними прийомами: монологам / діалогам / полілогам персонажів, масовими сценами, світловими ефектами, звуковим супроводженням, масками, паузами та ін.

Світ-кіно продемонстрований кіношними одиницями. У тексті неодноразово згадується про сценарій, спроектований «Великим режисером», читай Сталіним. Відповідно цей сценарій і став основою п'єси, а весь сюжет мислиться як його репродукція, репрезентація на загал (вторинне авторство). Фактично вся суспільно-політична лінія СРСР будувалася тяж за планом вождя. Звідси радянський світоустрій розцінюється як фальшива гра, звичайний театр маріонеток, що відображає у своєму творі

драмаург. Лише історія головного персонажа Миколи Матяжа не вписується в комуністичний проект.

Нарешті світ як оркестр автор свідомо показує неповноцінним. Величний гімн пролетаріату хоч і періодично з'являється на сторінках п'єси, однак вповні жодного разу не звучить, його обривають та заглушують інші звуки. Про дисонанс, суперечливість радянського оркестру відверто заявляє своєму слідчому Матяж: «...ви думаєте, що ви є диригентом тут... А ви лише коліщатко в „чортовому колесі” і теж приречене» [6, с. 82]. Тобто вищевказані пісенні коди виконують не лише лірико-антагоністичну функцію. Насамперед вони інтегровані топосом штучності світу, сценарності, мнимої заданості. Отже, у драмі митця всі три просторові плани вказують на неоднорідність світу, адже жоден з них не сповнюється до кінця. Штучно створений радянський світ не тримається купи ні у театральній виставі Сталіна-постановника, ні у кінокартині Сталіна-режисера, ні у оркестровому акомпанементі Сталіна-диригента через своє багатоголосся.

Фактично у п'єсі «Морітурі» наявна одна сюжетна лінія, і стосується вона долі центрального персонажа Миколи Матяжа. Це ні в якому разі не спрощує драму, підтвердженням чому є сильні психологічні картини. Апогей психологізму спостерігаємо при зустрічі Миколи з Валентиною та сином у слідчому кабінеті Сергєєва. Показова байдужість та апатичність закоханих вартувала обом тотального нервового виснаження. Матяж, «...змобілізувавши всі рештки сил, зціпив зуби. Обличчя йому зробилося, мов кам'яне...» [6, с. 100]. Зі свого боку, Валентина боялася навіть повернутися до Миколи, «...була дуже вродлива і дуже змучена, з великими синіми колами під очима...» [6, с. 100]. Жінка змогла опанувати себе й, ніби не впізнаючи чоловіка, «гордо закинула голову...» [6, с. 100], у той час як в Штурмана «...стислись кулаки і набрякли жили на шиї...» [6, с. 100]. Герої трималися стійко до останнього, лиш звістка про неминучий розстріл вжахнула обох: «Нерви її не витримали... Затремтіла... Глянула божевільно витріщеними очима на Штурмана... потім на дитину... і поволі, ступнувши

двічі, простягла немовля, витиснувши крізь корч з горла: – Синочок... в тюрмі... народився...» [6, с. 101]. Далі Штурман підхопив знепритомнілу жінку. У цьому випадку авторське око намагається спіймати безмовні порухи душі двох закоханих при останній зустрічі, при цьому також акцентуючи на підступності та цинізмі слідчого. Останній тріумфує, бо думає, ніби поставив крапку в цій ганебній виставі.

Своєрідна розмова Миколи і Валентини через тюремну стіну доводить персонажів до жахливого розуміння своєї фатальної участі. Усвідомлення близькості й неможливості побачити один одного й передати такий довгоочікуваний і святий пакунок від матері доводять Матяжа до відчаю: «Валентина... З дитям... О, прокляття... Враз безтямно згріб грушки й яблука, і хліб – і все те притис до грудей, тикав у стіну... А далі кинув усе геть, аж воно розкотилось по підлозі, і впав лицем на ліжку, дико застогнав, як зацькований, смертельно поранений звір...» [6, с. 115].

Остання психологічна сцена – найбільш трагічна. Передчасний тріумф персонажів був викликаний оманливою надією на свободу через відставку Єжова: «Вони цілувалися... обіймалися... шаліли... ЄЖОВА НЕМА!! Живі.. Хай живе Революція – і обіймалися, дуріли...» [6, с. 117]. Штучність загальної екзистенції усвідомлює Штурман. В'язні так і лишилися маріонетками в грандіозному кремлівському спектаклі, де передусім верховодить Система. І тільки Матяж рішучо кидає виклик всьому тоталітарному світоустрою: «...підняв мозолясті п'ястуки, стиснувши їх до хрусту, і потряс ними шалено, погрозово, закинувши голову в стелю, в саме небо, до цілого світу, злорадно: – Ну... то ми ще по-ди-ви-мось...» [6, с. 117].

Отже, для створення міфологічної картини світу письменник використовує власне міфологічні теми, образи, мотиви, які дозволяють вписати сучасний письменникові сюжет в історію всієї культури, співвіднести його з ключовими проблемами буття людини. У драматургії І. Багряного виявлено міфопоетичну бінарну модель світу, центральною тематичною опозицією якого виступає контраст між світом і темрявою, між

життям і смертю, диявольським і божественним, радянським тоталітарним і загальнолюдським, що відображає уявлення письменника про духовні пошуки й проблеми особистості. Архетипічні сюжети та персонажі п'єси певною мірою трансформуються, міфологічні структури часто переплітаються з літературними. Завдяки цьому текст отримує форму драматизованого антиміфу.

Соціальний міф у І. Багряного стає засобом демаскування радянської дійсності. Цей міф є доцентровим, оскільки зосереджений в основному навколо Кремля (де знаходяться фактичні творці «світлого» соціалістичного майбутнього) та Красної Площі. У міфологізованому часі й просторі чітко спостерігаємо розподіл персонажів на «ворогів народу» та правлячу компартію, яка осмислюється як «обрана» й ототожнюється з владою Бога. Тобто політичний міф автора ґрунтується на деідеологізації партійних стереотипів, що за своєю суттю наближаються до створення нової Утопії.

Висновки до розділу 3

Таким чином, у час важливих суспільно-політичних, історичних, ідеологічних й, з іншого боку, аксіологічних та етико-моральних зламів середини минулого століття актуальності набуває смислове протиставлення «свого» та «чужого». Письменники-емігранти 40-х рр. минулого століття у своїх текстах зверталися до образу Батьківщини. Однак через повну ізолюваність від свого народу вони охудожнювали образ рідної землі по-іншому.

П'єса «Морітурі» була вперше представлена автором на драматургічній конференції МУРу в Майнц-Кастелі поруч з п'єсами «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького, «Шумлять жорна» У. Самчука та «Домаха» Л. Коваленко. Об'єднавчим концептом для цих текстів стало поняття

«безґрунтярства» як символічний означник для вимушено переміщених осіб періоду Другої світової війни та як міфологічний код у зачитаних творах.

Проблема «безґрунтярства» у п'єсі «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького виявилася через внутрішню (особистісну) та зовнішню (географічну) розділеність й намагання гармонізувати відокремлені частини. Питання «безґрунтярства» в У. Самчука реалізується у спробі персонажів подолати комплекс національної меншовартості, зовнішньополітичної роздвоєності й виокремити шлях українського державного поступу на чолі з власним Месією. П'єса «Домаха» Л. Коваленко зображує тяжкі роки розкуркулення й колективізації крізь призму жіночого світосприйняття зі специфічною версією пошуків власних витоків буття, усвідомлення як особистої, так і загальнонаціональної ідентичності.

І. Багряний задля подолання комплексу «безґрунтярства» звернувся до Євангелій як джерела вічного життя, натхнення й оновлення. Апелюючи до християнської першооснови, автор наблизив шлях Миколи Матяжа, а через нього й долю цілого українського народу, до страдницького шляху Ісуса Христа. Промовиста алюзія до жертви Спасителя становить каркас драми.

Письменник у своїх п'єсах відверто заперечує принципи методу соціалістичного реалізму, яким користувалися радянські письменники, й на противагу міфу подає свій антиміф, в чому й виявилася інакшість точки зору драматурга у порівнянні з літературним процесом у СРСР. Герої п'єси «Морітурі» є представниками різних світоглядних теорій – козацької України, незалежної України, єдиної та неділимої Росії, комуністичної доктрини. Концепт надії на оновлення та утвердження національної правди письменник втілює в образі Миколи Матяжа з його ідеєю «сонячної України на рейді» та новонародженого сина Миколи та Валентини.

Варто відзначити, що у п'єсі «Морітурі» політик подекуди переважає художника слова. Публіцистичні монологи Матяжа позначені плакатністю й розраховані не лише на глядача, а й суто на слухача (текст був поширений у формі радіоп'єси). Головний персонаж стає носієм філософії самого

письменника й об'єктивно, відверто критикує ідеологічний курс СРСР, аналізує концепцію марксизму як рушійний суспільний фактор на радянському ґрунті. Проте завдяки метафорично-ретроспективному осмисленню картин дійсності, підсвідомим натякам та ремінісценціям, письменник вдало охудожнив відносність оточуючого світу та ілюзорність утвердженого політичного курсу.

Основні положення цього розділу викладені у публікаціях автора [48, 50, 52].

РОЗДІЛ 4.

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ П'ЄСИ «РОЗГРОМ» І. БАГРЯНОГО

4.1. Ознаки вертепу в п'єсі «Розгром» І. Багряного

І. Багрянний – один з ініціаторів створення Мистецького українського руху, чия діяльність головним чином була спрямована на модернізацію української культури й наближення її до світової. Еміграційне середовище, до якого належав автор, сприяло знайомству українських письменників з ідейним багатством епохи та активному зверненню їх до експериментальних тенденцій, які панували в Західній Європі. Метатекстом драматургії І. Багряного, без сумніву, стало Євангеліє. Якщо у п'єсі «Морітурі» паралель з біблійними епізодами є відкритою (на неї прямо вказує сам автор), то у п'єсі «Розгром» письменник вводить інші жанрові форми як народної драми, так і ранньомодерної літератури на біблійній основі (вертеп, містерія, мораліте).

Драматург визначає жанр п'єси «Розгром» як повість-вертеп. З огляду на це, твір поєднує епічне та драматичне начало, що й відобразилося у його своєрідній композиції, де основна дія переривається інтермедіями, паузами й антрактами. То ж, по-перше, варто встановити специфіку вертепу як оригінального мистецького жанру.

Щодо походження поняття «вертеп» існують різні легенди. Наприклад, Л. Софронова наводить такі. Вертеп показували самому Ісусу, коли він був дитиною, освячуючи таким чином народне дійство з містеріальним сюжетом. В іншій легенді вертеп пов'язувався з вибором віри: український князь перед одруженням з іноземкою показував своїй нареченій вертеп із метою засвоєння нею тієї релігії, яку сповідує український народ.

Саме слово «вертеп» відоме полякам ще з XVI століття в значенні яру чи прірви. Е. Ізопольський називає вертеп «театром метаморфоз» і зазначає: «Се був ляльковий театр, у яким ляльки при допоміж відповідного механізму моментально перемінювали свій вигляд...» [62, с. 67]. У літературознавчому словнику-довіднику вертеп визначається як «...народний театр маріонеток, поширений в Україні в барокову добу. Дія вертепної драми відбувалася у двоповерховій «скрині», відкритій з одного боку для глядачів. На верхньому ярусі розігрувалися сюжети релігійного характеру, переважно за мотивами Різдва Христового та рятування щойно народженого Сина Божого від царя Ірода; на нижньому – побутові інтермедії, персонажами яких переважно були Запорожець, Селянин, Дід, Баба, Панотець, Циган, Жид, Москаль, Лях та ін.» [85, с. 109–110]. Важливу роль у постановці вертепу виконували інтермедії, які «...кипіли життям і акцією...» [85, с. 307], характеризувалися звичайною, доволі грубою, іноді не без цинізму, «з побожним пафосом» [85, с. 307] мовою, жартівливою формою, показували «...рани народного життя: притиски з боку панів, нещастя релігійних роздорів і т. ін.» [85, с. 307].

М. Тихонравов називає вертеп народно-християнською містерією. І. Франко наголошує, що вертеп пов'язаний із драмою, розмовою, грою. На його думку, середньовічні містерії та мораліте стали основою сучасного розуміння цього поняття.

Від часів своєї появи народний вертеп змінювався як за структурою, так і за колом окреслюваних тем, ідей, сюжетів. Й. Федас у книзі «Український народний вертеп» подає шляхи його історичного розвитку. Дослідник робить загальний огляд студій, присвячених цьому питанню, в яких М. Петров відзначив одну важливу тенденцію: «...ми помічаємо якщо не прогрес, то все ж таки деякий рух. Автори й інтерпретатори нерідко привносять у них елемент критичного, сатиричного відношення до повсякденної дійсності, що оточує їх, і освітлюють викривальним світлом деякі темні її сторони» [157, с. 12].

М. Йосипенко дотримувався поширеної думки про історичний розвиток вертепної драми: «Текст вертепу, в основі якого лежить розповідь про народження Христа (перша, так звана канонічна частина вертепного дійства), поступово обростав такою кількістю побутово-інтермедійних сцен, що врешті майже втрачав релігійний зміст, все більше привертаючи увагу глядачів другою частиною, так званою «світською» [63, с. 34]. Дослідник виділяє у новій вертепній драмі гострі соціальні мотиви, сатиричні елементи, які «в окремих сценах виходили поза межі побутового гумору..., набували мотивів соціального невдоволення та підносились до спроб викриття деяких суспільних пороків...» [63, с. 45]. Особливо виділяється «...драма про царя Ірода з мотивами боротьби українського народу проти соціального гніту й неволі взагалі» [63, с. 56].

Н. Смирнова теж наголошує на образі царя Ірода, трактування якого дещо змінилося протягом історичного розвитку вертепної драми: «...можна було помітити деякі відступи від біблійного оповідання, а чим далі, тим все різкіше почала виступати на перший план тема викриття жорстокого царя-деспота і зменшувалося число євангельських епізодів...» [157, с. 27]. Такі тлумачення євангельських сюжетів мали характер прямої політичної алегорії, демонстрували «бунтарські» настрої демократичного середовища.

Отже, давній вертеп перейшов у видозмінену вертепну драму. В ній спостерігається інтерпретація євангельських тем, образів, мотивів у новому суспільно-історичному дискурсі; більшого значення набуває «світське» життя людей. За Й. Федасом, тепер у вертепній драмі немає «бар'єру» між «сценою» і «залом», між виконавцями й глядачами. «В особі вертепника поєдналися драматург, режисер, актор, художник, співак, танцюрист, скульптор, архітектор...» [157, с. 56]. Очевидно, що цю тенденцію побачили українські письменники 20–30 рр. й далі підхопив І. Багрянний, олітературивши її у своїй п'єсі.

У центрі уваги І. Багряного – сюжет про розп'яту Україну, що викликає виразні євангельські паралелі з розп'ятим Христом. Жертвою

нацистської політики й незаперечним символом українського відродження стає Ольга Урбан. Саме вона – багрянівський літературний репрезентант Ісуса Христа. Прикметно, що заголовок твору одночасно містить звуковий ефект і фактично вказує на розв'язку п'єси. Назва твору «Розгром» прикріплена до дії в певний історичний час (Друга світова війна), але по мірі розгортання сюжету набуває узагальнюючого характеру: розгром двох протилежних світів – Німеччини та СРСР, розгром ілюзій українського народу, розгром у свідомості Матіса. Концепт «розгрому» неодноразово повторюється на сторінках п'єси, тримаючи композиційну цілість, зв'язуючи сюжетну розгалуженість. Повторюючись, заголовок п'єси перетворюється на знак, що є символічним відповідником дійсності (регулярний повтор одних і тих же явищ за тих самих умов).

Мотив розп'яття є провідним у драмі й з'являється на перших її сторінках: «У велику проломину видно майдан, а на нім, біля зруйнованого пам'ятника Шевченкові, мовби мармурова статуя, стоїть розстріляна, гола і заморожена ОЛЬГА. З гордо піднесеною головою...» [7, с. 118]. Відтак знищено пам'ятник Т. Шевченку як символу українського духу й поступу. У присвяті І. Багрянний згадує свого товариша М. Пронченка, що за українську ідею пройшов концтабори, а розстріляний був у Кривому Розі «гештапівськими посіпаками». Далі мотив розп'яття простежується через долю письменників «розстріляного відродження» – М. Куліша, М. Хвильового, М. Ялового, Б. Антоненко-Давидовича, Г. Косинку та ін. В образі Ольги розп'ята ціла багатостраждальна Україна, яка «...стоятиме в глибоких ямах очищ, незрівняна і ганебно поругана, – стоятиме, як вічний докір, як апотеоза їхньої ницости і підлоти, і як прапор неминучої відплати... Відплата зближається...» [7, с. 125]. Знакова смерть Ольги за вірність національним ідеалам прирівнюється до смерті Ісуса Христа за сповідування й поширення свого вчення. Тому в цьому випадку смерть є не тільки кінцем, вона одночасно стає початком – закінчується земне життя, починається звільнення від його мук. Інакше смислове навантаження несе смерть для

ворога (як відплата за вчинені злочини): «Вони хочуть робити впорскування життєвого елексиру за наш рахунок, за рахунок молодих, але те, що історично вже має бути трупом, ніякий елексир не врятує» [7, с. 99].

І. Багряний використовує поняття «вертеп» у ролі синоніма «світу» в період Другої світової війни: «Це – вертеп. Велетенський, і ще не бачений вертеп, де збожеволілий режисер, знехтувавши всі закони театральної штуки, урухомив раптом усе зразу. А може, розгубившись перед грандіозністю сценарія, він здався на самих акторів, давши їм волю... І от кожен з них став сам собі режисером... І всі вони в творчому ентузіязмі зажили і зарухались кожен по-своєму, кваплячись навзаводи себе показати... На могутнім театральнім пляцдармі... І ім'я тому пляцдармові, цілому тому театрові – Україна...» [7, с. 14–15]. Відсутність режисера, структура так званого «театру-напризволяще», «театру-всіх-і-для-всіх» з'являється у вже згаданій п'єсі «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького. За словами останнього, театр пережив «диктатуру режисера» й тепер відновлюється для показу чистого мистецтва. Однак в умовах війни І. Багряний прагне унормувати хаос, віднайти центр, висхідну точку для своєї вистави, що займає простори не лише України, а, здається, цілого змобілізованого світу. Трагедія Другої світової війни носить загальносвітовий характер. І це не навмисна авторська гіпербола, а закономірне світовідчуття. Ольга після повернення додому говорить: «Я прийшла пішки, любі мої... Через цілий світ пішки...» [7, с. 34].

Що важливо, старий вертеп розігрувався у дво-/триповерховій коробці, його актори – ляльки; новий вертеп займає більшу територію й авторська увага зосереджена на важливих філософських ідеях, проблемі національної ідентичності, суспільних протиріччях, що в п'єсі «Розгром» актуалізуються шляхом зіткнення соціально-політичних поглядів Ольги й Матіса, державних інтересів Німеччини, українського народу, СРСР.

Інше визначення світової катастрофи, яка реалізується в театральному дійстві, – «карколомна парада безглуздої епохи» [7, с. 8], «химерний театр» [7, с. 14]. Письменник позбавляє поняття «параду» позитивного,

передусім урочистого значення. І. Багряний як послідовник естетики світобачення М. Хвильового, його романтики «вітаїзму» в своїй драматургії зображує молодих, енергійних персонажів, хоча й понівечених як фізично, так і духовно. Герої, натхненні ідеєю української незалежності, демонструють безмежні силу та терпіння. Напевно, наскрізною ідеєю всієї творчості митця та його публіцистики є гасло про покоління, яке «найменше страшить смерть, а найбільше безчестя». Причому головними персонажами драматургії автора передусім стають представники молодії української інтелігенції, які здатні до об'єктивного й діяхронного аналізу дійсності: «Це нове покоління моєї Вітчизни. Покоління всіма ігнороване, цілим світом перекреслюване і все ж таки реальне й незнищиме. Серце їхнє, як насажений гнівом вулкан. Розум їхній – як лезо меча. Руки їхні – як залізні кліщі екскаватора в шрубках мозолів і в чорних шматочках землі. І воля їхня – як той булат, викована тяжким молотом епохи, що потовк і потрошив геть скло» [7, с. 10]. Вир жажливої паради нищить найкращих представників українського народу, про що безмежно жалкує письменник. Поглиблює трагічне тло п'єси той факт, що основна маса українців у період Другої світової війни розподілилася між двома таборами (українці в складі радянської армії та український підрозділ СС «Галичина» у складі військ Німеччини), звідси відповідне трактування воєнних дій: «...чужі шляхи чужої війни..., чужі шинелі чужих армій...» [7, с. 9].

Давній вертеп мав порівняно сталу композицію з інтермедіями між основними діями вистави. У п'єсі І. Багряного інтермедії з хаотичним характером, що зумовлено незвичайними історичними умовами. Тому автор повсякчас вдається до переходів між спектаклем та кінофільмом, вказуючи на мінливий, невпорядкований і тим жажливо-вважаючий перебіг подій: «Перед внутрішнім зором, як в сліпучім калейдоскопі, пропливають марева... Не марева – документальні і тим потрясаючі фільми, блискучий хаос, ім'я якому «Історія... Так, вже Історія, вчорашній день моєї Вітчизни...» [7, с. 11].

Цікаво, що авторські паузи мають місце переважно вночі й ніби наперед визначають неможливість світового впорядкування у цей період.

За схемою триповерхового вертепу світ у п'єсі «Розгром» поділяється на рай, земне життя та пекло. І. Багрянний сатирично возвеличує створений Сталіним едем (у цій п'єсі радянський світ згадується принагідно), з одного боку, та Гітлером, з іншого, які мають своїх прибічників. Так, Гриць відверто називає Матіса «чортом», а для Долметчера він володар і пан. Матіс має своїх слуг, котрі зі страхом виконують його накази, часто нарікають на свою долю. Капка при пошуку квітів для Ольги згадує москаля, який тепер, ймовірно, займе його місце, якщо Долметчер не виконає фатального доручення: «!!.. Квітів!.. Де ж я візьму квітів?!.. Де шукати тих квітів!.. Таке завдання!.. Таке завдання!.. (зітхає і крутить головою) – здурів мій начальник... Закохався... Насвинячив тій баронесі, а тепер... (зітхає) – Ціла моя кар'єра поставлена на карту!!.. Кві-т-ті-ів!!.. О-о, ця проклята Азія!!..» [7, с. 37]. Натомість земне життя повністю злилося з пеклом. Ми не бачимо чіткої межі між двома цими світами, бо зловісні грішники вештаються по землі й роблять страшні речі, інші люди мають вигляд живих мерців (згадаймо Гриця, повернення Максима). Навіть автор у перервах між діями п'єси («павзами-антрактами») жаліється на чортів та блазнів, що не припиняють його турбувати.

Містерія як складова вертепу (що інсценізувала народження, смерть та воскресіння Ісуса Христа) реалізує себе через наявність алюзій і натяків: спирання на євангельські мотиви, важливі історичні та рушійні соціальні події. Безпосередньо в «Розгромі» це звернення до художніх творів М. Хвильового («Санаторійна зона»), В. Винниченка («Сонячна машина»), українського фольклору («Доки сонце зійде – роса очі виїсть»); залучення біблійного сюжету про розп'яття Ісуса Христа, ідейно обумовлене введення постаті Т. Шевченка. Ці цитати – знаки романтичного ставлення до світу. Вони не контрастують з п'єсою в цілому, а належать до єдиного культурного кола, встановлюють відношення з іншими текстами вітчизняної літературної

традиції. Для середньовічної містерії характерна сюжетна канва євангельського оповідання про Різдво, страсті Господні та Воскресіння Христа. Зовнішня сюжетна рамка, наскрізні персонажі наявні в п'єсі «Розгром». По-перше, і на початку твору, і в його кінці перед нами постає образ розп'ятої головної героїні Ольги Урбан. Наскрізним персонажем, який має виконати свою майбутню місію, є син Ольги Борис: «...обоє ми будемо прип'яті до ганебного стовпа Історії НИМ!!» [7, с. 122] Борис помститься, а це означає, що влада – осердя зла.

Містеріальним елементом в тексті є використаний І. Багряним прийом сну. Сон, за Ю. Лотманом, – це семіотичне дзеркало, і кожен бачить у ньому відображення своєї мови. Сон-передбачення – вікно в таємне майбутнє – змінюється уявленням про сон як шляху всередину самого себе. Відтак І. Багряний представляє нам своєрідну «нереальну реальність», в якій він зустрічається зі своїми друзями-каторжанами й слухає їхні розмови: «Опівночі сходяться до мене друзі... Вони приходять з імлі і сідають в головах і в ногах... Вони приходять з далеких фаланг Бамлагу, з Сибірських пустель і нетрищ, з Воркути й з Магадану, з Мурманська і з Караганди, вони приходять з Карпат і з далекої Хорватії... Овіяні всіма вітрами, окурени порохом усіх шляхів, вони приходять і товпляться... І я слухаю їхні розмови, завмираючи серцем і намагаючись не розвіяти марева рухом чи подихом...» [7, с. 113]. Можливо, письменник знаходить у сні полегшення при спілкуванні з друзями, інколи потребує їхньої поради. За Ю. Лотманом, у сні закодовані невизначеності, у які ще треба внести певний смисл. Але сон є символічним, оскільки передає внутрішній стан, переживання автора, що є важливими при прочитанні та осмисленні тексту як окремої одиниці та при вписуванні його в національний культурний контекст. Друзі І. Багряного «...прийшли по [його] слово. Вони хочуть, щоб [він] сказав світові правду й про них – велику страшну правду. Поки в [нього] ще голова на карку. Вони дивуються і вони радіють, що вона ще тримається... Вони кваплять... Бо голови в нас бувають так коротко...» [7, с. 113].

Риси мораліте в ролі складової вертепу простежуються через домінантні філософські проблеми: роздуми про сенс життя, про свободу, про гріхи та їх спокуту, про душевні переживання. Повчальна функція мораліте реалізується в образі Матіса. Перед нами нещадний ворог і загарбник. Однак автор, на відміну від інших представників нацистського світу (Ортскомендант, лейтенанти, долметчери), виписує образ Матіса в розвитку й не відмовляє йому в праві на покуту (можливо, індуктивно, через образ Матіса письменник не відмовляє в цьому праві й цілій «культурній Європі»): «Ти мала рацію, фрау Ольга!.. Ти мала рацію!.. І ти й тепер маєш рацію от, така горда...» [7, с. 120] (у цьому виявляється ще один євангельський мотив – одкровення для Матіса).

Як уже згадувалося, для композиції п'єси «Розгром» характерні інтермедії. Деякі інтермедії в тексті суб'єктивно-авторські. Це діалог письменника з самим собою (за концепцією Ю. Лотмана, передання інформації від «Я» до «Я»): «Так, я маю регулювати вертеп. Регулювати жахливу повинь, відтинаючи геть кадрилі цілі серії їх, що переобтяжують хаосом, і роблючи там провал, павзу, коли можна бездумно лежати і лише слухати, як гуготить серце. І внутрішнім зором дивитися в її обличчя, тільки в її обличчя» [7, с. 16]. Це своєрідні спогади автора, емоційні навіювання й непогамовані кадри пережитого лихоліття. У шкільній драматургії інтермедії мали розважальний характер (адже основна дія оберталася навколо страстей Христових). За задумом митця, інтермедії мали слугувати йому необхідною перервою задля побудови логічно послідовної оповіді. Однак через надмірне співпереживання автора й граничність його психологічного стану вир спогадів та візій оволодів часом та простором інтермедій, що переносять реципієнта в різні подієві точки тексту: на палубу крейсера «Україна», в катівню, до помешкання письменника, до розбомбленого Мюнхена.

Невипадковими у структурі драми є інтермедії зі Штурманом, що показують різні епізоди з життя персонажа: спочатку він на крейсері «Україна» «...відважний вихованець штормів і бур і сміливий піонір

майбутніх, вимріяних, ще не бувалих рейсів» [7, с. 12]; потім «Штурман босий і напівголий іде по тяжких гранітових сходах, скроплених краплями його ж крові, що стікає йому з уст, з побитих рук і ніг, лишаючи слід там, де він пройшов...» [7, с. 12]; і насамкінець «...З такими як і сам тягає велику пилку в глибоких снігах, на сибірській каторзі... Убраний в лахміття і нужу, на таким лютім морозі, як сама люта епоха, – грає він ось так «на баяні» й підспівує...» [7, с. 13]. Епізод із Штурманом становить своєрідний згорнутий сюжет у композиційній будові тексту. Повне розкриття цього образу ми простежили в попередній п'єсі «Морітурі». У такий спосіб драматург виписує послідовну ціннісну картину, що формує особливий авторський дискурс. Адже кадр із Штурманом є повторюваним семантично значимим епізодом (пізніше як основна сюжетна лінія з'явиться в романі «Сад Гетсиманський» І. Багряного), а отже, з'єднуючою ланкою, невід'ємною частиною цілої мистецької концепції автора про героя нового часу. До того ж національно-визвольну ідею Штурмана з «Морітурі» продовжує Ольга Урбан із п'єси «Розгром» та Данило Лендер, Сашко Прохода й Оксана з комедії-сатири «Генерал».

В іншій інтермедії І. Багрянний розповідає про своє реальне місцезнаходження в еміграції. Письменник порівнює своє житло з тюремною камерою самотнього ув'язнення не так через умови, як через атмосферу й постійну загрозу репатріації: «Чужий світ і свій світ... Заатакованні й забльоквані з усіх боків, ми витримуємо натиск...» [7, с. 96]. Однак попри химерність часу й безвихідність становища з'являється образ маленької руської дівчинки, яка, здається, своєю усміхненістю та невимушеністю поведінки заперечує зло, війну, смерть. Ця дівчинка нагадує авторові Ольгу, а звідси стає символом незламності, гордості й сили волі. Сам образ дитини в тексті ототожнюється з чистотою й натхненням, спасінням й оновленням.

Невипадково в інтермедіях дія часто відбувається на перехресті, яке автор метафорично іменує «перехрестям історії». На перехресті сходяться два долметчери (москаль і українець – два різні світогляди), сюди приходить

побитий голова колгоспу та дівчина, що втікає від п'яних німців. Перехрестя несе невизначеність, розгубленість, плутанину. У такому історичному лабіринті на перехресті вишиковуються військові різних національностей (мадьяри, італійці, румуни, росіяни, українці), які загубили будь-яку послідовність та логіку подій оточуючого їх середовища: «— Я вже не розберу — де ж партизани... Там?.. (показує в залю). — Там?.. (показує назад). — Чи?.. (оглядає всіх і себе і заходиться сміхом)» [7, с. 89]. Тут трагізм ситуації (військові знаходяться у напівбожевільному стані) автор підсилює узагальненим образом: «Кадр... Один з безлічі, підглядених на перехрестях моєї Вітчизни в апокаліптичній грохоті, скреготі й галасі величезних орд. А в ній — сенс цілої поворотної фази війни...» [7, с. 91]. На таких перехрестях було повішено Ольгу, що наближає це місце до Голгофи, а у авторській концепції набуває позачасового та позапросторового метафоричного значення: «перехрестя одно з безлічі... Але воно одно те перехрестя, єдине, — синтеза всіх перехресть, узагальнення» [7, с. 116]. Для українського народу це роздоріжжя між двох смертей, що однаково несуть Гітлер та Сталін. Для Німеччини та СРСР перехідний шлях між перемогою та поразкою.

Важливого значення набувають також часові межі повісті-вертепу «Розгром». На історичний час накладається час міфологічний. Їх перетин відбувається через центральну точку — образ Ольги Урбан. З одного боку, крізь призму євангельських подій, через теми розп'яття Ісуса Христа, майбутнє Воскресіння І. Багрянний описує сучасний йому стан Батьківщини й один епізод її історії, тим самим піднімаючи їх до рангу священних, чому служать не тільки розгорнуті сюжетні ходи, але й уточнення реального часу: «Такий мала вигляд амбулаторія при районній лікарні містечка Н. року божого 1942-го, восени» [7, с. 18]. З другого боку, письменник дає подіям і політичну оцінку, перетворює їх на моральний приклад для майбутньої історії.

По суті вся дія п'єси «Розгром» відбувається в будинку Урбанів, що є й аптекою, й ательє Гриця, і «музичною клясою» [7, с. 18], і бібліотекою, й

евакопунктом, і «нарешті житловою кімнатою» [7, с. 18]. Насправді будинок має лише дві кімнати, навпіл перегороджений книжковою шафою, що й зближує його з вертепною побудовою: «В тій самій кімнаті все переставлено по-новому, прибрано, причепурено, наведено зразковий лад. Дещо винесено геть. Кімната вже має вигляд культурного й затишного житла; переділена надвоє книжковою стійкою та легенькою заслоною. В одній половині – бібліотека, писемний стіл, двоє ліжок, рояль, – це мешкання Ольги й Катрі. В другій – мольберт, ліжко також, кілька стільців... це мешкання і „ательє” Гриця» [7, с. 41].

Окреслимо тип композиції п'єси як доцентровий, оскільки всі персонажі, де б вони не були, повертаються до цього будинку, навіть до зруйнованого вщент: повертається із заслання без однієї ноги та однієї руки Гриць, з міста з малим Борисом приходить мати Урбанів, із Харкова повертається Ольга, і навіть Матіс приходить вже до зруйнованого помешкання. Для останнього це місце стає особистою Голгофою, саме тут персонаж усвідомлює не тільки свою фатальну участь у світовій війні, а й участь своєї нації й іншого, радянського «винуватця перед історією».

Помешкання Урбанів тісно пов'язане з життям, навіть символізує його. Воно відображає стан сім'ї, зокрема стан головної героїні, реагує на зміни в їхньому житті. Будинок у І. Багряного – сакральний простір, носій символічних значень безпеки, гармонії, культури, творчості. Тут Гриць малює свої картини, Ольга читає книги як українських, так і світових класиків в оригіналі, Катря обставила амбулаторію, де допомагає хворим, стара мати Урбан забавляє малого Бориса. Причому книги є обов'язковим атрибутом дому, вони стають знаками, що формують культурний світ персонажів й створюють атмосферу інтелектуального затишку. Війна десакралізує помешкання Урбанів не лише духовно (німці перекидають Грицеві картини, скидають портрети Андрієвих друзів, недбало ставляться до книг; у кінці п'єси автор показує вицвілий, хоч і вцілілий, образ Марії з дітям), а й у просторовому плані. Однак незнищеною лишається піч –

символ святості, непорушності сім'ї, неперервності життя. Тому недаремно в зруйнованому помешканні, біля незрушеної печі, з'являється син Ольги Борис як надія на продовження життя.

Герої на деякий час забувають про зовнішню трагедію й радіють такому довгоочікуваному сімейному затишку. Адже за стінами будинку – розруха, хаос, смерть. Більше того, зі смертю Ольги будинок розвалюється, ніби повторюючи її шлях. Коли мати бачить Ольгу повішеною, коли Матіс розуміє всю безвихідність ситуації – будинок показується як покинутий, зруйнований.

Дім Урбанів становить собою захисну фортецю й морально-духовну опору для його жителів. Таке його смислове навантаження знімається присутністю ворогів. Через їх ставлення до будинку та його господарів розкривається сутність культурного горизонту «представників нової Європи»: «Увійшли всі, не привіталися, покинули двері навстіж, мов до стайні зайшли. У МАТІСА в руках стек...» [7, с. 24]. Проте повністю десакралізувати простір помешкання Урбанів німцям не вдається, адже цінності українців глибоко закорінені в їх культурному досвіді, закарбовані на скрижалях історії. Мікропростір будинку Урбанів співвідноситься з Україною у двох точках: сповідування християнських цінностей та належна шана героям українського національного відродження у різний час (від Т. Шевченка до І. Франка й далі до представників «розстріляного відродження»). Звідси молоді інтелігенти мисляться як прямі спадкоємці доленосного історичного обов'язку, який вони сповняють до кінця й передають далі своїм нащадкам (Борис).

І. Багрянний вдало обіграє зміну ставлення ворога до помешкання Урбанів, причиною чого стала підміна соціального статусу сім'ї на «баронів та баронес». Тепер уже «...чути, як хтось старанно за дверима витирає ноги, навіть видно в трохи відхилені двері... ДОЛМЕТЧЕР подивився пильно на змінену кімнату, глянув шанобливо на бібліотеку, на господиню...» [7, с. 42]. Потім, коли міф про титулований стан Урбанів драматично розвінчується,

представники гітлерівської Німеччини повертаються до невинуватої звичної поведінки надлюдей: «Раптом відчинилися двері (без стуку) і ввійшов ДОЛМЕТЧЕР Капка. Вломився нагло, гупаючи на порозі чобітьми підкреслено-зухвало...» [7, с. 65]. За словами Капки, війна занадто все переплутала й кожен відчуває особисту розгубленість й страх. Далі німці взагалі вважають себе не лише «бажаними» гостями, а майже господарями: «Вони розташувалися й, далебі, почувуються, як вдома. Бо ж це не перша візита вже. Без шинель, порозсідавшись досить вигідно, вони курять, гомонять. МАТІС стоїть – розглядає книги бібліотеки...» [7, с. 69]. Відтак, за художньою концепцією І. Багряного, культура, яка оцінює представників іншої культури поверхово, за титулами й статусами, заздалегідь приречена на крах й історичну ізоляцію через неможливість встановлення адекватного рівноправного діалогу, що є необхідною умовою органічного розвитку кожної світоглядної системи.

В основі просторового проекту автора лежить мотив дуального членування світу з опозицією «Бог – диявол» (цар Ірод). Український народ опинився між двох таких царів: Гітлером та Сталіним, причому останні мисляться як злочинці на троні. Вертепний мотив про царя Ірода дещо розмитий і непомітно зливається з історичними реаліями. Паралель, проведена І. Багряним між переслідувачами української молоді (представники якої – Гриць, Катря, Максим, Ольга, причому їх молодість постійно підкреслюється автором: «З бічних дверей до кімнати входить на милиці безногий (однієї ноги нема) ще й безрукий (однієї руки нема), молодий, а вже сивий «дядя Гриць» [7, с. 19] або «А всього тій дівчині років 24-25» [7, с. 20]) та євангельським епізодом, передбачала як морально-духовний, так і історичний переворот, падіння тиранів і звільнення народу. Звідси тема невинної жертви, що наближається до жертви Ісуса Христа. Таким чином, українці, здобуваючи право національної свободи, опинилися між двох вертепів розбійників – російського та німецького, кожен з яких вдається до своїх методів катувань.

І. Багрянний активно використовує різноманітні театральні прийоми. У повісті-вертепі на перший план виходить життя-гра, життя-дієство, що обґрунтовує прийом «театр в театрі». Безпосередньо в драмі означений прийом реалізується за допомогою масок головних персонажів. Ольга – «баронеса», «високодостайна пані», «принцеса», «чарівна жінка»; з іншого боку, не хоче бути Роксоланою чи Марусею Богуславкою. Причому Ольга вживає жартома подібні титули, а сама гордо стверджує своє просте походження: «Доложіть йому, що його «чарівна баронеса» не донька баронеси, а, як і він, напевно, є лише донькою простої селянки, української селянки... І тим гордиться...» [7, с. 58]. Гриць ненадовго стає Рафаелем. Символічно перейменовуються країни: Німеччина – Третя Імперія; Україна – руїна, «Степова Геллада».

Ми вже зазначали, що І. Багрянний використовує поняття «вертеп» як синонім світу. Але якщо підійти з іншого боку, то поняття «вертеп» може бути розглянуто як синонім театру. З огляду на це, письменник використовує різні театральні коди: павзи-антракти, заслони, завіси, відслони, тло, акт та ін. Антракти, за П. Паві, це «розриви, що означають повернення до реального соціального часу, руйнування ілюзії, можливість роздумів» [118, с. 18]. Безпосередньо в п'єсі це слухна нагода для автора впорядкувати свої думки, втамувати переживання, визначитися з наступними подіями. Антракти є важливими не тільки для письменника, але й для читача чи глядача, що під час перерви задумуються над побаченим, узагальнюють й систематизують враження. І. Багрянний поділяє свій твір на акти (сцени). Акти обмежуються конкретними картинами, кожна з яких має своє смислове та ідейне навантаження. Також автор використовує завісу як певне розмежування світу театального (тобто ірреального) й світу реального. Він неодноразово наголошує, що кордон між цими двома світами досить хиткий: «Вертепні ляльки затемняють героїв, лізуть з усіх шпарин, розмахують руками й клейнодами, і кричать... Лізуть крізь завісу, вистрибують до залі і навіть на вулицю... Маршують... Біжать... Кривляються і репетують... Я їх запихаю

назад, не завжди даючи раду, бо не знаю тих законів мистецтва, які дозволяли б все те вкласти в якісь рямці» [7, с. 15]. З іншого боку, відслона служить окремим знаком, що передбачає подальший показ розгортання дії.

В аналізованому художньому творі образи створюються багатьма кінокомпонентами, серед яких, як і в драматичному творі, найголовніші – кадр, мізансцена, гра актора, його міміка, жести, інтер'єр тощо. Одним із кінематографічних прийомів є подрібнення дії на окремі маленькі епізоди, тобто кадри. І. Багрянний говорить про кадри як про спеціальні дійові особи. Вони самі з'являються, перемішуються, формують основну дію: «Фільми біжать сліпучим хаосом – паралельно, навскіс і зустрічно, напливаючи й перетинаючись блискавично-мінливими кадрами. Вони товпляться, налізають один на один... І годі вправити все те в систему. Це повинь» [7, с. 11].

У п'єсі «Розгром» немає чіткого кордону між режисером і акторами, головними персонажами й пересічними людьми. Всі вони водночас розгубилися, а з іншого боку, згуртувалися проти «двох найбільших мілітарних потуг» [7, с. 120]. Ми не можемо говорити точно, яку кількість акторів залучає письменник, оскільки п'єса розігрується на безмежній, неосяжній сцені, а дійовою особою виступає весь світ. Натомість стають показовими міміка й жести головних персонажів. Так, з грою нервів порівнюємо символічний шаховий турнір між Ольгою Урбан та Матісом. Скільки переживань вартує сцена, коли рідні побачили мертву Ольгу: «МАТИ, стояла, вклякнувши... І навіть не бачила Матіса... БОРИС тримав її рукою за плече і дивився в проломину, де щез Матіс і де в даліні маячив трагічний силует його матері з обличчям, піднесеним до неба» [7, с. 122]. І. Багрянний вдається до емоційних картин, використовуючи при цьому міміку та жести персонажів, що теж свідчить про сценічність аналізованого твору.

Автор у п'єсі «Розгром» звертається також до символічних культурних кодів. По-перше, неодноразово у творі згадується Голгофа: «Через муки і смерть, через остракізм, презирство і зраду, через мряковиння нищоти і

братовбивства й через «анатему» клікуш і фарисеїв, через тяжку Голготу – час вашого тріумфу гряде» [7, с. 10]. Голгофа в п'єсі символізує тяжкий шлях страждань українського народу й майбутнє його оновлення та утвердження. Також згадуються такі образи-символи, як Дамоклів меч, крилата богиня Немезида, Фенікс.

Отже, модернізоване вертепне дійство реалізується в п'єсі І. Багряного «Розгром» через євангельський сюжет про розп'яття Ісуса Христа (Ольга як національний Месія, історичне протистояння українського народу одразу з двома супротивниками) та через проекцію воскресіння Спасителя (віра в відродження української нації, символом чого є син Ольги Борис); осмислення новітньої ролі царя Ірода, символічні часово-просторові відношення, різноманітні алюзії, натяки, театральні коди.

4.1.1. Повість-вертеп «Розгром» І. Багряного в контексті повісті «Вертеп» А. Любченка: жанрова та світоглядна кореляція авторів

І. Багрянний не перший в українській літературі, хто звернувся до поняття «вертепу» як композиційної та жанрової складової художнього твору. Найвідомішими попередниками автора в цьому контексті стали А. Любченко (повість «Вертеп», 1929 р.), М. Куліш («Патетична соната», 1929 р.; «Маклена Граса», 1933 р.), представник українського експериментального роману Л. Скрипник («Інтелігент», 1929 р.). На нашу думку, за ідейно-тематичним наповненням та сюжетною обумовленістю п'єси І. Багряного найбільше співвідноситься з твором А. Любченка.

І. Багрянний та А. Любченко були знайомі особисто й разом перебували у м. Моршин 1943 р. Саме там І. Багрянний написав один із своїх найвідоміших романів «Тигролови». А. Любченко (представник періоду «розстріляного відродження») написав свою повість «Вертеп» майже на 20 років раніше (1929 р.) за повість-вертеп «Розгром» І. Багряного. Це свідчить,

що вже в 20-х роках ХХ століття українські письменники почали звертатися до барокової поетики з метою охудожнення сучасних їм суспільно-історичних умов. Вертепна побудова твору дозволила А. Любченку завуальовано говорити про українське відродження й, що важливо, текст повісті відразу став доступний широкому загалу (на відміну від художніх текстів І. Багряного).

Ю. Шерех у своїй статті «Колір нестримних палахтінь» вказує на основні ідейно-естетичні принципи повісті. Значення «Вертепу» для українського читача літературознавець порівнює зі значенням «Божественної комедії» для західноєвропейського середньовіччя чи «Фауста» для Європи після 1789 р. Більше того, «...місткість форми, сконцентрованість змістів, навантага смислів на кожен одиницю форми – ця риса теж споріднює «Вертеп» з «Божественною комедією» або «Фаустом» [176, с. 460]. За словами науковця, «Вертеп» став синтезом політичного й загальнофілософського світогляду українських двадцятих років» [175, с. 460].

Інший дослідник творчості А. Любченка І. Михайлин високо оцінює «Вертеп» як інтелектуальний і філософський твір, жанрову форму якого визначає як модерну інтелектуальну повість. До історії української літератури письменник увійшов як великий синтезатор. Адже, по-перше, згадана тут повість становить собою поєднання ліричного та епічного начал (за спостереженнями І. Михайлина, в новелі «Мелодрама» поєднується муздрама та лірична повість). По-друге, автор у художньому тексті комбінує різні види мистецтв: музика, танець, література, живопис, кіномистецтво, театр, найпершим свідченням чому стали заголовки новел (ліричне соло, мелодрама, містерія, сеанс індійського гастролера, танок, лялькове дійство, атлетика). Отже, спробуємо знайти точки дотику в повісті «Вертеп» А. Любченка та повісті-вертепі «Розгром» І. Багряного як представників раннього та пізнішого українського відродження 20-х–40-х років ХХ століття.

По суті повість А. Любченка є сукупністю новел із окремими назвами та невеликими смисловими сюжетами. Автор у «Слові перед завісою», як і І. Багрянний, дає своє розуміння вертепу: «Цим прекрасним словом у нас називали колись дуже розповсюджене пересувне видовище містерій та інтерлюдій. Але життя змінилося і тому у нашому вертепі все буде трохи інакше» [100, с. 18]. Письменник застерігає і від іншого давнього розуміння «вертепу» як місця злочинців та розпусників, наголошуючи на тому, що перед нами насамперед мистецьке дійство. Інтерпретацію давнього вертепу А. Любченко пояснює так: «Якщо в тому давньому вертепі за лицедіїв правила невеличкі дерев'яні ляльки, то тепер, коли людська істота зазнала великого поступу, ми, безперечно, можемо собі дозволити, щоб за лицедіїв правила почуття, думки, окремі слова, окремі образи або й самі живі істоти..» [100, с. 19]. Ю. Шерех трактує «Вертеп» А. Любченка як «сучасну, XX сторіччя, містерію з інтерлюдіями» [176, с. 481]. І тут не можна не погодитись з відомим літературознавцем та його цілком виправданими коментарями: «А тепер згадаймо: чи триповерхова коробка старого вертепу не показувала весь світ, як його тоді уявляли? І чи драма ляльок не показувала зміст тогочасної (церковної) філософії? І чи не перемішувала вона високі абстракції містерії з паралельними їй, але знижено-побутовими інтермедіями? Пригадаймо зміст «Вертепу»: людина і світ, філософський і національно-політичний світогляд. Пригадаймо композицію «Вертепу»: від злетів у царину високої абстракції в відпочинок розділів – побутових новел. Хіба це не є містерія з інтерлюдіями?» [176, с. 481].

Отож, обидва митці говорять про постановку нового вертепного дійства. Завдяки дво- / тривимірній формі та сакральному змісту вертеп для цих авторів став зручним жанром для втілення їх художніх амбіцій. У «Вертепі» А. Любченка народження Ісуса Христа (мотив, що є основою вертепу) асоціюється з образом жінки на цвинтарі, яка символізує оновлення України. І. Багрянний використовує інший євангельський сюжет – це розп'яття Ісуса Христа (один з мотивів середньовічної містерії).

Загальна тема обох творів – тяжкі перипетії на шляху до самостійності нашого народу та очевидне майбутнє становлення України. Ще однією точкою перетину двох творів є їх символічні часово-просторові відношення. Як уже зазначалося, для повісті-вертепу І. Багряного характерний тривимірний поділ простору, що наближає його до вертепної коробки. Подібним чином вибудував обшар своєї повісті А. Любченко. За вдалим спостереженням Ю. Шереха, А. Любченко художньо інтерпретує триповерховість вертепу, тому в автора з'являється «тричастинна коробка: ...кімната автора в центрі; вікна з одного боку виходять на цвинтар; вікна з другого боку виходять на нове місто. Як у старому вертепі три поверхи знаменували небо-землю-пекло, так у новому три клітини знаменують минуле (цвинтар), сьогодні (робоча кімната автора), майбутнє (нове місто)» [176, с. 482]. Звідси значущі просторові протиставлення: степ (як сільська місцевість) / місто; затишок авторової кімнати / гуркіт міста.

Авторське протиставлення міста та села має особливий смисловий акцент. Письменник відводить розповіді про місто окрему новелу під назвою «Танок міського вечора». Причому місто в А. Любченка мислиться як цілком живий персонаж, який радіє, розмовляє, сумує, а ще «...воно визнає тільки сміливих і здібних. Воно обдаровує ласкою тільки імкливих та енергійних. І воно ненавидить, безмежно ненавидить усіх, що кволі й зневірені» [100, с. 38]. Образ міста в повісті «Вертеп» співвідносний з проекцією майбутнього України Миколи Матяжа з п'єси «Морітурі» І. Багряного. Фактично А. Любченко на 20 років раніше за І. Багряного висловився про те, що суто селянська Україна уже віджила. Майбутня Україна – суспільно-прогресивна, промислово розвинена, активно використовує модерну техніку.

Перехрестя як символічна міфологема часу присутнє також у повісті «Вертеп», однак у цьому випадку воно забарвлено позитивно. Зокрема автор пише про живі, сповнені молодечого гамору перехрестя міста: «Веселі, рухливі, гомінкі, вони хвильним припливом сповняють перехрестя, течуть по всіх напрямках, по всіх напрямках розбивають кришталеву задуму ночі, і

кришталеві скалочки сріблясто зойкають, звертисто падають, котяться ще довго шалапутними шумами...» [100, с. 42]. У художній інтерпретації І. Багряного концепт «перехрестя» має більш драматичний характер: українці на трагічно-смертельному роздоріжжі між Німеччиною та СРСР. Погоджуючись з І. Михайлином, зазначимо, що у повісті А. Любченка перехрестя позначає межовість часово-просторових площин: минулого / майбутнього, міста / села, небесного / земного, зовнішнього / внутрішнього.

У драмі І. Багряного зображено більш конкретний простір – будинок сім'ї Урбанів, що символізує внутрішню невітілену енергію персонажів, їх прагнення; водночас є осередком сімейного та культурного затишку, сховищем від ворожого зовнішнього світу. Протилежну ситуацію спостерігаємо в А. Любченка, бо, як доречно зауважив Ю. Шерех, письменник ніби виключає поняття простору: дія відбувається то в кімнаті автора, то в неосяжному степу, то в безмежжі України як цілості – «...дія ввесь час відбувається, по суті, в дусі, в діалектиці суперечностей, що існують, правда, в просторі, але не зв'язані істотно з простором» [176, с. 481]. Відтак багрянівській доцентровості протиставляємо безцентровість А. Любченка.

Ми уже згадували про міфологічний час у повісті-вертепі «Розгром» І. Багряного, що виходить з історичного минулого українського народу, проектується в його майбутнє, творцями якого стануть нащадки, але в тексті драматурга він концентрується в образі Ольги Урбан не лише як метафорі розп'ятої України, але й благословенного майбутнього спасіння. Часопростір у повісті А. Любченка теж міфологізований. Спостерігаємо вихідну точку часу в минулому (революційні події 1917 р. – як колишнє, віджиле), його фокус у теперішньому (постреволюційні явища – масове розчарування та пошук надії на національне відродження) й спрямування у майбутнє, що безпосередньо залежить від людини, її прагнень та цілей. І. Михайлин зазначив, що художній час твору – багатоплановий, а історичний час має циклічний характер з кульмінаційним моментом

відродження (образи маленької дівчинки, жінки, атлета). На думку Ю. Шереха, сьогодення в повісті «Вертеп» є фокусом минулого та майбутнього, саме в ньому реально існують як минуле, так і теперішнє. Літературознавець проблему часу розв'язує таким чином: «...якщо минуле живе в сьогодні, то і мертве живе в живому» [173, с. 467]. Звідси окреслюється цінність національного та світового досвіду в розумінні теперішнього та розбудові майбутнього. Отже, дискурсивна практика в повісті А. Любченка носить метапозиційний характер.

Варто наголосити, що обидва письменники ставлять однаково важливий акцент на трактуванні жінки як втіленні образу України, рідної землі, вічного життя (Ольга Урбан у І. Багряного та безіменна жінка на кладовищі в А. Любченка, що ще більше відображає узагальненість). Традиційний в українській культурі образ жінки-матері (Шевченко зі своєю Марією) у письменників ХХ століття став виявом духовної сили відродження українського народу, вічним життям і безмежною Україною. Обидва письменники виділяють як суспільну роль своєї героїні, так і жіночність взагалі (любов, краса, народження, вічність). Таким чином, жіноче начало прирівнюється в авторів до сакрального образу Богородиці, яка дала людству шанс на оновлення. Різниця полягає лиш у тому, що І. Багряний більше конкретизує історико-політичні умови, Ольга відверто окреслює свої національні орієнтири.

Жінка в А. Любченка, за визначенням І. Михайлина – це алегорія суспільства, його звільнення. У повісті «Вертеп» з-поміж калейдоскопу різних подій саме образ жінки є наскрізним, її особистий шлях співвідноситься з долею українського народу революційного та постреволуційного часу. Так, риштування, в побудові якого брав участь її чоловік і яке принесло йому смерть (герой упав з цих риштувань), уособлює невдалу спороду української державності: «– Цікаво, що б то була за будівля, коли таке лихе риштування» [100, с. 28]. Більшість її будівничих й вірних adeptів загинули, однак ідея української незалежності лишилася. У

А. Любченка вдова тяжко переживає свою втрату: «Молода, але тепер зовсім, зовсім безсила. Мовчазна, але очі їй кричать невимовним благанням. Покірна, але хусточка, що її притискає вона до уст, здригається надто часто...» [100, с. 27]. Далі вона кам'яніє від горя на могилі коханого (І. Багряний зображує Ольгу після тяжких тортур кам'яною, мов мармурову статую). Однак через деякий час з'являється новий герой, робітник атлетичної будови, що вже збудує міцні риштування й нізащо з них не впаде: «Ні жесту млявого – бадьорість. Ні ризику сумніву – сміливість. Ні хмарки в оці – ясність. Ні хмарки в думці – точний розрахунок» [100, с. 65].

У такий алегоричний спосіб письменник говорить про долю України та її майбутній шлях до вершин нового життя. Саме молодим, енергійним, сильним та сміливим – належить майбутнє. Письменницька ідея українського месіанства проста: збагачені історичним досвідом та культурною пам'яттю нащадки представників українського відродження закладуть міцний фундамент нашої національної незалежності.

Ю. Шерех простежує кольорову динаміку України в цій повісті: «Він [червоний колір] даний уже у вступному «Слові перед завісою», даний як незмірне багатство ліній, фарб і структур, як зміст величезного багатства вмістів – від зеленого кольору цілини, через розбризк сірих плямок буденщини і чорну лінеарність напружених працею жил до свого апогею, до червоного кольору, «що так владно панує на нашому панно», що викликає найбільшу екстазу автора і вже з себе виділяє все багатство додаткових тонів – смарагдових, фіалково-білих, аквамаринних, сріблястих і сили інших. І в кінцевому «Наказі» цей домінуючий колір названий кольором наших днів» [173, с. 462]. У А. Любченка червоний колір не належить до знаків правлячої політичної кон'юктури. Письменник лише вдало зіграв на такому контексті. Він подає нам червоний як колір натхнених прагнень, благих сподівань, колір вічного творчого життя й оновлення. Це також символіка боротьби українського народу. За Ю. Шерехом, значення червоного забарвлення «...не тиха ідилія вишневих садків і заснулих хуторів, а вічне

прагнення, вічний бій і насолода творчістю, болем і перемогою» [173, с. 462]. У письменника вищезначена семантика червоного кольору прихована. Непідготовленому й незацікавленому читачеві практично неможливо виокремити опозиційний характер повісті, адже на першому плані червона Україна, сильні й енергійні робітники, розвинене місто, сповнене щасливим сміхом людей, ідеал світлого майбутнього. Саме тому партія не заборонила друк повісті відразу.

Споріднює художні твори обох авторів повчальна функція мораліте. Задля переконливішого осмислення життєвої філософії І. Багрянний та А. Любченко вводять позареальний план та персонажів, що є уособленням певного світогляду. Як уже згадувалося, до І. Багряного уві сні приходять репресовані за українську ідею друзі, які бажають, щоб автор доніс світові правду. У повісті А. Любченка з'являється Сак'я-Муні – послідовник філософії Буддизму, що ґрунтується на уникненні страждань, ескапізмі і здобутті спокою як кінцевій цілі життя, що дорівнює втраті відчуттів: «...лише коли гасне вогонь насолоди, гріха, облуди й гордощів, лише коли гаснуть всі пристрасті й безчестя, – тоді настає супокій, і нарешті наближається людина до нірвани» [100, с. 36]. За авторською концепцією, адепти такого світогляду втрачають органічний зв'язок з життям: «...щойно втекли ви од людей і життя, ви одразу ж стали мертвяком...» [100, с. 35]. А. Любченко застерігає від безпідставного страху перед буттям й закликає жити повним життям, співпереживати й перемагати: «...якщо жадоба, що кличе від одного народження до другого, гарантує нас од нірвани, то хай живе ця прекрасна жадоба!... якщо жінка сприяє жадобі й народженню, якщо жінка – один із тих найсильніших стимулів, що ніколи не дозволять зазнати нудного й страшного супокою, то хай живе ця прекрасна жінка!... якщо жадоба радості є початок страждання, то хай живе страждання!... Хай живе все, що ненавидить морок і любить силу, все, що не знає супокою і зневіри!» [100, с. 37].

З цього приводу Ю. Шерех вдало робить висновок: «І саме на русі протиріч в нібито звичайному: дитяча гра, сцена кохання, прогулянка за місто, похорон – саме на цьому з особливою переконливістю виростає основна філософсько-етична ідея «Вертепу» – ідея вічного неспокою – і пов'язана з нею національно-політична ідея месіанства України, з особливою переконливістю виростає ВІРА – віра в людину і віра в Україну, яка наскрізь проймає «Вертеп», як і весь український культурний ренесанс двадцятих років» [173, с. 472].

Отже, А. Любченко та І. Багрянний написали свої тексти з різницею у 20 років, однак обидва письменники композиційно та жанрово наблизили свої тексти до вертепу. Також мистецькі концепції двох авторів у аналізованих текстах мають й інші співвідносні плани: образ України, образ жінки, міфологічні часово-просторові відношення, ідея незалежності України. Що важливо, як І. Багрянний, так і А. Любченко присутні на сторінках повісті-вертепу «Розгром» та повісті «Вертеп». Вони як два вертепники охудожнюють певні історичні відрізки, завдяки чому тексти є цілісними. Письменники також є послідовниками ідей М. Хвильового про відстоювання української окремішності, про визначну роль українського народу в сучасному їм світі і, звичайно, продовжувачі «романтики вітаїзму».

У їхніх текстах присутні риси експресіонізму. Авторська точка зору набуває узагальнюючого характеру, письменник стоїть над ситуацією і з цієї позиції окреслює дійсність (І. Багрянному та А. Любченкові допомогли в цьому вертепні особливості). У експресіонізмі на перший план виходять узагальнені образи, символи, алегорії (образи України, жінки, Ісуса Христа, майбутнього покоління). Окрема людина стає виразником колективних суспільних інтересів, уособленням різних політичних процесів (Ольга Урбан у І. Багряного та безіменна жінка у А. Любченка є символами України). Письменники зображують не стільки індивідуума, скільки окрему особистість як носія загальних значень. Тому опускаються індивідуальні особливості персонажів, що повністю проявляється у повісті «Вертеп» з

безіменними героями. У обох авторів їхні персонажі передусім є знаками епохи.

Інша риса експресіонізму – публіцистичність та тенденційність. А. Любченко суспільно-політичні протиріччя того часу подає завуальовано. У п'єсі «Розгром» І. Багряного (як і в інших його драматургічних роботах) головні персонажі вдаються до розлогих монологів, що за своєю суттю наближаються до публіцистичних виступів. Ця ознака експресіонізму якраз і властива насамперед драматургії з її можливістю прямого впливу на реципієнта. Також експресіоністична естетика світобачення характеризується підвищеною виразністю: трагічне й неоднозначне сприйняття дійсності, глобальність конфліктів, у які втягнені персонажі (відповідно в авторів події до та після 1917 р. та події Другої світової війни). Якщо А. Любченко узагальнює широту задіяного конфлікту, то І. Багряний унаочнює апокаліптичну трагедію свого часу, де весь світ ніби котиться в провалля.

4.2. Художня інтерпретація війни в п'єсі «Розгром» І. Багряного

4.2.1. Мілітаризм як специфічна художня координата п'єси «Розгром» І. Багряного

Художня спадщина І. Багряного періоду Другої світової війни є знаковим явищем в історії української літератури. Адже автор не лише стверджував національні позиції на літературному поприщі та в публіцистиці, а й глибоко відобразив трагічний героїзм цілої епохи. Війна за право існувати фізично й до кінця сповнити свій морально-національний обов'язок метафорично оприявнилися в художніх творах письменника.

Мілітаризм як провідний спосіб охудожнення дійсності періоду Другої світової війни й як композиційно-сюжетна складова властивий текстам соціалістичного реалізму. Його провідними рисами стали героїзм, відданість

Батьківщині, афективні епізоди патріотизму радянської людини. Однак мілітаризм – це не лише реалізація державної ідеології, а й різногранна метафорична проекція воєнних подій у п'єсі «Розгром» І Багряного. Як наслідок, в епоху тоталітарної диктатури очікуваною стала поява колективної мілітарної свідомості, що постала в аналізованій драмі у специфічній авторській репрезентації.

Мілітаризм із латинської мови перекладається як військовий й у прямому сенсі позначає державну ідеологію, спрямовану на виправдання політики постійного нарощування військової міці держави й, одночасно з цим допустимість використання військової сили при вирішенні міжнародних і внутрішніх конфліктів.

І. Захарчук у своїй монографії «Війна і слово» окреслює мілітаризм як соціокультурний феномен, притаманний художній творчості більшості митців ХХ століття. Офіційно утверджений у той час метод соціалістичного реалізму як своєрідна зброя в боротьбі за новий світ становить собою основу мілітарного дискурсу в радянській літературі. За словами дослідниці, ідеологія соціалістичного реалізму була прямою спадкоємицею мілітарних настанов Російської Імперії. До того ж для письменників, адептів соцреалістичної доктрини, «...присутність воєнного наративу в засадничих буттєвих реаліях сприймалась як явище очевидне, самозрозуміле та безсумнівне, яке підлягає присвоєнню й возвеличенню і майже ніколи не кодифікується у вимірі травматичному і неприродному» [59, с. 14]. Мілітаризм Другої світової війни на українських теренах є амбівалентним. Радянська й німецька загарбницькі системи за допомогою насильства й агресії прагнули утвердити свою велич, їхній успіх передусім залежав від військової міці. Концепт війни у радянській літературі актуалізувався через підтримування та укріплення державного військово-політичного курсу з провідними категоріями подвигу, самопожертви, місії. Війна мислилася як спосіб структуризації та впорядкування світу.

З іншого боку, письменники-емігранти виробили свою контрверсію мілітарного досвіду Другої світової війни з визначальним акцентом на національному героїзмі. В емігрантському варіанті художньої адаптації мілітаризму модуси честі, обов'язку та місії стали не просто облігативами офіційної ідеології, а інтерпретували надтяжке протистояння персонажа зі смертю у фізичному та метафізичному планах. Географічна втрата Батьківщини частково ототожнювалася з програною війною, а візія України як втраченого раю стимулювала письменників на еміграції до альтернативного охудожнення трагедії війни.

І. Захарчук розрізняє три версії війни в художній рецепції письменників-емігрантів: антиколоніальну, авантюрно-пригодницьку та інтелектуальну. Причому, на думку дослідниці, І. Багрянний репрезентує антиколоніальний мілітаризм. Ми вважаємо, що у цій п'єсі автора продемонстровані всі три моделі мілітарного досвіду.

Як уже зазначалося, війна в радянському баченні становила собою невід'ємний етап на шляху до утвердження нового світу. Натомість у п'єсі «Розгром» І. Багряного відзначається протиприродність та антигуманність військових методів. Послуговуючись термінологією І. Захарчук, зазначимо, що назва п'єси «...кодифікувала оптимістично-пафосну рецептивну перспективу» [59, с. 273]. Заголовок п'єси несе не лише потужне смислове навантаження, а й стає символічним висновковим концептом у кінці твору (розгром на шаховій дошці та програна німцями битва під Сталінградом, і як наслідок: повна втрата ними воєнної стратегічної ініціативи). Однією з основних функцій заголовку п'єси є його повторюваність у тексті. Завдяки цьому він слугує засобом смислового та орієнтувального зв'язку в повісті-вертепі.

У науково-критичних джерелах, присвячених драматургії І. Багряного, неодноразово зазначалося, що культурні орієнтири автора обертаються навколо історіософії «розстріляного відродження». Відтак епіграф із М. Хвильового служить для п'єси І. Багряного прецедентним текстом, що є

сугестивним для драматурга в суспільно-історичному відношенні. Також за допомогою вкраплення з тексту свого попередника, крізь призму культурної пам'яті І. Багрянний осмислює людські життєві цінності.

Як заголовок твору, так і епіграфи становлять собою явні авторські знаки, що допомагають реципієнту на шляху до інтерпретації п'єси І. Багряного. На думку В. Лукіна, такі знаки «...служать для звуження можливого діапазону тлумачення тексту, але зовсім не передбачають тільки якийсь один його напрямок» [99, с. 118–119]. На множинність інтерпретації своєї п'єси вказує сам письменник, дещо видозмінюючи цитату з повісті «Санаторійна зона» М. Хвильового, а, отже, наповнюючи її новими семіотичними ознаками своєї доби: «...отих „сильних, як леопард“, суворих, як камінь, і „вільних, як Воля“... і звичайних, як чорна земля...» [7, с. 8].

І. Багрянний у цьому творі позиціонує себе не лише як драматург, а й як режисер, кіносценарист. Мінливість кадрів тексту відповідає нестійкості реального життя автора. У вступі читача вражає понівечений образ головної героїні. Похмурі візії письменника відтворюють також етаповий марш його співвітчизників. Далі з'являється жаский кадр з юним штурманом на кораблі, який спочатку сміливий та відважний оглядає морські простори, а потім перебуває в нестерпних умовах на каторзі. Потім ми спостерігаємо образ цілого народу, що, ніби розкидані емігранти, однак на своїй землі, змушені шукати пристановища, відбудовувати розтрощене житло з незгасною надією на краще майбуття. Адже вони «...вибиваються з сил, та не вибиваються з віри, що вже нарешті – після всіх, здавалось, безконечних мук, – хай і ціною втрати багато чого з найдорожчого, все ж таки почнеться нове життя» [7, с. 17].

Отож, на противагу патріотичному ажіотажу навколо воєнних змагань періоду Другої світової війни в Радянському Союзі, І. Багрянний в емігрантській версії розвінчує так званий визвольний мілітарний міф й подає свою антиколоніальну версію війни.

Митець показує положення українців між декількох ворожих таборів і говорить від імені молодих українських інтелігентів, яким незрозумілий та чужий комплекс національної меншовартості їх «рідних хуторян і малоросів» та які борються за незалежність України:

- ✓ по-перше, «з погляду Політбюро ВКП (б) – з погляду офіційної совєтської доктрини – ми (тобто українці) підлягаємо винищенню, бо ми найстрашніше для них, – їхнє заперечення, володарі «завтра». Завтрашній день, і то великий день Українського народу» [7, с. 97];
- ✓ по-друге, «з погляду «рідних» хуторян та малоросів – ми так само підлягаємо винищенню. І вони б нас винищили, якби могли. Вони при згадці про нас заплющують очі від жаху... Бо розуміють, що саме наше існування викреслює їх і всі їхні худосочні аспірації та претензії геть...» [7, с. 97];
- ✓ «з погляду представників старої Росії – те саме, що й з погляду нової...» [7, с. 97];
- ✓ «з погляду німців – ми особливо підлягаємо винищенню. Бо вони вірно схоплюють, що саме ми є мізком, нервами, головою сьогодишньої української нації. І що та голова не йде і ніколи не піде на компроміс» [7, с. 97].

Автор намагається донести читачеві, що ненависть ворогів до українського народу ніяк не виключає значимості останнього для суспільно-історичного процесу всього світу. Письменник вірить в незламність, стійкість та силу волі простої української людини, яка, об'єднуючись з подібними собі, творитиме нову українську історію.

Інтелектуальний дискурс п'єси пов'язаний з образом Ольги Урбан. Жінка акцентує на інтелектуальному рівні українців. На прикладі головної героїні І. Багрянний показує освіченість своїх співвітчизників – вона з дитинства знає німецьку мову (і не тому, що вона чекала загарбників, а тому, що «ми молоді, ми жадібні, ми тільки вимаршовуємо на історичну арену... Перед нами світ і ми жадібно опановуємо його, і... не без успіхів, як показує час...» [7, с. 76]), в оригіналі читає німецьких філософів, знайома зі світовими

класичними науковими та літературними працями. Причому в художній інтерпретації драматурга основна частина німців не знають навіть всесвітньовідомих представників своєї культури (Ф. Ніцше, О. Шпенглера, В. Шиллера, Й. Гете). Більшість українських митців для них чекісти та зрадники. І. Багрянний підсумовує, що головна помилка німців полягала в недооцінюванні супротивника. Нацистська влада говорить про наше азіатське походження, про «комплекс меншовартості», інтелектуальну вбогість, зіпсованість, проте «нас можна тимчасово затримати, але ніколи не зіпхнути. Нас можна здешаткувати, але ніколи не винищити. Нас можна стероризувати, але ніколи не зломити. І нарешті, нас можна оганьбити й знеславити, але ніколи не зробити нікчемними, аж поки ми самі не підемо по похилій, завершаючи свій історичний цикл, як вони» [7, с. 99], бо це «...покоління, якого найменше страшить смерть, а найбільше страшить безчестя» [7, с. 97]. Визволення – єдина мета, що спонукає народ до боротьби: «...це, власне, єдине, що мене тримає, – ота страшна упертість, ота затятість безвідчитна й безоглядна, дика, як у того хмеля, що його топчуть, а він таки дереться все вгору, вгору...» [7, с. 92].

Персонажі соцреалістичних текстів часто вишколені військово, адже війна ставала природною й невід'ємною частиною життя індивіда. Однак герої п'єси «Розгром», за термінологією І. Захарчук, принципово немілітарні. Гриць – маляр, професор і каторжник, молодий, та вже сивий і скалічений війною (немає однієї руки та однієї ноги). Автор акцентує на каліцтві чоловіка як наслідку радянської тоталітарної, а потім німецької загарбницької політики: «Він молодий віком (30-32 роки), але старий досвідом, пошарпаний в життєвих бурях». Тепер своїми картинами (ціле священнодійство) задовольняє культурні потреби представників Третьої імперії за символічну плату: «...пачка сигарет за пачку Сикстинських мадонн з оригінальних німецьких фото...» [7, с. 61]. Отож, вражає розходження духовного потенціалу чоловіка, його національно-визвольних поривань із зовнішнім оприявненням Гриця в світі.

Професія Гриця є не випадковою. У такий спосіб І. Багрянний показує свою позицію щодо вимушеного місця митця в тоталітарному суспільстві й у період військових протистоянь. З одного боку, художники як представники зорового мистецтва, що, безсумнівно, відразу привертає увагу реципієнта, стають активними пропагандистами при потрібному владі суспільно-ідеологічному курсі. Якраз інтелігенція, культурні діячі, заангажовані владою, стають активним рушієм під час формування соціальних міфів при будь-якому політичному режимі. У п'єсі загарбницько-злочинні дії німців розходяться з їх мистецькими амбіціями. Дисонанс жахливих воєнних руйновищ та Грицевих картин зі світлими пейзажами, копій Сікстинської мадонни на замовлення німців носить антикультурний характер: «”Зер шен!..” – Коні!.. Чудесні коні!!... На трьох великих картинах вони бігли, басуючи, вихали ногами, іржали, виграючи на соняшній траві... А мале лоша он як іде вистрибом! На всьому мерехтить сонце... Мерехтить небо... Мерехтять коні...» [7, с. 28]. Претензії нацистів на величні живописні картини в суті своїй фальшиві через фіктивність самого процесу малювання (копіювання картин) та порушення балансу кількісно-якісних характеристик (п'ятдесят Сікстинських мадонн за невеликий проміжок часу).

Катря у свої 24-25 років – лікар районної лікарні, Ольга – хімік-математик. Автор постійно підкреслює її освіченість, стриманість, шляхетність та аристократичність. Андрій, чоловік Ольги, згадується поруч із своїми друзями: О. Вишнею, М. Хвильовим, К. Буревієм, О. Влизьком та іншими представниками «розстріляного відродження». Тож перед нами загартована в боях молода українська інтелігенція, найкращі представники підневільної нації.

Ольга об'єктивно оцінює становище українців у Другій світовій війні: «Це ясно, що двох таких колосів сьогодні ми не повалимо мілітарно... Ані обох разом, ані поодиночі...» [7, с. 63]. Однак далі письменник якраз і наголошує на тому специфічному, національно властивому мілітаризмові, який приведе нас до перемоги: «...все ж таки виграємо ми!... і то перед обома

супротивниками... Не фізично, ні! Ми її виграємо в історичному аспекті, морально і етично, духовно... Так, як виграв колись біблійний Христос... І тут навіть смерть і кромсання нехай нас не страшать...» [7, с. 63–64]. Страдницький шлях Ісуса Христа письменник накладає на долю українського народу. Христос ствердив істинність свого вчення власною смертю, тим самим лишився навіки безсмертним.

Прикметно, що часопростір війни у досліджуваній п'єсі автора умовно військовий. Зовнішні темпорально-локальні означники прямо вказують на воєнні протистояння Другої світової війни: осінь 1942 р., українське прифронтове місто Н. Однак по суті дія п'єси розгортається в тилу, на цивільній території, що стає також символічною периферійною зоною не лише між світовими мілітарними таборами, а й між двома ідеологічними комплексами. У авторській драматургічній концепції війна розгортається у зовнішньому та внутрішньому планах, в максі та міні географічних просторах. Наслідком безпосередніх воєнних зіткнень стає мілітаризація тилового простору твору: спочатку бачимо багатофункціональний будинок Урбанів, потім зображується повністю зруйноване це саме помешкання; повалений пам'ятник Т. Шевченкові як маркер культурно-ціннісної ницості й поруч розстріляна та повішена Ольга як трагічний символ апофеозу війни: «Ось де довершився весь геній тисячолітньої культури і вся найграндіозніша мілітарна міць!.. Ось для чого Німеччина не їла масла 10 років!! Ха-ха-ха... Ось це мусить бути пам'ятником, апотеозом цієї війни. Ха! Досягнення двох мілітарних потуг...» [7, с. 120]. Причому в цій п'єсі драматург дає негативно-оцінні характеристики саме нацистській Німеччині, однак із однозначними посиленнями на спільну фатальну участь й СРСР: «Меч впаде... і тоді вони вдвох уже стоятимуть отак у візочках на перехресті і порожніми очима дивитимуться одне на одного через простори... дивитимуться в себе... дивитимуться в минуле... дивитимуться на Неї...» [7, с. 125].

Антиколоніальна версія війни в повісті-вертепі «Розгром» І. Багряного пов'язана також з біблійними алюзіями (ікона Божої Матері, образ Христа,

Голгофи, наскрізний мотив розп'яття), культурними символами (портрети знакових українських письменників, пам'ятник Т. Шевченку, А. Дюреру, звучить «Вічний революціонер» І. Франка). Війна та мистецтво є вічними опонентами, а опертя на глибокі духовні цінності протиставляється штучності тоталітарної системи, яка масово впроваджувала войовничі символи в мистецтво та пропагувала атеїзм.

Героїчна версія мілітаризму в запропонованому творі письменника позначена трагічністю. Ця лінія пов'язана у п'єсі з комбригом Максимом. Спочатку прихід німців сприймався українцями як можливе повалення більшовицької системи. Максим, повіривши в самостійний український уряд, перевів свою бригаду на німецький бік задля цілей української армії, задля її перемоги. Проте хлопці як зрадники були закатовані у таборах: «...моїх героїв, моїх соколів видушили як щурів» [27, с. 49]. І персонаж, як і автор, ставить під сумнів такий геройський вчинок.

Інтелектуальний дискурс війни в п'єсі письменника метафорично оприявнюється на шаховому полі, що стає символічним відповідником дійсності, авторським бойовим театром. Причому речником української нації виступає жінка – Ольга Урбан, а від опонентів у шаховий бій вступає офіцер німецької армії Матіс. Автор формує ще й фемінно-маскулінний дискурс, акцент на якому посилюється завдяки трагедії війни. Матіс надає цьому міні-мілітарному поєдинку епохального значення. Він ставить на кін не лише своє життя, а й перемогу Німеччини у Другій світовій війні. При цьому Ольга помічає кардинальну духовну зміну Матіса: від самовпевненого циніка не лишилося й сліду, «з тих очей на неї дивилась людина» [7, с. 102]. Напружений і безмовний двобій виснажив Матіса психологічно, він «...хвилювався, мінився на обличчі, хоч як тримав себе» [7, с. 103]. З іншого боку, Ольга, його ідейний супротивник, «грала спокійно, поглядала насмішкувато на схилену голову Матіса...» [7, с. 103]. Катря, спостерігаючи шахову гру сестри, захоплено, розпачливо й зі страхом промовляє: «Воює» [7, с. 104]. У той час як мати лиш тихо перехрестилася. Такий

ігровий бій розцінювався як межа між життям та смертю, перемогою та забуттям. Шахова гра в І. Багряного співвідноситься з реальними військовими протистояннями. Війна в художньому світі п'єси набуває «інтелектуально-екзистенціального значення» [59, с. 284].

Цікаво, що митець лиш умовно окреслює любовну лінію Ольги та Матіса, відразу наголошуючи на нездійсненності таких стосунків й повністю відкидаючи ідею колабораціонізму. Автор не вдається до інтимно-сентиментальних картин у цьому контексті. Це, на нашу думку, значно посилює ідеологічні українсько-німецькі протистояння, що й було ціллю драматурга.

Програш Матіса в шаховому двобої автор переносить в метафізичну площину. Адже це не лише реальний програш у війні, а й ідейний крах нацистської, а згодом і передбачуваний крах радянської системи, які від початку керувалися хибними істинами: «Ні, це закономірність... Розгром... І – смерть!.. – Ось тут я потерпів повний розгром. – Ось в цій убогій, брудній норі і – так нещадно роздавлений!.. Я відчуваю, як земля утікає з під ніг... Вісті з фронту жахливі!.. Десь отут, десь саме отут весь наш райх нагло зломився надвоє... Аж моторошно, так це все просто і так багатозначно, і так трагічно...» [7, с. 105]. Національна перевага визначається не силою «мілітарного чобота», а сильним і незламним духом, що в історичній перспективі стане основою непереможної армії: «Гнів розчарованих, гнів обдурених, гнів змарнованих надій, плеканих довгі роки по тюрмах і каторгах, гнів потоптаної віри в людську честь – є всесокрушаючий!..» [7, с. 106]. У авторській концепції світобачення значення набуває не ганебна перемога ворога над мілітарно слабшим народом, не фізичне винищення нації, а прагнення зберегти й відстояти як свою особистісну самість, так і національну свободу: «Хм... Я думаю, що ви нас роздавили мілітарним чоботом... Це так... Але це вам дорого обійшлося... А в історичній перспективі обійдеться ще дорожче...» [7, с. 108].

Цінність життя окремої людини в умовах війни, а отже, нестабільності й хаосу, стає концептуальною в драматургії І. Багряного. За І. Захарчук, акцент на житті індивіда в такій ситуації головною мірою простежується «...через топоси родини, кривної спільноти, закоріненості у власну землю» [59, с. 281]. Якраз родинну цілість Урбанів автор протиставляє ворожій нахабності та жорстокості. Так, повернення Ольги до свого містечка та єднання з сім'єю драматург зображує як своєрідний перехід через увесь світ. Безмежною любов'ю сповнена сцена зустрічі Ольги з матір'ю, Грицем та Катрею, маленьким сином Борисом. Жінка в щемливо-трепетному настрої зараховує членів своєї родини до аристократії. Німці прагматично сприймають таке перейменування й не розпізнають атмосферну гру Ольги. Цей, здавалося б, анекдотичний конфуз пізніше призводить до трагічних наслідків. Однак Ольга лишається вірною собі й гордовито відстоює власні родинні цінності: «...моя мати не тільки Баронеса, вона вище за всіх баронес для мене... Вона – Мати... Моя Мати...» [7, с. 54]. Визначальним у художній парадигмі драматурга стає образ Бориса. При ревізії ціннісних моделей Матіс усвідомлює унікальну історичну роль хлопчика як нащадка двох національних героїв Ольги та Андрія.

Таким чином, концепт родинної єдності у п'єсі «Розгром» є не лише уособленням морально-ціннісних орієнтирів українців, а й своєрідним форпостом від радянсько-німецьких зазіхань.

І. Багрянний показує німецьких завойовників як питомо європейську расу, «спадкоємців» Римської імперії, які послідовно іменують свою країну Третьою імперією, як гордовитих надлюдей. Проте в художній рецепції автора представники вищої раси зображуються недалекоглядними: «Коли ви граєте нам „БОЖЕ ЦАРЯ ХРАНИ” і називаєте це нашим гімном..., коли ви гонористо листаєте книги в наших бібліотеках, ваші ж книги, але яких ви самі не читали, і недбало відкидаєте їх геть, бо до них доторкалась наша „азіятська” рука... І коли при всьому тому ми ще лишаємось коректними, чемними, вічливими, то ми думаємо... значить ми – інтелектуально стоїмо

вище за вас...» [7, с. 74]. Ольга безперешкодно перемагає Матіса в шаховому двобої. У цьому випадку автор хоче донести читачеві важливу рису українського культурного організму. Через постійні утиски й обмеження, повстання, революції й війни, відсутність незалежності й відмови у будь-якому національному самовияві українська культура мала б стати повним ізоляціоністом. Однак вона навпаки завжди тяжіла до відкритості, діалогу з іншими цивілізаціями та світовими культурними процесами. Пріоритетним для неї було й лишається взаємне спілкування й порозуміння, а не агресія.

У своїй п'єсі І. Багряний змальовує образ завойовника, який зазіхнув на споконвічне право окремого народу на незалежність, й вже тому виявився історичним і культурним аутсайдером. Побачивши повішену, однак нескорену Ольгу, Матіс усвідомив мізерність мілітарної міці своєї країни, яка для свого виправдання потребувала такої жертви. Він передбачає повномасштабний крах уже двох мілітарних потуг. І тоді вже два «цурпалки на перехресті історії» [7, с. 125] усвідомлять логіку неминучого фатуму.

Варто зауважити, що в світоглядному дискурсі І. Багряного висококультурна Європа, репрезентована німцями, остаточно не знецінюється, прикладом чого стає непорушена постать А. Дюрера серед розбомбленого Нюрнберга: «Горда, цілісінька, ніде не здряпнута постать Дюрера... Він стоїть серед хаосу і, непорушений смертю, гордо дивиться в небо... Дивна асоціація... Його не торкається відплата...» [7, с. 66].

Отже, мілітаризм як суто політичний термін переноситься письменником у духовний вимір і символізує незнищенність української нації на метафізичному рівні. Розташування нашого народу під час Другої світової війни між двох тоталітарних сил формує особливий український дискурс військового зразка. Тим часом на протигагу зовнішнім збройним протистоянням, спроба німців мілітаризувати українську культуру, знизити її духовний потенціал зазнає краху. Саме моральна стійкість й вірність національним ідеалам, за переконанням І. Багряного, стануть основою миру й майбутньої незалежної України.

4.2.2. Ціннісний дискурс І. Багрянного (повість-вертеп «Розгром») та О. Довженка (кіноповість «Україна в огні»)

Під цінністю перш за все розуміється значущість будь-чого для людини. Поступово поняття «цінності» стало загальновживаним. Так сформувався комплекс «ціннісного дискурсу», який вибудовується відповідно до моральних орієнтирів певних культур. Як зазначає Є. Золотухіна, він має місце тоді, коли всі предмети людського світу починають розглядатися як такі, що мають ціннісну природу, оскільки вони здатні відповідати людським потребам, «значити» для людей [61, с. 211]. Авторка зараховує до цього поняття явища культурного та духовного життя, а найвищими називає релігійні (теологічні) цінності, які визначають характер буття: «Релігійно-теологічна реальність пронизана цінностями, напоєна ними, вони єдині з нею» [61, с. 212].

М. Еліаде ототожнює цінне та священне. За його словами, річ буде священною (цінною) тоді, коли буде частиною певного символу або буде являти собою ієрофанію (вияв надприродного втручання). Науковець вважає, що у такому контексті певний «предмет уявляється ніби вмістилищем сторонньої сили, яка виділяє його із навколишнього середовища, таким чином надаючи йому сенсу» [46, с. 32].

Б. Успенський звертається до ціннісного дискурсу художнього тексту. У цьому плані маємо розглядати, як автор / герої оцінюють навколишні події, себе, інших персонажів. У книзі «Поетика композиції» він цитує М. Бахтіна: «...важливо зовсім не те, ким персонаж є в світі, а насамперед те, чим для нього є світ і він сам для себе» [156, с. 19].

І. Багрянний та О. Довженко – митці, які жили та писали приблизно в один час, але з помітною різницею у трактуванні перебігу воєнних подій та загалом суспільно-політичної ситуації, що склалася. І. Багрянний заперечує прийдешню утопію, причому саме точка зору письменників діаспори є

вирішальною у побудові української антиутопії. Що стосується О. Довженка, то він як людина у свій час наближена до Й. Сталіна міг дозволити собі більше у порівнянні з іншими радянськими літераторами. Однак автор все одно потрапляє у немилість до вождя за кіноповість «Україна в огні». Тобто ми чітко бачимо інакшість І. Багряного, який з еміграції міг висловлюватися без обмежень. О. Довженко теж певною мірою виступає «іншим», хоча й у межах СРСР.

Отож, повість-вертеп «Розгром» І. Багряного може бути розглянута з точки зору «інакшості», а повість «Україна в огні» О. Довженка з точки зору взаємодії «своїї» (національної, української) та «чужої» (радянської) культури одночасно. Обидва письменники орієнтувалися насамперед на українського читача, але І. Багрянний описував події Другої світової війни в ретроспективі, а О. Довженко йшов по гарячих слідах (був військовим кореспондентом). У цьому й полягає різниця їх аудиторії. Для О. Довженка говорити про Україну в межах Радянського Союзу вже було подвигом, оскільки тема була неоднозначною. І. Багрянний як письменник-емігрант висловлював зовнішню точку зору без заборон чи обмежень.

Варто також відзначити, що загалом твори цих авторів розраховані не лише на читача, а й на глядача. Хоча критики художньої творчості І. Багряного говорили про несценічність його драматургії, проте відомо, що п'єси письменника були поставлені в Австралії й зібрали чималу аудиторію. Жанрову форму «України в огні» дослідники визначають як кіноповість. Саме через цей твір почалися масові цькування О. Довженка, заборона Й. Сталіним як друкувати, так і фільмувати кіноповість. Лише через 10 років дружина письменника Ю. Солнцева зняла фільм за «Україною в огні». Іншим варіантом твору, з мінімальним акцентом на всьому українському, зі згладженими кутами (як говорили літературознавці) стала «Повість полум'яних літ». Остання довго проходила перевірку до друку (влада остерігалася чогось схожого з «Україною в огні»), а екранізовано її було тільки після смерті автора.

В основі творів обох письменників – події Другої світової війни, жорстокі атаки та знущання німців над українським народом, опозиція українське / радянське. Автори зображують хаотичний світ війни, світ-провалля, де все переплуталося. І. Багряний вихоплює кадри з життя різних персонажів, намагається впорядкувати їх, усталити процес появи тих чи інших образів, причому він то виступає режисером всього цього процесу, то зовсім відходить на другий план, полишаючи все на долю й відзначаючи макабричність постановки. Драматург у своїй п'єсі виступає письменником, режисером і навіть персонажем. У І. Багряного колізія українське / радянське більше акцентована, ніж у О. Довженка.

О. Довженко в «Україні в огні» як автор відходить на другий план, а свої ідеї та погляди вкладає в уста персонажів. Так, наприклад, письменник критикує армію за відступ: «Не встигла війна початися, вже здалися, покидали зброю! Вже повзете в неволю. А ворог з жінками регоче...» [43, с. 164]. Письменник засуджує дезертирів, які лишили свою землю й беззахисний народ ворогові на поталу. Невипадковим є той факт, що митець повчає тут саме устами досвідчених дідів, тобто старшого покоління, одного разу вже загартованого війною.

Головне місце в літературній спадщині обох письменників посідають духовні цінності, що, за класифікацією Є. Золотухіної, прирівнюються до релігійно-теологічних, тобто найвищих ідеалів. У І. Багряного біблійні алюзії є наскрізними. Його головна героїня є художньою персоніфікацією Ісуса Христа. До тяжких мук Спасителя прирівнюються страждання цілого українського народу, який знаходиться на межі виживання під німецько-радянським гнітом. На думку М. Еліаде, великою заслугою християнства було надання цінності стражданню: «...із негативного явища горе перетворилось в життєвий досвід з «позитивним» духовним змістом» [46, с. 94]. Звідси прагнення до страждання заради його спасительної мети. У драматургії І. Багряного маємо вихід у сакральну площину через підтекстове очікування Месії, який поведе український народ до незалежності.

Телеологічні мотиви стають каркасом для розгортання сюжету в тексті І. Багряного (це не тільки образ розіп'ятої Ольги). За допомогою сакральних матеріальних знаків (ікона) І. Багряний освячує простір будинку Урбанів. Пізніше цей знак віддзеркалюється й трансформується у реальний: «До кімнати увійшла МАТИ Ольги з клуночком... Змарніла, бліда, згорблена, але стоїчна в своєму горі. З нею, тримаючись за руку, БОРИС» [7, с. 121].

Як відомо, радянська тоталітарна система пропагувала атеїзм, тому О. Довженко досить опосередковано говорить про важливі для українського народу християнські цінності. Найчастіше згадуваними в тексті стають саме зрадники віри Христової. Нехода називає Лавріна Запорожця Каїном за те, що той обробляє землі запряженими у ярма односельцями. Далі Лаврін іменує Максима Заброду Юдою, той в свою чергу іронічно: «Еге. Христос найшовся» [43, с. 188]. Атеїстами, і не лише релігійними, а й національними, постають українці у очах ворога: «...вони вже двадцять п'ять літ живуть негативними лозунгами одкидання бога, власності, сім'ї, дружби! У них від слова «нація» остався тільки прикметник. У них немає вічних істин...» [43, с. 164]. І лише прості селяни урочисто зустрічають своїх солдатів-визволителів, виділяючи їх священну місію, зі словами: «Драстуйте! Христос воскрес! Спасителі ви наші» [43, с. 220].

У художній концепції О. Довженка найвищою цінністю є рідна земля. І. Захарчук вважає, що в кіноповісті «Україна в огні» та «Щоденнику» О. Довженка представлено ревізійну модель війни. Митець, спостерігаючи трагедію українського народу, його великі втрати формує в цих текстах образ України духовної, підносить сімейні цінності, щирі почуття й бажання простих людей. Така Батьківщина письменника подекуди переважає Батьківщину радянську, соціалістичну. Проте в мілітарній версії війни О. Довженка українські національні пріоритети унесамостійнені, вони стали частиною радянської тоталітарної культури. Тому Україна в автора розуміється як цілий СРСР або як УРСР у ролі частини Радянського Союзу. О. Довженко показує, як загарбник завжди вражав у найслабші місця

радянського народу, проте надто недооцінив його можливості. Устами Лавріна Запорожця автор говорить про нашу національну перевагу, хоча й у досить патетичному тоні (відповідно до вимог соціалістичного реалізму): «Погані ми були історики? Прощати не вміли один одному? Національна гордість не виблискувала в наших книгах класової боротьби? Почекай, засяє, та так засяє на весь добрий людський світ, що осліпнуть від заздрощів навіки всі твої фашистські нащадки. Це я кажу тобі, чуєш, твій ворог, Запорожець Лаврін. Я зневажаю тебе, проклятий німецький йолопе! Ти не бачив найважливішого, що вписали ми, більшовики, в книгу боротьби, – непорушну дружбу народів!» [43, с. 229]. Кінодраматург розкриває характер війни в історичному розрізі: «Що смерть моя і смерть моїх дітей? – думав Запорожець. – І що мої мізерні муки, коли зникають в небуття тисячі наших людей. Гинуть родини, гинуть роди без числа і краю...» [43, с. 187].

Для персонажів І. Багряного життєдайною є ідея української незалежності. Це стало їх метою та основним орієнтиром: «Той день, коли ми викладемо всі історичні рахунки, – прийде. І вони хочуть запобігти цьому. Всі хочуть запобігти – і Сталін, і Гітлер, і всі дурні пришепелуваті... Хочуть фізичним винищенням виключити нас з історії, виключити те, чого вже не можна виключити...» [7, с. 98]. О. Довженко майбутню Україну бачить як частину СРСР. Портрет Й. Сталіна, мов образ святого, стоїть на покуті в будинку Запорожців. Персонаж знімає його перед приходом ворога, риторично роздумуючи про трагедію свого народу. У такий спосіб відбувається деіконізація в семіотичній структурі художнього світу кіномитця, що стає центральною для його ревізійної моделі війни. У І. Багряного таке почесне місце займає образ Марії з дітям. Звідси своєрідне зіставлення україно-радянського сакрального простору.

Ціннісні системи І. Багряного та О. Довженка характеризуються відносною повторюваністю та сталістю. Кожен повтор стає для митців цінним досвідом. Функція повтору – з'єднувати текст як композиційно, так і сюжетно. В. Лукін пише: «...зв'язність як певна знакова послідовність

розцінюється такою саме тому, що відбувається повтор різного роду знаків, їх форм, а також смислів; повторюючись, вони скріплюють, «зливають» таку послідовність в одне окреме ціле» [99, с. 25]. Відповідно схожі зображувані ідеали переходять в авторів від одного художнього тексту до іншого.

У І. Багряного фактично повною ідентичністю наділені головні персонажі його творів, незалежно від їх статі та віку. Якщо брати до уваги драматургію та частково прозову спадщину письменника, то п'єса «Морітурі» є етюдом чи шкіцом до об'ємного роману «Сад Гетсиманський». Микола Матяж з «Морітурі» та Ольга Урбан з «Розгрому» схожі своїми національними ідеями, їхні характери виписані в одному концептуальному ключі. Третя п'єса «Генерал» І. Багряного дещо в шаржованій, навіть трагіфарсовій формі зображує події Другої світової війни, однак головний персонаж твору – Данило – це той же Микола Матяж, який пройшов концентраційні табори, й та ж Ольга Урбан, яка готова до останнього відстоювати ідею незалежності своєї держави. Таким чином, «своя» точка зору властива І. Багряному на «чужій» стороні.

Творчість О. Довженка є не такою однорідною. Дослідники спадку письменника говорять про його тяжку внутрішню боротьбу: між митцем підневільної й страждаючої нації та співтворцем радянських ідеологем. Твори «Арсенал», «Звенигора», «Земля», сценарій до кінофільму «Щорс» засвідчили його позицію як державного митця. Автор стає всесвітньовідомим, отримує численні нагороди, особисто спілкується з Й. Сталіним. З початком Другої світової війни О. Довженко активно закликає співвітчизників до оборони своєї Батьківщини. Воєнні події цього періоду знаходять своє художнє відображення у кіноповісті «Україна в огні», що частково постала на основі попередніх оповідань автора («Незабутнє», «Перемога», «На колючому дроті», «Мати»). Саме опис воєнних поневірянь ідентифікує автора зі своїм народом.

Радянське чи великодержавницьке є ворожим «своєму», українському. Безперечно, творчість О. Довженка відзначається неперевершеними

мистецькими картинами як у літературі, так і в кіноіндустрії, але для нашого дослідження визначальною є сама позиція автора. Після написання «України в огні» він звеличує сімейні цінності, працю простої людини, мужність та відповідальність справжніх патріотів, їхню силу волі. Власне, сполітизоване на той час розуміння «націоналізму» й спровокувало вороже ставлення до видатного митця.

Для об'єктивної оцінки того чи іншого літературного тексту потрібно брати до уваги і реципієнта, і автора: «Читач – це людина без історії, без біографії, без психології, він дехто, хто зводить всі штрихи разом...» [13, с. 136]. Український читач чи глядач по-різному сприймав війну, радянську владу (поза межами та в межах України). Відрізнявся й характер його висловлювання з приводу суспільно-історичних подій. Науковці писали, що всі три п'єси І. Багряного («Морітурі», «Розгром» та «Генерал») могли б становити трилогію. Ідея української незалежності є наскрізною в усій спадщині письменника. Натомість формальна й змістова адаптація текстів О. Довженка до радянського канону справляла подвійне враження: з одного боку, такі твори принесли письменникові світову славу, а з іншого, змусили митця до ревізії як власних духовних цінностей, так і українських національних ідей. Останнє і зумовило болючий моральний злам автора.

Тотожним є трактування обома письменниками жіночих образів. По-перше, жінка і в І. Багряного, і в О. Довженка – розумна, вольова, сильна й відважна, але водночас – співчутлива, щира, дбайлива й неймовірно прекрасна.

Оповідання «Незабутнє» є своєрідним кадром, повністю включеним до «України в огні». Автор випадкову зустріч Олесі з Василем відображає як поклик душі, тут розповідь наближається до поезії в прозі: «Він дивився на неї, чужу, невідому, випадкову, аби ніколи вже потім ні на одну годину ніде не забути її, аби понести її, оцю дівчину, в своєму серці через усі бої, через усі вогні» [43, с. 155]. Письменник роздумує про моральний бік такого непростого рішення дівчини: «Що кинуло її на цей учинок? Що

наштовхнуло? Глибина інстинкту роду, підсвідома мудрість, що з'являються на допомогу людині в грізні часи, коли розум холодне і не встигає усвідомити небезпеку, і спитати нікого, і грізний час летить лавиною згори» [43, с. 154–155].

У ревізійній моделі війни О. Довженка образ дівчини (Олесі, Христі), понівеченої німцями, є частиною його трагедійного дискурсу. Він ні в якому разі не дорікає їй за зв'язки з німцями, а акцентує на трагічності життєвого шляху. Митець у уста Василя вкладає своє ставлення до сплундрованих війною українських дівчат: «Хай ти будеш чорна, і хвора, і понівечена ворогом, хай посивієш ти від горя і сліз і побіліє твоя коса, хай ритимеш ти шанці проти мене, і плестимеш колючі німецькі дроти проти мене, і сіятимеш для ворога хліб під нагаями, ти зостанешся для мене прекрасною, як і зараз прекрасна ти» [43, с. 158–159]. У кіноповісті «Україна в огні» зустрічаємо образ жінки-страдниці – Христі Хуторної – дружини італійського капітана Пальми, що «сльозами проводжала вас, сльозами й стрічає» [43, с. 218]. Але у відповідь звучить жорстоке: «Повія!» [43, с. 218]. Недаремно на так званому суді дівчина сама стає обвинувачувачем свого ката, адже при відступі саме «свої» співвітчизники заборонили їй тікати, а потім кинули її та інших напризволяще. Христя Хуторна, ставши дружиною італійського капітана, не змінила своєї ідентичності, для неї «вороже» завжди дорівнюватиме «чужому». Персонажі-страждальці (понівечені дівчата, матері, скалічені солдати й цілий розбитий народ) є нетиповими для радянського офіційного дискурсу, адже подібна ситуація піднімає проблему гуманності у воєнний період у тоталітарному суспільстві й, таким чином, оприявнює антимілітарну модель. До того ж ці персонажі не вписуються в домінуюче протиставлення «ворога-героя». Тому О. Довженко в «Україні в огні» декодує перманентний героїзм радянської армії.

І. Багрянний у своїх творах теж підносив українську жінку на п'єдестал: «Дві... Дві найбільші мілітарні потуги світу не могли дати з тобою ради – упокорювали, нагинали, ставили на коліна... А Ти все була горда... І от –

нарешті поставили... І ти стоїш...» [7, с. 120]. Драматург представляє нам образ вольової, сильної, безстрашної жінки, яка легко може помірятися своїми силами з чоловіком. Ольга не готова прийняти кохання німецького офіцера Матіса, її не приваблюють вигоди від такого союзу: «В кожному разі я не збираюся бути ані долметчером, ані Марусею Богуславкою, ані навіть тією Султаншою Роксоляною...» [7, с. 60]. Для неї «чужими» стають не лише німці. З однаковою ненавистю жінка говорить про радянську владу, про тих, хто замордував її чоловіка, родичів, близьких друзів. Таким чином, Ольга виносить вирок іншому (непрямому у художній структурі «Розгрому») супротивникові: Москва також історично приречена, їй навіть перемога вже не зарадить.

І. Багрянний з трепетом та ніжністю зображує молодшу сестру головної героїні – Катрю. Спочатку дівчина наївно вірить, що німці нарешті подарують їм власну державність. Однак мрії дівчини розбиваються при першій зустрічі з новою владою з німецьким офіцером Матісом на чолі. Варто зауважити, що коли Матіс змушує Катрю чистити чоботи, він реалізує загальне ставлення господаря до раба, надлюдини до унтермена. Подібне зневажливе ставлення чоловіка до жінки відразу маркує нових завойовників, «представників культурної Європи» негативно.

Ідеалом жіночності, святості для обох письменників є образ жінки-матері. В оповіданні «Мати» О. Довженка головна героїня Марія Стоян втілює найсвітліші, найтрепетніші риси: «І хто ж не поклониться з живих і прийдешніх невмирущій красі Марії Стоянихи, матері, що просила милостиню для дітей чужих?» [43, с. 655]. І. Багрянний у п'єсі «Розгром» показує відразу два образи матері. Одна – «баронеса фон Урбан», щира, добра й привітна, яка, здається, серед всесвітнього хаосу змогла створити затишок у домі. Інша – Ольга Урбан, що так само була повішена, виставлена на загальний осуд, як і Марія Стоян. Здавалося б, смерть через повішення – досить ганебна. Але в цих випадках вона переосмислюється й стає подвигом.

А ще це є посяганням «чужого» на споконвічно «своє», рідне. І ця дія в будь-якому випадку не лишиться безкарною.

Легкопрочитувана й акцентована семіотична повторюваність жінок-матерів у О. Довженка – від Марії Стоянихи до Тетяни Запорожчихи та Мотрі Левчихи, що узагальнено виступають берегинями всього українського народу. Виразність образу Тетяни посилює материнське слово-плач: «Донечко моя, до останнього подиху свого молитимусь я зорями вечірніми і ранешніми, щоб обминуло тебе горе лихе і лихая наруга. Щоб вистачило тобі силоньки у неволі, щоб не покинула тебе надія, голубонько моя...» [43, с. 184]. Схожу роль жінки-матері простежуємо й у драматургії І. Багряного: від матерів, що стоять під тюремними стінами у п'єсі «Морітурі», до старої Лендерихи з п'єси «Генерал» та матері Урбан з п'єси «Розгром».

У ціннісному дискурсі окрему нішу займає поняття культурної пам'яті. За Ю. Лотманом, «...культура – це колективний інтелект і колективна пам'ять, тобто надіндивідуальний механізм збереження та передання деяких повідомлень (текстів) і вироблення нових...; це сукупність неусвідомленої інформації, це спільна пам'ять людства або будь-яких вужчих колективів: національних, класових та ін.» [95, с. 400]. Проте дослідник стверджує, що культурна пам'ять – це не вмістилище незмінних за своєю суттю повідомлень та знань. Збережені в певній культурі символи несуть в собі деяку інформацію. Задля актуалізації такої інформації її необхідно перенести в сучасний контекст, що неодмінно трансформує первинне значення символу. При цьому кожна культура кодує свою парадигму символів, визначає, що слід пам'ятати, а що забути.

Для О. Довженка й І. Багряного пам'ять постає у різних її аспектах і вимірах. О. Довженко показує важливість сьогодення й визвольний характер війни. Сюжет повісті «Україна в огні» розгортається тільки тут і тільки зараз (маємо дозволені згадки про індустріалізацію та колективізацію). Перед нами відкривається ідилічна картина з життя радянської родини: «У садочку біля чистої хатини, серед квітів, бджіл, дітвори та домашнього птаства, за столом

у тихий літній день сиділа, мов на картині, родина колгоспника Лавріна Запорожця...» [43, с. 151]. Сімейний затишок невинних людей руйнує ворог, який неправомірно посягнув на їхній простір.

Критерій культурного досвіду є визначальним при зіставленні творів О. Довженка та І. Багряного. Для останнього культурна пам'ять, історичні факти, постаті відіграють неабияку роль. Друзями Андрія були представники «розстріляного відродження»: Г. Косинка, О. Влизько, К. Буревій, М. Йогансен, М. Куліш, М. Хвильовий. Так, Г. Косинку засудили за звинуваченням у приналежності до організації, яка нібито готувала терористичні акти проти високопосадовців – комуністів, вбили у 1934 році; того ж року було винесено смертну кару О. Влизьку за приналежність до тієї ж таки міфічної терористичної організації; за подібним вироком засуджений і К. Буревій; М. Йогансен був розстріляний 1937 року за те, що нібито був учасником антирадянської націоналістичної організації, яка ставила своєю метою повалення Радянської влади методами терору й збройного повстання. Він нібито завербував чотири особи для участі в повстанні, погодився особисто взяти участь у виконанні теракції проти керівників компартії і радянського уряду. М. Куліша було звинувачено у приналежності до терористичної організації і зв'язках з ОУН, розстріляний 1937 року; 1933 року М. Хвильовий покінчив життя самогубством. Згадується також Остап Вишня та В. Винниченко з романом «Сонячна машина». Всі вони є попередниками й сучасниками І. Багряного, його духовними друзями й символами цілої епохи.

Драматург не ігнорує вчорашнє, сьогоднішнє і майбутнє: «Вогненна повінь, вибухнувши раптово, розливається, мов лавіна з воскреслого вулкану «Вчорашнього», гуготить шалено, спалюючи мряковиння рефлексій «Сьогоднішнього» – мряковиння ницости й фарисейства, спекулятивної метушні й духовного ліліпутства...» [7, с. 8] і далі – «Напружені нерви вібрують і дзвенять. Дзвенять, як дроти на роздоріжжях Вітчизни, утікаючи в далину, заткану маревом. Дзвенять, як ті сосни з пекучих новель трагічного

герольда великого «Завтра», – буревісника й вчителя» [7, с. 11]. У І. Багряного це логічна послідовність світоустрою: опертя на минулий досвід, засвоєння його уроків, далі плавне перетікання в сьогодення з метою не повторити колишніх помилок, потім побудова загартованими й освіченими нащадками нового майбутнього. Друга світова війна порушила таку споконвічну послідовність, посіявши як зовнішній, так і внутрішній хаос. З точки зору культурної пам'яті, минуле не підлягає забуттю, воно переосмислюється в теперішньому й слугує досвідом для майбутнього.

Культурним центром України у п'єсі «Розгром» є повалений пам'ятник Т. Шевченкові. Культурним центром Німеччини зображено А. Дюрера. І. Багряний не випадково виділяє роль саме мистецької Німеччини, країни культурної й цивілізованої, яка лишиться незаплямованою саме в таких всесвітньо відомих і достойних постатях доби відродження. У О. Довженка згадуються пам'ятники св. Володимиру та Б. Хмельницькому в Києві, що є символічними для духовного та суспільно-політичного поступу українського народу.

Автори по-різному кодифікують образи нацистів-загарбників. Драматург охудожнює недосвідченого в українському питанні, бундючного й самовпевненого, цинічного й нахабного ворога: «– Він дурний, як чобіт... Гонористий – як порожній горіх... І похитливий, як жеребець» [7, с. 234]. Матіс, дOMETчери, лейтенанти, а з ними, здається, й ціла Німеччина зовсім не сумніваються у швидкій поразці українців: «Ольга: Ми вирости в тій країні і в таку епоху, гер Матіс, якої ви всі зовсім, зовсім не знаєте... І ніколи, мабуть, не збагнете... МАТІС: – Але яку ми з власної волі геть перекреслили та й по всьому... ОЛЬГА, граючи в шахи: – Чи ж вже перекреслили?.. – Без сумніву... – Себто і нас зараз, навіть не поцікавившись нами ближче?..» [7, с. 71]. Якраз в цьому, на думку автора, криється їх фатальна історична помилка. Розуміння вчиненого обома країнами терору приходить до Матіса лише в кінці п'єси.

О. Довженко показує німецьких окупантів, які знають, чому протистоять: «Не гарячись. Ти думаєш, уже все скінчено. Не так просто. Це народ. – Ми знищимо його. – Хлопчику мій, я тікав уже од них в підштаниках у вісімнадцятому році. – Час інший, фатер!... – Час інший, а народ той же. Я вивчив його історію. Їх життєздатність і зневага до смерті безмежні... – Хай наші ідіоти брешуть у газетах, які завгодно дурниці про їхню тупість і твариняче ставлення до смерті, ми з тобою повинні знати правду... Так не підкорятися і так умирати, як умирають українці, можуть лише люди високої марки. Коли я дивлюсь на їхню смерть, я завжди тремчу од жаху» [43, с. 162]. Крауз розуміє, що фактично нацизм не має стійкого ідейного підґрунтя, а Україна – це та територія, від завоювання якої залежатиме завершення / незавершення війни. Однак, на відміну від героя-окупанта І. Багряного, Крауз не кається в своїх гріхах, а лише у безвиході просить помилування. Отож, І. Багрянний дає шанс ворогу на спокутування своїх гріхів, і цим, схоже, реабілітує цілу культурну Європу.

Для персонажів О. Довженка такого шансу не існує. Автор аналізує події Другої світової війни у багатьох планах й вимальовує персонажів різного хара́ктеру: це й окуповані, і дезертири, й підпілля, біженці, поліцаї, полонені. Причину поразки радянської армії на початку Другої світової війни, за спостереженнями В. Хархун, О. Довженко вбачає в моральній невідповідності радянського народу через нерозсудливу політику СРСР. Що цікаво, про такі висновки автор вперше говорить вустами ворога – генерала фон Крауза. Він оцінює історію та психологію українців й використовує свої знання для військової переваги над ними. У такий спосіб О. Довженко розвінчує поширений міф про недалекоглядних ворогів. Далі про відсутність національної гідності говорить вже Христя, обвинувачуючи Лиманчука й інше командування в тому, що вони лишили беззахисний народ на поталу німцям. Таким чином, мілітарна модель війни переходить в О. Довженка в ревізію цілого радянського суспільства.

Отже, обидва письменники писали майже в один час, але з помітною різницею в описуванні дійсності (звідси відмінність їх ціннісного дискурсу, мотивів культурної пам'яті та національної ідентичності). Визначальним є місцезнаходження одного та іншого письменника в момент написання їхніх творів – І. Багряного не тільки поза межами України, а й взагалі поза межами СРСР, а О. Довженка в межах Радянського Союзу (в період війни був в Україні, а свою кіноповість фактично писав у Москві). Міф війни І. Багряного – суто україноцентричний з домінуючими ідеями майбутнього народного оновлення й державної незалежності. У О. Довженка переважає героїчно-трагічне усвідомлення ситуації. Міф війни в митця є контамінацією офіційної ідеології та ревізійного дискурсу (наслідок сприйнятого та проаналізованого автором у воєнний період).

Висновки до розділу 4

Отже, за визначенням І. Багряного, жанрова форма п'єси «Розгром» – повість-вертеп. На нашу думку, автор цілком дотримується такої жанрової структури в своєму тексті, де поруч з основною дією вводяться ситуативно обумовлені інтермедії. До того ж вертеп у творі драматурга означає особливе його світосприйняття у період Другої світової війни. Тут Багрянний-експресіоніст намагається піднятися над ситуацією й впорядковано охудожнити хаотичні історичні події того часу.

Письменник у цій драмі також розвиває міф про розіп'яту Україну, який репрезентує молода жінка Ольга Урбан. Знакова смерть Ольги за вірність національним ідеалам сприймається як узагальнений образ цілого українського народу, що самотужки стримує двох найбільших світових ворогів. Ця жертва функціонально наближається митцем до спасительної місії Сина Божого.

Одним із попередників І. Багряного у зверненні до вертепних кодів був А. Любченко. Обидва письменники апелювали до вертепної форми, помітно модернізувавши її, як способу трактування історичних зламів ХХ століття (у А. Любченка це революційні та постреволюційні роки, у І. Багряного – Друга світова війна). Схожість художнього світу митців виявляється в інтерпретації жінки як образу України, рідної землі, вічного життя, продовжувачами боротьби за українську незалежність вважаються діти.

Мілітарна парадигма війни І. Багряного представлена в антиколоніальній, авантюрно-пригодницькій та інтелектуальній версіях. Причому драматург найбільше розвиває останній вияв мілітаризму, що зумовлено якраз емігрантським сприйняттям й можливістю прописати альтернативні сюжети на історичну тему.

Також ми порівняли твори І. Багряного та О. Довженка з точки зору охудожнення ними воєнних подій. Обидва письменники писали майже в один час, але з помітною різницею в описуванні дійсності, зумовленою їх місцезнаходженням. І. Багрянний міг вільно висловлюватися з еміграції, О. Довженко був частиною великої тоталітарної системи. Тому мілітарна стратегія в письменників заснована на різних знакових системах (суто національна в І. Багряного та поєднання національної з радянською в О. Довженка).

Основні положення цього розділу викладені у публікаціях автора [49, 51, 52, 53].

РОЗДІЛ 5.

КАРНАВАЛІЗАЦІЯ ВОЄННОЇ ДІЙСНОСТІ В П'ЄСІ «ГЕНЕРАЛ» І. БАГРЯНОГО: СИНТЕЗ ТРАГІЧНОГО ТА КОМІЧНОГО

5.1. Карнавалізоване дійство як міфологізований художній сюжет

Світовідчуття людини середини ХХ століття прямо залежало від суспільно-політичних зрушень, а головне – від воєнних подій. Відсутність української незалежності, заперечення права на національну окремішність, жорсткі обмеження фізичного та духовного самовияву радянською владою в сукупності зумовили явище ідеологічного пристосування. Ідеологи Радянського Союзу довгий час впроваджували в маси міф колективного єднання й протистояння ворогу. Однак центральне місце в соціал-комуністичній парадигмі відводилося російському народу, всі інші національності вважалися лиш прислужниками великої мети. Планове космізування непорядкованого світу союзу республік проводилося репресивно-каторжним шляхом, що виправдовувало радянську байку про всюдисущих «ворогів народу». Отож, за таких обставин людина середини минулого століття в межах СРСР – зацькована, налякана й розгублена – змушена була стати на захист фіктивних великодержавницьких ідеалів.

З іншого боку, нацистська окупація українських земель під час Другої світової війни розкрила модель німецької «надлюдини», її «третьоімперські» амбіції. Загарбницька політика та насильство з боку нових «визволителів» призвели до жахливих національних поневірянь й відкрили «хімерні» перспективи європейської цивілізації. Між двох «імперій зла» героїчно виживало й змагалося в нерівному бою за власну державність українське підпілля, що лишило свій незабутній відбиток в історії ХХ століття.

Відчувши на собі вплив обох тоталітарних держав, І. Багрянний подав свою версію Другої світової війни. Якщо в п'єсі «Розгром» представлена

реалістично-трагічна картина війни з об'єктивною її суспільно-історичною оцінкою, то в п'єсі «Генерал» (недаремно автор визначив її жанр як комедія-сатира) події війни відтворено в комічному ракурсі, при цьому посилюється акцент трагічної колізії.

Отож, сфокусуємо нашу увагу на основних рисах карнавального дійства, що найбільш близькі літературі та найчастіше проявляються в художніх текстах. М. Бахтін у відомій праці «Творчість Франсуа Рабле та народна культура Середньовіччя та Ренесансу» відводить цьому питанню неабияку роль. Варто зауважити, що поняття карнавального сміху давно вийшло за межі окреслюваних М. Бахтіним періодів і стало ключем до аналізу багатьох культурологічних явищ сьогодення.

Автор проводить чіткий кордон між світом офіційним (уряд, церква) та неофіційним (народні свята, обряди та гуляння). Подібний розподіл ліг в основу диференціації літературних стилів на високий та низький. Теоретик пише про принципову значущість бінарної опозиції світу офіційного / неофіційного та про її актуальність під час дослідження історико-культурної парадигми будь-якої доби. Говорячи про сміхові сцени в давній час, про карнавал у період Середньовіччя і простежуючи його пізнішу видозміну, дослідник наголошує, що образ блазня був невід'ємною частиною будь-якого громадського чи побутового обряду: сміхові культи в фольклорі, серйозне й несерйозне в міфах («герої та їх пародійні дублери-двійники» [16, с. 10]); прославлення переможців на турнірах, посвячення в лицарі, обрання несправжніх короля та королеви та ін.

М. Бахтін всю народну сміхову культуру за її характером розподіляє на три наступні форми:

1. «Обрядово-видовищна форма» – карнавальні та різні сміхові дійства, що проходили на майданах [16, с. 10]. За словами М. Бахтіна, ця форма сміхової культури близька до театральних вистав Середньовіччя, які в більшості випадків входили до складу карнавальних дійств. Причому автор розглядає карнавал не як суто мистецьку форму відображення дійсності, а як

саме життя, «...оформлене особливим ігровим шляхом» [16, с. 12]. Таке всенародне дійство стирає межу між актором та глядачем, кожен бере участь у загальній виставі (звідси антропоцентричність карнавалу). Це особливий стан, певний період життя усього людства. У розумінні науковця, «...карнавал – це друге життя народу, організоване на основі сміху. Це його святкове життя...» [16, с. 13]. На противагу офіційному святу з його систематизованістю, підпорядкованістю державному та релігійному законам, карнавал існував як тимчасова відміна жорсткої ієрархії (соціально-майнової, сімейної, вікової), короткотривале панування свободи та вільнодумства.

У цей час кожен переосмислював свої людські потреби, мав можливість усвідомити свою роль у швидкоплинному світоустрої й на деякий час забути про неминучі зміни й різноманітні обов'язки. Карнавал у Середньовіччі мислився як особлива форма єдності утопічного та реального світовідчуття. За М. Бахтіним, у концепції карнавалу лежить ідея про «інверсію подвійних протиставлень» [16, с. 25], тобто перевертання сенсу бінарних опозицій, логіка «навпаки», травестія, пародія, профанація. Коли народ виходить на карнавальну площу, то прощається зі світським життям перед довгим постом. Всі основні опозиції християнської культури й усі побутові уявлення міняються місцями. Королем карнавалу стає волоцюга або дурник, який тепер володіє всіма королівськими почестями. Призначається також карнавальний єпископ, заперечуються християнські святині. Верх стає низом, голова – задом і статевими органами (за термінологією М. Бахтіна, «матеріально-тілесний низ»). Переплітається чоловіче та жіноче (чоловіки одягають жіночі маски й навпаки). Таким чином, дослідник наголошує на визначальній ролі в карнавальному дійстві матеріально-тілесного низу, перевернутості світу та переодягань персонажів, що співвідносилося з соціально-історичними змінами.

У розумінні М. Бахтіна, пародія карнавалу на зовнішній догматичний світ не просто заперечує й висміює таку його унормованість, а спрямована на оновлення споконвічних цінностей, на відродження світової гармонії.

2. «Словесні сміхові твори (в тому числі пародії) – в усній та писемній формі на народних та латинській мовах» [16, с. 9]. Серед них дослідник розглядає середньовічні пародійні літургії, пародії на євангельські читання та молитви, передсмертні заповіти, пародійні епітафії та ін.

3. «Різні форми та жанри фамільярно-майданної мови (лайки, божба, клятва)» [16, с. 9]. Подібні діалоги / полілоги людей усували будь-яку дистанцію між ними. Причому божбу та клятви автор розглядає як амбівалентні мовні засоби, оскільки вони, порушивши норми офіційної мови, перейшли до вільної побутової сфери спілкування.

Однією з найулюбленіших розваг карнавалу був маскарад. У загальному розумінні маскарад – це бал, на якому всі присутні одягнені в різні характерні національні, історичні чи фантастичні костюми, в більшості випадків з масками на обличчях. Раніше маскарадом називалося будь-яке явище, при якому мала місце зміна зовнішнього вигляду задля прикрашання, обману, відповідного враження та ін. Актори в масках (звідси назва жанру) розігрували постанову з танцями, музикою, читанням віршів, різними алегоричними картинами. Ховаючи обличчя, виконавець відмовлявся від особистої психологічної виразності, адже зазвичай міміка справляє на глядача найбільше враження. Маска порушувала звичний зв'язок персонажа з реальністю, ставала перепорою у діалозі глядача та актора. Таким чином, маска часто використовувалася, коли постановник хотів позбутися надмірного вираження характеру того чи іншого персонажа. Сьогодні ж це символічний атрибут і носій особливого концептуального змісту в театральному дійстві.

Отже, у намаганні пояснити логіку зовнішнього хаотичного світу й хоч якось погодити внутрішні перипетії І. Багрянний вдається до інакшого бачення війни – карнавалізованого. Саме через таке відтворення воєнних подій автор своєрідно показує надію на оновлення та здатність людини подолати найбільші страхи: як зовнішні, так і внутрішні; як загальнонаціональні, так і особисті. Причому маскарадні сцени п'єси

максимально відповідають дійсності. Останнє й зумовлює особливу авторську трагіфарсову філософію, де провідного значення набуває плинний характер взаємин серйозного / несерйозного. За допомогою комічного дискурсу письменник показав подвійний перебіг воєнних подій: масштабну катастрофу й всеперемагаючу віру; морально-духовну деградацію й збереження власної ідентичності; нерівноправний і тому неможливий бій українського народу одразу з двома супротивниками й щира відданість національним ідеалам, а відтак істинність і перспектива історичної перемоги.

Авторська естетика світобачення в п'єсі «Генерал» буде також розглядатися в межах чотирьох модусів художності, визначених В. Тюпою: героїчний (співвідношення внутрішніх амбіцій героя з його зовнішньою позицією в світі), сатиричний (невідповідність особистих факторів зовнішній рольовій заданості; надмірна й невиправдана суб'єктивна претензія на визначальну роль у суспільному порядку), трагічний (розходження позиції персонажа у світоустрої з його внутрішнім потенціалом; намагання зберегти власну ідентичність), комічний (карнавальний хронотоп, маскарад).

5.2. Друга світова війна в комічному модусі п'єси «Генерал»

І. Багряного

Авторське визначення жанрової форми п'єси «Генерал» – комедія-сатира. За термінологією М. Бахтіна, цей твір митця через низку охоплених нагальних проблем свого часу й своєрідну їх інтерпретацію можна зарахувати до художнього напрямку «гротескного реалізму» (переведення героїко-войовничого плану в саркастично-викривальний). Основну сюжетну лінію п'єси І. Багряного становить відступ зі своїх позицій керівництва радянської армії, дезертирство більшості її офіцерського складу. Війна в І. Багряного як карнавалізоване дійство стає засобом художнього руйнування деспотичного суспільно-політичного устрою СРСР, запереченням циклічного

оновлення авторитарної влади. Головні персонажі п'єси, чітко усвідомлюючи свою історичну місію, прагнули до утвердження українських національних ідеалів.

Прикметно, що комедія починається з титру, де письменник подає виставу як сон, що вносить додаткові семіотичні ознаки. Адже такий план оповіді, позачасовий, віддалений, якраз і характерний для автора, який практично не брав участі у воєнних зіткненнях. Причому основна дія п'єси подається не лише як сон, а проходить у ретроспективі, з точки зору людини 2041 року. Таким чином, автор розширює простір п'єси, окреслює новий його вимір. У своїй творчості І. Багрянний часто вдається до прийому сну. Сон ототожнюється з чужим пророчим словом, це своєрідне нереальне звернення до персонажа.

Київ майбутнього в авторській рецепції – це своєрідна утопія, омріяне століттям раніше Ельдорадо, епоха справедливості, свободи та волі: «...І вже нібито немає ніякої цензури ані на мисль, ані на почуття; вже немає жандармів, ані посіпак, ані концтаборів, немає репатріації, інквізиції, ізоляції, немає провокаторів, ані донощиків, ні тих, що б'ють письменників і поетів по голові і затикають уста ганчіркою... Все те ніби щезло назавжди, – провалилось туди, звідки було й прийшло, – у пекло...» [8, с. 5]. Відтак характерне протиставлення «пекельного минулого» / «світлого майбутнього» найбільше акцентується саме в цій драматургічній роботі митця як своєрідного українського шляху від Хаосу до Космосу. Невипадково в пролозі повторюється єднальний сполучник «і», що наближає п'єсу до біблійної оповіді. Ще у бароковій літературі канонічні церковні сюжети наповнювалися світськими епізодами з метою зацікавити якнайбільше слухачів чи читачів. Акумуляція сакральних та світських мотивів органічно відображена у таких жанрових різновидах як містерія, мораліте, проповідь.

З титру також дізнаємося, що І. Багрянний прийшов дивитися вражаючи виставу зі свого «макабричного» [8, с. 5] минулого, що означає прийом «театр у театрі», вдало задіяний автором. Ввідний титр дає початкову й

необхідну інформацію читачеві про майбутню дію, він виступає першою частиною вищезначеного прийому. Однак, що цікаво, фінал п'єси по-модерністськи лишається відкритим, автор не подає завершального титру й, відповідно, другої частини заданого на початку обрамлення. Отже, театральна вистава чи фільм (зважаючи на те, що письменник вводить кіношній метод поділу на титри) триває й спонукає до уявного діалогу з читачем.

Пролог п'єси побудований на саркастичній пародії історичної пісні. Плач-голосіння та прощання дівчини, яка готується йти на війну, з матір'ю коханого, є прямою алюзією до фольклорних джерел, коли на війну близькі виводжали козака. Тут присутні й відповідні образи: лютий та злий ворог, обдурений християнський народ, покалічені сини, чайка-матір при битій дорозі. Ведучий виконує пісню про Марусеньку-танкістку й засуджує той суспільний лад, при якому дівчата мали брати до рук зброю: «І стоїть у червоному мареві дівчина перед матір'ю на колінах. Та не та дівчина, що «козаченька в похід виряджала», хустину давала й сльозами спливала. А та дівчина, що сама грізні вояцькі шати від злої долі в придане дістала, – та не ретязь кампанійський, не шлик запорізький, а тяжкий, боєвий комбінезон танкістський» [8, с. 7]. Але й за такого складу армії ворогу є чого боятися: «На дні моря не зіпріли, В огні не згоріли, На тортурах не сконали, Й в смолі не скипіли» [8, с. 9].

Згадувана позаподієва позиція письменника оприявнюється в першому розділі твору, коли акцентується віддаленість війни: «Десь за обрієм ревуть гармати і перекочується далекий грім тяжких вибухів безперервного бомбардування. Безугавно... Там іде війна» [8, с. 11]. Де б не перебували персонажі, автор повсякчас наголошує, що воєнні протистояння відбуваються десь близько, за горою, на півдні / півночі / заході / сході, однак герої безпосередньо не стають учасниками боїв. Письменник у п'єсі більше акцентує на тилкових змаганнях з актуальними ідейними протиріччями головних персонажів.

У пародійно-героїчному ключі представлений митцем образ Сашка Проходи – справжнього сина своєї епохи, «за віком – хлопчиська, за досвідом – діда»: «Безстрашний авантюрик, «закальонний» пройдоха, недавній турист Колими, Печори, Казахстану і всіх закутків «країни соціалізму», включаючи тюрми й концентраційні табори» [8, с. 11]. Хлопець також з власного досвіду засвоїв два найважливіші закони НКВД: «„Бітіє определяет сознание!“... та „Ліпше поламати ребра ста невинним, ніж пропустити одного винного“» [8, с. 57]. Автор підкреслює схожість зовнішнього вигляду старого млина (старшого за юнака на сто років) та Сашка: обшарпаність й «усуспільненість» [8, с. 12]. Образ Проходи стає також своєрідною пародією на відомого персонажа бравого вояка Швейка з однойменного роману Я. Гашека: «...бравий лейтенант Сашко, обчепляний гранатами, при автоматичному пістолі, з біноклем на шиї, шолом набакир і з цигаркою в зубах» [8, с. 42]. Показова героїчність Сашка, неймовірна сміливість й створення суто комічних ситуацій у самому пеклі війни споріднює ці два образи, однак у І. Багряного колориту героєві надає його національність. Словесні сміхові тексти як складовий елемент карнавальної вистави – шаржовані куплети про Колиму у виконанні Сашка знаково доповнюють його образ: «— Колима, ти Колима – Новая планета-а – Дванадцять місяців – зима, Астальное – лета... – Ха... і всі голі, як у раю...» [8, с. 49]. Хитрість Сашка, маніпуляція вищим командуванням свідчать про його непересічний розум та досвідченість.

Досить влучну характеристику Сашкові дає сусідка Лендерихи: «То якесь диво, а не дитина. Ані в вогні не горить, ні в воді не тоне! Одно-однісіньке, а не бере його ні грім, ні туча. Кинь його об землю, а воно, як кошеня, – на лапи... То великих батьків та й ще нове насіння. І де не бігає, де його не завезуть, зав'язавши йому світ, як щеняті, – а воно все назад, все на Україну ту нещасну вертає, та все її визволяти збирається...» [8, с. 36]. Тому саме Сашкові письменник доручає створення імprovізованої армії, здається, єдиної на цілому фронті. Активно засвоївши комуністичну програму,

хлопець ні на мить не сумнівається в своїй правоті: «Дезертири, котрі кидають беззахисним трудовий народ на поталу, – єсть враги народу» [8, с. 45].

Роль Проходи в п'єсі балансує на межі між трагедією та комедією. Він у своєму досить юному віці вже встиг побувати в концтаборах і лишається одним з небагатьох, хто дійсно розуміє вирішальну роль епохального історичного конфлікту. З іншого боку, автор з допомогою цього образу художньо обігрує дійсність. Сміх І. Багряного викривальний, сатиричні картини ходу війни розвінчують радянський міф про надмірне героїство військових, що в сукупності підводить до розуміння протистоянь 1939–1945 рр. як величезної трагедії людства, де переможців де-факто бути не може.

На прикладі образу Данила Лендера І. Багряний простежує вплив тоталітарної машини на духовний стан людини, коли зникає межа між нормальним / ненормальним та свідомим / несвідомим. З точки зору радянської офіційної ідеології, він один з найбільших «злочинців» свого часу, бо хоче «Самостійної України» [8, с. 39]. З точки зору «неофітів» нацистської Німеччини, Данило також приречений, адже його національні амбіції тут також не затребувані. Раніше чоловік «...учителем був. Гарний та дужий... Та як узяти його ГЕПЕВУ раз, а потім удруге НЕКЕВЕДЕ... Мучили, і – їх... П'ять років тримали, та ганяли, та мордували... Аж поки збожеволів... А тоді пустили, матері на втіху, отакого ось...» [8, с. 20]. І. Багряний лишається вірним своїй традиції й виписує архетипний образ Данила як символу загнаного й понівеченого покоління і як символу України, що також скоро пробудиться від довгого сну: «...Його нема і... Він всюди є... Він як туман, він – як мара, він – як наша загибель...» [8, с. 32]. Письменник підкреслює стійкість персонажа, порівнюючи його з «муром» – загальноживана метафора не лише в творчості І. Багряного, а й загалом на еміграції того часу.

У несвідомому стані герой змагається більше з внутрішньою осілим ворогом, аніж із зовнішнім. Жахливі спогади допитів і концтаборів глибоко закорінилися в пам'яті чоловіка й стимулюють відповідну нездорову реакцію його організму: «Зібрався, мов тигр до скоку. Щось шепоче. Грізно супиться. Беззвучно визвірившись, погрожує. Словом, починає «вести слідство». Сміється мефістофельським мовчазним сміхом, нагло вриває і, втопивши невидючі очі просто себе, в нікуди, ворухить губами» [8, с. 51]. У такому стані єдина доступна йому форма активності полягає у порушенні правильної пропорції співвідношення між ситуацією та дією. З зовнішньої точки зору дії чоловіка – дивні й божевільні, проте з внутрішньої позиції стають реалізацією особистих амбіцій героя загальнонаціонального рівня. Такий стан Данила виводить з рівноваги супротивника, порушує межу між офіційним (сакральним, недоторканим) та світським й усуває будь-які заборони. Божевільний світ не сприймає ніяких табу, що наближає його до карнавального простору.

Світоглядні позиції Сашка Проходи та Данила Лендера органічно вписуються в трагічний та комічний модуси художності. Причому саме єдність трагічного та комічного несе особливе смислове навантаження. Обидва герої є виразниками ідеї української незалежності, ідеї повністю заперечуваної та послідовно викреслюваної радянським ладом. Антисемітизм як соціальна, так і націо-духовна експропріація стали основними методами утвердження тоталітарного устрою СРСР. Звідси намагання персонажів ствердити й особисту самість, і самість державну прирівнюються до трагічної вини, що полягає в бажанні зберегти власну ідентичність. Це проблема неспівмірності особистого потенціалу, бажання української незалежності з відведеною роллю у тоталітарному світопорядку. Як наслідок, бурлескне сприйняття війни Сашком та божевілля Данила, що відображає розполовиненість, хворобу свідомості героїв.

Комічний модус у концепції митця став наслідком модусу трагічного. Через усвідомлення персонажами своєї фатальної участі й все ж через

неможливість відмовитися від сповідуваних ідеалів. Сашко за допомогою шаржово-саркастичних висловів, епізодів показує свою вищість над системою і над страхом перед нею: «...Лишіть нас. Не заважайте нам. Ми не будемо відступати. Нам – нема куди відступати!... Все, що є страшного – все вже було» [8, с. 19].

Життя в п'єсі І. Багряного, як загалом і в його інших драматургічних творах, наближається до театру абсурду: рано чи пізно військові залишають свої оборонні позиції, цим самим відкидаючи всі морально-духовні цінності. Самі персонажі вдаються до аналізу подій: це і цирк («Життя на волосині, а ви блазня строїте...» [8, с. 21], «...країна ідіотів!...» [8, с. 21]), і «царство візій» [8, с. 12], вертеп, комедія, забавка, гра, і, нарешті, божевільня («Як воно весь світ здурів» [8, с. 72]). Масштабна й хаотична втеча радянських солдатів нагадує нескінченну карнавальну процесію: «П'ять днів біжать... Генерали біжать... Кози біжать... Гусей пішки пруть. Штани тримають, зброю викидають...П'ять днів біжать і кінця не видать. Мов з прірви і як у прірву...» [8, с. 13]. Устами Сашка Проходи автор влучно описує дійсність часів Другої світової війни, що й зближує її з карнавальною виставою: «Всі проти одного і один проти всіх...» [8, с. 78] або «Ех, хороша штука війна – всі тікають і всі доганяють, і нічорта не розбереш» [8, с. 42]. Письменник також підкреслює непридатність та «іграшковість» покинутого технічного устаткування. Автор виписує цілісну картину «театру в театрі», причому сам він є як письменником, так і глядачем: «Еге ж – один враг суне, а другий утікає, а ми посередині – ні в сих, ні в тих... Ждемо, як віл обуха...» [8, с. 71].

З'являється персоніфікований образ напіврозбитого млина, що символічно уособлює зупинене й понівечене життя нації: «В стороні від битих доріг стоїть він над блакитною Ворсклою і дрімає, як старець на сонечку. Ні, не дрімає, – обшарпаний, з перекошеною вивіскою, стомлений на колгоспній роботі, присів він навпочіпки і тривожно прислухається роздзяпленими дверима туди, на гул далеких подій, що насуваються» [8, с. 11]. Автор марно наголошує на колишній життєдайності млина, бо

тепер споруда стала чимось наближеним до корпусу НКВД із метафоризованими ворогами народу – лантухами борошна. Цікаво, що образ «млина» з подібним семантичним навантаженням з'являється в творі іншого українського письменника-емігранта С. Черкасенка в п'єсі «Казка старого млина». Автор також порівнює млин зі старим, нікому непотрібним дідом. У такий спосіб письменники заперечили колишній український устрій, сільську традиційну Україну. Зупинене колесо млина стає означником України минулої і вже мертвої. Майбутнє оновленої держави автори бачать у технічному й суспільно-політичному прогресі.

За допомогою комічних засобів І. Багрянний розвінчує методи впливу тоталітарної системи й у гротескному ключі показує «слідство» над лантухом борошна. Злий гумор такої показової пародії на чекістський допит ув'язнених посилює образ божевільного Данила, якого у свій час подібні методи й зламали й який тепер у своєму уявному світі став не лише слідчим Поповим, а й обвинувачувачем усього радянського ладу: «У, ти, гад! Фашистська мордо! Колись! Розколуюся!.. А, плачеш? До лампочки сльози! «Масква слезам не веріт!» так же? Говори... (До Данила) – Він уже говорить. Пишіть, дядьку Даниле. Ага, терор... 54–8, пишіть, дядьку!..» [8, с. 15].

Доведена до абсурду сцена «слідства» над лантухом борошна з безперервними стусанами, побоями і криками нічим не відрізняється від того слідства, яке у свій час вів Попов над Данилом. Персонажі зголошуються повторювати «допит» мішка знову й знову, стверджуючи, що доведуть діло до кінця та зуміють розколоти «арештанта». Епізод із розмальованим мішком – карикатурою Сталіна – досягає сатиричного піку, коли самих героїв лякає своєю правдоподібністю: «Біжить до млина, знаходить там вугіллину і, вернувшись, малює на мішку очі, ніс, вуса, люльку в зуби... Аж вжахнувся, що вийшло подібне до Сталіна, та й махнув рукою» [8, с. 17].

Риси карнавалу та маскараду в п'єсі І. Багряного простежуються також через переодягання, перейменування персонажів, зміну їхнього соціального статусу, що виводить драматургічний твір поза межі простої буфонади й

сягає проблеми культурної ідентичності, спадковості національних цінностей.

У п'єсі специфічно взаємодіють героїчний та сатиричний модули. Хоча образи Сашка та Данила через невідповідність їхніх внутрішніх поривань та заданої зовнішньої ролі більше вписуються в художню систему трагічного модулю, автор все ж зображує їх як національних героїв, що не полишають своєї визвольної цілі навіть у нерівному двобої. Інакше кодифіковано радянських офіцерів: Попова, Хамулу та ін. Саме в цьому випадку проявляється проблема ідеологічного пристосування. Збірний образ офіцера у п'єсі мислиться як національний зрадник, як радянсько-німецький опортуніст у залежності від потреби.

Історичні традиції склалися таким чином, що жінка завжди посідала другорядне місце поруч із чоловіком. У Радянському Союзі з 1917 року поняття «громадянин», «товариш» почали вживатися безвідносно до статі людини. Це й призвело до стирання гендерних кордонів, що виражалося в спільних робочих умовах, посадах, одязі й манерах. Фактично проголошувалася «відміна статі» з нівеляцією жіночності та материнства. Письменник виразно підкреслює втечу радянського командування з війни, гостро засуджує дезертирство. Офіцери втрачають свою владу, авторитетність. Драматург зображує їх в комедійних і абсурдних ситуаціях, що применшують та зводять до мінімуму їхню чоловічу роль як захисників: «А там, як сарана, все біжить – утікає, по соняшниках та по кукурудзі лопотить, геть все толочить, роздягає всіх, кого стріне, – командири в жіночі спідниці перебираються, тьху...» [8, с. 16], і все це «для маскировки по службі» [8, с. 56]. Причому дезертири вписуються в один ампліфікаційний ряд з тваринами: «Утекли генерали? Утекли танкісти? Утекли корови? Утекли гуси? Утекли кролі?.. Утікайте й всі!» [8, с. 19].

Скептичне ставлення письменника до дезертирів виявляється в метонімічному сприйнятті невластивого їм одягу, своєрідної «оборонної» маски. Відтак автор дає персонажам характерні найменування, як-от

Капелюх, Хустка, Тип в куцині. Як і на карнавалі основне смислове навантаження переноситься на зовнішній вигляд людей, саме вбрання, маска, грим визначали інакшу соціальну позицію особистості. Показово абсурдною сценою в п'єсі стає епізод допиту Сашком уже в званні майора цих персонажів з типовими для НКВД, а відповідно, об'єктивно неможливими, обвинуваченнями: намір вбити вождя, його дружину та малолітніх дітей; розташування Києва на мапі в географічних межах України; «...коні не ходять на партійні збори, а діти родяться зовсім голі і без чобіт...» [8, с. 57] і т. ін. Причому «доносить» на своїх колишніх друзів Тип в куцині (узагальнена дійова особа), який має лиш одне бажання: заслужити прихильність нової влади, хоч і «несправжньої». То ж відповідно до зовнішніх змін переакцентовуються й світоглядні орієнтири персонажів. Іронія І. Багряного проявляється в найбільш трагічних епізодах Другої світової війни, розвінчуючи міф радянського героїства й викриваючи опортуністів та підлабузників. Така дегероїзація покликана була звернути увагу читачів / глядачів на дійсний хід війни й спонукати реципієнтів до суб'єктивного аналізу подій.

Міняються місцями в творі не тільки чоловіки з жінками, а й чоловіки між собою. У цьому випадку маскарад проявляється найбільше, адже втілюється палке бажання Данила: «Цілі ночі, було, лежить та й думає... Я, каже, нічого так не хочу, як тільки того, щоб мені в руки колись потрапив той самий слідчий, що мучив мене... і всіх. Щоб ми, каже, помінялись ролями. Нічого, каже, більше не хочу, щоб тільки помінялись. І думає, і думає...» [8, с. 20]. Відтак божевільний стає генералом, генерал – божевільним. Далі ситуація стає тільки критичнішою: Данило грає роль саме того генерала, який мучив його у в'язниці, причому подібність ката й арештанта просто вражає: «З-за млина виходить генерал, переодягнений в Данилову одягу. І такий подібний до Данила, що аж лейтенанти не впізнали одразу» [8, с. 26] або навпаки «З-за млина виходить Данило в уніформі генерала, з орденами й медалями» [8, с. 29]. Символічно, що супутники Попова переодягнені в

жіночий одяг. Переодягання жінки в чоловіка (Оксана) асоціювалося зі свободою, мужністю, войовничістю. Натомість переодягання чоловіка в жінку відразу переводило художній твір в комічний план, що супроводжувалося зниженням соціального рангу таких «героїв». Безглуздість ситуації підкреслюється репліками персонажів. Попов жаліється: «О, моя кар'єра!.. Моя дивізія... Моя голова!.. Моє...», а потім один з його лейтенантів: «Ой... ой... Моє череві!» [8, с. 33]. Звідси карнавальний мотив перевернутості світу, коли зникають межі офіційного / неофіційного світоподілу.

Зазнає змін навіть мова колишнього генерала: «Так, так, він змусив мене говорити тим самим «язиком», за який я йому власноручно ребра виламував!» [8, с. 34]. Здається, що вони не лише місцями помінялися на деякий час, а й цілими життями, бо де тікають генерали, там не відступають каторжники й арештанти, і навіть юний Сашко, виріши на війні, у цьому великому спектаклі став старшим лейтенантом, далі майором – вже віддає накази, обіцяє ордени й медалі. А генерали опинилися в тілі своїх арештантів: «Так, так... Це ЕНКЕВЕДЕ... Я це знаю. О, Боже, як це все знайомо, рідне... І я ж сам став його жертвою» [8, с. 60].

Автор висміює також навмисну зміну прізвищ персонажів. За Ю. Лотманом, один із основних семіотичних механізмів, властивих людині, починається з можливості бути «тільки собою» й одночасно частиною загалу, представником певної соціальної групи. І. Багрянний виділяє рабську пристосованість так званих «захисників Вітчизни» і додає, що від суфікса в прізвищі повністю змінюються ідеологічні орієнтири героя: «Ага!.. Я ж так і знав! З ПОПОВА, значить, став ВЛАСЕНКОМ. А потім знову причепиш «ов»? ...Здорово. А твоя?» [8, с. 90], «Ага!.. З ХАМУЛИ став ХАМУЛЬСЬКИЙ. А потім ще причепиш «як»? ...Знаменито» [8, с. 90]. Таке перейменування свідчить про світоглядну деградацію командування армії, а звідси й про неможливість їхнього духовного катарсису. У семіотичній традиції грати роль іншого означає «бути не тим, ким ти є», тобто

відмовляти собі в природно властивій самості. Порушення такої смислової границі засвідчило плинну ідентичність героїв, і як наслідок, породило табу не тільки на власне ім'я, а головним чином на національну приналежність.

Невеликими інтермедіями в п'єсі слугують епізоди з утікаючими безіменними червоноармійцями, що зривають свої відзнаки й роздягаються на ходу. Карнавальне дійство набуває цілком серйозних обрисів, що допомагає розставити правильні акценти в ситуаціях з героєм / не-героєм. Письменник також уводить в п'єсу чоловіків-торбешників, що були «...змобілізовані, але не обмундуровані, були гнані на фронт без зброї, а лише з власними „торбами” за плечима – „шукати свою частину”...» [8, с. 79]. Їхня фатальна роль у загальному спектаклі визначена заздалегідь. Однак письменник в уста таких епізодових персонажів вкладає важливі сентенції про положення простого народу під час війни: «І сюди – страшно, і туди – боязко і ще страшніш. І там – чужі, і там не свої... Хоч крізь землю западись» [8, с. 80]. Змішалися та переплуталися не лише географічні кордони, а й ідейно-світоглядні межі свого та чужого. У такому непорядкованому світоподілі людська свідомість зазнавала роздвоєння, а переважаючим став інстинкт фізичного самозбереження, що було цілком природним.

Невипадковою є зустріч торбешників з сліпим дідом та його поводитирем, які повертаються з Колими й прямують до Єрусалима, адже принесені блага Нової Європи не виправдали їхніх сподівань. Драматург символічно протиставляє Нову Європу та Єрусалим. Сліпий дід з поводитирем уособлює український народ, який шукає корені національної духовності. Торбешники вирішують йти за дідом, вірять, що той їх виведе на правильний шлях, а отже, й врятує. Однак даремно мойсеєвські обов'язки приписувалися сліпому. Він не здатен до об'єктивно-виваженої оцінки дійсності.

Схоже, що І. Багряний по-своєму охудожнив та адаптував, концептуально задіяний ще І. Франком міф про Оріона. Різниця полягає в тому, що дівчина-поводир вказує на фальшиві знаки Єрусалиму несвідомо:

«ДІВЧА: – Ух!.. Хрест великий якийсь, чудний! Всю дорогу заступив!.. І щось написано, не понашому... ДІД: – Ага! Ну це і є вже, мабуть, Єрусалим. ДІВЧА: – Діду! Діду! А там людину повішено! ДІД радісно: – Та то ж Христос розп'ятий... Ходім, ходім швидше» [8, с. 82–83]. Випадково повішена людина прирівнюється до невинної жертви Ісуса Христа. І. Багрянний у своїй п'єсі по-іншому кодифікує традиційний в українській літературі образ сліпого кобзаря, що в класичному варіанті трактувався як Божий чоловік та вістун. Знову ж таки драматург відмовляє загальноприйнятим тенденціям українського історико-літературного процесу й прагне не тільки до мистецької, а й до світоглядної поступовості. Погляд автора сфокусований на майбутньому з беззаперечним баченням державотворчої перспективи.

І. Багрянний пародіює героїчне, адже розмиваються рольові межі персонажів, висміюється мотив походу як такий. В основі сатиричного модусу, за визначенням В. Тюпи, лежить мотив дегероїзації, що в п'єсі заснований на недостатності особистісних факторів персонажів відповідати вимогам високого чину: «Ніби героїчне виконання ними службових обов'язків виявляється лише претензією самозванця на дійсну роль в світопорядку... Внутрішня межа особистості мізерна в порівнянні з її рольовою претензією...» [154, с. 114]. Подвійний характер таких персонажів виявляється через риси самозакоханості та егоїзму, з одного боку, та через власну невпевненість і панічний страх, з іншого: «Ми повинні бити ворога на його території... І всі міста до Берліна і навпаки...» [8, с. 23] чи «...Мені потрібна дія! Мені треба втікати» [8, с. 22]. У п'єсі «Генерал» персонажам зі змінною ідентичністю автор не залишає права на спокуту своїх гріхів.

Зовсім інакше драматург зображує жінку. В образі молодої медсестри, яка щиро співчуває не тільки пораненому Данилові, а й усім солдатам, тому й досі не відступає, автор виділяє її суто жіночі риси материнської ніжності й турботи: «Не можу... А як він не вмер?... Він же й по-нашому розмовляє і от – загине так... Не можу втекти... Мушу!...» [8, с. 74]. Сашко з приводу такого

вчинку молодої дівчини говорить: «Ось де герой!... І той у спідниці...» [8, с. 76]. Дівчина ще не усвідомлює масштабного хаосу війни, вона не може пробачити дезертирам те, що вони покидають мирних людей напризволяще. Навіть після «демобілізації» вона лишає собі косинку медсестри, «може ж, здасться» [8, с. 79]. Ця косинка стає своєрідною художньою деталлю в театралізованій концепції автора й перетворюється в символ людяності, співчуття й самопожертви.

Образ Оксани – коханої Данила Лендера, що йде у танкісти, а пізніше «збунтувалася одна проти усіх у світі» [8, с. 73] – поданий у загальних обрисах. Однак саме в цій жінці автор поєднує риси моральної та фізичної стійкості, мужності та витривалості зі щирими почуттями ніжності, любові й співчуття. Картина зустрічі Оксани та Данила після його «довгого сну» стає найбільш сентиментальною й тому не властивою карнавальному сюжету п'єси: «А Оксана розгубилась від неймовірного, несподіваного, потрясаючого, – торкається до Данила, оглядає його, не ймучи віри своїм очам): – Чудо... Ой, Боже!... Чудо!! ДАНИЛО так само пошепки: – Так, чудо... (Наближається і бере її за руки, дивиться на них, дивиться в очі). Чудо... (І вона зазирає йому в очі... мацає голову... сміється... А потім припадає до грудей, не стримавши раптових сліз)» [8, с. 76]. Отож, поруч із суто пародійно-травестійними епізодами війни, письменник виписує реалістичні картини щирих людських почуттів, що не загубили своїх цінностей посеред загального хаосу. Драматург ніби розриває сюжет карнавального міфу й змушує реципієнта досягнути дійсної трагедії покоління з великими втратами та юними героями й вимушеними героїнями. Він підкреслює миттєвість трепетної зустрічі закоханих, це недовготривалий розрив основної дії п'єси, адже особиста ідилія серед загальнонаціонального лиха об'єктивно не могла мати місця: «Отак... Завжди щастя приходить в парі зі смертю за плечима...» [8, с. 77].

Загалом жіночі образи в драматургії І. Багряного чітко вписуються в трагедійні обрії його п'єс. Збірний архетипний образ матері представлений як

страдницький шлях жінки, що тяжко переживає нещасливу долю своїх дітей-патріотів. Звідси алюзія до долі Діви-Марії, яка у свій час пожертвувала своїм дитям заради благої мети. У п'єсі «Генерал» Лендериха стає також виразником шевченківського мотиву «коли одпочити ляжеш, Боже, утомлений і нам даси жити...»: «...Карай... Все – все відібрав Ти у мене руками людськими. Здоров'я, і радість, і мужа, і діток... Та й останню радість відняв, останню дитину так покарав (озирається). Почують, то й мене, як Тебе, розіпнуть. Як весь рід розп'яли. Либонь, Ти з ними спілку маєш – (плаче) – всіх, хто отак нарікає, нагла мука і смерть побиває...» [8, с. 35]. У відчаї жінка заявляє, що саме з Божої волі втратив розум її син, вся наша нація, а через те й увесь світ. Потім поспіхом намагається відкинути такі думки.

Образ матері в п'єсі «Генерал» – знаковий і служить ніби невидимим кордоном між смішним та серйозним планами в тексті. Атрибут фатальності споріднює образ Лендерихи з персонажем оповідання «Мати» О. Довженка. Марія Стоян прагнула врятувати радянських солдатів від жорстоких окупантів й також була повішена на груші біля власного дому. Отож, семантичне поле смерті через повішення тотожне в обох письменників. Трагедійна наповненість образу матері відсилає до євангельських мотивів, що в композиційній будові текстів стає сакральним згорнутим сюжетом.

Лендериха не випадково засуджує радянського посіпаку й зрадника Хамулу, якого в свій час виростила. Відірваність від національних коренів, забуття й заперечення своєї батьківщини відразу вказують на неповноцінну позицію Хамули-комуніста: «Що ти нас покатував – не дивина, – бо ми ж «бидло», «голота», твою земельку посіли, так ти мстився, до влади дорвавшись... Але пощо ти тата свого й маму закопав, занапастив?» [8, с. 39]. Звідси будь-яка теорія чи стратегія, позбавлена ціннісно-етичної основи, приречена на духовний та фізичний крах. Тому спочатку персонаж не витримує проникливого погляду Лендерихи, а пізніше переходить на сторону німецького окупаційного режиму. Проблему особистості між двох

тоталітарних режимів І. Багрянний розкриває також в п'єсі «Розгром». У п'єсі «Генерал» означена проблема реалізується в шаржовому контексті «божевільного театру», «спектаклю ідіотів» з превалюючим розумінням неможливості «служіння двом господарям».

Від початку ми дивимося лише виставу з циклу «НАШЕ ФАНТАСТИЧНЕ МИНУЛЕ», яку дивним чином пропустила цензура. Сашкові теж сниться сон: «Сон мені такий поганий снився. Ніби я вже – маршал СРСР в Москві, а Хамула – самостійний маршал у Києві. Га... Я в Москві, а Хамула – в Києві! А не навпаки! От свинство... А дядько Данило ніби теж у Москві помінявся ролями з самим головним, і став такий страшний – з вусярами, з люлькою, – та й давай його розколювати того самого головного...» [8, с. 47]. Такий «перевернутий світ» стає визначальним для сатирично спрямованого сюжету п'єси «Генерал». Парадоксальність описаної ситуації підкреслює домінуючий «перевернутий образ». Багрянний-реаліст і Багрянний-фантаст легко змінюють один одного на сторінках п'єси, завдяки чому й прочитуються загальновідомі історичні події. Маскарадні сцени твору в своїй суті викривальні, що загалом надає п'єсі трагіфарсового характеру.

У п'єсі «Генерал» дійсність руйнується зсередини за допомогою карнавально-викривального сміху, але в суті своїй це руйнування приводить до реальних істин (проблема зради, дезертирства, відстоювання національних цінностей та ін.). Генерал-самозванець стає центром сатиричної ситуації, а його так зване виконання військових обов'язків автор змальовує як претензію на реальну дійсність. У драматурга маскарадною є не сама ситуація, а персонажі, які одягають невластиві їм маски й зазіхають на непосильні їм ролі. Адже військові з високими чинами не заслуговують на такі офіцерські звання й не здатні вибудувати оборонну стратегію для свого народу. Тому офіційний світ Попова, Хамули та їм подібних по суті є маскарадом, коли за прибраними величними зовнішніми образами криється морально-духовна нищість: «САШКО: ...Що то в тебе за форма, якої часті?... КАПЕЛЮХ: – Я

спасаюсь... САШКО: – Знаю. Але це тобі не вдасться. Отака твоя й правда. Яку надінуть тут, таку й носитимеш» [8, с. 58].

Письменник урізноманітнює конфлікт п'єси циклом світлових характеристик. Цікаво, що на початку тексту та в його фіналі з'являється синє світло як символ святості, безкінечності, чесності, доброї слави. Драматург у такий спосіб стверджує ідеал української незалежної держави. З іншого боку, розділи п'єси супроводжують рожеве, зелене, червоне та жовте світло. Для нашого аналізу визначальною стає спільна ознака цих кольорів, а саме їх неоднорідний та амбівалентний характер. Так, рожеве світло символізує примарний спокій, ілюзію. Мінливий характер зеленого кольору виражається в надії на оновлення й тузі. Контрастність червоного кольору полягає в непокєднуваних почуваннях любові та негативних пристрастей. Суперечливий характер жовтого світла виражається, з одного боку, в символіці сонячного проміння (радість і сміх) та опалого листя, зрілого жита (сум і печаль).

Отже, поруч з серйозною точкою зору на участь українського народу в Другій світовій війні (п'єса «Розгром») письменник подає ще й іншу, алогічно-викривальну картину тогочасної дійсності. Тяжка доля українців у протистоянні з радянською та німецькою тоталітарними системами спонукає автора до особливих рефлексій з цього приводу, внаслідок чого народжується специфічна трагіфарсова картина війни. У художньому світі п'єси «Генерал» можна розрізнити епізоди гротескні, з їдкою сатирою (слідство над лантухом борошна, рольова й зовнішня зміна Данила та Попова, самохарактеристика й паралельна оцінка Сашка, дезертирство). З іншого боку, можна виділити шаржовані епізоди, картини-буфонади, в яких сатиричний елемент зведений до мінімуму (порівняння Сашка та Йосипа Швейка, визначальна роль курки для розбудови суспільно-політичного устрою СРСР, окремі епізоди з Сашком у статусі старшого лейтенанта, потім майора). У кульмінаційному та посткульмінаційному розвитку конфлікту сюжет п'єси поступово набуває

суто реалістичних обрисів, що підводить читача до потреби історичних висновків.

У контексті сторонньої точки зору І. Багряного не можна лишити поза увагою офіційний стан української літератури в СРСР. Яскравим adeptом проголошеного методу соціалістичного реалізму в той час був О. Корнійчук. П'єса «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» – це панегірик комуністичній партії й легка, поверхово-шаржована насмішка над американським світом буржуа. Твір О. Корнійчука становить собою сукупність епізодів відвідин американцями СРСР у період Другої світової війни: Москва, колгосп села Грибне, передова. Письменник зіставляє американський капіталістичний та радянський усупільнений світогляди та акцентує аксіологічне переважання останнього. Авторська гра з перейменуванням, переплануванням смислових систем двох культур, карнавальним переодяганням, патетичним декламуванням формують художній світ п'єси згідно з вимогами соцреалістичного канону.

Фактичне обмеження сюжетних ходів у творі, соцреалістичне (умовне) розгортання конфлікту, банальність та легкопрочитуваність основних сцен наближають твір до простої п'єси-агітки. Такі тексти були потрібні партії задля піднесення загального ідейного духу в час складних військових протистоянь Другої світової війни. Але драматургічний твір як художній еквівалент дійсності в такому випадку зазнавав серйозних втрат на ідейно-естетичному рівні, що передусім мало б бентежити митців (проте не радянських). Загалом викривальна критика автора позбавлена негативності, ситуативної обумовленості.

Таким чином, різниця комічного дискурсу І. Багряного та О. Корнійчука цілком передбачувана. У першого це викривальна сатира негативних явищ у ході Другої світової війни, в другого – комічна альтернатива, заснована на радянсько-американському світоглядному дисонансі. І. Багрянний у саркастичному ключі розвінчує міф Радянського Союзу про виняткову роль «совєтської» армії й суто переможний хід Другої

світової війни. Через це конфлікт п'єси набуває трагічних обрисів. Автор апелює до реципієнта й потребує його співучасті в досягненні гуманістичних істин. Драматургічний твір О. Корнійчука фактично безконфліктний й розрахований на невибагливого читача- чи глядача-«совєта».

Висновки до розділу 5

Таким чином, у п'єсі «Генерал» І. Багряного події Другої світової війни охудожнені в межах комічного дискурсу. Особливість авторського світовідчуття позбавлена соцреалістичних рамок, а мистецька вседозволеність виводить драматургію письменника на новий рівень. Війна як карнавалізоване дійство у п'єсі драматурга стає основою несподіваних сюжетних ходів та формує особливий трагікомедійний образ українського патріота.

Для нашого дослідження визначальними стали такі концепції М. Бахтіна, як «інверсія подвійних протиставлень» та «матеріально-тілесний низ». Створюючи театральну виставу за допомогою гумору, сатири, іронії, гротеску, травестії, письменник вдало описує тогочасну дійсність: сатирично-викривальна поведінка червоноармійців, їхні нищість та егоїзм; слідство над лантухом борошна, пристосовницька зміна прізвищ; протиставлення Нової Європи та Єрусалиму; винятковою стала роль сну як самого автора, так і Сашка Проходи. Один із основних мотивів п'єси – життя як театр абсурду.

Митець влучно визначив жанрову форму п'єси «Генерал» як комедію-сатиру. Це дійсно викривальне й саркастичне представлення Другої світової війни в ролі травестійованого театру. Дійсні посади червоноармійців, їх поведінкова манера функціонально наближаються до маскарадного балу. Тому реальний радянський світ у п'єсі І. Багряного від початку карнавалізований. Письменник висміює фальшивий мотив героїства

радянських офіцерів, засуджує моральне й фізичне дезертирство, передчасну капітуляцію радянських військ, що засвідчували їхнє боягузтво, егоїзм і духовну спустошеність; дегероїзує мотив військового походу, коли солдати полишають всю свою амуніцію, поспіхом переодягаються в цивільних і жінок й перетинають умовний радянсько-німецький кордон задля особистої вигоди. Причому авторська іронія по суті трагічна й полягає в жахливому усвідомленні історичної провини свого покоління.

Основні положення цього розділу викладені у публікаціях автора [47, 52].

ВИСНОВКИ

Історія української літератури та суспільно-політичної думки ХХ століття здається неможливою без художніх та публіцистичних надбань І. Багряного. Тексти митця стали невід'ємною частиною історико-культурного пласту українського національного моноліту. Змушений до еміграції, автор залишався стійким духовно, ніколи не зраджував своїх моральних принципів. І. Багрянний доклав чимало зусиль, щоб українське питання, головним чином становище його співвітчизників в «радянській тюрмі народів», як висловлювався він сам, вповні та правдиво зазвучало на світовому рівні.

Формально його творчість стала доступною широкому українському загалу в 90-х роках минулого століття. Найвідоміші романи «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» І. Багряного відразу завоювали свою читацьку аудиторію. Літературознавці отримали чимало ідейно-багатих творів для дослідження. Більше того, стали відомі науково-критичні джерела дослідників-емігрантів, а також радянських учених, присвячені творчості автора.

У таких студіях п'єси «Морітурі», «Розгром» та «Генерал» розглянуто дуже поверхово (визначається загальна тематика та проблематика цих текстів, їхня історична основа, тенденційність у змалюванні головних персонажів п'єс, їхній автобіографізм). Загалом драматургічні твори письменника розумілися як сюжетні нариси до його великих прозових текстів. Дещо ширшим є аналіз алюзій у цих п'єсах, їхнє контекстуальне поле.

Змога дослідити п'єси І. Багряного більш детально видається можливою з огляду на суспільно-політичні умови 40-х років ХХ століття та при контекстуальному підході до драматургії митця. Тому центральним теоретичним терміном нашої студії ми обрали поняття радянського

соціального міфу, що своєрідно кодифікується в п'єсах «Морітурі», «Розгром» та «Генерал». Під таким міфом перш за все розуміється спродукована компартією реальність періоду існування Радянського Союзу з метою масового впливу як на суспільні, так і на особисті цінності покоління. Основою соціального міфу став міф класичний з актуальними його ознаками універсальності й повчальності. Радянський соціальний міф виявився зручним способом об'єднання народів у час складних історичних метаморфоз (революції, війни) та став незамінним інструментом влади на шляху до утвердження соціалізму. При формальних і показових добробуті та соціалістичних досягненнях, правляча партія боролася проти всякої свободи слова, критики політичного курсу, проти права окремої країни на самостійність, знищувала будь-які національні вияви. Доказом останнього стали репресії українських культурних діячів, інтелігенції та всіх тих, хто відверто був незадоволений тоталітарним режимом СРСР. У сучасному середовищі міфи ототожнюють з вигадкою, нісенітницею, неправдою. Соціальний міф розцінюється також як утопія, мрія про рівноправний суспільний лад, унормоване й щасливе життя людей.

Тому соціальний міф як своєрідна інтерпретація дійсності стає вторинною знаковою системою. Інші його риси – актуальність, історичність, адресованість, повторюваність, мотивованість, імпресивний характер, ієрархія духовних цінностей, суспільно-політичних та побутових вартостей.

Радянський соціальний міф прогнозовано оформився в офіційний мистецький напрям під назвою соціалістичний реалізм, який регламентував художній світ літературних текстів. Таким чином, обмежувалися мистецькі теми та сюжети, прийоми та методи зображення дійсності; віталися оптимістичні, пафосні епізоди, постійні й перехідні політичні кліше, публіцистичні вставки. Ідейність, партійність та класовість – ось три головні літературні постулати сталінської доби.

Радянська диктатура й соцреалістичний художній ліміт змусили певну частину українських митців емігрувати. Вони на противагу сполітизованому

мистецькому процесу в середині СРСР прагнули до відновлення та розвитку українського літературного життя на чужині. Таким чином, у Німеччині було засновано Мистецький український рух, який проіснував з 1945 до 1948 р. Головне своє завдання мурівці вбачали у творенні літератури високого художнього рівня, яка мала базуватися на українському фольклорі, творчості Т. Шевченка, класичних зразках європейської та світової літератури. Письменники-емігранти активно виступали проти тривіальних образів та наївного епігонства. У рецепції І. Багряного художнє слово асоціювалося зі зброєю, воно мало бути своєрідною фортецею для українського народу на літературному фронті.

Мурівці спростовували радянський соціальний міф у літературі й говорили про свободу творчості. Однак фактично вони заснували нову, інакшу порівняно з соцреалізмом міфологічну структуру зі стійким та загальноновизнаним підґрунтям. Ядром цієї міфологічної структури став образ віртуальної української дійсності, до охудожнення якої вдавалися емігранти. Вони часто відтворювали події Другої світової війни. Що насправді діялося на українських землях автори не знали. Звідси ілюзорне сприйняття мурівцями ходу Другої світової війни, тому й основна дія в їхніх текстах частіше розгортається в тилу. Це свідчить про насичення їхніх художніх творів національними міфами.

І. Багрянний як письменник-емігрант репрезентував зовнішню, опосередковану, або «іншу» точку зору щодо українського культурного процесу в СРСР. Відвертому авторському погляду (як і інших учасників МУРу) сприяли відсутність ідеологічних заборон, свобода вислову, доступність до широкого кола різноманітних джерел. У текстах, що були представлені на драматургічній конференції 1947 р., знайшла своє художнє відображення проблема «безґрунтярства» (символічний означник для вимушено переміщених осіб періоду Другої світової війни), що розцінюється нами як специфічний міфологічний код тієї доби. Автори намагалися адаптуватися до нового середовища й перенести на його ґрунт свою

національну культуру. Задля втілення цього коду І. Багряний звернувся до авторитетного прецедента – Біблії як символу духовної опори й вічного життя. І. Костецький намагався примирити дві полярні сутності людини: сповідування пацифізму й тяжіння до збройного спротиву, а також прагнув згуртувати українців навколо єдиної ідеї. Персонажі У. Самчука – молоді інтелігенти – роблять спробу зрозуміти причину нашої національної меншовартості та об'єднати представників різних політично-ворожих теорій під гаслом української незалежності. П'єса «Домаха» Л. Коваленко крізь призму жіночого світосприйняття демонструє одну з версій пошуків національних витоків буття.

Антиміф п'єси «Морітурі» полягає у художньому розвінчанні комуністичної утопії про велич Радянського Союзу, його оптимістичне й світле майбутнє, виправданість домінуючої теорії про знешкодження ворогів народу (українських націоналістів). Драматична повість зображує події 1937–1939 рр. – жахливий час масових репресій та заслань. Головний персонаж твору – Микола Матяж – є носієм ідеї української незалежності. Герой представляє своїм арештованим співвітчизникам образ незалежної, модерної й високорозвиненої України. І. Багряний подає життєву дорогу Штурмана подібно до шляху Ісуса Христа. У такий спосіб драматург акцентував на жертовно-спасительній ролі українського національного героя в радянському союзі народів.

Варто зауважити, що у цій п'єсі І. Багряний найбільше проявив себе як політик через декламативну манеру монологів головного персонажа, через теоретичні тези марксизму-ленінізму та їх аналіз і зв'язок з тогочасними подіями. Проте завдяки переважанню метафоричних картин дійсності, своєрідній інтерпретації міфу полі-України (романтична, соціалістична, модерна версії), підсвідомим натякам, сновидінням письменник вдало передав відносність оточуючого світу та фальшивість утвердженого політичного курсу.

У повісті-вертепі «Розгром» І. Багряний взяв за основу євангельський епізод про розп'яття Ісуса Христа з попутними йому мотивами гріха та спокути, «увірування», катарсису. Символом українського відродження у тексті стає Ольга Урбан, якій властиві риси мужнього й відважного народного захисника, вона активно підтримує ідею незалежності України. Їй притаманні також цілком жіночі риси материнської ніжності, любові й турботи про своїх ближніх. Знакова смерть головної героїні за вірність українським ідеалам (жінка була повішена на стовпі) розвиває міф про Україну як Христа народів, окреслений М. Костомаровим у «Книгах буття українського народу» та М. Хвильовим у концепції «азіатського ренесансу».

І. Багряний політичні позиції своїх персонажів, а також тяжкі суспільно-мілітарні змагання обігрує художньо. Звідси своєрідне розуміння вертепу не лише як дійства з двома частинами (сакральною та світською), а й як відображення цілого світу в ролі театру з актуальними ідейними протиріччями. Вертеп як модерне дійство реалізується також в однойменній повісті А. Любченка – попередника І. Багряного. Схожим у авторів стає трактування образу жінки у трьох найважливіших її іпостасях: України, матері, коханої; майбутнє нашої держави визначатимуть нащадки борців за українську незалежність.

Мілітаризм як специфічний політичний та духовний дискурс війни концептуально розкривається в п'єсі «Розгром» драматурга в трьох версіях: антиколоніальній, авантюрно-пригодницькій та інтелектуальній. Об'єктивна неспроможність українців протистояти військово одразу двом найбільшим арміям світу символічно протиставляється автором багатству національної культури нашого народу, його освіченості, таланту, розуму, моральній стійкості й патріотичному оптимізму. Офіційна версія Другої світової війни знайшла своє мистецьке відображення у творах О. Довженка цього періоду (кіноповість «Україна в огні»). Мілітарні моделі у письменників різняться наповненістю понять ціннісного дискурсу, культурної пам'яті та національної ідентичності. Україноцентричність у п'єсі «Розгром»

І. Багряного зіставляється з патронажем радянського визвольного міфу в О. Довженка.

Міфологічний сюжет карнавалу художньо інтерпретується у п'єсі «Генерал» про Другу світову війну, що була написана в окупованому Харкові 1942 р. Для нашої роботи засадничим стало дослідження М. Бахтіна з його основними концептами «інверсії подвійних протиставлень» та «матеріально-тілесного низу». Сміхова культура у драмі письменника мала на меті розвінчати ілюзію про надмірну героїчність та звитягу радянських солдатів; викрити їхні дезертирство, егоїзм, підступність та цинізм; засудити колабораціонізм.

Невипадково у п'єсах «Морітурі», «Розгром» та «Генерал» головними персонажами є молоді інтелектуали, що здатні до критичного осмислення дійсності. Послідовно письменник розставляє різні художні акценти й досягає найбільшої драматизації дії: від комедії-сатири «Генерал», що хоч і побудована передусім на шаржових картинах, проте з глибоким філософським підтекстом про стан українського народу між двома ворожими силами та ідеєю української незалежності; далі через драматичну повість «Морітурі» (в центрі якої довоєнні події 1937–1939 рр.) автор художньо конструює тип нового українського Месії, що постав як логічний наслідок національного росту й протистояння від минулих часів до сьогодні; і до повісті-вертепу «Розгром», в якій письменник через звернення до жанру барокової драми, філософськи збагачує український контекст, посилює роль євангельської основи, активніше звучить проблема самовизначення як окремої особистості, так і нації як цілості.

Таким чином, у всіх трьох п'єсах І. Багрянний представляє нам міфологізований образ українського національного героя, загартованого попередньою революційною практикою, досвідом концтаборів, чітко зорієнтованого на створення модерної незалежної України (Микола Матяж із п'єси «Морітурі», Ольга Урбан із п'єси «Розгром», Сашко Прохода, Данило Лендер, Оксана з п'єси «Генерал»). У драматурга ці герої

перебирають на себе риси й персонажів міфології, і літератури та розцінюються як носії, символи певного типу культури, як центр координації світоглядних смислів вибраного етапу історії людства. Герої у класичних міфах – люди-напівбоги, наділені надзвичайною силою, чим допомагають простим людям. Образ національного героя в означених текстах став метафоричним втіленням персонажа-напівбога шляхом засвоєння найпозитивніших його рис: саможертвності, мудрості, відваги, хоробрості, щиросердя, співчуття. Такий герой є не лише уособленням ментальних ознак нашого народу, він безпосередньо й невід’ємно пов’язаний з його історією.

Готовність до самопожертви заради звільнення співвітчизників, мученицька доля представників української інтелігенції становлять сакральний дискурс драматургії автора. Фактично письменник формує український національний іконостас. Саме через жертвність відбувається зв’язок індивіда з Богом, його наближення до вічного, священного. І. Багрянний через сакралізацію системи персонажів своїх п’єс, їх темпорально-хронологічної матриці координує шлях національної незалежності, виділяє народну правду, віру й гідність.

З цієї позиції, жанрово всі три п’єси драматурга можна трактувати як модерне «житіє-мартирій». В основі цього типу церковної літератури лежить опис катувань святого перед смертю з метою змусити його відректись від християнської віри. П’єси І. Багряного – це своєрідні багатопланові оповіді про національних мучеників, що проходять свій страдницький шлях за національну ідею (принести себе в жертву, щоб воскресла Україна).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Андрієнко О. Соціальні міфи : поняття, структура та основні характеристики. *Вісн. Дон. нац. ун-ту економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського* : науковий журнал. 2008. №2(38). С. 4–12.
2. Андреев А. Целостный анализ литературного произведения : учеб. пособие для студентов вузов. Минск : Электронная книга БНУ, 1995. 144 с.
3. Антонович С. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харківський нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна, 2009. 204 с.
4. Анцупов А., Шипилов А. Словарь конфликтолога. Санкт-Петербург : Питер, 2006. 528 с.
5. Апинян Т. Мифология : теория и событие. Санкт-Петербург : изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2005. 281 с.
6. Багряний І. Морітурі. Б.м.: Прометей, б.р., 126 с.
7. Багряний І. Розгром : повість-вертеп. Б.м.: Прометей 1948, 125 с.
8. Багряний І. Генерал. Б.м.: Україна, 1948, 94 с.
9. Багряний І. Думки про літературу. *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики*. Мюнхен-Карльсфельд, 1946. Збірник І. С. 25–38.
10. Багряний І. Нотатки письменника. *Шугай Олександр. Іван Багряний : нове й маловідоме*. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 441–445.
11. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного. К. : Смолоскип, 2005. 167 с.
12. Барт Р. Мифологии. Москва : Академический проект, 2014. 352 с.
13. Барт Р. Из книги «Мифологии». *Избранные работы : Семиотика. Поэтика*. Москва : Прогресс, 1989. С. 46–141.
14. Барт Р. S/Z. М. : Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.

15. Басілія Х. До історії мистецького українського руху *Наукові записки НАУКМА*. 2001. Т.19: Філологічні науки. С. 51–55.
16. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва : Художественная литература, 1990. 545 с.
17. Бенуас Л. Знаки, символы и мифы. Москва : ООО «Издательство Астрель», 2004. 160 с.
18. Беспутна С. Драматургія І. Багряного та І. Костецького : своєрідність художніх кодів. *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 81–88.
19. Беспутна С. Ю. Шерех про літературу еміграції : трагедія провінційності. *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. 2006. Вип. 55. № 843. С. 164–168.
20. Бондарева О. Міфопоетика як сучасна драматургічна жанротворча стратегія. *Вісн. Київ. нац. ун-ту ім. Т.Г. Шевченка. Сер. : Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика*. 2008. № 19. С. 13–25.
21. Братусь М. Кольористичний епітет як ознака тоталітарної доби : за творами Івана Багряного. *Дивослово*. 2001. № 5. С. 14–15.
22. Бурлакова І. «Ми у руці тримаєм тільки зерна...» : новелістика на тлі маніфестацій МУРу. Київ : приватний видавець Якубець А.В., 2010. 360 с.
23. Вейман Р. История литературы и мифологии. Москва : Прогресс, 1975. 444 с.
24. Вірний М. Іван Багряний (2. 11. 1907. – 25. 08. 1963). *Любіть Україну* : альманах Українського Братського Союзу на 1994. 1993. С. 212–217.
25. Войчишин Ю. Іван Багряний : літературно-бібліографічна студія / вступ. слово К. Біди / Ю. Войчишин. – Вінніпег–Оттава, 1968. – 88 с.

26. Волошина Н. Незабутній Іван Багряний (Іван Павлович Лозов'ягін) : життя та творчість І. Багряного. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2008. № 12. С. 10–13.
27. Воскобійник М. Пам'яті Івана Багряного. Детройт–Харків: [б. в.], 1993. 24 с.
28. Гажа Т. «Нас не зітруть із рубрики!»: Іван Багряний у спогадах сучасників. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Сер. Філологія*. 2006. № 742. Вип. 48. С.188–196.
29. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 324 с.
30. Гаспаров Б. В поисках «Другого». *НЛО*. 1996. № 14. С. 15–21.
31. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Київ : Радянський письменник, 1991. 212 с.
32. Грабович Г. У пошуках великої літератури. Київ: Ін-т археографії АН України, 1993. 53 с.
33. Гриценко О. «Своя мудрість» : національна міфологія та «громадянська релігія» в Україні. Київ : Б. в., 1998. 183 с.
34. Гришко В. Живий Багряний (Доповідь на вічах у Нью-Йорку й Чікаго 5 і 6 жовтня ц. р.). *Шугай Олександр. Іван Багряний : нове й маловідоме*. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 2. С. 256–268.
35. Гришко В. Герой нашого часу. *Шугай Олександр. Іван Багряний : нове й маловідоме*. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 445–460.
36. Гришко В. Карби часу : Історія, література, політика. Публіцистика : у 2-х т. К. : Смолоскип, 1999. Т.1. 868 с.
37. Гуменна Д. Дар Евдотеї. Іспит пам'яті : у 2-х кн. Балтимор-Торонто, 1990. Кн. друга : Жар і крига. С. 28–31.
38. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
39. Гуревич П. Социальная мифология. Москва : Мысль, 1983. 175 с.

40. Дашко О. Проблема смерті в художніх творах В. Шалашова та І. Багряного. *Наук. вісн. Волин. держ. ун-ту. Сер. : Філологія*. 1997. № 12. С. 135–137.
41. Дзюба І. «Бронебійна публіцистика». Іван Багряний. URL : <http://incognita.day.kiev.ua/bronebijna-publiczistika-ivan-bagryanij.html> (дата звернення 05.02.2018).
42. Дзюба І. Література соціалістичного абсурду. *Сучасність*. 2003. № 1. С. 88–112.
43. Довженко О. . Кіноповісті Оповідання. Київ : Наукова думка, 1986. 710 с.
44. Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. Москва : REFL-book, Киев : Ваклер, 1996. 288 с.
45. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва : Academia, 1995. 105 с.
46. Элиаде М. Священнок и мирское. Москва : изд-во МГУ, 1994. 144 с.
47. Желновач А. Карнавалізація воєнної дійсності в п'єсі «Генерал» І. Багряного. *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. 2015. Вип. 72. № 1152. С. 212–215.
48. Желновач А. Соціальний міф у п'єсі «Морітурі» Івана Багряного. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія : Літературознавство*. 2016. № 44. С. 137–144.
49. Желновач А. Ціннісний дискурс І. Багряного та О. Довженка (повість-вертеп «Розгром» і кіноповість «Україна в огні»). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2016. Вип. 34 С. 207–220.
50. Желновач А. Художньо-естетична концепція МУРу vs ортодоксальні норми соцреалізму : ціннісний рубіж (на матеріалі драматургічної конференції МУРу). *Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 289. Вип. 301. С. 118–125.

51. Желновач А. Мілітаризм як специфічна художня координата п'єси «Розгром» І. Багряного. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. 2017. № 4. С. 188–194.
52. Желновач А. Драматургія І. Багряного у літературному контексті своєї доби. *Spheres of Culture*. 2016. Vol. 14. С. 161–171.
53. Желновач А. Ознаки вертепу в п'єсі І. Багряного «Розгром». Матеріали доповідей VIII Регіональної студентської наукової конференції 15 квітня 2015р. Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2015. С. 14–20.
54. Жулинський М. Іван Багряний (письменник). *Слово і час*. 1991. № 10. С. 7–13.
55. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. Київ : Факт, 2009. 148 с.
56. Задеснянський Р. Критичні нариси : у 6 т. Б. м. : Українська критична думка, б. р. Т. 6 : Твори ренесансу 20-их років. 122 с.
57. Залеська-Онишкевич Л. Літературна творчість Людмили Коваленко. *Сучасність*. 1970. Ч. 1. С. 38–59.
58. Захарчук І. Соцреалістичний канон : трансформація архетипів. *Вісник Львівського ун-ту. Сер. Філологія*. 2004. Вип. 33. Ч. 2. С. 66–73.
59. Захарчук І. Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури соціалістичного реалізму). Луцьк : ПВД «Твердиня», 2008. 406 с.
60. Захарчук І. Друга світова війна і художній досвід української еміграційної літератури. *Дивослово*. 2007. № 9. С. 54–58.
61. Золотухина Е. Бытийность ценностей : современный познавательный поиск. *Ценностный дискурс в науках и теологии*. М. : ИФРАН, 2009. С. 211–220.
62. Ізопольський Е. *Badania podan ludu. Dramat wertepowy o śmierci* *Atheneum*. 1843. № 3. С. 3–67.
63. Йосипенко М. Театр. *Історія Києва*. Київ : Мистецтво, 1963. С. 29–60.

64. Карасик В. Языковой круг : личность, концепты, дискурс. Волгоград : Перемена, 2002. 477 с.
65. Кассирер Э. Техника современных политических мифов. *Вестник МГУ. Сер. 7, Философия*. 1990. № 2. С. 58–65.
66. Качуровський І. Для бою народжених : життя і творчість І. Багряного. *Сучасність*. 2006. № 10. С. 96–103.
67. Кирилюк Ф. Філософія політичної ідеології : навч. посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2009. 520 с.
68. Коваленко Л. Домаха. *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори*. Київ–Львів : Час, 1997. С. 155–189.
69. Ковалів Ю. «Соцреалізм» – глухий кут історії літератури. *Слово і час*. 2009. № 4. С. 27–42.
70. Кожевников В. Литературно-энциклопедический словарь / под общ. ред. В. Кожевникова и П. Николаева. Москва : Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
71. Колошук Н. Конфліктно-образна основа драматичної повісті «Морітурі». *Іван Багряний : домінанти творчості та проблеми вивчення* : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. С. 18–23.
72. Колошук Н. Іван Багряний : домінанти творчості та проблеми вивчення. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. 121 с.
73. Коновал О. І. Багряний : до 95-ліття від дня народження письменника. *Універсум*. 2001. № 11/12. С. 49–50.
74. Коновал О. Постать, якою треба пишатися : життя і творчість І. Багряного. *Бористен*. 2006. № 10. С. 14–15.
75. Корнійчук О. Місія містера Перкінса в країну більшовиків. Київ : Українське державне вид-во, 1945. 73 с.
76. Костецький І. Український реалізм ХХ століття. *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики*. Регенсбург: Українське слово 1947. Збірник III. С. 33–37.

77. Костецький І. Близнята ще зустрінуться. *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори* / упоряд. і вступ. ст. Л. Залеської Онишкевич. Київ–Львів : Час, 1997. С. 189–253.
78. Костюк Г. Іван Багряний. *Зустрічі і прощання : Спогади* : у 2 т. Едмонтон, 1987. Кн.1. С. 224–241.
79. Кошелівець В. Розмови в дорозі до себе. Нью-Йорк : Сучасність, 1985. 497 с.
80. Кралюк П. Чи перетруть нас жорна? URL : <http://litakcent.com/2012/05/08/chy-peretrut-nas-zhorna/> (дата звернення 04.02.2018).
81. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман. *Французская семиотика : от структурализма к постструктурализму*. Москва : Прогресс, 2000. С. 71–78.
82. Лавріненко Ю. Іван Багряний – політичний діяч і письменник. *Заруб парості* : літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Мюнхен : Б. в., 1971. С. 187–193.
83. Ларіна О. Проблема інтерпретації християнської філософії в українській літературі ХХ століття. *Вісн. Львів. нац. ун-ту ім. Т.Г. Шевченка*. 2011. № 6 (217). Ч. І. С. 105–108.
84. Лисий А. Іван Павлович Багряний. Життєвий і творчий шлях. *Вірю* : Хрестоматія. Детройт–Харків, 2000. С. 5–9.
85. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
86. Лотман Ю. Автокоммуникация : «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры. *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 163–177.
87. Лотман Ю. О метаязыке типологических описаний культуры. *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 400–417.

88. Лотман Ю. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект). *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 603–614.
89. Лотман Ю. О двух моделях коммуникации и их соотношений в общественной системе культуры. *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 666–668.
90. Лотман Ю. Феномен культуры. *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 568–580.
91. Лотман Ю. Текст в тексте (Вставная глава). *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 62–73.
92. Лотман Ю. Механизмы диалога. *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 268–276.
93. Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры. *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 485–504.
94. Лотман Ю. Сон – семиотическое окно. *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 123–126.
95. Лотман Ю. Проблема знака и знаковой системы и типология русской культуры XI–XIX веков. *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 400–417.
96. Лотман Ю. Память в культурологическом освещении. *Семиосфера* : сборник статей. Санкт-Петербург, 2000. С. 673–676.
97. Лосев А. Диалектика мифа. Москва : Мысль, 2001. 558 с.
98. Лосев А. Дополнение к «Диалектике мифа» (новые фрагменты). *Вопросы философии*. 2004. № 8. С. 117–133.
99. Лукин В. Художественный текст. Основы лингвистической теории. Аналитический минимум. Москва : изд-во «Ось-89», 2005. 560 с.
100. Любченко А. Вертеп. Краків–Львів : Українське вид-во, 1943. 166 с.
101. Марков В. Література і міф : проблема архетипів. *Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения*. Рига : Б. и., 1990. С. 133–145.

102. Марцинюк Т. Людина на трагічному іспиті історії (На матеріалі художньої прози І. Багряного). *Вітчизна*. 1996. № 7/8. С. 120–121.
103. Мацько В. Людина і світ в українській діаспорній прозі. *Слово і час*. 2009. № 3. С. 83–92.
104. Медведюк Л. Теорія соціалістичного реалізму як канон реалізоцентризму. *Слово і час*. 2003. № 12. С. 42–44.
105. Мелетинский Е. Мифологический словарь. Москва : Совет. энцикл., 1991. 709 с.
106. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва : Наука, 2000. 407 с.
107. Мелетинский Е. От мифа к литературе. Москва : Росс. госуд. гуманит. ун-т, 2000. 167 с.
108. Мінченко Т. Герой Івана Багряного – тираноборець ХХ століття. *Вісн. Запор. держ. ун-ту. Сер. : Філологія*. 2001. № 2. С. 64–65.
109. Михайлин І. Скарби слова Аркадія Любченка. *Аркадій Любченко. Вертеп. Оповідання. Щоденник*. Харків : Основа, 2005. С. 3–24.
110. Мифы народов мира : энциклопедия / гл. ред. С. Токарев. Москва, 2008. 1147 с.
111. МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики. Збірник І. Мюнхен-Карльсфельд, 1946. 111 с.
112. Нагорна І. Нерозкручені «жорна». *Улас Самчук. Шумлять жорна*. Рівне : Азалія, 2012. – С. 3–7.
113. Наддніпрянець В. Поет в політиці і політик в поезії. *Іван Павлович Багряний. До 100-річчя від дня народження. Бібліографічний покажчик*. Донецьк, 2005. С. 4–7.
114. Наддніпрянець В. На літературному базарі : поезія, проза і публіцистика Івана Багряного. *Спілка визволення України, Організаційне Бюро на Німеччину*. Мюнхен–Нью-Йорк : Б. в., 1963. 163 с.
115. Немченко І. Вертеп «Розгром» Івана Багряного. URL : http://prosvilib.at.ua/index/vtf_05_03/0-197 (дата звернення 05.02.2018).

116. Нитченко Д. Літературна спадщина Івана Багряного. Іван Багряний. Листування : у 2 т. / упоряд. : О. Коновал. Київ : Смолоскип, 2002. Т. 1. 706 с.
117. Нитченко Д. Великий майстер літератури (Фрагменти спогадів про Івана Багряного). *Дніпро*. 1992. № 10–12. С. 180–183.
118. Пави П. Словарь театра. Москва : Прогресс, 1991. 481 с.
119. Павличко С. Теорія літератури. Київ : Основи, 2002. 679 с.
120. Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934 : стенографический отчет. Москва : Советский писатель, 1989. 719 с.
121. Пивоваров В. Значення літературної діаспори для духовного життя України. *Зб. наук. праць Харк. ін-ту соц. прогресу*. 2001. Вип. 6. С. 204–206.
122. Піскун О. Проблема самотності людини та її художнє втілення у прозі Т. Осьмачки, І. Багряного, В. Барки. *Вісник Черкаського ун-ту : збірник статей*. 2001. Вип. 28. С. 101–106.
123. Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.06. Національна академія наук України. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. Київ, 2000. 400 с.
124. Полюхович О. «Плинна» ідентичність у прозі І. Костецького. *Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки*. 2013. Т. 150. С. 64–69.
125. Працьовитий В. Жанрово-стильові особливості сатиричної комедії «Генерал» Івана Багряного. *Наук. зап. Терноп. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Сер. : Літературознавство*. 2007. № 22. С. 41–62.
126. Приходченко К. Сумління нації : життя та творчість І. Багряного. *Вивчаємо українську мову та літературу*. 2010. № 33. С. 18–22.
127. Ромашко А. «Суд» над «Марусею Богуславкою». *Шугай Олександр. Іван Багряний : нове й маловідоме*. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 564–573.

128. Руснак І. До історії видання драми «Шумлять жорна» Уласа Самчука. *Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки*. 2014. № 3. С. 102–105.
129. Савчук В. Український живий вертеп : генеза і способи ретрансляції : навч. посібник. Івано-Франківськ : Третяк, 2010. 320 с.
130. Самчук У. Велика література. *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики*. Мюнхен-Карльсфельд, 1946. Збірник І. С. 38–54.
131. Самчук У. Шумлять жорна. Рівне : Азалія, 2012. 61 с.
132. Самчук У. Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи. Вінніпег : Накладом товариства «Волинь», 1979. 354 с.
133. Семак О. Драматургія Л. Ковленко : націо-екзистенціальний аспект. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. : Філологія*. 2016. № 21. Т. 1. С. 65–68.
134. Семак О. Проблемно-тематичний діапазон драматичної діаспори першої половини ХХ ст. *Українознавчі студії*. 2007/2008. № 8/9. С. 237–244.
135. Семак О. Стильова еволюція драматургії української діаспори першої половини ХХ ст. : від реалізму до «театру абсурду». *Вісн. Прикарпат. ун-ту. Сер. : Філологія*. 2008. Вип. XVII–XVIII. С. 142–147.
136. Скиба М. Його ера починається завтра. *Березіль*. 1994. № 9/10. С. 122–123.
137. Слабошпицький М. Вижити і розповісти світові. Іван Багряний : життя та творчість. *Київ*. 2005. № 6. С. 127–137.
138. Сливинський О. Між насолодою та ідентичністю : деякі антропологічні аспекти нарації Йордана Радчікова. *Вісник Львів. націон. ун-ту ім. Т.Г. Шевченка*. 2003. Вип. 53. С. 103–112.
139. Словник української мови : в 11 томах. URL : <http://sum.in.ua/> (дата звернення 04.02.2018).
140. Слоньовська О. Мистецтво – завжди національне : міфопоетична парадигма переваги окупованої нації у повісті-вертепі Івана Багряного

«Розгром». *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2009. № 5. С. 96–106.

141. Сологуб Н. Біблійні образи в художній творчості І. Багряного. *Мовознавство*. 1993. № 1. С. 43–47.

142. Сподарець М. Іван Багряний – письменник і громадянин (До дев'яносторіччя з дня народження). Харків : ХДУ, 1996. 102 с.

143. Сподарець М. Я визначив собі шлях українського письменника (Перипетії творчості і біографії І. Багряного). *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. 2006. Вип. 55. № 748. С. 3–12.

144. Софронова Л. Старинный украинский театр. Москва : Наука, 1996. 295 с.

145. Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII века. Москва : Наука, 1981. 243 с.

146. Степанець К. Твір як космос, або художній синкретизм повісті-вертепу Івана Багряного «Розгром». *Вісник Львів. нац-го ун-ту. Сер. філологічна*. 2014. Вип. 60. Ч. 2. С. 91–99.

147. Степанець К. В. Жінка та чоловік як представники ворогуючих націй: теорія порозуміння (на прикладі повісті-вертепу І. Багряного «Розгром»). *Наукові праці Чорноморського держ. ун-ту ім. Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія». Сер. : Філологія. Літературознавство*. 2014. Т. 231. Вип. 219. С. 102–105.

148. Стех М. Пошуки. *Ігор Костецький. Тобі належить цілий світ* : вибрані твори. Київ : Критика, 2005. С. 7–19.

149. Терц А. Что такое социалистический реализм? Париж : SYNTAXIS, 1988. 65 с.

150. Тихонравов М. Летописи русской литературы и древности : в 6-и т. Москва : Б. и., 2012. Т. 3. 362 с.

151. Тичина П. Мадонно моя. *П. Тичина, М. Рильський* : вибрані вірші / передмова та коментарі Л. Ушкалова. Харків : Фоліо, 2013. С. 63–65.

152. Топоров В. Пространство мифопоэтическое. *Текст : семантика и структура* : сборник. Москва, 1983. С. 227–285.
153. Топоров В. Пространство культуры и встречи в нем. *Восток–Запад*. 1989. Вып. 4. С. 6–18.
154. Тюпа В. Художественность литературного произведения. Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1987. 219 с.
155. Усань В. Іван Павлович Багрянний. Життєвий і творчий шлях. *Вірю* : Хрестоматія. Детройт–Харків : Фундація ім. І. Багряного, 2000. С. 525–527.
156. Успенский Б. Поэтика композиции. Москва : Искусство, 1970. 280 с.
157. Федас Й. Український народний вертеп (У дослідженнях ХІХ–ХХ століть). Київ . : Наук. думка, 1987. 123 с.
158. Федас Й. Український вертеп : визначення. *Вісник Львів. націон. ун-ту ім. Т.Г. Шевченка*. 2001. Вип. 1. С. 7–13.
159. Філатова О. Від художньо-естетичної комунікації до дискурсу влади : траєкторія соцреалістичних трансформацій. *Літературознавчі студії*. 2012. Вип. 34. С. 279–285.
160. Фетісова О. Міфопоетика як засіб інтерпретації літературних творів. *Вісн. Львів. нац. ун-ту ім. Т.Г. Шевченка*. № 3 (214). 2011. С. 122–145.
161. Фрейденберг О. Миф и литература древности. Москва : Восточная литература, 1998. 800 с.
162. Хархун. В. Соцреалістичний канон в українській літературі : генеза, розвиток, модифікації : автореф. дис. ...докт. філол. наук : 10.01.06, 10.01.01. Київ, 2010. 39 с.
163. Хархун В. Ревізійна модель війни («Україна в огні О. Довженка»). *Дивослово*. № 05(650). 2011. С. 45–50.
164. Чекаліна В. «Ми є. Були. І будем ми. Й Вітчизна наша з нами». URL : <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=3635> (дата звернення 07.02.2018).

165. Череватенко Л. Я повернуся до своєї Вітчизни. URL : <http://ukrcenter.com/Література/Іван-Багряний/58105-1/Я-повернуся-до-своєї-Вітчизни-авт-Леонід-Череватенко> (дата звернення 05.02.2018).
166. Черняк Н. Нужно ли преодолевать чужое? *Вестник Омского университета*. 2013. С. 17–19.
167. Чуб Д. Літературна спадщина Івана Багряного. *Люди великого серця* : статті, розвідки, спогади. Мельбурн : Ластівка, 1981. С. 213–234.
168. Чуб Д. Про окупантів і нове покоління. *Шугай Олександр. Іван Багряний : нове й маловідоме*. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 460–463.
169. Шапинская Е. Культура «Другого» и пути ее постижения (От диалога к коммуникации). URL : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Kija/04.php (дата звернення 04.02.2018).
170. Шапинская Е. Образ Другого в текстах культуры : политика репрезентации. *Знание. Понимание. Умение*. 2009. № 4. С. 51–55.
171. Шерех Ю. Я – мене – мені... (і довкруги). Спогади. 2. В Європі. Харків : Фоліо, 2012. 316 с.
172. Шерех Ю. Стилi сучасної української літератури на еміграції : доповідь на з'їзді й конференції МУРу. *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики*. Мюнхен-Карльсфельд, 1946. Збірник I. С. 54–80.
173. Шерех Ю. МУР і я в МУРi. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історичної української еміграційної літератури. *Третя сторожа. Література. Мистецтво. Ідеологія*. Балтимор–Торонто, 1991. С. 365–400.
174. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі. *Не для дітей. Літературно-критичні статті та есеї*. Нью-Йорк, 1964. С. 226–275.
175. Шерех Ю. Про чесність і про правду (Л. Коваленко. «В часі і просторі. П'єси»). *Друга черга*. Нью-Йорк : Сучасність, 1978. С. 229–237.
176. Шерех Ю. Колір нестримних палахтінь («Вертеп» Аркадія Любченка). *Аркадій Любченко. Вибрані твори*. Київ : Смолоскип, 1999. С. 459–499.

177. Шерех Ю. Зустріч трьох авторів, і що з того вийшло. *Шугай Олександр. Іван Багряний : нове й маловідоме*. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 439–441.
178. Шерех Ю. Юрій Шерех (1941 - 1956). *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Харків : Фоліо, 1998. Т. 1. 607 с.
179. Шовкопляс Г. Чужая война и заплаканная Отчизна. «Украинская правда» про Великую Отечественную войну в комедии-сатире Ивана Багряного «Генерал» (1948 г.). URL : http://elibrary.kubg.edu.ua/7314/1/G_Shovkoplias_RAVSHV_2012_GI.pdf (дата звернення 07.02.2018).
180. Штендера Є. Іван Багряний. URL : http://forum.ottawa-litopys.org/documents/dos0302_u.htm (дата звернення 05.02.2018).
181. Шугай О. Іван Багряний : нове й маловідоме. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. 960 с.
182. Шугай О. Іван Багряний : нове й маловідоме. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 2. 1048 с.
183. Шугай О. Іван Багряний або Через терни Гетсиманського саду. Київ : Рада, 1996. 480 с.
184. Шугай О. Іван Багряний : ходи тільки по лінії найбільшого опору – і ти пізнаєш світ. *Літературна Україна*. 2006. № 3. С. 1–7.
185. Шугай О. Своє завдання виконав. *Літературна Україна*. 2006. № 39. С. 1–7.
186. Шугай О. Голгофа Івана Багряного. *Історичний календар : наук-попул. та літ. альманах Міжнар. іст. клубу*. 1997. Вип. 4. С. 235–236.
187. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини XX століття. *Донецьк : Норд-Прес*, 2006. 270 с.
188. Юрова І. І. Костецький – В. Барка – І. Багряний : релігія як основа художнього світогляду. *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. 2006. Вип. 55. № 748. С. 143–152.

189. Юрчук О. Модифікація соцреалістичного кітч (на прикладі роману «Собор» О. Гончара). *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер : Філологічна*. 2012. Вип. 28. С. 258–268.
190. Якубовський В. Український вертеп : інтертекстуальний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.07. Київ, 2013. 22 с.
191. Якимович А. Толерантность как способ самоутверждения. К проблеме изучения мультикультурализма. *Науки о культуре – шаг в XXI век*. 2001. С. 66–72.
192. Campbell J. The Power of Myth. New York. : Anchor Edition, 1991. 320 p.
193. Clark K. The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago–London : The University of Chicago Press, 1981. 293 p.
194. Gonzalez-Perez M. Myth and Literature as Political Ideology. URL : https://www.researchgate.net/publication/237233243_Myth_and_Literature_as_Political_Ideology (дата звернення 03.02.2018).

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях

1. Желновач А. Соціальний міф у п'єсі «Морітурі» Івана Багряного. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія : Літературознавство*. 2016. № 44. С. 137–144.
2. Желновач А. Ціннісний дискурс І. Багряного та О. Довженка (повість-вертеп «Розгром» і кіноповість «Україна в огні»). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2016. Вип. 34 С. 207–220.
3. Желновач А. Художньо-естетична концепція МУРу vs ортодоксальні норми соцреалізму: ціннісний рубіж (на матеріалі драматургічної конференції МУРу). *Наукові праці. Серія «Філологія. Літературознавство*. 2017. Т. 289. Вип. 301. С. 118–125.
4. Желновач А. Мілітаризм як специфічна художня координата п'єси «Розгром» І. Багряного. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. 2017. № 4. С. 188–194.

Стаття у закордонному виданні

5. Желновач А. Драматургія І. Багряного у літературному контексті своєї доби. *Spheres of Culture*. 2016. Vol. 14. С. 161–171.

Стаття апробаційного характеру

6. Желновач А. Ознаки вертепу в п'єсі І. Багряного «Розгром». *Матеріали доповідей VIII Регіональної студентської наукової конференції 15 квітня 2015 р. Х. : ХНУ імені В.Н. Каразіна*, 2015. С. 14–20.

Стаття, яка додатково відображає наукові результати дисертації

7. Желновач А. Карнавалізація воєнної дійсності в п'єсі «Генерал» І. Багряного. *Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Сер. : Філологія*. 2015. Вип. 72. № 1152. С. 212–215.