

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

УДК 81+82+0.70

У віснику розглядаються актуальні проблеми сучасного мовознавства та літературознавства на широкому матеріалі української, російської та інших мов і літератур.

**Видання здійснене за фінансової підтримки
Фундації ім. Івана Багряного (США)**

Для науковців, студентів та всіх, хто цікавиться проблемами філології

Редакційна колегія: д-р філол. наук, проф. Безхутрий Ю.М. (відп. ред.); канд. філол. наук, доц. Шеховцова Т.А. (відп. секр.); д-р філол. наук, проф. Калашник В.С.; д-р філол. наук, проф. Михайлин І.Л.; д-р філол. наук, проф. Міхільов О.Д.; д-р філол. наук, проф. Московкіна І.І.; д-р філол. наук, проф. Лагунов О.І.; канд. філол. наук, проф. Шевелєв В.М.; канд. філол. наук, доц. Кравчук І.С.; канд. філол. наук, доц. Філон М.І.; Ткач О.Є. (техн. ред.)

Адреса редакційної колегії: 61077, Харків, пл. Свободи, 4, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, філологічний факультет, кімн. II-36, тел. 707-53-54. Видавничий відділ ХНУ.

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (протокол № 12 від 24 листопада 2006 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 4063 від 02.03.2000 р.

Статті друкуються в авторській редакції.

© Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2006.

ВІСНИК

ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені В. Н. КАРАЗІНА

№ 742

Серія ФІЛОЛОГІЯ

ВИПУСК 48

Заснований у 1965 році

Харків–2006

Творчість І. Багряного в літературному, публіцистичному та соціальному контекстах

М. П. Сподарець

**“Я визначив собі шлях –
шлях українського письменника...”
(Перипетії творчості і біографії І. Багряного)**

Івана Багряного без перебільшення можна назвати однією з ключових постатей в українському літературному процесі середини ХХ століття. Це надзвичайно виразно починаємо розуміти, відзначаючи сторічний ювілей письменника.

Завдяки зусиллям національної спілки письменників України, Фонду культури України і представництву Фундації імені Івана Багряного видатний український письменник і громадсько-політичний діяч був включений до Календаря пам'ятних дат ЮНЕСКО на 2006 рік. У цьому Календарі пам'ятних дат, до святкування яких приєднується ЮНЕСКО, ім'я Івана Багряного перебуває в одному ряду з іншими ювілярами: Іваном Франком, Генріхом Гайне, Бертольдом Брехтом, Вольфгангом Амадеєм Моцартом, Зигмундом Фройдом, Полем Сезаном, Карлом Гольдоні, Лукіно Вісконті, Ежі - Гедройцем та ін. [23:7]

Адекватна оцінка творчості І. Багряного є концептуально важливою для розуміння багатьох проблем сучасного українського літературознавства, зважаючи на те, що й сьогодні навколо постаті письменника та його творчого доробку поміж науковцями точаться суперечки. Це передусім викликано як постаттю митця, так і непересічністю його творів, де поєднується глибока думка та цікавий сюжет, документальна

правдивість та філософічність. Багато кого вводить в оману мистецька легкість письма І. Багряного, – за власними спостереженнями серед учнів одинадцятого класу, з-поміж програмних творів української літератури роман “Тигролови” називають найцікавішим ледь не найчастіше, – та позірна простота, що є неодмінною рисою справжньої письменницької обдарованості, за якою не кожен може побачити серйозність авторської думки.

В еміграції письменник перебував у центрі полеміки, що стосувалася передусім шляхів розвитку українського політичного руху та спадщини М. Хвильового. Нині, коли справдилися прогнози І. Багряного-політика щодо майбутнього незалежної України, його твори опинилися в центрі дискусій про своєрідність українського модернізму. Ледь не загальним місцем робіт останніх років стали кпини та іронія з приводу літературно-естетичної концепції І. Багряного часів МУРу, висловлені ним у статті “Думки про літературу” [Див. 7:24–25; 17:264]. Але одна річ – теоретичні декларації, а інша – художні твори. Бо саме вони дали підставу Ю. Шереху свого часу зарахувати І. Багряного до когорти “європеїстів”, тих, хто в сьогоденній уяві презентує інтелектуальну складову української літератури: “Мене цікавить, з яких джерел він черпає стиль своїх творів (не теми й сюжети): образи, жанр, композицію, зовнішній і внутрішній ритм. І коли я підходжу так, я кажу: Косач, і Багрянний, і Домонтович, і Костецький – ось імена, якими можна назвати головні розгалуження нашого сьогоденішнього європейства” [20:173].

Пізніше, у спогадах Ю. Шевельова можна виразно простежити тенденцію віднести І. Багряного до “неонародницької” течії в літературі, не вдаючися до аналізу літературних творів (власну статтю про роман “Тигролови” 1944 року він так ніколи і не перевидав). Видатний науковець так схаактеризував своєрідність письменника: “Проблема творчості Івана Павловича Багряного далеко простіша. Вона цілком укладається в формулу – великий стихійний талант при мінімумі культурності” [21:177]. І далі, на підтвердження своєї форму-

ли він наводить “кричущі ляпсуси” в романі “Сад Гетсиманський”. Але ж І. Багряний був не науковцем, а митцем. Загальновідомо, що талановитість мінімальним чином є проблемою смаку чи освіти. Менш за все талант має бути “культурним”. Ідею художньої культури – на противагу науковій – першими висловили німецькі романтики. У них же наведено апологію генія, геніальної творчості як правдивої моделі буття. Навіть І. Кант розмежовував науку і генія саме тому, що науці можна навчити будь-кого.

Доволі важко заперечити геніальність людини, мотивуючи це лише відсутністю систематичної освіти або зовнішнім виглядом. Саме такими рисами Ю. Шерех змальовує портрет письменника, що має засвідчити “народницьке” селянське походження, тобто його “антимодернізм”: “Якби Багряний жив в умовах дореволюційного спокійного села, він, либонь, був би першим парубком села, і дівчата мліли б від його погляду й постави, а надто його кремезних обіймів”[21:179]. Але правда полягає в тому, що І. Багряний за походженням не був селянином, бо народився в Охтирці, яка і на той час була найбільшим повітовим містом Харківської губернії, з якого походили Б. Антоненко-Давидович та відомий російський письменник-модерніст М. Арцибашев. Також суперечливими є емоційні характеристики Ю. Шевельовим творчості письменника. З одного боку, – “Саме письмо Багряного було розгонисте, широке, небале. <...> з його настановою на літературу масову, політичну, голосно-ораторську, розхристану...” [19:313]. А з іншого, організатор і провідний ідеолог МУРу згадує про виняткову дисциплінованість письменника: “Він усвідомлював різномасність МУРу, естети типу Державина були для нього просто слизнями. Але декларацію МУРу він підписав, корисність МУРу він визнавав, і він був організації вірний, ніколи не роблячи демонстрації виходу й повернення а la Осьмачка або Косач”[21:179]. Подібні невідповідності характеристик письменника між розхристаністю та дисциплінованістю принаймні змушують замислитися.

Також цікавими і повчальними є суперечливі оцінки творчого доробку І. Багряного такими літературознавцями, як В. Агеєва [1], І. Качуровський [8] та І. Кошелівець [11], М. Балаклицький [6], Н. Колошук [9] та ін. Окремі з них просто відмовляють йому в праві належати до художньої літератури, а інші безумовно включають твори письменника до “всеєвропейського модерністського напрямку – експресіонізму” [9:114]. Тому й залишається актуальною необхідність серйозного наукового обговорення цієї теми. Але об’єктивний аналіз своєрідності творів І. Багряного просто неможливий без усебічного дослідження його біографії.

Факти життя І. Багряного, на перший погляд, легко співвідносяться з пригодницьким сюжетом, ніби мимоволі наштовхуючи на прочитання його біографії в контексті творчого доробку. Дійсно, причетність до легендарного письменницького середовища 1920-х рр., два арешти, перебування в ув’язненні та заслання і пов’язаний з цим ореол страдника, еміграція та контрверсійна позиція в тамтешньому політичному оточенні – усе це дає підстави для подібного прочитання. Така рецепція властива колективній свідомості, що тяжіє до спрощення, своєрідної “фольклоризації”. Натомість скрупульозний аналітичний підхід до біографії письменника вимагує картину далеко не таку одномірну.

Розгляд біографії письменника та її проєкції на художній текст неодмінно спонукає осмислювати дану проблему не так в методологічній площині, а переважно в морально-етичній. За слушним визначенням Г. Сивоконя, “відповідності між позитивним героєм та його літературним батьком, як правило, <...> шукати не варт, точніше – не коректно” [18:138]. Проте в науковій біографії саме такий підхід дає цікаві результати, бо у випадку з І. Багряним простежується така тенденція, коли дослідники творчості письменника починають “нехтувати безсумнівними літературно-художніми критеріями, коли йдеться про автора з біографією цілком «чистою»” [18:141], що призводить до вкладання творчості митця до стандартного набору схем та літературних кліше.

Проте взаємодія біографій автора та літературного героя є не такою вже однозначною та прямолінійною. Відмінність “позабіографічного життя письменника від біографічного, – на думку Ю. Лотмана, – полягає в тому, що друге пропускає випадковість реальних подій крізь культурні коди епохи <...>. При цьому культурні коди не тільки відбирають релевантні факти з усієї маси життєвих вчинків, але й є програмою майбутньої поведінки, активно наближаючи її до ідеальної норми” [13:371]. Тому своєрідність власної позиції як письменника І. Багряний вбачав у тому, що, змальовуючи долю України та її народу в ХХ ст. на шляху до здобуття державності, він одночасно змальовував себе самого, власне місце в цій боротьбі. Творець художнього присуду злочинному механізмові радянської влади, він одночасно був і художнім біографом політичного лідера та письменника І. Багряного. Цю особливість у змалюванні письменником головного персонажа помітив Г. Грабович, іронізуючи з приводу художньої концепції драматичної повісті “Морітурі”: “Не можна допустити, щоб власний досвід енкаведистських тюрем говорив сам за себе, як одна краплина в морі страждання, як щось своєрідне й разом типове. Ні, героя тут треба зробити красномовним речником усього народу (й нащадком самого Хвильового)...” [7:42]. Дійсно, І. Багряний вибудовує біографію свого героя, виходячи з розуміння літературної творчості як одного з найважливіших чинників боротьби за українську державність: “Тон і зміст літератури нашої мусить визначатися тими завданнями, які перед нею ставлять, тією ідеєю, якою та література, а з нею і письменник, пройнятий тією метою до якої змагає нація на даному відтинку своєї історії” [2:35].

Загальноприйнятою є думка, що “романи І. Багряного слід сприймати як цикл, заснований на глибокій внутрішній єдності” [16:337]. Така внутрішня єдність передусім зумовлена спорідненим типом головного героя, однією з типологічних рис якого і є неприхований автобіографізм. Усі романи письменника (за винятком роману у віршах “Скелька”) детально співвідносяться з певним періодом біографії пись-

менника: перебування на засланні на Далекому Сході в 1933–1937 рр. (“Тигролови”); поневіряння по харківських тюрмах у 1938–1940 рр. (“Сад Гетсиманський”); життя після звільнення (“Маруся Богуславка”); доля цивільної людини в пеклі світової війни (лютий-березень 1943 р. “Людина біжить над прірвою”).

Саме 1926–1943 рр. є найменш дослідженим періодом життя І. Багряного. Тому помітною є тенденція до співставлення біографії письменника з долею літературних персонажів. Але тут постають проблеми. По-перше, виникають сумніви щодо приналежності І. Багряного до членів київського літературного угруповання “Ланка-МАРС”, про що сам письменник заявив уже в еміграції. Бо ще 10–11 вересня 1927 р. І. Багряний взяв активну участь у роботі пленуму ЦК “Плугу”, що відбувся у Харкові в будинку літератури ім. В. Блакитного [12:258]. У третьому тому УЛЕ стверджується, що літературне угруповання МАРС саморозпустилося 1928 р. [14:300]. Оскільки точної дати немає, то, імовірно, це могло статися приблизно в один час із самоліквідацією ВАПЛІТЕ 28 січня 1928 р. або після літературного диспуту в Харкові 18–21 лютого, на якому було офіційно затверджено “перемогу” ВУСППу в Літературній дискусії 1925–1928 рр. Отже, якщо навіть припустити кількамісячне перебування І. Багряного в цій організації напередодні ліквідації, то це не дає підстав говорити про письменника як активного члена МАРС.

По-друге, ідучи за сюжетом роману “Тигролови”, прийнято вважати, що І. Багряний після першого арешту тікав із заслання, був спійманий і решту терміну відбував у таборах БАМЛАГу. Натомість, на підставі оприлюднених Н. Миронець матеріалів слідчих справ письменника можна зробити висновок, що після першого арешту 1932 р. молодий поет отримав 3 роки заслання, які й відбув на Далекому Сході.

Про втечу і подальше перебування в таборі відомо зі слів самого автора (памфлет “Чому я не хочу вертатись до СРСР?” [4:82]) і спогадів Г. Костюка [10:238]. Н. Миронець зазначає з цього приводу: “На жаль, поки що не вдалося розшукати до-

кументів про перебування І. Багряного в таборі” [15:58]. Найавторитетніший дослідник біографії письменника О. Шугай також виправдовується, що не знайшов документального підтвердження цього “загальновідомого” факту: “Відтворити докладно тодішнє життя, на жаль, немає змоги” [22:402]. Навіть Н. Миронець дивує, що письменникові “вдалося” приховати такі факти під час другого ув’язнення: “З цього ж таки протоколу видно, що Багрянний приховав від слідства втечу із заслання і перебування у таборі. На запитання анкети, чи був раніше репресований, відповів, що в 1932 р. постановою колегії ОДПУ був висланий на 3 роки за контрреволюційну діяльність поза межі України, строк відбув” [15:59].

Дійсно, перебуваючи в таборі, неможливо повернутися звідти на батьківщину з дружиною та маленьким сином, але це цілком реально, якщо людина, відбуваючи заслання, перебуває на поселенні. Додатковим свідченням того, що І. Багрянний міг вільно пересуватися в межах Зеленого Клину, а значить не перебував у таборі, слугують дати і місце написання циклу “Аргонавти” (*Владивосток, 1936*) [3:125] та поезій “Матері” (*Владивосток, 1933*) [3:153] і “Рідна мова” (*Хабаровськ, 1937*) [3:155]. Не все з’ясовано з особливістю участі письменника в УПА й УГВР – бо чим тоді можна пояснити його жорстку критику політичних позицій ОУН в еміграції?

Розуміння життя і творчості І. Багряного як боротьби з ідеологією та практикою комунізму, властиве більшості дослідників його творчості, не є стовідсотково коректним, бо, на нашу думку, проблематику творів письменника, слід розглядати саме з позицій відмінності ідеології українського “націонал-комунізму” та практики російського більшовизму. І. Багрянний у замітці “Лист до спантеличеного сучасника” писав: “Аглая Хвильового – це ж ми. Це ми, ота молодь протестуюча, ідейно високопробна революційна Україна. Ми, цебто – Хвильові, Куліші й інші, безліч нас тут, на еміграції... Це ми – ота нова Україна, що виросла з тієї дійсності, або, як ви кажете, з більшовизму, як його революційне заперечення” [4:114].

Рання поетична та прозова творчість І. Багряного засвідчує доволі лояльне ставлення до радянської влади, поєднане з критикою окремих недоліків, переважно в царині розв’язання національного питання. Саме такий погляд крізь призму ідеології УРДП може пояснити звеличувальні епітети І. Багряного на адресу жовтневої революції, яка призвела до встановлення радянської влади в Харкові та Україні: “*А були ж перші роки по великій революції, роки злету, коли це місто кипіло й гуло, а ця площа привокзальна мерехтіла новизною, сліпила блиском машин, реклам, транспарантів, глушила сміхом і веселим гомоном молодості – коли весна бурхала через місто повинню... То був час великих надій, час початку бурхливого ренесансу воскреслої після трьохсотлітнього сну нації, час могутнього старту й романтики боротьби, час невисловлених до краю сподівань, палких мрій, вже от-от недалеких до здійснення великих намірів*” [5:50]. Цим же можна пояснити ледь приховане захоплення письменника в повісті “Огненне коло” непереможною силою т.зв. “підрадянських” українців у складі Червоної армії, озброєних найпотужнішою вітчизняною технікою, які вщент розгромили українців дивізії “Галичина”, що їх легкоозброєними кинули на неминучу загибель “вишивані дядьки” з “Просвіти”.

Отже, творчість І. Багряного станом на річницю його столітнього ювілею залишає багато нерозв’язаних питань і проблем. Незважаючи на значний корпус праць, ця багатогранна і непересічна постать української духовного життя середини ХХ століття ще чекає на свого вдумливого дослідника. Таким чином, потребують аналізу політичні погляди засновника та багаторічного керівника УРДП як в контексті тогочасної й сьогодишньої української політологічної, соціальної та філософської думки, так і з перспективи розвитку світової політичної культури ХХ ст.

Майже недослідженими залишаються поезія та драматургія І. Багряного. Романи письменника були розглянуті переважно лише на рівні окреслення проблематики та ідейного змісту, тобто констатації того, що автор виніс на перший

план, і то, здебільшого, в контексті політичних пріоритетів доби, тобто т. зв. “антиколоніального дискурсу”.

Як уже зазначалося, серйозні розбіжності поміж літературознавцями викликає визначення стильової домінанти творів І. Багряного. Але дана дискусія ведеться лише у вигляді окремих здогадок чи констатацій, не підтверджених ретельним аналізом текстів, що спирався би на широку теоретичну базу. На наш погляд, модернізм і “народництво” в українській літературі не можна сприймати в одnobічному аспекті оціночної дихотомії позитивний/негативний. Щоб якось дати раду означеній проблемі, потрібні як ретельний аналіз творчості письменника, його зв’язків із попередниками в контексті взаємодії традицій і новаторства українського літературного процесу, так і саме дослідження цих концептуально важливих теоретичних понять літературознавства та своєрідності їхньої реалізації у вітчизняному письменстві.

Промовистим прикладом глибокого і нетрадиційного підходу до аналізу творчості І. Багряного з-поміж досліджень останніх років є монографія М. Балаклицького “Нова релігійність” Івана Багряного” [6], в якій дослідник, залучивши широкий український та світовий контекст, змусив побачити в письменникові мудрого релігійного мислителя.

Отже, багатогранна і непересічна творчість І. Багряного, безумовно, потребує подальшого дослідження. Тому можна висловити впевненість, що святкування сотої річниці з дня народження письменника надасть новий поштовх багрянознавчим студіям, сприятиме залученню нових науковців для аналізу духовної спадщини цієї непересічної особистості національного письменства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. “Поет після облоги” // Art Line. – 1998. – № 2. – С. 60–61.
2. Багрянний І. Думки про літературу // МУР. Збірник І. – Мюнхен; Карльсфельд, 1946. – С. 25–36.
3. Багрянний І. Золотий бумеранг (Рештки загубленого, конфіскованого та знищеного, 1926–1946) / Предм. Б. Подоляка. – Прометей, 1946. – 175, ХХІХ с.
4. Багрянний І. Під знаком

Скорпіона: 3 творчої спадщини письменника: Поезія, проза публіцистика / Упоряд. та автор передмови О. Шугай. – К., 1994. 5. Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К., 1991. 6. Балаклицький М. “Нова релігійність” Івана Багряного: Монографія. – К., 2005. 7. Грабович Г. У пошуках великої літератури. – К., 1993. 8. Качуровський І. “Свергать авторитеты – не моя задача” // Зеркало недели. – 1998. – № 40, 3 октября. – С. 15. 9. Колошу Н. Іван Багрянний в контексті європейського модернізму // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 5: Міжнародна наукова конференція “Українська література в західноєвропейському контексті” – Ужгород, 2002. – С. 108–114. 10. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади. Кн. перша. – Едмонтон, 1987. 11. Кошелівець І. Можна одверто? // Сучасність. – 1997. – № 10. – С. 112–121. 12. Літературна хроніка // Червоний шлях. – 1927. – № 11. – С. 258. 13. Лотман Ю. Літературная биография в историко-литературном контексте // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3-х т. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 365–376. 14. МАРС // УЛЕ: В 5-ти т. – К., 1995. – Т. 3: К-Н. 15. Миронець Н. Слідчі справи Івана Багряного // Розбудова держави – 1995. – № 1. – С. 51–50. 16. Михайлин І. Боротьба з тоталітаризмом в українській літературі 1940-х років і романи І. Багряного // Тоталітаризм и антитоталитарные движения в Болгарии, СССР и других странах Восточной Европы (20–80-е годы XX века). – Харьков, 1995. – Т. 2. – С. 332–337. 17. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997. 18. Сивокінь Г. Біографізм у методі сучасного літературознавства // Сучасність. – 1994. – № 1. – С. 137–141. 19. Шерех Ю. МУР і я в МУРі. Сторінки зі спогадів. Матеріали до історії української еміграційної літератури // Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Харків, 1998. – Т. 3. – С. 296–323. 20. Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Харків, 1998. – Т. 1. – С. 161–195. 21. Шевельов (Шерех) Ю. Я – мене – мені... (і довкруги). Т. 2. В Європі. – Харків-Нью-Йорк, 2001. 22. Шугай О. Іван Багрянний, або Через терени Гетсиманського саду: Роман-дослідження. – К., 1996. 23. Шугай О. Іван Багрянний: “Ходи тільки по лінії найбільшого опору – і ти пізнаєш світ” (Напередодні 100-річчя від дня народження) // Літературна Україна. – 2006. – 2 лютого. – С. 7.

SUMMARY

Problematic and outstanding questions, connected with I. Bagryany's creativity and biography, in the context of the author's ideology and Ukrainian literary process in XX century, are considered in this article.

О. М. Толовій

**Містика і реальність:
сутність комуністичної епохи
крізь призму творчості Івана Багряного**

*Головні наші проблеми ...не в тому, що
у нас був комунізм, а в тому, що ми не зрозу-
міли, що це таке.*

Ю. Канигін [8]

*Все було, здається, абсолютно просте
й зрозуміле, і в той же час все було абсурдне
й незрозуміле.*

І. Багрянний [3]

На тлі загальнолюдської історії ХХ століття виглядає квінтесенцією цивілізаційного прогресу, мистецького сецесією, філософським концептом. Вражає насиченість подіями та сенсаціями, жага до впадання у крайнощі, переоцінка цінностей і кардинальність у змінах акцентів, епатажність та неординарність. Про ХХ століття створюються тисячі наукових праць, монографій, досліджень з найрізноманітніших галузей наук, проте ця епоха й досі залишається автаркічним колом, нерозгаданою таємницею для країн усього світу, а особливо – держав Східної Європи, на теренах якої дотепер не існує визначеної, науково обгрунтованої думки щодо сутності як фашизму, так і комунізму з його мистецьким продуктом – соціалістичним реалізмом. І вражає не розмаїття поглядів чи безкінечність дискусій навколо цих феноменів, а мовчання – цілковита тиша, повне ігнорування проблеми. Безперечно, щодо їхнього окреслення використовуються кілька негативно маркованих традиційних кліше, проте вони в жодному випадку не розріджують символічного вакууму навколо наболілих питань, швидше зумовлюють зворотній ефект, у результаті чого людство опиняється в хибному світі псевдоорієнтирів, грун-

тованих на чіткій поляризації явищ (звичне маркування на “позитив” і “негатив”). Тобто, коли “з’являється ворог, для масової свідомості все стає просто і зрозуміло. І немає необхідності задумуватися про причини негараздів... У всьому і завжди винен ворог” [7:292]. Звісно, комуністична епоха не є найприємнішою сторінкою історії, але зводячи її до статусу “незалежної імперії”, забуваючи про амбівалентність, ігноруючи причини панування тоталітарних доктрин опиняємося перед загрозою повторення помилок минулого століття. Адже вийти зі сформованої у радянському суспільстві ідеологічної парадигми ми не змогли й дотепер, а боротьба проти комуністичного міфу насправді була “спробою подолання минулих, ‘тоталітарних’ ідеологем, які замінювалися новими, ‘демократичними’ ” [6:8–9]. Цей процес заміни був настільки механічним, інертним і штучним, що не приніс ніяких зрушень – і перш за все жодних змін у свідомості людства.

То чи не час розгадати таємницю, розкодувати “книгу комунізму”, з’ясувати сутність минулої епохи? Ключ до розгадки криється не лише в архівних документах або стосах наукових праць, а насамперед у творчості вітчизняних митців-пророків. В їхній когорті одне з першорядних місць займає І. Багрянний – яскрава особистість, людина-парадокс, прагматичний політик і емоційний творець. Він зумів поєднати активну політичну діяльність із художньою творчістю, втілюючи різні – радянську й еміграційну гілки нашого письменства. Не будемо акцентувати увагу на його публіцистиці, зосередившись на мистецькому доробку, а саме – великій прозі еміграційного періоду (1946–1963 рр.), у першу чергу на романах “Тигролови”, “Сад Гетсиманський”, “Людина біжить над прірвою”, умовно об’єднаних під рубрикою “тюремна проза” (хоча це не цикл, котрий твориться автором за єдиним задумом). Адже саме ці твори принесли письменникові світову славу і є найяскравішим свідченням його творчої майстерності. На нашу думку, вони не тільки відтворюють реалії тоталітарної системи, а й допомагають усвідомити сутність комуністичної ідеології.

Романи І. Багряного недопустимо сприймати лише як талановите відображення подій, свідком і безпосереднім учасником яких був сам автор. Вони вражають особливою “багрянівською” філософічністю, котра часто нівелювалася науковцями при рецепції творів і окресленні стильової палітри митця. У вітчизняному літературознавстві його творчість прочитувалася в контексті таких художніх стилів? методів? напрямів: соцреалізм (Л. Череватенко) [22], реалізм (О. Гаврильченко, А. Коваленко) [5], романтизм (Р. Мовчан) [13], реалізм з елементами імпресіоністичної техніки (М. Сподарець) [21], не відповідаюча духові часу “романтика вітаїзму” (З. Савченко) [19]; його називають “традиціоналістом” (С. Павличко) [15] і “модерним митцем” (Н. Колошук, В. Мельник) [9; 12] тощо.

Така різноаспектність поглядів і дивує, і насторожує, наштовхуючи на думку про графоманство чи еклектизм. А можливо, підстава цих часом діаметрально протилежних оцінок у самому митцеві як особистості? Суть проблеми ґрунтовно дослідила Н. Колошук (на основі спогадів сучасників та творчого доробку письменника), стерджуючи, що І. Багряний, “будучи традиціоналістом за переконаннями, декларованими в публіцистиці, й естетичними смаками, виявленими у власних художніх творах, будучи щиро прихильним до традицій українського письменства ... є водночас одним із яскравих модерністів за психологією творчості, за творчим методом, який виявляє себе у сприйманні людини і її призначення у світі, у поетичній формі, в яку це сприймання виливається – гранично суб’єктивованій, зосередженій на внутрішній дійсності” [9:109].

Якщо модерність світогляду та загалом творчості І. Багряного у сучасних літературознавців уже не викликає палких дискусій і сумнівів (це довели ряд дослідників), того ж не можна констатувати щодо стильової палітри митця, яка, на нашу думку, ґрунтується на тісній взаємодії неоромантичних і неореалістичних тенденцій. У стилі письменника ніби борються (співіснують) два начала – гасію й етосію, свідомі пе-

реконання і підсвідомі імпульси, публіцистична декларативність і художня образність (показовим у цьому плані є образ головного персонажа роману “Людина біжить над прірвою” – Максима Колота, при творенні якого відкрито вступають у протиборство проголошена автором “сірість”, “буденність” персонажа й істинна суть неординарного героя, котрий по праву може бути “оспіваний поетами і трубадурами всіх епох і народів” [1:40–41]). Про наявність у творчості І. Багряного рис неоромантизму і неореалізму свідчать ряд стильових і поетикальних особливостей його романістики.

По-перше, специфіка зображення головного героя – яскравої, неординарної особистості. Акцентування автором на образах Чумака, Многогрішного та Колота особливо красномовне, якщо врахувати той факт, що у традиційній “табірній прозі” поруч із головним героєм, а часом і яскравіше від нього, показано персонажів другого плану – співкамерників, наглядачів, слідчих, навіть окремі розділи присвячено другорядним героям, що дає масштабне уявлення про ситуацію не лише у в’язничних стінах, а й на волі. Цієї масштабності у І. Багряного не бракує, проте другорядних персонажів значно деіндивідуалізовано. На їхньому фоні образ головного героя привертає ще більшу увагу, виблискує яскравістю і неординарністю – незламний дух, виняткова професія (інженер, архітектор, авіаконструктор), доблесне прізвище (Многогрішний, Чумак). Така “гомоцентричність” романів не може бути випадковістю, а швидше є вказівкою на символічність, знаковість. Головний персонаж виступає носієм певного комплексу ідей, це узагальнена, знакова постать, яка в контексті творчості митця закономірно уособлює героїчний національний тип, народну волю до життя, незламність етносу. Ця особливість свідчить про модерність і неоромантизм, для котрих “не стільки важливим є факт в історії, скільки суб’єкт, у якому персоніфікується історичний процес, індивідуальний герой, надзвичайна особистість” [17:219].

По-друге, глибинна метафоричність образів у творах. Незважаючи на позірну традиційність сюжету роману (розга-

лужена дія, багатогранність композиції, докладний опис всіх обставин і конфліктів, психологічна вмотивованість [9]), темпорально-локальну конкретизацію, нагромадження натуралістичних деталей у численних описах в'язничного побуту та незавуальовану декларативність авторських ідей, твори І. Багряного не “метонімічні” (характерні для поезики реалізму), а “метафоричні” (В. Пахаренко) [16], тобто несуть значення не часткове, деталізуюче, важливі не подробиці самі по собі чи їхня достовірність, а “здатність підносити описане до метафор, що стають знаковими” [16:112].

Так, у художній канві творів письменника найреалістичніша конкретика переростає в умовність, метафоричність. Наприклад, у романі “Людина біжить над прірвою” автор сам констатує, що “місце й час мусять бути визначені якнайточніше” [1:423], і згідно цього принципу зазначає: “...дія відбувається на Слобожанщині” [1:423] “року болючого 1943-го” [1:422], але відразу по цьому переходить до умовностей, вказуючи, що лише розгортання й усвідомлення сутності образів твору “стане достатньою відповіддю на запитання – ‘ДЕ?..’ ” [1:425].

І. Багрянний докладно описує мандрівки героя-втікача сотнями кілометрів воєнних доріг, без їжі та взуття, хворого, обідраного, знесиленого до краю, на якого зі всіх сторін чигають вороги (радянські енкаведисти і німецькі окупанти): “Тіло спотикалося босе по снігу, по розчавленому шляху, плуталося під колесами гармат і під ногами велетенських юрбищ, брело, немов під водою, немов по дну моря, не відчуваючи нічого, а охоплені гарячкою очі дивилися на ворухливе оточення й не сприймали його, воно здавалося вже нереальним, нетутешнім, неживим” [1:430]. Або ж: “Напружуючи всі сили, Максим намагався звестись, але не міг. Тоді він почав повзти, на чотирьох. Він повз. Рачки. Повз і повз” [1:450]. Цілі розділи апелюють до реципієнта безкінечним потоком страждань і болю, екзистенційними роздумами, рефлексіями та візіями Колота, утворюючи своєрідну метафізичну, трансцендентну картину світу, за котрою проглядають переживан-

ня й емоції самого автора. Вони почасти виявляють себе аж надто активно, не дозволяють услідкувати за формальною структурою роману, спричиняючи своєрідну сюжетну “деформованість”, за якою проглядає використання так званого “прийому уповільненої дії” [14:257], характерного для поезики неореалізму (цей прийом добре відпрацювали у неореалістичному кінематографі, а згодом його перейняли неореалісти-прозаїки).

Дивує і те, що письменник таку нелюдську витривалість Колота (Чумака, Многогрішного) показує як реальне природне явище, переконуючи у можливості переживання таких перипетій. Тобто, його “явно не цікавить переконливість описаних ним матеріальних обставин дії, а лише художня переконливість ідей: духовно Людина здатна вивищитися над матеріальним (в тому числі і владним, суспільним) світом і перемогти його, перемогти навіть себе, власну неміч і недосконалість, якщо йде до святої мети” [9:113]. Саме тому душа героя “не здавалася. Ні, вона не здавалася. Більше того – вона тріумфувала” [1:447], прагнучи дискредитувати твердження Соломона про те, що “Людина – жалюгідне створіння” [1:447], “це худобина, хам, безхребетний хробак” [1:416], або співзвучний із ним вислів енкаведиста: людина – “дірка від бублика”, “пшик” [3:165–166]. Тим самим утверджує авторську позицію “віри в людину”, адже навіть перебуваючи поза межами свідомості герой переконаний: “поки моє серце в мені, я буду шукати шляхів до іншого серця, сповнений великої віри у неспалиму купину людської любови, дружби й братерства” [1:447].

Тут і модерна знаковість, і неоромантичний оптимізм, і екзистенціалістський трагізм, і неореалістична конкретика з максимальним уповільненням дії та ідейністю фактів.

По-третє, романи І. Багряного насичені алюзіями, ремінісценціями, які покликані ратифікувати, возвеличити вселюдські ідеали і свідчать про риси неоромантизму. Крім того, розглядаючи твір у контексті біблійної символи, можна максимально наблизитися до розкриття архетипної основи і філософської сутності мистецького доробку письменника.

Біблійні сюжети, мотиви та образи в романних полотнах І. Багряного привертати увагу Т. Литвиненко [10], В. Мелешко [11], З. Савченко [18], Н. Сологуб [20], П. Хропка [11]. Змістовність і точність осмислення й потрактування цими науковцями образів зі Святого Письма у стилістичній тканині багрянівських творів незаперечна, як і аргументація необхідності зарахування мистецького доробку І. Багряного до когорт шедеврів доби неоміфологізму. З огляду на це не будемо звертатися до детальної характеристики образів Ісуса, Юди, Каїна, Авеля, Авраама й Ісаака та інших мотивів Книги Книг, лише сформулюємо причину звернення до біблійних паралелей. Вони є неодмінним елементом поетики тюремно-табірної прози і виявляють суть світоглядних засад доби неоміфологізму, коли “до міфу зверталися з метою художньої організації матеріалу, збереження й відродження національних форм культури, а також для зручності опису моделей особистої і суспільної поведінки та деяких істотних законів соціуму і природи” [10:39]. Безперечно, все це прочитується у творчості І. Багряного (національна проблематика, протистояння особистості й суспільства, протиріччя між соціальними і природними початками тощо): при намаганні розкодувати твір, його глибокі міфологеми виявляється архетипна основа на всіх романних рівнях. Згадаймо хоча б символічну картину жертвоприношення Ісаака батьком і невимовний біль в очах справжньої жертви – безневинного ягняти. Чи можливо ціною одного життя рятувати інші або ж доводити свою відданість? Роздуми такого плану постають у подвійному ракурсі – крізь призму фантазмагоричного дитячого спогаду і реальних руїн церкви (“Людина біжить над прірвою”). Головний герой “Саду Гетсиманського” на початку твору повертається додому, з ностальгією споглядає рідні простори, але радість повернення притуплюється болісною констатацією: “... місто лежало, як старець у лахмітті, доношуючи давнє убрання. Все як колись, лише згорбилось, пішло вниз. Жодної нової будівлі, жодних риштувань, жодного руху вперед”, все “постаріло й огорнулося безнадією повільної руїни” [3:13–14]. Все “...

якесь занедбане, засушене, запорошене, постаріле на цілу вічність, ніби вкрите лишаями й іржею, повикривлюване, повищерблюване.<...>Місто-жебрак...” [3:39]. Аналогічна ситуація і в Харкові [3:52–53], і в усіх містах-селах не лише України, а всього Радянського Союзу. Митець підкреслює алогізм і катастрофічність становища напрочуд лаконічною, простою і метафоричною фразою: “Тільки парк <...> буйно розрісся, стояв, як дикий праліс” [3:14]. Антитеза “ліс – дикий праліс” (акцентовано: не просто ліс, а праліс, та ще й дикий) прочитується символом не лише соціуму і природи, запущеності на побутовому рівні, а перш за все протиставленням культури й безкультур’я, цивілізаційного прогресу і деградації людства, деструктивних начал і творчості, цінностей і доктрин минулих та сучасної епохи, ерудованих знань і примітивізму, сучасних вірувань і первісних культів, світла і тьми, добра і зла.

Прямуючи разом із головним героєм вулицями радянських часів, пізнаємо істинну сутність комуністичної епохи, механізм дії тоталітарної машини, її соціальні принципи, внаслідок застосування котрих постає химерний світ пародій (далеко не циркових) і карикатур. Тільки в цьому світі можливе перетворення товарного вагона на пасажирський (зі зміною назви, а не рівня комфортності) [3:44–45], запровадження початку нової ери і нового літочислення не від народження Христа, а від “25 октября 1917 года” [3:46], заміна життєвої бадьорості, відвертої радості “нудною й придуркуватою казенною бравадою” [3:40], яка виявлялася в єдиному показникові “поступу”, “прогресу” – революційному кольорі: “Ним, тим кольором революційним, цебто кольором червоним, було вифарблено геть всі будівлі в центрі міста і навіть муровані огорожі. <...> Той червоний колір миготів обабіч і щезав позаду, змішуючись з курявою, ніби з димом пожарища” [3:40]. Символіка відтінку крові однозначна в контексті епохи, проте І. Багряний показав сутність цієї тенденції ще й в іншому значенні: “Коли всередині зі здобутками революції не гаразд, коли ту революцію підмінено чим іншим, коли треба те “інше” злочинно ховати, тоді ретельно фарбиться фасад” [3:41].

Проте фальш світлих гасел революції пробивалася навіть крізь пелену “фарбованих фасадів”: “Колір пооблазив, пооблуплювався, порудів від дощів і часу, і місто мало вигляд ніби попечений, покалічений, напівбожевільний” [3:40]. Усе, немов окутуючись якоюсь нелюдською, антигуманною силою, опинялося у парадигмі цінностей, кардинально протилежних людським і божественним, в апокаліптичному світі деспотизму, прострації та деградації, у божевільні, де підносилися на п’єдестал зрада, підступ і вбивство, у світі утопічних мрій і реальних жертв, на плацдармі двоюмо між Добром і Злом (але не метафорично умовним, а напрочуд реальним). І. Багрянний ще задовго до розвінчання комуністичної ідеології пізнав її істинну сутність, тому, прагнучи розкрити очі сучасникам і наступним поколінням, показував антибожественність, злочинність, антилюдянність комуністичної системи, звідси й неоромантичне утвердження “віри в людину” та насиченість біблійними образами, намагання протиставити Книгу Книг чорній книзі комунізму. Адже за процесами секуляризації криється не просто звільнення від церковних догматів і “опіуму” шляхом руйнації (“Шеренгою, як і колись, над центром височіли церкви – Успенська, Спаська, Миколаївська, Собор, Юр’ївська... Їх одинадцять у цьому місті. Багатьох уже не було видно. На інших – ні хрестів, ані золотого блиску” [3:13]), а сатанинська (!) сутність системи.

Про функціональну тотожність диявола і більшовизму, сатанинських доктрин і соціалістичної держави почали писати сучасні науковці (з більшою чи меншою переконливістю, епатажністю, науковою достовірністю), серед яких варто виділити Ю. Канигіна [8]. Він, переборюючи містичні стереотипи, осмислює сутність комунізму, його походження, розвиток, відображення у свідомості людей і в підсумку стверджує його антибожественну сутність. Оперує дослідник тими ж фактами, що й І. Багрянний: фізичні муки як шлях до підкорення душі людини, панування страху в свідомості громадян, садизм працівників (особливо жінок) із органів ЧК-НКВД, допити, ув’язнення, тощо. Стверджуючи, що Біблія і марксизм – дзеркальна проти-

лежність, проектуючи вчення Маркса, Енгельса, Леніна і Сталіна на історичне тло, співвідносячи їхні дії та погляди з шокуючими біографічними даними, автор аргументує тезу про панування сатанізму в ХХ ст. (навіть зараховує пророків соціалізму до плеяди сектантів-сатаністів) і ніби забуває, що всі ці на перший погляд епатажно-одіозні думки щодо “чорної-чорної епохи насильства, епохи відчаю, сум’яття, наруги, тьми” [1:417] були сказані І. Багрянним задовго до сучасних наукових потрактувань. На основі життєвого досвіду він створив “хроніку комуністичної епохи”, поєднавши історичний фактаж з глибинною ідейністю, розкривши сутність тоталітарних доктрин і напрямок пошуків істини для людини, та, що найголовніше, зумів усе це втілити в мистецьки довершених художніх творах (в канві котрих органічно взаємодіють неоромантичні і неореалістичні тенденції). Безперечно, творчість І. Багряного потребує значно глибинніших досліджень як у контексті стильових особливостей (адже окрім неоромантизму і неореалізму прослідковується вияв експресіонізму та імпресіоністичної техніки тощо), так і щодо проблем істинної сутності комуністичної епохи в парадигмі історичних, соціологічних, літературознавчих та психологічних наук.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Вірю!...: Хрестоматія / Упор. В. Усань. – Чикаго; Х., 2001.
2. Багрянний І. Людина біжить над привою: Роман / Післямова Л. Череватенка. – К., 1992.
3. Багрянний І. Сад Гетсиманський: Роман. – К., 2001. – 2001.
4. Багрянний І. Тигролови: Роман. – К., 2000.
5. Гаврильченко О., Коваленко А. Огненне коло Івана Багряного // Київ. – 1991. – № 3. – С. 95–96.
6. Голубков М. Русская литература XX века.: После раскола: Учеб. Пособ. для вузов. – М., 2002.
7. ХХІ век: мир между прошлым и будущим. Культура как системообразующий фактор международной и национальной безопасности / Под научной ред. О.П. Лановенко. – К., 2004.
8. Каныгин Ю. Сатанизм в XX веке: Истор.-публицист. исслед. – К., 2004.
9. Колошук Н. Іван Багрянний в контексті європейського модернізму // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. – Вип. 5: Міжнародна наукова конференція “Українська література в західноєвропейському контексті” – Ужгород, 2002. – С. 108–114.
10. Литвиненко Т. “Сад Гетсиманський” І. Багряного як твір доби неоміфологізму // Українська мова й література в

середніх школах, гімназіях ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 5. – С. 39–46. **11.** Мелешко В., Хропко П. Особливості прочитання роману І. Багряного “Сад Гетсиманський” // 36. наук. праць Полтавського пед. ін-ту ім. В.Г. Короленка. – Полтава, 1999. – Вип. 2. – С. 33–34. **12.** Мельник М. Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення // Стильові тенденції української літератури ХХ століття: 36. – К., 2004. – С. 5–12. **13.** Мовчан Р. Прозова спадщина І. Багряного // Українська мова та література. – 1997. – № 25–28. – С. 40–46. **14.** Наєнко М. Романтичний епос: Ефект романтизму і українська література. – 2-е вид., зі змінами й доп. – К., 2000. **15.** Павличко С. Теорія літератури / Передм. М. Зубрицької. – К., 2002. **16.** Пахаренко В. Українська поезика. – 2-е вид., доповн. – Черкаси, 2002. **17.** Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: Монографія. – 2-е вид., доповн. і переробл. – Івано-Франківськ, 2002. **18.** Савченко З. Біблійно-християнські мотиви та образи в романі “Сад Гетсиманський” // Слово і час. – 1996. – №10. – С. 37–61. **19.** Савченко З. “Романтика вітаїзму” (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1999. **20.** Сологуб Н. Біблійні образи в художній творчості Івана Багряного // Мовознавство. – 1993. – №1. – С. 43–47. **21.** Сподарець М. Іван Багряний – романіст (Проблематика та жанрово-стильова своєрідність): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К., 1997. **22.** Череватенко Л. “Ходи тільки по лінії найбільшого опору, і ти пізнаєш світ” (Про письменника І. Багряного) // Багряний І. Людина біжить над прірвою: Роман. – К., 1992. – С. 293–319.

SUMMARY There are two directions of investigation in this article: 1) to determine special features of style in the I. Bagryanuj's writings; 2) to elucidate substance and content of the era of communism.

В. І. Дмитренко

Неоромантичні домінанти художнього світу прози Івана Багряного

Однією з концептуальних засад художньої творчості минулого століття є безпосереднє відображення людської свідомості, яка розширює межі реальної дійсності. Творчі пошуки митців початку століття були спрямовані на віднайдення

нового стилю, який би не копіював словом звичні форми буття, а створював нові моделі художньої реальності. Неоромантизм є однією з провідних стильових течій, яка найвиразніше представляє досить розмаїту панораму стильових тенденцій початку ХХ століття. Як творчий напрямок він сформувався у світовій літературі в останній третині ХІХ століття. Він „генетично пов'язаний з романтизмом початку століття, але містить у собі також елементи реалістичної естетики та деякі риси декадансу” [8:372].

Літературознавчий словник-довідник у статті, присвяченій цій стильовій течії подає імена таких його представників в українській літературі, як Леся Українка, О. Влизько, М. Йогансен, Ю. Яновський, Олена Теліга, О. Ольжич [9:504]. Імені Івана Багряного немає серед них, тому можна зазначити, що визначення неоромантизму як стильової домінанти творчого надбання І. Багряного ще не є загально визнаним і залишається дискусійним у сучасному літературознавстві. Загалом, саме явище неоромантизму в українській літературі є мало вивченим на сучасному етапі. Причину цього вбачаємо в тому, що в радянські часи літературознавці оминали це явище, визначаючи його існування лише в країнах Західної Європи.

Стилю Івана Багряного в українському літературознавстві приділяється досить мало уваги. З. Савченко так визначає стильові домінанти письменника: „Щодо стильових особливостей роману „Тигролови” Івана Багряного маємо своєрідний синкретизм. Якщо брати до уваги оцінку І. Багряного сучасності, то в даному аспекті у романі він виступає суворим реалістом. З іншого боку, прагнення автора глянути на обрії сьогодення, викликане його неприйняттям, обґрунтування самоцінності людської особистості, прагнення побачити в людині душу народу, всевладний ліризм, опертий на фольклор, видають нам Івана Багряного як натхненного романтика [11:10]. Г. Костюк зазначав, що у письменника вічно схвилювана поетична душа активного романтика [6:271]. Звернув увагу на романтичний склад натури митця й М. Жулинський: „Іван Багряний усе життя біг над прірвою з вірою в людину,

прагнув запалити в ній негасиму іскру, яка б висвітила шлях із чорної прірви зневіри, приниження і знеособлення в безсмертя. Він поспішав, боровся відчайдушно, знесилювався – і знову духовно окрилювався, запалювався гнівом – і страждав, охоплений співчуттям до людини, спрагою милосердя і невимовним болем серця, піднімав її до висот божественного творіння, бо вірив у триумф людської гідності на пограниччі боротьби і страждань” [3:13]. Неоромантиком вважає Івана Багряного й М. Сподарець [13].

Однак конкретних досліджень неоромантичної домінанти стилю письменника не знаходимо в сучасних літературознавчих працях. У зв’язку із цим, основне завдання своєї статті вбачаємо в аналізі неоромантичних тенденцій, якими позначена проза Івана Багряного.

Кожен літературний текст подає певну модель світу, основні універсалії якої виникають на основі „ментальних підвалин буття та ідеальних структур свідомості” [14:20]. Світоглядна й стильова позиція І. Багряного сформувалася в атмосфері літературного процесу 1920-х років. А його приналежність до київської літературної організації МАРС (Майстерня революційного слова), що утворилася з „Ланки”, дає нам підстави говорити про те, що він, як і всі „марсів ці” з великою повагою ставився до класичної спадщини. А це й зумовило певні впливи класиків на його творчий світ. Перш за все, на нашу думку, у творчому світі І. Багряного чітко позначились основні постулати вчення Г. Сковороди з його повагою до людини, вірою в неї, визнанням її самоцінності й недоторканості її прав і свобод. Однак стильову спадкоємність прози І. Багряного вбачаємо з прозою Ольги Кобилянської, а герої, створені письменником, дуже близькі до образів, які переважають у творах Лесі Українки, саме в її творчості, на думку більшості дослідників найвиразніше виявилась ця стильова тенденція. Український модернізм початку XX століття „проявився і в неоромантизмі, який – на противагу класичному романтизму – долав завдяки вольовим імперативам протистояння між благородним уявним та ба-

нальним дійсним, характеризувався піднесенням, одухотворенням упосліджених реалій” [4:48].

У „Лексиконі загального та порівняльного літературознавства” у статті „Неоромантизм” подається таке визначення неоромантичного героя: „В системі персонажів неоромантизму найважливіше місце посідає герой в прямому розумінні – непересічна, сильна духом особистість, яка вступає в конфлікт з оточуючим її натовпом, ворожою природою, несприятливим збігом обставин та самим фатумом [8:373].

У своїй творчості, викриваючи радянську дійсність, І. Багряний моделює майбутнє як певний ідеал, антитезу реальності. Звертаючись до історичних сюжетів і мотивів митець не намагається викласти їх з фактологічною достовірністю, а переосмислює їх, проектує на сучасну йому дійсність Андрій Чумак, який усім своїм життям намагався довести тезу про те, що людина – найвеличніша з усіх істот. Він категорично відкидає сфабриковані проти нього обвинувачення, мужньо переносить пекельні муки енкаведистського „чистилища” й у двобої з „царством садизму” виходить переможцем. Образ Андрія Чумака був підготовлений усією попередньою творчістю І. Багряного. Ще в листі до друга, який написаний у передмові до поеми „Ave Maria” митець писав: „... ти кажеш: „Обминайте каміння, будь гнучким, будь легким, улазливим, запобігливим і, головне, будь покірним – і ти будеш щасливим”. „... а я кажу: Ходи тільки по лінії найбільшого опору і ти пізнаєш світ. Ти пізнаєш його на власній шкурі. А пізнавши світ, ти пізнаєш себе і не понесеш ніколи душу свою на базар, бо вона буде цінніша за Всесвіт і не буде того, хто міг би її купити” [3: 104].

„Найбільшу цінність становлять у творчому доробку І. Багряного його художні твори – повість „Маруся Богуславка” (перша частин а задуманої трилогії „Буйний вітер”); повість-вертеп „Морітурі” (1947); повість „Розгром” (1948), присвячена пам’яті поета Михайла Пронченка, розстріляного фашистами в Кривому розі 1943 р.; комедія „Генерал” (1948), повість „Огненне коло” (1953); віршований памфлет „Антон

Біда – герой труда” (1956) [4:234]. За кордоном побачили світ романи письменника: „Тигролови” (1944), „Звіролови” (1946), „Сад Гетсиманський” (1950), „Огненне коло” (1953), „Буйний вітер” (1957), „Людина біжить над прірвою” (1965). Усі вони перейняті несхитною вірою в щасливе майбутнє, що була невід’ємною часткою багрянівського світовідчуження.

І. Багрянний уперше в українській літературі вводить у свій роман, як зазначає О. Ковальчук, образ “новітнього українця” [5:40]. Андрій Чумак є своєрідною квінтесенцією всеосяжного українського світу. Він належить до авангарду українського народу, пробудженого революцією до активної діяльності на благо України. Григорій Многогрішний, Андрій Чумак, Максим Колот не змирилися з насильницьки нав’язаними їм статусами, пережили нелюдські іспити на людяність й залишилися у надзвичайних обставинах самими собою. Герої всіх творів І. Багряного наділені автором особливою душевною чистотою, чуйністю й вразливістю, романтизмом і навіть сентиментальністю, які проте не заважають їм вистояти в найжахливіших обставинах, у часи розчарування й загибелі найсокровенніших мрій. Вони проходять через найжахливіші випробування, через усі кола Дантового пекла, лише укріплюючи при цьому свій дух. Викриваючи радянську дійсність, Іван Багрянний пропонує власний шлях України до щасливого майбутнього, вважаючи, що створення незалежної держави стане запорукою для самореалізації особистості.

У вступному слові “Невгасна віра в людину” до видання творів І. Багряного Василь Гришко визначив домінуючу проблему творчості письменника – “тріумф людської гідності на іспиті людини в межевій ситуації боротьби й страждань серед нелюдської підневільної дійсності”, – а всі його твори – “це твори про позитивного героя в негативній дійсності, про героя в справжньому розумінні героїчного, як велично-людського протиставлення силам пануючого зла”.

У Андрія Чумака є свій кодекс честі, своє життєве кредо і власна філософія. Її суть сформульована в імперативі: “Ліпше умерти раз, умерти гордо, з незламаною душею, аніж пов-

зати на колінах і вмерти двічі – морально і фізично. Але в першому варіанті є шанс взагалі не вмерти”. Герой переконаний, що встановити гармонію у світі можна лише встановивши гармонію в собі, досягнувши тієї психічної цілісності, яка гарантує збалансованість протилежних сфер психічного механізму свідомості і безсвідомого. Тому він перемагає всі тортури й залишається нескореним. Живим виходить із страшного пекла катівень НКВС. Ні фізично, ні морально система несвободи не змогла зламати Андрія Чумака. Пройшовши через усі кола пекла, він залишився вірним собі. На його прикладі письменник довів, що високодуховна людина з незламаною волею, щирого серця й великої душі, яка відчуває нерозривний зв’язок із власним родоводом і рідним народом, яка прагне присвятити своє життя служінню рідній землі, здатна залишатися чесною й гідною навіть за умов нелюдського існування. Показуючи переживання, душевні муки страждання свого героя, І.Багрянний переконливо демонструє стійкий опір добра злу, виходячи при цьому з традицій саме української класичної літератури. Саме в образі Андрія Чумака втілена мрія автора про незнищенність свого народу.

Головний герой роману „Тигролови” Григорій Многогрішний знаходить порятунок і відновлення фізичних та душевних сил у неходженій тайзі, серед огрому сонця й первісної природи, яка є для нього джерелом його фізичних і душевних сил. Через ліричні відступи, промовисту символіку втілюється в романі, як і у всіх інших прозових творах І. Багряного всепоглинаюча ідея перемоги добра над злом, що виходить з традицій української класичної літератури.

М. Сподарець зазначав, що „сюжетна основа романів Багряного базується на пізнанні самих себе в процесі долання зовнішніх обставин і у внутрішній боротьбі людини – очищення (катарсис) та самовдосконалення через низку відповідних духовних преображень” [12: 41]. У центрі всієї прози письменника завжди стоїть сильна особистість, доля людини непересічної, мислячої, дуже витривалої й мужньої, яка попри всі обставини, пройшовши найжахливіші випробування, жи-

вучи в фантазмагоричному світі, не падає, не зраджує перш за все собі й своєму народу. Висока мета визволення України надає насаги героям Івана Багряного. Так, наприклад, Роман у „Огненному колі”, образ якого не мислиться без національної ідеї, яка є рушійною силою для більшості вчинків. Навіть смертельно поранений він лише своєю присутністю нагадує командирів про високу мету визволення України, помножуючи таким чином йому сили. „Відстоювання позитивним персонажем своїх ідеалів є складовою частиною національно-визвольного руху, який береться автором в широкій історичній перспективі” [13:84]. Такі герої, на думку І. Багряного, здатні пробудити героїчний дух української нації, віру у відродження незалежної держави.

Отже, слід констатувати, що при наявності впливу на творчий світ Івана Багряного різних стильових систем, неоромантична спрямованість прози є визначальною, крізь усі твори письменника проходить образ ідеального, суспільно активного героя, який за всіх найнесприятливіших обставин залишається вірним сином свого народу, гідною й незламною особистістю. Автор орієнтується у своїй творчості на вольове, діяльне начало української людини, піднімаючи до найвищих висот свідомості. Його творам властивий динамізм, драматизм, рельєфно виражене вольове начало, апеляція до вічних духовних і моральних вартостей. Однак стильова й мистецька самотність Івана Багряного ще чекає на свого дослідника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К., 1992. – 527 с. **2.** Багрянний І. Золотий бумеранг та інші поезії. – К., 1999. **3.** Жулинський М. Іван Багрянний // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 7–13. **4.** Історія української літератури ХХ століття / За ред. В.Г. Дончика. – К., 1998. – Кн. друга. **5.** Ковальчук О. Новітній українець у Саду Страждань // Дивослово. 1997. – № 7. – С. 38–41. **6.** Костюк Г. Звеличення відважних і чесних (Іван Багрянний: 2.10.1907 – 25.8.1963) // Слово: літературно-мистецький збірник українських письменників в екзилі. – 1964. – № 2. – С. 271–282. **7.** Костюк Г. Іван Багрянний // У світі ідей та образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980. – Мюнхен, 1983. – 537 с. **8.** Лексикон за-

гального та порівняльного літературознавства / За ред. А. Волкова, О. Бойченка та ін. – Чернівці, 2001. **9.** Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва та ін. – К., 1997. **10.** Мельник В.О. Суворий аналітик доби. Валер'ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ століття. – К., 1994. **11.** Савченко З. „Романтика вітаїзму” (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ ст. – Автореф. дис. канд. філ. наук. – 10.01.01. – К., 1999. **12.** Сподарець М. Ідеї Г. Сковороди у романах І. Багряного // Тези доповідей Міжнародної наукової конференції, присвяченої 200-річчю з дня смерті українського поета і філософа Григорія Сковороди. – Харків, 1994. – С. 41. **13.** Сподарець М. Тарас Шевченко у сприйнятті неоромантика Івана Багряного // Матеріали тридцять четвертої наукової шевченківської конференції. – Черкаси, 2003. – С. 84–91. **14.** Цехмистро І. Проблема духовності в сучасній культурі // Вестник Харьковского университета. Теория культуры и философия науки. – 1992. – № 373. – С. 20.

SUMMARY

Prose Ivan Bagrynyi's of new-romantic dominants. The author of the article observes new-romantic dominants of prose heritage of Ukrainian writer XX century Ivan Bagrynyi, constructive peculiarities and describes the author's soul image, the inner model of his character.

М. Б. Карак

Психологізм образу головного героя роману І. Багряного „Тигролови”

Художні образи, способи характеротворення, принципи побудови художнього світу – ті площини, через призму яких найчастіше пізнаються особливості поетики твору, специфіка стилю, у яких віддзеркалюється мислення письменника, авторська інтерпретація дійсності, актуальних проблем суспільного життя.

Образ головного героя роману Івана Багряного „Тигролови” – Григорія Многогрішного – це не тільки художнє втілення ідеалу сильної і вольової людини, це один із аспектів вирішення проблеми національно-історичної, пропагування ідеї людської

нескореності й боротьби за життя, антитоталітарний виклик. Про твір писали: „То було справді нове слово в українській літературі, де автору вдалося сполучити пригодницький жанр, національну ідею та ідею сильної особистості” [2:13].

На творчість І. Багряного звертали увагу різні критики та літературознавці. Зокрема роман „Тигролови” інтерпретували Ю. Шерех [21], Г. Клочек [8], С. Гусєва [4], О. Назаренко [15], Л. Череватенко [20], Т. Марцинюк [13], М. Жулинський [6], І. Качуровський [7], І. Дзюба [5], Ю. Лавріненко [11] та ін. Частіше предметом аналізу були жанрові тенденції, ідейно-тематичне коло, світ художніх образів, окреслений через призму біографічного та національного концепту. Аспект психологізму на рівні образної системи спеціально не досліджувався.

Цікаву думку висловив Євген Штендера, коли писав про актуальність образу головного героя „Тигроловів” – роману, виданого у 1944 році: „„Вісник” під редакцією Д. Донцова роками проповідував сильну “вольову” людину, яка переборює всі труднощі й невгнута прямує до своєї мети. Проте вісниківці не були спроможні створити літературного твору, який створив би зразок такої людини для широкого читача. Несподівано Іван Багряний дав твір “Звіролови”, якого головний персонаж Григорій Многогрішний був такою українською людиною – непокірною, невгнutoю, витривалою, мужньою, а при цьому фізично міцною, яка успішно переборює всі перешкоди. Однак ця людина була інша від вісниківського коду. Вона не була якимсь абстрактним суперменом, а мала звичайні людські почуття, була моральною й етичною” [22]

У даній розвідці спробуємо більш повно проаналізувати образ Григорія Многогрішного; зацентувати на специфіці художнього відтворення внутрішнього, трансцендентного світу персонажа, його характеру, думок, почуттів, переживань; простежити використання автором різних форм психологічного зображення та типів портретописання з метою створення цілісного образу.

Звернімо увагу на специфіку першої зустрічі читача з героєм, яка відбувається на одному із пунктів, коли зупиняється „поїзд-дракон” – спецешелон ОГПУ – НКВД. Начальник етапу „задерши голову до заграшованої діри, владно гукає в гроно мерехтливих очей і блідих облич, що поприлипали, мов паперові, до ґрат.

– Многогрішний!!!” [1: 7]. З прізвища починається не тільки знайомство з головним героєм, а й побудова художнього образу. Прізвище наповнене імпліцитним символічним змістом, як і весь роман. Герой є правнуком гетьмана Дем’яна Многогрішного, який з самого початку свого гетьманування наполягав на поверненні з сибірського заслання українських патріотів, а пізніше за „зраду царя” був ув’язнений і відправлений в Сибір разом із родиною. Такий родовий зв’язок покоління не випадковий – історія роду повторюється по колу.

За допомогою художніх деталей, а саме погляду і голосу, автор продовжує вибудовувати образ головного героя, поглиблюючи його психологічні риси: „Обличчя зникають. Гроно мерехтливих крапок розсипається. Натомість з’являється одна пара таких же самих, з глибини вагона наближається до ґрат, а голос понуро ніби з могили, відповідає: „Я” [1:7]. Тут герой сам називає своє ім’я – Григорій, яке теж є носієм певної інформації, смислового навантаження твору і образу зокрема (в перекладі з грецької це ім’я буквально означає: той, хто не спить, пильнує) [17:47]. Зрештою, ім’я персонажа є формальною ознакою естетичного існування єдності літературного героя [3:34]. Використовуючи естетику імені, письменник відтворює риси характеру його носія, вказує на відчуття національної традиції та європейську культуру. Якщо у сцені діалогу начальника етапу і Григорія, а пізніше висловлювань начальника, автор використовує принцип суб’єктивного зображення персонажа з точки зору іншого персонажа, то відповідь Григорія, позначена прямою мовою: „Бережеш-ш-ш?!... С-с-собака!...” [1:8], – висвітлення героя з позицій його внутрішнього „Я”. Відбувається формування двох психологічних рядів, які взаємодіють і створюють цілісний образ

головного героя. Але в романі є ще й третій психологічний ряд. Напружений психологічний стан пригніченості, категоричність і ненависть Григорія поглиблюються авторською характеристикою й описом подальшої його поведінки, окремих рис обличчя, рухів, реакції. „Дві цятки наближаються до ґрат і миготять. Проводжаючи. Бліде обличчя прикипає до заліза. А голос, виходячи десь з нутра, десь з пекельного клекоту серця, вибухає крізь зціплені зуби...” [1:7], а пізніше цей же голос затягає пісню, „ніби віддираючи стьожку від серця” [1:8], так висловлюючи тугу за батьківщиною.

І. Багрянний наголошує спочатку на зоровій деталі – парі очей, потім на слуховій – на голосі, який озивається і лунає піснею. Так, образ головного героя відкривається поступово (автор ніби поволі піднімає завісу), через певні ракурси сприйняття, а текстове повторення ситуації з перекличкою – не що інше, як згущення штрихів психологічного портрету. Через амплітуду коливань голосу (від понурого, „наче з могили” до глибокого, що звучить у важко наростаючій бурлацькій пісні), звуковий малюнок подій твору висвітлює характер і психологічний стан героя. „...Все більше було розпуки і гніву в отім: „Бережеш-ш!?” – і все більше сарказму та пекельної ненависті в отім: „С-с-собака!..”. Все більше було туги і безоглядної рішеності на щось надзвичайне у власника того понурого голосу і тих мерехтливих очей. Клекіт зборканої, але не зламаної і не упокореної волі, що проривалася зі стиснених щелеп, не віщував нічого доброго” [1:10]. Голос, який перемагає стукіт коліс „дракона”, пісня, що „б’ється, наче птах у домовині”, очі, обличчя, руки приречених, простягнуті крізь ґрати, – це все – вираження пориву до волі й ненависть до терору більшовицької системи як героя, так і самого автора.

Художній принцип „мозаїчності” і „нанизування” (образ головного героя складено з окремих штрихів, виразних деталей, кульмінаційних моментів) письменник використовує і в загальному описі подій роману. Втеча виокремила Героя з „цілої маси змарнованих, знеособлених людей” [1:13], які в глибині душі підтримували його – „того юнака, на 25 літ ка-

торги приреченого, що переступив „трибунал” і вистрибнув у смерть зі скаженого поїзда” – „як символ непокірної і гордої молодості, символ волелюбної і сплундрованої за те Вітчизни...” [1:13].

У формі своєрідного переказу-легенди автор доповнює уявлення читача про головного героя і його родовід, а користуючись методом цитування, наводить зміст телеграм-блискавки про втечу і розшук державного злочинця. Так формується так званий „паспортний портрет” Григорія: „Юнак – 25 літ, русявий, атлет, авіатор тчк... суджений на 25 років тчк... На ймення – Григорій Многогрішний” [1:13]. Подано фактично автобіографічну інформацію. У 1932 р. І. Багрянний був арештований і в 1933 р. засуджений на 5 років концтаборів на Далекому Сході. У 1936 р. він втік з концтабору й два роки перебував між українськими поселенцями Зеленого Клину.

Висвітливши паралельний „світ на колесах” і зіставивши два штиби життя представників одного і того ж суспільства, І. Багрянний знову виводить на перший план Григорія. Герой опиняється в тайзі і уже є „не гвинтиком механізму”, не масою, якою наповнювали „череву дракона”, а дитям природи, „двоногою істотою”. Автор відсторонено, навіть не наголошуючи на імені (називає героя просто „мандрівником”, „гостем”), описує зовнішній вигляд персонажа, подає глибокий психологічний портрет за допомогою „непрямої форми психологічного зображення” (за А.Б. Єсіним) [14:41]: „Дійшовши до поваленої кедрини, гість важко опустився на неї, обперся спиною об корінь, закинув голову і заплющив очі. Помалу обтер рукою піт. Він зовсім молодий і зовсім-зовсім збезсиллий.

Почорніле обличчя з міцно стиснутими щелепами заросло щетиною. На крутому лобі дві глибокі зморшки сторч між крилами брів, а в зморшках сіль від поту. Одна брова тремтить, і від того таке враження, ніби брови ті пориваються полетіти.

Якусь мить він сидів нерухомо, либонь сплючи. Враз широко й тривожно розплющив очі й тихенько відхилився від

кореня – слухав” [1:35]. Слушно зауважив М.П. Кодак, розглядаючи психологізм як один із рівнів поетики: “Кажуть: обличчя дзеркало душі. Звичайно так, якщо дзеркало розуміти як вікно, в яке дивиться на світ людська душа і через яке на неї дивиться світ... Голос, склад мови, манери, зачіска, плаття, хода – все, що становить фізіономію і зовнішність людини, все це вікна, через які спостерігачі заглядають у нас, у наше душевне життя” [10:71]. Показом зовнішніх симптомів внутрішнього психологічного стану героя, фіксацією міміки і жестів, рис обличчя І. Багряний збагачує психологічний малюнок образу Григорія.

Григорій відчув волю, але душевне піднесення не зовсім було сумісне із фізичною втомою, знесиленістю голодом. Моменти відчаю і страху перед смертю, які „привидами ставали перед очима”, заставляли його знову підніматися і йти: і він „дерся навпростець, без доріг” [1:36]. Пафос піднесення і волелюбність відтворенні як боротьба людини за життя: „Ні, він не впадав у відчай. Лише зціплював дедалі дужче щелепи і йшов, йшов. Його гнала вперед надзвичайна впертість, сто разів випробовувана і загартована мужність. Вперед, наперекір всьому” [1:37–38]. Тому Григорій Многогрішний – це не просто персонаж, це дійсно герой, з усіма притаманними йому геройськими рисами, винятковістю; це характер, що „представлений у творі глибоко й різнобічно” [16:22].

Самотність зовнішня – герой в зеленому океані тайги, далеко від рідного краю і самотність внутрішня – наодинці з собою. Григорій розповідає бурундучкові, як „Присудили до 25 років каторги і везли десь поховати в сніги” [1:40]. Читач ще досі не знає за що засуджено героя, адже кульмінаційні ходи композиції твору випереджають експозиційні, тому заінтригований ще більше.

У першому і третьому розділах роману події розгортаються по колу, час від часу повертаючись до висхідної точки розвитку, тільки на вищому щаблі. Спочатку кілька разів повторюється перекичка начальника поїзда, аж до того кульмінаційного моменту, коли Григорій втік і не озвався; потім

Григорій іде й відчуває то втому, то голод, то піднесення, то „стукання в череп”; сідає на землю, заплющує очі і думками повертається в дитинство... до реальності ж повертає згадка про допит. Хаос у свідомості письменник передає незакінченими реченнями-фрагментами, що відтворюють обірвані на півслові думки. Манера викладу матеріалу нагадує „потік свідомості” – „один з художніх засобів проникнення у внутрішнє життя персонажа, прагнення найбільш адекватно відобразити в літературному творі складний процес розумової діяльності людини, який містить елементи раціонально-свідомої, емоційно-чуттєвої та інтуїтивно-підсвідомої активності” [12:435].

В новому світлі постає Григорій перед читачами і після того, як поголився. Через призму спогаду і реальності, спостереження за власним відображенням, у творі передано жаль героя за втраченими роками (при цьому активними є “внутрішній” ауто-діалог – розмова героя з самим собою): „От, зовсім молодий юнак. Боже, скільки змін відтоді, як бачив себе востаннє голеним! Аж самому стало себе шкода, шкода того безжурного, молодого, веселого обличчя, що колись зводило дівчат з розуму. Шкода молодості, шкода втраченого безповоротно того, що вже ніколи, ніколи не повернеться. З води дивилось суворе, металеве обличчя. Ще молоде, але... І ті прямовисні зморшки межі бровами, і крилаті брови, заломлені уперто... Великі очі горіли мов у божевільного” [1:43]. Тут тенденції характеротворення диктує художній принцип ретроспекції, на якому ґрунтується сюжетна побудова романного епізоду.

Самоаналіз і навіть самоіронія – теж засіб психологічної характеристики персонажа: „Та-ак, мандрівнику! З такою пикою тільки в нетрах і жити та живих і мертвих полахати. При таких літах, і така у вас, прости Господи, мордяка! Як у Мефістофеля. Ну ж, засмійся! Будь веселіший. Життя переміниться...” [1:43]. І.Багряний використовує невластиву пряму мову, щоб висвітлити характер Григорія “зсередини”, шляхом пізнання його життєвої позиції, духовних концептів саме за допомогою внутрішньої мови, образів пам’яті та уяви, потоку свідомості (це так звана “пряма” форма психологізму [14:41]).

В тайзі Григорій був чужинцем, „чужаком”, але кульмінація не в цьому, а в тому, що він, перебуваючи на межі свідомого і підсвідомого буття, рятує від ведмеда дівчину. На рівні жанрово-стильового вирішення поставленої проблеми автор загострює інтригу твору, змушує читача хвилюватися, а відтак заспокоює. Такі контрастні перепади пояснюються пригодницьким характером твору.

У наступній частині роману Григорій описується ще в іншому середовищі: це вже не „паша дракона” і не зелений океан, це – „родина тигроловів”. Спокій і затишок родинної домівки з образами і васильком, слова пісні, яку виконує молода дівчина, біла мережана сорочка, „справжні королівські рушники на покутті” виступають символом рідної землі і життя. Використовуючи пряму форму зображення психологічного стану, передаючи безпосередні роздуми героя, навіть побаченим, І. Багрянний відтворює внутрішній світ людини, яка опиняється на чужині, переживає ностальгію за „навіки втраченою землею”. Спогади матері про Україну „боліли”: „Григорієві серце стискалося. Хотілось йому сказати цій матері, що немає вже того тихого краю, України тієї, ясної, сонячної... Але він мовчав” [1:64–65]. Переживання героя автобіографічні, адже письменник сам перебував у каторжанському засланні на Далекому Сході і зумів чітко відтворити життя українців, їх боротьбу за виживання, національні проблеми.

У родині Сірка, родині тигроловів, зароджується почуття до Наталки – початок любовної сюжетної лінії роману, яка тягнеться до фіналу. Читач знайомиться з такими рисами характеру героя, як вміння любити, розуміти, відчувати близьку людину, а також з повагою і ніжністю ставитися до матері: „Григорієві хотілося враз по-дитячому обійняти її і поцілувати, так, як це, напевно, зробила б Наталка. І він ледве утримався від цього” [1:62]. Герой – емоційний, але стриманий – своєрідне поєднання „жіночої” та „чоловічої” рис (за З. Фройдом). Ще глибше психологію героя допомагають пізнати епізоди, в яких зображено зустріч з Морозами, пошуки питної води, полювання на тигрів, укуси гадюки тощо.

У окремих розділах роману письменник на перший план ставить розвиток сюжетних подій, опис природи, але не залишає осторонь й образ Григорія, підкреслюючи його витривалість („він терпів героїчно” [1:86]), впертість і наполегливість йти до кінця.

Автор змальовує зовнішні симптоми внутрішнього психологічного стану – реакцію на розповідь „каторжанської епопеї” старим Морозом. „Григорій слухав, зціпивши зуби, понуро, і сон тікав від нього. Він до болю чітко уявляв ті арештантські колони і цілу ту, колосальних масштабів, арештантську трагедію... А в уяві зринало пережите самим... Брязки тюремних затворів... Зойки мордованих... етапи... По тілу виступав холодний піт, як від пропасниці. Напнуті нерви бриніли так, як бринить часом дріт восени на стовпах серед понурого степу, – тоскно, тривожно” [1:97]. У романі часто „непряма” форма психологізму поступається „прямій” та „сумарній”. Остання полягає у тому, що письменник називає, намічає ті процеси, які відбуваються у внутрішньому світі.

У Григорія виникає „гостре відчуття, що доля його не відстає від нього” [1:98] і знову розгоряється в його серці „вогонь всеокушуючого, але... і безсильного гніву. Отого гніву, що стискав п’ястуки до хруску і змушував серце скиглити, як мала дитина, ні, як в’язень на тортурах, якому насіли на руки й на ноги і заткнули уста ганчіркою...” [1:98]. Людина, затиснена в лещата обставинами. Адже Григорій був інженером-авіаконструктором, а змушений був скитатися по світах, гонимий владою власної держави. Психологічний аналіз образу Григорія здійснюється у формі прямих авторських роздумів, у формі самоаналізу чи опосередковано – в зображенні жестів, вчинків, які повинен аналітично розтлумачити підготовлений автором читач, – вважає Л. Гінзбург [3:347].

Другу частину роману починає філософська фраза „Пам’ятай про смерть”. Саме тут письменник роздумує про швидкоплинність часу, молодість і життя, подає „історичну довідку” про переселення українців і роду Сіркового.

Відчуття спокою, „тиші на серці”, симфонії буття у первісному, напівказковому світі було заглушене ревом літаків. Григорій стояв приголомшений: „Змішане почуття тривоги, здивування, сказаного руху, неспокою... – ціла буря найдивовижніших почувань та асоціацій опанувала ним. Помалу буря уляглась, а натомість росло невиразне, бентежне передчуття чогось страшного. Вовчий інстинкт прокинувся, як у того Рушая, і віщував недобре” [1:118]. Внутрішні переживання героя, супроводжені штрихами зовнішнього портрета, ілюструють глибину свідомості й підсвідомості героя.

Герой пізнавав світ, боровся сам з собою, а точніше із своїми почуттями до Наталки, які називав „хворобою”, „кликав його на допомогу, той тверезий розум і всю свою міцну вдачу й учиняв сам над собою суд. Розум повставав проти серця” [1:125], але серце перемагало. У образотворенні внутрішній світ домінує над зовнішнім. “Буття людини в світі розгортається у двох головних вимірах: внутрішньому і зовнішньому. Внутрішній як світ переживань, роздумів, мрій, зовнішній – контакти з навколишнім світом” [9: 69].

Психологічний стан Григорія – це стан гордого зацькованого звіра, на якого полював майор НКВС Медвин. Саме таке визначення дав герой, побачивши смертельно пораненого ізюбра: „Григорія наче хто враз шмигнув ножом у серце: „Це ж ти! Це ж ти так... Зацькований... Ось так...” [1:137]. Григорій Многогрішний увібрав у себе чимало багрянівських рис характеру: він не скорився, не змирився з насильницьки нав’язаним йому статусом в’язня жахливої системи й залишився Людиною, кинув виклик своїм катам. Юрій Лавріненко у „Листах до приятелів” зазначив: „”Тигролови” зробили велике діло. Вони здерли з радянського раба шкуру зека, оста, „совєтського человека” і показали під нею незломну, горду людину, повну життєвої снаги, волі до життя і боротьби” [11:613].

Григорій у мисливстві намагався забути про все – про свою дурну долю, про невідоме майбутнє, про весь світ. На якийсь час йому це вдалося. Рейд на Хабаровськ – столицю Далекосхідного краю – урізноманітнили буття героя. В ресто-

рані він зустрів українських дівчат, дочок розкуркулених батьків, висланих у Сибір, які „рятують життя ціною краси і молодості, ціною честі і материнського щастя...” [1:174], і обурився, „вибух раптової, несамовитої люті струснув ним. Йому хотілося враз ревнути дико, сказано, схопитись і потрошити все!... В жилах гуготіла кров...” [1:175]. Це кипів у ньому біль за власний народ і за свою націю. Додавався біль за понівечену свою молодість. Особливо в той момент, коли побачив на снігу прізвисько свого ката – Медвина, яке „викликало зливу страхітливих спогадів, приспаного гніву, пекельної, непримиренної, вічної ненависті”. Але цього ніхто не помічав, бо „Хіба той біль, ту гіркоту за зламане життя, за скалічену і навіки зіпсовану молодість видно зокола, та ще на такому бронзовому обличчі? Щелепи йому зімкнулись, як вовча пастка” [1:184]. Тут автор не займає відстороненої позиції, а співчуває героєві, що виразно прочитується з тексту. Він навіть виправдовує вчинок помсти. А помстився герой за розчавлену молодість, за муки. „І все за те, що я любив свою батьківщину... тільки за те, що я любив свій нещасний край і народ”, – констатував юнак. Григорій залишається чесним до кінця і пише своє прізвисько поряд з убитим Медвином. Його розшукують, йому погрожують, але Григорій разом з Наталкою уже перейшли кордон, оскільки „сміливі завжди мають щастя”. Добро перемогло над злом – фінал властивий образному письменнику жанру.

Григорій – носій індивідуальних рис людини, яка протистоїть тоталітарній системі. „Він все життя змагався за людину, – писав про письменника В. Усань, – виявляючи в найскладніших ситуаціях особливу витримку, мужність і навіть героїство. І всі його позитивні герої в негативній дійсності – і Андрій Чумак, і Максим Колот, і Григорій Многогрішний та інші – це втілення в літературних образах найкращих рис живих сучасників І. Багряного та його самого, яких не позбавили гідності і віри в добро жорстокості реального життя” [18].

Підсумовуючи сказане, зазначимо, що образну систему в романі І. Багрянний будує на базі психологічного (динамічно-

го) портрета, який служить “безпосередньому зображенню душевних станів і духовного життя”, портрета з “плинним виразом” [19:90], у якому внутрішнє життя, а також психологічні і моральні властивості людини відбиваються найбільш повно. Активно використовується пряма, непряма та „сумарна” форми психологічного зображення героя, різновиди внутрішнього мовлення, характеристика поведінки і вчинків персонажа іншими дійовими особами та автором. Психологізм образу Григорія чітко простежується у кожному розділі роману і формується шляхом різнобічного зображення ланцюга психологічних станів, які змінюють один одного і віддзеркалюють риси характеру героя в різних ситуаціях. Актуальним є також питання автобіографізму як принципу характеротворення у романі „Тигролови”, яке в контексті поставленої нами проблеми потребує окремого дослідження та ґрунтовної інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Тигролови: Роман. – К., 1999. – 215 с. 2. Гаврильченко О., Коваленко А. Штрихи до літературного портрета Івана Багрянного. // Багрянний Іван. Сад Гетсиманський: Роман. – К., 1992. – С. 5–18. 3. Гинзбург Л. О літературному герої. – Л., 1979. 4. Гусєва С. Тема уроку: „тигролови” І. Багрянного // Слово і час. – 1994. – № 6. – С. 61–65. 5. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість (до 90-річчя від дня народження І. Багрянного) // Диво слово. – 1996. – № 10. – С. 3–8. 6. Жулинський М. Іван Багрянний // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 7–13. – Бібліогр. в підрядк. прим. 7. Качуровський І. ... І четвертий вимір сюжету. Про творчість Івана Багрянного // Літературна Україна. – 1995. – 16 лист. 8. Ключек Г. Романи Івана Багрянного „Тигролови” і „Сад Гетсиманський”: Навчальний посібник. – Кіровоград, 1998. 9. Ковальчук О.Г. Український повоєнний роман: проблеми жанрового розвитку. – К., 1992. 10. Кодак М.П. Поетика як система: літературно-критичний нарис. – К., 1988. 11. Лаврінченко Ю. Іван Багрянний – політичний діяч і письменник // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3 кн. – К., 1994. – Кн. 2. – С. 612–617. 12. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. 13. Марцинюк Т. Людина на трагічному іспиті історії // Вітчизна. – 1996. – № 7–8. – С. 120–122. 14. Мацапура В. Літературний психологізм та його роль у художньому творі. Основні форми і прийоми // Всесвітня література та культура. – 2000. – № 1. – С. 41–43. 15. Назаренко О. Вивчення роману І. Багрянного „Тигролови” на

уроках літератури (11-й клас) // Джерело педагогічної майстерності. Методичний бюлетень. – Х., 1994. – Вип. 1. – С. 25–27. 16. Пахаренко В.І. Українська поетика. Наукове видання. – Черкаси, 2002. 17. Скрипник Л.Г., Дзятківська Н.П. Власні імена людей: словник-довідник. – К., 1996. 18. Усань В. Іван Багрянний // <http://www.utoronto.ca/elul/biblio/Bahrianyi-biblio.html>. 19. Фащенко В.В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм літератури. – К., 1981. 20. Череватенко Л. “Ходи тільки по лінії найбільшого опору і ти пізнаєш світ”: [Життя і творчість І. Багрянного [Лозов’ягіна] (1907–1963)] // Дніпро. – 1990. – № 12. – С. 61–76. 21. Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1. – Харків, 1998. 22. Штендера Є. Іван Багрянний // http://forum.ottawa-litopys.org/documents/dos0302_u.htm

SUMMARY

Article of Kachak T.B. “Psychological aspects of main hero character in the novel of I.Bahryanyi “Tiger hunters” is dedicated to analysis of figurative system of the book. The author pays special attention to dynamics and main aspects of psychological portrait formation, analysis of character formation principles and forms of psychological depiction of a hero.

Т. М. Качак

**Роман „Тигролови” І. Багрянного:
спроба корекції
української національної ментальності**

Повернення Івана Багрянного на Батьківщину як письменника, мислителя, громадського діяча стало можливим, на жаль, лише після його смерті та після проголошення державної незалежності України, яке відбулося також і завдяки старанням цієї непересічної особистості. Відтоді творча спадщина І. Багрянного є не просто широко відомою серед звичайних читачів, а й актуальним матеріалом для літературознавчих студій.

Від ознайомчих розвідок про життя і творчість письменника початку 1990-х років, яких тоді з’явилося дуже багато в українській періодиці, дослідники літератури поступово переходили до власне наукового аналізу творчого доробку мит-

ця. Незважаючи на те, що ґрунтовних наукових праць про творчість І. Багряного так і не було написано (якщо не рахувати аналітичної студії М. Сподарця [7] та претензійного монографічного дослідження молодого харківського науковця М. Балаклицького [2]), коло „багрянознавців” дедалі більшає. До нього можемо зарахувати таких поважних поціновувачів художньої спадщини письменника, як Ю. Шерех, Ю. Войчишин, В. Гришко, М. Жулинський, Л. Череватенко, Г. Клочек, І. Качуровський, О. Шугай, М. Сподарець, М. Балаклицький, Т. Марцинюк, Т. Турута, Т. Яценко та ін.

Слід відзначити, що в більшості наукових розвідок аналізується якийсь один твір І. Багряного, найчастіше – роман „Сад Гетсиманський”. Водночас перший великий прозовий твір письменника, роман „Тигролови”, досліджений недостатньо і заслуговує більшої уваги з боку літературознавців. Надзвичайно цікавим, на нашу думку, може бути вияв у цьому творі рис української національної ментальності та спроб їх авторської модернізації.

Роман „Тигролови” Ю. Шерех свого часу зарахував до типових західноєвропейських чи американських пригодницьких романів, однак відзначив українізацію ідеї та образів твору [8:175]. Усі, хто читав цей твір, звертають увагу на його своєрідну україноцентричність, заселеність українськими характеристиками й образами, хоча дія відбувається за тисячі кілометрів від самої України, тобто йдеться про певну „екстериторіальну Україну” [7:58]. З іншого боку, не може залишитися непоміченим і те, що головні герої роману – Григорій Многогрішний та родина Сірків – є доволі ідеалізованими. Як відзначає М. Сподарець: „В романі „Тигролови” Багряний по своєму відтворює ідеї М. Хвильового про „загірну комуну” та „азіатський ренесанс” як перспективу майбутнього України” [7:62]. А, наприклад, М. Балаклицький з цього приводу зазначає, що в „Тигроловах” проектується мрія письменника про створення „нової України” та „нового українця” [2:126].

Звернувшись безпосередньо до тексту, спробуємо докладніше з’ясувати, якими бачить письменник справжніх

українців, які риси національної ментальності залишає без змін, а які намагається модифікувати. Зупинимо увагу насамперед на тих визначальних рисах національної ментальності, які є загальноновизнаними (докладніше про це див. [6]), а саме: індивідуалізм, кордоцентризм та антеїзм.

1. *Індивідуалізм*. У центрі уваги роману „Тигролови” доля головного героя – Григорія Многогрішного. Цей образ цілком у дусі героїчного епосу наділений великою фізичною силою, витривалістю та інтелектом. Йому самотужки доводиться долати численні випробування, з яких він завжди виходить переможцем: витримує численні катування в застінках НКВС; на повному ходу втікає з потяга, причому стрибає саме *під* вагон; багато днів живе без їжі у тайзі, а потім геть виснажений лише з допомогою іржавого ножа долає розлючену ведмедицю; переборює отруту змії; голими руками придушує тигра; знищує свого смертельного ворога тощо. Елементи гіперболізації, якими послуговується письменник, зображуючи цього персонажа, певною мірою споріднюють Григорія Многогрішного з фольклорними розповідями про козаків-характерників (до речі, сам автор проводить історичні паралелі, називаючи героя нащадком козацького гетьмана Дем’яна Многогрішного), однак не можна заперечувати й помічений багатьма літературознавцями вплив на формування даного образу філософії Ф. Ніцше з його концепцією надлюдини чи інтегрального націоналізму Д. Донцова.

Слід відзначити, що в роздумах і вчинках головного героя та інших персонажів твору простежується формування своєрідного національного солідаризму. Йдеться, наприклад, про те, як в арештантському вагоні лунала затягнута Григорієм і підхоплена іншими бурлацька пісня, яку не зміг перервати вартовий [1:7], або про те, як Григорій Многогрішний сприйняв родину Сірків, дізнавшись, що вони вихідці з України: „Біля нього стояли рідні, близькі люди. На далекім, далекім краєчку землі, після всього жаху – близькі рідні люди! Стурбовані за нього, упадають біля нього, як мати, як батько, як сестра і брат” [1:52]. Власне, у Сірків немає упередженості

щодо людей інших національностей (як казав Денис Сірко Григорієві: „Я ще не знаю, хто ти, але моя хата – твоя хата... Такий закон тут. Наш закон. Навіть коли б ти був не християнська душа, а якийсь *гольд* чи навіть *кореець*, то й тоді цей закон на твоїй стороні” [1:54]), але ставлення до вихідців з України в них особливо приязне, згадати хоча б зустріч Сірків з Морозами [1:94]. І навіть те, що Григорій був допущений до полювання на „кішку”, також певною мірою свідчить на користь солідаризму. Про те, яким благом для українців може бути відмова від крайнього індивідуалізму, стає зрозумілим з розповіді дружини Дениса Сірка про уклад життя в родині її свекра: „А сім’я у нашого діда була велика... Ти такої не бачив! Понад п’ятдесят чоловіка сімейка! Синів сім мав, *женів* – не відділяв. Дочок *заміж* віддавав – на сторону не відпускав, *зятів* у прийми брав (Курсив наш – Г.К.). Двір у нього був – не двір, „окономія”. Нас, невісток, було сім, а дочок було вісім, то й зятів вісім, та малих у кожного!... Чоловіків та парубків – громада. Сірків куток – то ціле село. Весело жилося. Коней мав старий Сірко – він їм ліку не знав, корів, і свиней... Пасіка була вуликів двісті.. Трудилися щиро, то й мали... Це була наша друга Україна, нова Україна, синку, але щасливіша...” [1:68]. Письменник тут зображує ідилічну картину великої патріархальної сім’ї, однак зовсім нетипову для українців. Ще М. Костомаров, порівнюючи українців та росіян у 1861 році в своїй відомій праці „Дві руські народності”, відзначав індивідуалізм українців та колективізм росіян навіть на родинному рівні: „<...> сім’ї в Великорусів не ділять, власність у них спільна, оселі й села платили в старовину чинш, там невинний відповідав за винного, працьовитий робив за ледачого. <...> Для Українця нема нічого важчого й огидливішого, як отакий лад; українські сім’ї діляться і дробляться зараз, як тільки члени їх почують у собі свідомість потреби самостійного окремішнього життя. Опіку батьків над дорослими дітьми Українець вважає за нестерпний деспотизм. Претенсія старших братів або дядьків верховодити над молодчими братами або небожами викликає між ними запеклу ворож-

нечу. Кривність і свояцтво мало сприяє в Українців згоді й обопільній любові; навпаки, вельми часто люде тихі, привітні, сумирні, згідливі, непримирно ворогують із своїми родичами. <...> На Україні, щоб заховалася любов і згода поміж близькими родичами, мусять вони розійтися й якомога менше мати якогось спільного добра. Взаємний обов’язок, заснований не з добровільної згоди, а неминучою долею, для Українця велике ярмо” [4:24]. Подібна ситуація зафіксована й у творах художньої літератури, починаючи від „Кайдашевої сім’ї” І. Нечуя-Левицького та „Землі” О. Кобилянської. Як бачимо, І. Багряний бажане видає за дійсне, проєктуючи можливий успіх українців за умови подолання в національній ментальності надмірного індивідуалізму та культивування національного солідаризму чи навіть колективізму.

2. *Кордоцентризм* (від грецьк. *cardia* – серце та лат. *centrum* – осереддя). Це ознака української національної ментальності, яка проявляється через самозаглибленість, ліризм, естетизм та філософічність українського характеру, а також через домінування емоційно-чуттєвих рис над раціональністю [6:359]. До цього переліку в героїв роману „Тигролови” І. Багряного додається волонтаризм – воля до опанування своєї долі (Григорій Многогрішний) чи до підкорення природи (далекосхідні українці). Ось як автор захоплено описує враження Григорія Многогрішного від спілкування з родинами Сірків та Морозів: „А люди – ті самі. І не ті самі. Такі й не такі. Всім такі, лише одним не такі, – поглядом, життєвим тембром, іншою якістю. Ці – суворі й загартовані. Безжалісні стрільці, веселі й безпощадні звіролови, мускулясті диктатори в цій зеленій, первісній державі, хижі і горді завойовники цієї, ще не загнущаної стихії. Життя геть випекло з них сантиментальні риси і вайлувату ліниву млявість, насталивши їх, вигартувавши в безперервним змаганні за своє існування...” [1:105]. Саме такі якості, на думку письменника, й потрібні українцям, щоб здобути собі кращу долю.

3. *Антеїзм* (від давнього велетня Антея, котрий був непоборним доти, допоки тримався матері-землі) українців глибоко

пов'язаний з кордоцентризмом: „Довіра до доброї неньки-землі за довгі віки історії українського етносу перетворилася на архетип колективного українського несвідомого, сформувавши психологічний оптимізм і гармонійне світовідчуття українців” [3:65].

У романі „Тигролови” ця риса національної ментальності персонажів-українців залишається майже незмінною, хіба що замість матері-землі виступає мати-природа. Важлива роль природи у формуванні національної ментальності українців підкреслюється всіма дослідниками, зокрема, С. Кримський з цього приводу слушно зауважив: „Що ж до архетипу природи загалом, то вона розглядається не як храм, майстерня чи безодня, а як материнське родове начало. На відміну від загальнослов'янського поганства, в якому „мать-сира земля” трактується у подвійному плані – і як життя, і як смерть, в українській культурі архетип природи має позитивний смисл. Природа тут наповнюється символами життя і підноситься над пантеїстичною поетизацією зовнішнього буття тим, що виступає резонатором людської душі” [5:83].

Так, наприклад, Григорій Многогрішний за професією – інженер-авіаконструктор, людина далека від праці на землі, але він також затятий мисливець, закоханий у світ природи (згадаймо, як ніяково себе почував хлопець, „пограбувавши” бурундучка [1:42], або після того, як він підстрелив одного з ізюбрів, викликаних сурмою Наталки [1:150]).

Для далекосхідних українців природа цього багатого краю виявилася справжнім порятунком і джерелом їхнього добробуту. Багато хто з них так і не зміг залишити землеробство й перейти на мисливство. Не змогли повністю відійти від обробітку землі й Сірки: „Ми ж хліба не сієм зовсім, лише овес та гречку для коней” [1:62]. Та справжня спеціалізація родини Сіроків – полювання на живих тигрів, надзвичайно небезпечна й ризикована справа, яка змушує ставитися до цих людей з особливою повагою і яка виводить цю сім'ю з розряду „гречкосіїв” у розряд „лицарів-козаків”.

Отже, роман „Тигролови” дає багато підстав для роздумів щодо національного характеру українців. Аналіз лише

трьох провідних рис національної ментальності (індивідуалізму, кордоцентризму, антеїзму) у характерах головних героїв твору дозволяє зробити висновок про свідому спробу І. Багряного скорегувати ці риси, зобразити українців нового типу, здатних вибороти для себе кращу долю та бути справжнім прикладом для наслідування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Тигролови: Роман та оповідання / Післямова М.Г. Жулинського; Упоряд. О.С. Гаврильченка та А.П. Коваленка. – К., 1991.
2. Балаклицький М. „Нова релігійність” Івана Багряного: Монографія. – К., 2005.
3. Грабовська І. Проблема засад дослідження українського менталітету та національного характеру // Сучасність. – 1998. – № 5. – С. 58–70.
4. Костомаров М. Дві руські народності / Перекл. О. Кониський, Переднє сл. Д. Дорошенка. – Київ-Львів, 1920 // www.utoronto.ca/elul/Kostomarov/DviNarodnosty.html
5. Кримський С. Архетипи української культури // Вісник НАН України. – 1998. – № 7–8. – С. 74–87.
6. Кудря Г.М. Риси національної ментальності і художня творчість // Вісник Харк. нац. ун-ту. – 2000. – № 473. – С. 356–360.
7. Сподарець М.П. Іван Багрянний – письменник і громадянин: До дев'яносторіччя з дня народження. – Х., 1996.
8. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи / Ред. рада: В.О. Шевчук та ін.; Упоряд. та приміт. Р.М. Коргодського. – Х., 1998. – Т. 1.

SUMMARY

Among the peculiarities of national mentality which are changed in the novel “The Hunters and the Hunted” by I. Bagriany the researcher distinguishes such features as individualism, cordocentrism (Greek cardia – the heart and Latin centrum – the centre) and antaeism (from the Antaeus, a giant in Greek mythology).

І. В. Романова

Мотив свободи в романі Івана Багряного “Тигролови”

В основу роману І. Багряного “Тигролови” покладено роздуми письменника про становище особистості в умовах постійного нав'язування чужої волі. Вже сам заголовок твору

викликає асоціації з полюванням. Метафорично він сприймається як безпосередньо співвіднесений з мотивом свободи.

До осмислення мотиву свободи в “Тигроловах” звертали-ся такі вчені, як І. Михайлин [6], М. Сподарець [8], Г. Кло-чек [5], М. Балаклицький [2]. Зокрема, увага зосереджувалась на розгляді опозиції “людина – тоталітарна система”, також наголошувалось на пошуках особистістю шляхів подолання духовних обмежень. Однак науковці не розглядали, на наш по-гляд, досить продуктивну думку про співвіднесеність багрянів-ського мотиву свободи з філософією екзистенціалізму. Зважа-ючи на значні перспективи дослідження у цьому напрямку, ви-значимо завдання нашої статті – розкриття особливостей реалізації мотиву свободи в романі І. Багряного “Тигролови”.

Відомо, що екзистенціалізм – одне з найбільш пошире-них у ХХ ст. філософських учень і водночас літературний на-прямок. Важливо відзначити, що свого найбільшого розвитку він набув у середині століття як загострена реакція на дегума-нізацію людського суспільства. Найпомітніше ця дегуманізація виявилась у соціальній практиці тоталітарних держав.

Як вважають екзистенціалісти, лише вихід за межі своїх соціальних “сутностей” дозволяє особистості знаходитися в автентичному бутті. Умовою досягнення людиною “автен-тичності” є свобода як центральний мотив у філософії екзис-тенціалізму. За Ж.-П. Сартром, свобода – онтологічний атри-бут людини, який співвідноситься з автономністю вибору. Людина не може бути більше або менше вільною. “Про осо-бистість не можна сказати, що вона спочатку є, а потім – Вільна” [7:327], – до такого висновку приходять Ж.-П. Сартр.

Суголосність екзистенціалістської та багрянівської кон-цепцій свободи пов’язана зі спільною духовною атмосферою, що склалась у 30 – на початку 40-х років минулого століття в Європі. Встановлення унітарних і тоталітарних режимів по-силило увагу до проблеми свободи. Туга за втратою свободи активізувала пошуки європейською інтелігенцією шляхів ви-вищення людини над системою.

У романі І. Багряного “Тигролови” реалізація мотиву свободи відбувається через опозицію “людина – тоталітарний режим”. Протягом значного проміжку часу появи безликої ма-си сприяла “стандартизація всіх під єдиний психологічний тип” [3:65]. Ця ситуація викликає природний спротив голо-вного героя – Григорія Многогрішного. Визначаючи себе як вільну особистість, він заперечує тезу про те, що людина – гвинтик у великому механізмі. У такий спосіб автор прагне наголосити на пріоритеті індивідуального начала Григорія Многогрішного, який здатен творити не лише самого себе і навколишній світ, але й обирати образ майбутнього. В осно-ві бунту героя проти системи лежить заперечення чужих “сут-ностей”, що постійно нав’язуються членам суспільства перед-усім у національній та соціальній сферах.

Григорій Многогрішний свідомий свого вибору, що по-лягає у можливості самому розпоряджатися своїм життям, а отже, нести відповідальність за рішення: “За свої вчинки відповідатиму я... перед людьми” [1:158]. Ця думка І. Багря-ного є дотичною до тези Ж.П Сартра: “Людина приречена бу-ти вільною. Приречена, бо не створила самої себе, а попри те, вільна. Раз кинута на поталу світу, мусить нести відповідаль-ність за усі свої вчинки” [7:317].

Героєві І. Багряного доводиться пройти через випробу-вання, у яких має підтвердитися або бути спростованим його погляд на свободу як пріоритет буття. Арешт та ув’язнення виривають Григорія Многогрішного із звичного середовища. Застосування фізичної сили з боку слідчого НКВС Медвина спрямоване на придушення бунту арештанта: “Цей пес відби-вав мені печінки, ламав кості, розчавлював мою молодість і намагався подрпати серце. Так довгих-довгих два роки він мене мучив. А потім спровадив до божевільні” [1:180].

Все частіше бунтар перебуває в ситуаціях, наближених до смерті: “Він уже мав нагоду безліч разів умерти... Розум конста-тував, що він... йде... межі життям і небуттям” [1:45]. Не випад-ково до місця заслання Григорій Многогрішний їде “потягом смерті”, у якому “шістдесят рудих домовин, і в кожній з них по-

вно жертв, повно живих мертвяків” [1:26]. Але саме в умовах найбільшого ризику людям відкривається прагнення до свободи: “Пориваючись до волі, приречені крізь ґрати просували руки, пхали в них очі й лица, втискалися в залізо” [1:30].

У “межовій ситуації” Григорій Многогрішний усвідомлює абсурдність світу, що пов’язана із “розривом між людиною та її життям” [4:225]. Саме в такій ситуації герой заперечує “сутності” і, таким чином, усвідомлює автентичність свого буття.

Настанова Григорія Многогрішного на відмежування від світу абсурду реалізується в його дії – втечі з “ешелону смерті”: “Стрибнув у певну смерть, але не здався” [1:32]. Його непохитна віра в можливість змінити спосіб існування розглядається як постійна націленість на майбутнє, що відмінне від неавтентичного теперішнього. Поривання героя до свободи підкріплюється волею до життя. Збереження духовної стійкості та усвідомлення власної мети дозволяють Григорію Многогрішному подолати фізичне виснаження в тайзі. “Вперед, наперекір всьому!” [1:45] – ці слова стають девізом утікача.

У романі “Тигролови” автор показує обмеження свободи, що набуває масштабних вимірів. Йдеться не лише про впровадження репресивних методів на території України, але й далеко поза її межами: “Останні місяці почало вже те “Не-КеВеДе” добиратися в тайгу” [1:96]. Далекий Схід, що раніше мислився як вільний простір, у творі стає символом несвободи. Показовим у цьому контексті є образ Комсомольська, що набуває негативної маркованості: “Місто каторги, пекло каналських робіт, вигачуване костями українськими” [1:95]. З іншого боку, для деяких людей втеча на Далекий Схід є єдиною можливістю уникнути репресій на батьківщині. Григорій Многогрішний, перебуваючи в Хабаровську, спостерігає за українцями: “Та це ж вони!!! – дочки розкуркулених батьків, розкиданих по Сибірах! Це ж вони, втікаючи, рятуються! Рятуються від голоду й холоду, від безправ’я і смерті” [1:160]. Але навіть тут, поза Україною, в умовах постійного нагляду прагнення до вільного існування неможливе.

Атмосфера несвободи позбавляє аборигенів Далекого Сходу права вибору. Вони перетворюються на пасивних спостерігачів або покірних виконувачів розпоряджень, які часто є безглуздими. Так, тунгуз Пятро Дядоров шукає аероплан, бо “начальника много і шибко кричи. Шибко большой начальника” [1:115].

Історія життя старого пустельника-удегейця будується за допомогою антитези “славне минуле – ганебне сучасне”: “Колись він був у свого племені шаманом, а зараз... доходить краю і стоїть на порозі в небуття” [1:169]. Теперішня абсурдність існування цієї людини – результат “цивілізації” та нав’язування чужих “сутностей”. Втрата справжнього імені удегейця та його заміна на типово російське – Інокентій Петрович – підтверджує нівеляцію особистості, що в умовах несвободи стає звичайним явищем.

На Далекому Сході єдиним прихистком для Григорія Многогрішного стає локалізований простір вихідців з України – Сірків. “Первісний, незайманий, напівказковий світ” [1:113] контрастує із краєм, у якому “зайшла епідемія арештів” [1:152].

Колишні землероби, Сірки стали завойовниками дикого краю. Характерно, що саме почуття нескореності та волі до життя єднає їх із пращурами, що належали до козаків. Загартовані постійною боротьбою за своє існування, ці українці виявилися сильними людьми, здатними адаптуватися до нових умов. Не випадковим є їхній рід діяльності – мисливство.

У сім’ї Сірків серед полювань на різних хижаків особливе місце відведено “ловам” тигра. Волелюбність цієї кішки підвищує ризик для життя, але, незважаючи на це, Сірки “тигрів живцем ловлять” [1:62]. Цей процес вимагає не лише навичок, але й сміливості. У певному сенсі, мета такого полювання – подолати внутрішній страх перед невідомим, кинути виклик життю, випробувати власну долю. Лише розуміння права бути господарем будь-якої ситуації дозволяє людині вивищитися над життям, а отже, відчутти себе абсолютно вільною.

У романі мотив полювання безпосередньо пов'язаний з мотивом свободи. Назва твору співвідносить “лови” звіра з переслідуваннями людини, що в умовах тоталітарного режиму стає поширеним явищем. Автор показує можливість протистояння однієї особистості та цілої системи. Самовизначення Григорія Многогрішного як абсолютно вільної людини допомагає йому подолати ворога – слідчого Медвина. Перемога героя над майором розуміється як перемога сильної особистості над системою зла. “Я вбив одного дракона” [1:179], – так оцінює свою дію колишній в'язень.

Вивищенню героя над світом абсурду сприяє локалізований простір Сірків. Ця “друга, нова Україна, але щасливіша” [1:67] зберігає справжні “сутності” людини, відмінні від штучних. Саме в автентичному способі життя цієї родини Григорій Многогрішний віднаходить свою екзистенцію, що передбачає не лише його індивідуальний розвиток, але й почуття відповідальності за будь-яку ситуацію.

Тут, серед тайги, він усвідомлює себе як людину, що звільнена від “масок” тоталітарного режиму. Все, що довелося винести йому, ніби залишається в іншому часовому вимірі: “Його (минулого. – *I.P.*) не було. Так, було лише марево, був химерний сон. Туманна фікція, видимість світу. І він був там тоді, коли ще не жив, як людина, а жив, як інша істота” [1:113]. Григорій Многогрішний приходить до висновку, що віднайдення себе як самотньої, унікальної особистості – необхідна передумова свободи.

У романі “Тигролови” перемога сильної особистості є важливим складником багрянівської концепції свободи. Постійна націленість героя на майбутнє, що мислиться як справжня модель людського існування, дозволяє Григорію Многогрішному подолати випробування, у яких виявляється його стоїчна, нескорена натура. Не випадково протягом усього твору рефреном проходять слова “Сміливі завжди мають щастя” [1:66], що підкреслюють життєствердну, оптимістичну позицію автора.

Близькість духовної атмосфери Європи у 30 – на початку 40-х років ХХ століття багато в чому сприяла формуванню концепції свободи українського письменника. Але, попри суголосність в осмисленні мотиву свободи філософами-екзистенціалістами та І. Багряним, у “Тигроловах” знаходимо національну специфіку. Вона передусім пов'язана з органічним засвоєнням героєм українських автентичних “сутностей”, що сприяють не тільки розкріпаченню людини, але й усвідомленню її як вільної особистості.

Дослідження мотиву свободи не обмежується лише “Тигроловами”. Зважаючи на перспективність розвідок у цьому напрямку, предметом зацікавлення можуть стати й інші романи І. Багряного, у яких свобода також розглядається як пріоритет буття людини.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Багрянний І.* Тигролови: роман; Чому я не хочу вертатись до СРСР?: памфлет. – Кіровоград, 2000.
2. *Балаклицький М.* “Нова релігійність” Івана Багряного: Монографія. – К., 2005.
3. *Бондаренко Ю.* Національна парадигма українського екзистенціалізму // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64–69.
4. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М., 1990.
5. *Клочек Г.* Романи Івана Багряного “Тигролови” та “Сад Гетсиманський”. – Кіровоград, 1998.
6. *Михайлин І.* Боротьба з тоталітаризмом в українській літературі 1940-х років і романи І. Багряного // Тоталітаризм и антитоталитарные движения в Болгарии, СССР и других странах Восточной Европы (20–80 годы XX в.). – Харьков, 1995. – Т. 2. – С. 332–337.
7. *Сартр Ж.-П.* Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М., 1990.
8. *Сподарець М.* Іван Багрянний – письменник і громадянин (До дев'яносторіччя з дня народження). – Харків, 1996.

SUMMARY

The article is devoted to the investigation of the motive of freedom in the novel “Tygrolovy” by Ivan Bahryany. The correlation of existentialistic and Bahryany's conceptions of freedom is emphasized. Nevertheless, the national specifics connected with the confirmation of the Ukrainian authentic essence is traced.

З. В. Савченко

**Стильові особливості роману Івана Багряного
„Людина біжить над прірвою”**

За час своєї діяльності Іван Багряний охопив два літературні періоди – українське Відродження 20-х років XX століття та бурхливий сплеск української еміграційної літератури 40-х років. Уже перші поетичні твори письменника своєю емоційною розкутістю, експресивністю, своєю їдкою іронією та сарказмом різко дисонували з домінуючими темами й ритмами тогочасної офіційної поезії, насиченої ідеологією, яка свідомо відсторонювала авторське „я”. У період же діяльності Мистецького Українського Руху, заявивши про себе як прозаїк романом „Тигролови”, І. Багряний підтвердив своє бажання відродити активний романтизм 20-х років на новому рівні.

Усвідомлюючи весь трагізм людського буття в часи страшної жорстокості й, разом із тим, надзвичайну потенцію оновлення, письменник розумів, що українська література переживає період, коли писати або просто неможливо, або потрібно, щоб це було якесь виняткове слово. Таким словом, поряд із „Тигроловами”, стали романи „Сад Гетсиманський” та „Людина біжить над прірвою”. На жаль, непохитна позиція автора, його бажання творити за покликом серця виявилися ворожими офіційним догмам, а тому ім’я І. Багряного надовго вилучили з літературного процесу.

Сьогодні, коли в українську літературу повернулися тривалий час замовчувані твори багатьох письменників, а особливості розвитку вітчизняного мистецтва XX століття аналізуються ґрунтовно й об’єктивно, творчості І. Багряного відведене чільне місце серед плеяди кращих майстрів слова. Її дослідженню присвятили свої праці І. Дзюба, М. Жулинський, О. Ковальчук, Н. Миронець, Л. Череватенко, О. Шугай, М. Воскобійник, В. Гришко, І. Качуровський та інші. Здебільшого увага літературознавців концентрувалася навколо пи-

тань біографії митця та проблемно-тематичного аналізу окремих творів, найчастіше романів „Тигролови” й „Сад Гетсиманський”. Ми у своїй статті вирішили зосередитися на стильових особливостях прози І. Багряного, зокрема роману „Людина біжить над прірвою”. Вибір теми обумовлювався, по-перше, недостатньою увагою літературознавців до цього твору, а по-друге – бажанням дослідити синтез натуралізму як засобу зображення реальності з вітаїстичним гімном Людині-переможцю, що став домінантою прозового доробку І. Багряного в цілому.

Роман „Людина біжить над прірвою” побачив світ у 1965 році. За своєю ідейною насаженістю та стильовою оформленістю цей твір став своєрідним продовженням двох попередніх романів („Тигролови” й „Сад Гетсиманський”). Відмінність у часовому плані (дія відбувається 1943 року, на території, що опинилася між двома воюючими арміями) не завадила авторові поставити перед собою традиційну з огляду на творчий доробок митця мету – дати оцінку існуючій тоталітарній системі.

„Людина біжить над прірвою” – твір художньо-документальний. Хоча І. Багряний і наголошує, що головним героєм роману може бути будь-хто з читачів („Це, може, навіть ви. Це, може, ваш брат. Або ваш побратим, друг, якщо ви мали щастя носити в собі вогонь дружби й побратимства та мали взаємність” [1:9]), однак факти з життя письменника, численні описи місцевості, що видають рідне місто І. Багряного, вказують на автобіографічність твору. Отже, в центрі оповіді стоїть сам автор, який наділив власними почуттями й переживаннями молодого архітектора Максима Колота. Але, разом з тим, реалізм роману „Людина біжить над прірвою”, як це вже простежувалось у попередніх творах, помітно відтіняється романтичним тлом. Картини страхіть війни тут поєднано зі щирим ліризмом, подано цілу галерею нікчемних служників-пристоусуванців злочинної системи поряд із неоромантичною гордою, незалежною, сильною особистістю, психологія зневіри й покори фатуму перекреслюється неймовірною волею до життя і ві-

рою в людину. Як вдало помітив В. Гришко, “тут маємо вже насправді своєрідний героїчний епос, у якому ... наявні навіть елементи міфотворчості – не в сенсі творення віддаленої від реальності поетичної вигадки, а в сенсі перетворення реальності, як такої, в реальність поетичну” [2:14].

Починаючи твір двопланово, І. Багряний відразу заперечує будь-яке песимістичне його сприйняття. Перший момент – хрестини серед розколотого навпіл війною світу – став ніби символом продовження життя навіть в апокаліптичному гуркоті чорної доби відчаю. Другий – зустріч зі знесиленним італійцем, котрий будь-якою ціною пробивався вперед (“аванті!”), до своєї вітчизни, – визначив основну лінію поведінки головного героя протягом усього роману.

Виступаючи скрупульозним психологом, І. Багряний поволі підводить читача до центрального конфлікту твору, детально аналізуючи внутрішній стан героя, накреслює ту позицію, яку займе Максим Колот у його вирішенні. Для досягнення цієї мети письменник використовує ряд епізодів. По-перше, це вже згадувана зустріч з італійцем, що формує переконання йти тільки вперед, не відступати перед перешкодами. По-друге, це роздуми героя перед зруйнованим собором. Ретроспективна лінія роману – згадки дитинства, коли він вистояв у соборі довгі години, щиро вірячи й чекаючи дива, – підсилює розуміння внутрішнього стану Максима, що опинився перед руїною. Було зруйновано не просто будівлю. Було зруйновано частину душі героя, що породило шалене бажання будь-що її зберегти. І, нарешті, третій і основний момент – зустріч Максима Колота з Соломоном, доктором філософії й професором діамату, котрий виступає в романі найпослідовнішим ідеологом дегуманізації людини. Пропагуючи шлях найменшого опору, бо “в макрокосмі ми є абсолютний мікроскопічний нуль... Ми не можемо протистояти знищенню й обертанню всього в пил. І ми обертаємося в пил... Але пощо обертатися в пил з муками, коли можна без?” [1:36], Соломон тим самим підсилює прагнення героя протистояти знищенню, не стати “малою піщинкою велетенського самуму”, зберегти

своє власне “я”. Отже, І. Багряний накреслює два можливі шляхи в житті людини. З цього моменту паралель “Соломон – Максим Колот” стає центральною в романі, а значить основною стає й дилема: скоритися чи протистояти? Головний герой, опинившись серед виру війни зі статусом в’язня, все ж обирає друге, хоча й усвідомлює всю вагу свого вибору.

Своєрідним підсумком психологічної еволюції героя став розділ “Дві нотатки на полях”, єдиний, уведений автором у роман, щоб відверто вказати на власне розуміння зображеного. Максим Колот “...власне, не герой, а просто – людина, що не далася схопити себе так просто тому страшному самумові, викресала з себе іскру волі й збунтувалася, вперлася ногами в груди своєї землі й випала з загального руху. Більше того, вона повернулася всторч і пішла навпроти, пригинаючись до самої сирої землі, своєї землі, хапаючись за неї й за все, що на ній є, не даючись скинути себе в прірву” [1:40], він “...сірий, і буденний, і не героїчний на вигляд, немовби зацькована тваринка. Лише з гарячим, буремним серцем... З уперто зіцпленими зубами... З очима, запаленими вогнем великої, нездійсненої мрії...” [1:41]. Отже, можна з упевненістю констатувати, що в романі “Людина біжить над прірвою” серед реальних картин війни діє романтичний герой, духовно сильна, горда, незалежна особистість, яка в даному творі досить чітко вивищується над охопленою страхом масою, стримуючи подвійний натиск (з одного боку, тягар війни, а з іншого – міць злочинної системи), водночас символізує духовну силу нації, що для автора було надзвичайно важливим.

Діалог представників двох протилежних позицій є провідним протягом усього роману І. Багряного. Він, часто внутрішній для героя, уособлює боротьбу за власну гідність, за збереження особистості. Філософія покори, пропагована Соломоном, відіграє в творі роль тієї межі, переступивши через яку, втрачаєш себе. У такий спосіб письменник втілює ідею постійного боріння душі за життя серед смерті, її загартування у двобої із власними сумнівами. Рішення наміченої психологічної дилеми подано традиційно для І. Багряного: шлях

Соломона веде в безвихідь і, врешті, до самогубства, в той час як головний герой перемагає сумніви, розпач, смерть, перемагає жорстокий суспільний режим, щоб продовжувати жити.

Цікавим у романі “Людина біжить над прірвою” є вирішення проблеми сенсу життя. Врятуватися будь-якою ціною для Максима Колота – не тваринний інстинкт, а результат впливу цілого ряду факторів. У першу чергу, жити заради наступних поколінь, що їх уособлено в образі сина. Незначна деталь – прощальний погляд дитини – в І. Багряного набуває величезної емоційної сили, стає поштовхом до відродження боротьби. Відштовхуючись від цього моменту, письменник уводить у роман поняття родини, знову ж таки наділяючи її життєдайною силою. Стимулом боротьби зі смертю стає бажання якщо померти, то тільки на рідному порозі, та згадка про батьківський погляд, що, “перекреслюючи геть усі філософії на землі”, змушував іти вперед. Поступово категорії “домівка” й “батько” переростають у символ рідної землі в цілому та людини-трудівника на ній: “Хай гримлять кано-нади, хай лютують віхоли, хай завивають смерчі й котиться самум. А він усе-таки стоятиме, як дуб, на цій землі, і поки він з нею – одно, ніякий самум не зможе його подолати, не зможе його звалити, не зможе його змести. Бо все минає і все проходить, але продовжується життя, джерело якого – любов. І як і найгустіший дим не в силі заступити сонця, так і найчорніше зло не в силі подолати добро, що виходить з любови. Невмирущим є все, що здібне любити” [1:292], – такий патетично-вітаїстичний висновок робить автор.

Крім того, ще одним стимулом відновлення віри героя у велич людини стає поняття милосердя. Письменник уводить у роман ряд образів, які на загальному тлі тваринного страху вивищуються прагненням не втратити людське обличчя. Це й заарештований червоноармієць, для якого навіть ворог – людина, і медсестра, “мармуровий янгол”, зі своїми вболіваннями за поранених, і старенька жінка-мати. Їхній гуманізм відкидав думку про всеохоплюючу деградацію нації під тис-

ком страху, відроджував для героя віру, а отже прагнення жити й боротись.

Поряд із названими засобами, що прямо чи опосередковано виконали в творі стилетворчу функцію, І. Багряний застосував і релігійну символіку. Як це вже спостерігалось в романі “Сад Гетсиманський”, письменник провів паралель “головний герой – Ісус Христос”. Можливо, це сміливе припущення, але в романі “Людина біжить над прірвою” образ-символ Людини дещо вивищується над образом Сина Божого. Зрівнявши за своєю силою муки Христа й муки Максима, автор надає можливість першому благодіяти про порятунок бодай сподіваного заступника, в той час як другий усвідомлює, що йому “тукати ні до кого”. А якщо взяти до уваги, що навіть у такій ситуації, наодинці з собою, Максим перемагає, то маємо вже не просто образ сильної особистості, а яскравий зразок надлюдини Ніцше, для якої “Бог помер”, бо був втіленням понадземних надій, незбагненого, а натомість настав час, коли людина поставить собі за мету саму себе, посіє зерно найвищих своїх сподівань, поверне погляд у бік пізнання “царства земного”. Відмінність полягає лише в тому, що героєм І. Багряного виступає не як індивідуаліст, а як представник своєї нації, її невід’ємна частка.

Гармонійне поєднання документалізму та неоромантизму в романі “Людина біжить над прірвою” продемонструвало неординарність творчої манери І. Багряного, дозволило письменнику не просто відобразити зі скрупульозністю історика певний період у житті країни, використовуючи правдиві факти й ситуації, але й втілити в романі з майстерністю художника ідеали свого часу. Завдяки романтичним образам та прийомам більш масштабно прозвучали ідея незалежності, нескореності нації, ідея людської величч, ідея гуманізму, знайшла своє життєве підтвердження одвічна філософська проблема боротьби добра і зла, проблема сенсу життя. Численні монологи-роздуми героя, ліричні фрески, використання філософської та релігійної символіки в комплексі пронизують твір оптимізмом, відкидають негативне рішення центральних проблем. Романтичне на-

чало дещо пом'якшує суворий натуралізм, перекреслюючи його повністю фінальним вітаїстичним акордом: “Я буду вмирати, та поки дихання в мені, я буду змагатись і буду квапитись хапати іскри сонця, відбитого в людських очах, я буду з тугою вчитись тайни самому запалювати їх, шукаючи в тих іскрах дороги з чорної прірви в безсмертя...” [1:288].

Підсумовуючи, зазначимо, що роман „Людина біжить над прірвою” демонструє своєрідний стильовий синкретизм прози І. Багряного. Якщо брати до уваги оцінку письменником дійсності, то він виступає суворим реалістом, котрий сміливо оголює всі виразки тогочасного суспільства. З іншого боку, прагнення глянути за обрії реальності, викликане її неприйняттям, обґрунтування самоцінності людської особистості, бажання побачити в людині душу народу, всевладний ліризм, закорінений у фольклор, видають нам натхненного романтика. Реалістичне й неоромантичне начала в романі І. Багряного вдало взаємодоповнюються. Гнітюче тло допомагає більш рельєфно втілити основну ідею твору – незнищенність людини й нації, підсилити її життєствердний пафос. І навпаки, комплекс неоромантичних рис перекреслює песимістичне сприйняття дійсності, є свідченням глибокого гуманізму автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Багрянний І.* Людина біжить над прірвою. – К., 1992. 2. *Гришко В.* Невгасна віра в людину // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 14. 3. *Дзюба І.* Громадянська снага і політична прозорливість // Слово і час. – 1996. – № 10. – С. 82–84. 4. *Шугай О.* Іван Багрянний, або Через терни Гетсиманського саду: Роман-дослідження. – К., 1996.

SUMMARY The peculiarities of Ivan Bagryany's prosaic works, and of novel “The man running under the precipice” in particular, are analyzed in this article. The author demonstrates original syncretism of the novel: close correlation between the realism (naturalism) and neoromanticism.

М. Р. Фредука

**Природа і українці в романі Івана Багряного
“Тигролови” та Зелений Клин
в мемуарних нарисах Галичини
першої половини ХХ століття**

Український світ – це не тільки терени нашої Вітчизни, але й далекі простори поза нею. Адже це не лише території, котрі вимірюються тисячами кілометрів, а, насамперед, – материки людського духу, української ментальності, яка, в силу певних обставин, здобула можливість освоювати далекі від України світи. Одним із них є Зелений Клин. Так склалося, що саме він став тлом для зображення подій у романі Івана Багряного “Тигролови”, його ж не обминули у своїх мемуарних нарисах галичани. Тому ми й хочемо зацентувати увагу на проблемі зображення природи й людей у вищезазначеному романі, а також розкрити аспекти одного із мемуарних нарисів Галичини першої половини ХХ століття. Принагідно не можемо не зазначити, що Зелений Клин для українського письменника І. Лозов'яги (справжнє ім'я письменника) був знайомий не за письмовими довідками чи переказами, а із безпосереднього його перебування там 1936 року. Один із дослідників творчості Івана Багряного Юрій Шерех справедливо зазначив, що новаторство цього письменника полягає в тому, що він ствердив жанр пригодницького роману, українського всім своїм духом, своїм спрямуванням, ідеями, почуттями, характерами. І це особливо цікаво, адже події відбуваються далеко поза Україною. Особливого змісту твору, своєрідного колориту, як зазначають дослідники, надають чисті контури, графічний малюнок, далекосхідні пейзажі. Важко не погодитися, що описи усурійської тайги, подані у творі, мальовничі, поетичні, науково документальні. Дійсно, роман Івана Багряного увів до української літератури світ далекосхідної тайги, її флору й фауну. Незайманий віковичний ліс розкривається на сторінках роману “Тигролови” як краси-

вий велетень: тут сяють діамантами мільярди перлин роси, дивує незбагненністю шістдесятиметровий водоспад тощо. Не можемо заперечити й факту автобіографічності цього твору (зазначимо принагідно, що саме автобіографію І. Кривецький називав першою сходинкою мемуаристики), адже, як ми вже стверджували, певний час (він обіймав проміжок у два роки) письменник жив серед мешканців цього далекого суворого краю. Треба наголосити, що й образи людей зображені надзвичайно майстерно. Григорій Многогрішний, колишній в'язень, втікач, виходить переможцем у двобої із тоталітарною системою. Він знаходить своє кохання – Наталку Сірківну, яка готова подолати із милим тисячі кілометрів тайги: “Шлях їм прослався вперед, в невідоме. Десь навколо світу. Приготовані на всі труднощі, на жорстоку боротьбу й на втрати, вони спалили всі кораблі за собою та й вірили в свою зорю, що присвічувала їм шлях, – шлях в життя. Шлях туди – десь на ту далеку, для одного з них зовсім незнану, сонячну Україну. А чи в героїчну битву і смерть за тую далеку, за тую незнану, за тую омріяну Україну”[1:237].

У тих незнаних, описаних Іваном Багряним світах, повстав світ свободи, такий знайомий і бажаний не одному поколінню українців. Саме в ньому й жили в 30-их роках ХХ століття українці Зеленого Клину. Майстерно виписані автором образи родини Сірків, Морозів, які проживають на віддалених хутирцях. Для цих людей найвищий сенс мають моральні якості особистості, людська порядність та доброта. Змальовуючи героїв, письменник не бариться з їх характеристикою: тут зустрічаємо працювиту, “бистрооку [...], мов горлиця” дочку Сірка, “густобрового, кремезного парубка” Грицька Сірченка. Хоча ця родина живе на Далекому Сході не один десяток літ, однак її побут стверджує приналежність до великої сім'ї українців: “У кутку рясніли образи, королівськими рушниками прибрані, кропило з васильків за Миколою Чудотворцем. Чорні страстяні хрести напалені на стелі...”[1:55]. Автор роману стверджує, що своєю мовою, манерою поведінки, мораллю у 30-их роках ХХ століття українці Зеленого Клину залиша-

лися вірними своїм далеким предкам, адже повністю зберегли свою ментальність. На тлі незайманої природи, яка майстерно виписана у творі, герої зуміли вберегти волелюбність, працьовитість та інші риси характеру, дані їм у спадок.

Цілком логічно напрошується потреба порівняти художній твір Івана Багряного із мемуарними працями, яким прищеплено документальна точність. Отож ми і хочемо звернутися до спогадового нарису О. Рейтер “Харбин – Зелений Клин”. Однак, в силу тієї обставини, що цей нарис сюжетно зв'язаний з іншими спогадами авторки, які йому передували, ми хочемо частково також зупинитися на них. Адже вони допоможуть яскравіше вималювати і саму постать мемуаристки, і факти, зображені нею.

Спеціальний допис із цієї серії під назвою “З Праги до Харбину” з'явився на сторінках “Жіночої Долі” 15 серпня 1930 року. У ньому авторка розповіла читачам, що після державного іспиту в Побєдрадах попрощалася із колегами агрономами та виїхала з міста, прямуючи на Далекий Схід. Нам цікаво перечитувати ті рядки письменниці, в яких вона передає думки, пов'язані з Україною. В них звучить ностальгія: “Десять років я все по черзі покидаю місця, до яких звикла та які полюбила, щоби попадати в інші, чужі... Десять років блукаю світом. Коли покидала Відень, плакала, а покидаючи Україну, так давно це було і так недавно, і плакати не могла, – лише дивилася, як зникають, зливаючись з небом, поля та обрії...” [4:11]. Перебування на межі між Африкою та Азією викликало в мемуаристки такі роздуми: “Поки мій зір і думки блукали між Азією та Африкою, почало смеркати. Тоді я відчувала себе ні в Азії, ні в Африці – лише на Україні. Так цокотіли коники, так пахло чебрецем, полином, трошки димом від вогнів, що розклали на берегах робітники. Таке було небо темне та зоряне, такий воздух, який буває лише на Україні...” [2:18]. Згодом на сторінках “Жіночої Долі” від авторки з'явиться допис про те, що вона заснувала в Харбіні при товаристві “Просвіта” жіночу секцію.

Авторка не забуває подати у своєму нарисі й характеристики життя українців у Харбині. Ми довідуємося, що серед емігрантів половина міста має українські прізвища, однак саме українське життя тут йде мляво. “Просвіта” налічує тільки 50 членів, хоча українська церква є діючою. Натрапляємо на сторінках спогаду ще на одну надзвичайно промовисту деталь: “Багато москалів служать по різних хинських установах. При кожній нагоді вони переконують хинців, що українці є підозрілими та протидержавними, до хинців вороже настроєним елементом. Тому людині, яка виявила себе українцем, тяжко дістати працю” [3:4].

Як і годиться для опису будь-якої географічної зони, мемуаристка подає читачам детальні замальовки природи Зеленого Клину. Зауважимо також, що авторка пропонує співвітчизникам і фотографію із зображенням географічної карти цієї території. Акцентуючи увагу на різних змінах клімату, який залежить від вітрів, котрі дмуть над Зеленим Клином, письменниця подає доволі повну із агрономічної сторони характеристику краю: “Не вважаючи на низьку температуру зимових місяців, підсоння Зеленого Клину є сприятливим для хліборобства. Там плекають такі вибагливі до тепла рослини, як кукурудза, а на півдні і виноград...” [5:7]; “Грунт Зеленого клину є дуже плідним, особливо коли він не занадто вогкий внаслідок постійних дощів” [5:7]. Як ми вже сказали, географічні умови цього краю не залишаються осторонь уваги письменниці: “Хребти Теплих Гір затримують вохкість, що несуть з собою літні мусони з моря, і розподіляють Зелений Клин на південно-східну країну, де панують дощі та мряка, і північно-західну, сухішу та соняшну” [5:7]. Авторка зазначає, що часто налітають тайфуни, літом тут випадає багато дощів, гори вкриті майже пралісами. Спостережливе око мемуаристки зауважує: “Грабіжницька господарка людей [...] відбилася на якості лісів. Так в південній частині 80% лісу попсоуто і лише в горах та на півночі зберігся дісно цінний ліс” [5:7].

Звичайно ж, нам, сучасним українцям, цікаві факти життя наших земляків на тих далеких землях у 30-тих роках ми-

нулого століття. І ми їх знаходимо. Авторка мемуарного нариса наголошує, що загальна кількість українського населення на теренах Зеленого Клину на той час становила 81%. За царських часів на Приморщині, за словами письменниці, кожний прояв національного життя був придушений, інтелігенція в більшості “змосковлена”, самотнім проявом національного життя були вистави. Після революції 1905 року Зелений Клин “заворушився”: у Владивостоці утворилася студентська громада, яка дбала про влаштування українських вистав та Шевченківських свят. Однак спроби створити “Просвіту” та клуби “розбивалися об непохиткі заборони з боку влади” [6:7]. Лише з початком 1917 року життя в Зеленому Клині “набуває значної жвавости”, адже почали утворюватися численні громади, українські клуби, військові українські організації, почала діяти “Просвіта”. У червні 1917 року було скликано Український Далекосхідний З’їзд, а “за часів Української Народної Республіки серед мас українського селянства на Зеленому Клині виникає стремління вернутися назад на Україну” [6:7]. Авторка переповідає, що на третьому з’їзді було обрано Крайову Раду, яка зробила спробу упорядкувати стихійне життя та працю зеленотлинських українців (було засновано окружні ради, відкрито значну кількість кооператив, культурно-просвітницьких організацій, фахових товариств). Лише із шкільництвом справи посувалися погано, адже на цій території існували тільки дві початкові школи. На підставі переговорів гетьманського уряду із Росією голови окружних рад набули консульських прав для захисту інтересів українських громадян на Далекому Сході.

Із розповіді мемуаристки довідуємося, що з приходом більшовиків ситуація змілилася на гірше: “...українська ідея була для них шкідливою ідеєю, український рух небезпечним, непотрібним, українські домагання смішними та безпідставними” [6:7]. Коли ж остаточно “запанували” більшовики, зауважила О. Рейтер, “то місцеве населення не дістало і тих непевних прав, якими користується населення сучасної Української Східної Соціалістичної Республіки, тобто не має ні україн-

ських шкіл, ні видавництв, ні українських установ”[6:7]. Уряд РСФСР повністю ігнорував існування українців, “українська справа на Зеленому Кліні” опинилася в гіршому стані, аніж була за царських часів. З приводу цього письменниця зауважила: “Це надзвичайно характеристично для московської політики відносно українців...”[6:7]. Здається, авторка цілком правильно зауважила нехтування більшовиками українців, що відтворив у своєму творі й Іван Багряний.

Як бачимо із вищенаведеного, мемуарний нарис О. Рейтер, який друкувався в Галичині першої половини ХХ століття, не лише зафіксував факти перебування наших співвітчизників на теренах Зеленого Клину, але й подав нам реальні картини природних умов краю, політичного становища українців. А письменницький доробок Івана Багряного – це правдиве художнє відтворення життя наших земляків на цих землях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багряний І. Тигролови; Морітурі. – К., 2001. 2. Рейтер О. З Праги до Харбіну // Жіноча Доля. – 1926. – Ч. 1–2. – С. 18–19. 3. Рейтер О. З Праги до Харбіну // Там само. – 1930. – Ч. 13. – С. 4. 4. Рейтер О. З Праги до Харбіну (Спеціальний допис для “Жіночої Долі”) // Там само. – 1930. – Ч. 16. – С. 11. 5. Рейтер О. Харбин – Зелений Клин // Там само. – 1930. – Ч. 41. – С. 7. 6. Рейтер О. Харбин – Зелений Клин. Зелений Клин // Там само. – 1930. – Ч. 50. – С. 7.

SUMMARY

The article compares description of nature of Far East and Ukrainians in its lands on the pages of the literary work of Ivan Bahryanyi “The tiger catchers” and memoir essay of O. Reiter “Kharbyn is Green Wedge” which represents the Ukrainian memoir works of Galichina of the first half of the XXth century. Interesting details are pointed out from Ukrainians’ life in the land of Green Wedge.

І. Яремчук

Вимір образотворчого мистецтва у творчому космосі Івана Багряного

Його творчий феномен – загадка, до якої ми тільки почали наблизатись. Життєва й мистецька багатогранність вражає: поет, прозаїк, драматург, публіцист, громадський і політичний діяч, “батько” українського самвидаву, журналіст, видавець – і це неповний перелік іпостасей ренесансного я Івана Багряного, яке мистецьки розпочалось у хвилювистські 20-ті і впродовж буття кількох генерацій втримало живе і безпосереднє задивлення у світ та творчий неспокій. Вічний аутсайдер – і в рідній, спотвореній тоталітаризмом країні, та й на чужині – чужий серед своїх, чий голос був подекуди гласом волаючого в пустині.

Поза увагою дослідників залишився ще один вимір багатого Багряного – вимір в образотворчому мистецтві. Листування Івана Багряного із Дмитром Нитченком відкриває нам цей світ. Письменник повідомив у листі від 24 квітня 1958 р., що, навчаючись у другій класі Вище-початкової школи, він уміщав свої вірші й малюнки в шкільному журналі “Надія”. Було це 1917 р. У 1922-у Іван Лозов’яга вчився вже в Краснопільській художньо-керамічній школі, на Сумщині [1:11]. М. Жулинський зазначає, що потяг до малярства був для юнака органічним [2:8].

Біографи Багряного теж згадують, що у 1926–1929 рр. він навчався в Київському художньому інституті. Інститут закінчив, однак через “політичну неблагонадійність” до захисту диплома не був допущений [3:17]. На жаль, немає відомостей про характер образотворчої спеціалізації студента, згадок сучасників про його роботи.

В “Автобіографії”, написаній 1944 р. у Львові, сам Багряний згадував: “...після тюрми до літератури (тобто до друку) при советах не повертався. Працював як художник у провін-

ційному, проте “Державному” (іде мова про Харківський театр. – *І.Я.*) театрі ім. Шевченка. Та й викладав малювання при будинку культури. Тим часом працював в літературі без огляду на друк. При німцях уже написав п’єсу-сатиру “Генерал”, що мала йти в Охтирському театрі, але не встигла побачити світа. Низку фельєтонів, оповідань та різних статтів для місцевого окружного часопису. Гравірував, малював...” [4:7].

Валерій Гайдабура, дослідник театру окупованої України, відшукав цікавий факт. З початком окупації Багрянний перебував на посаді художника в Українському музично-драматичному театрі Охтирки. І саме він розписав театральну завісу: жовте пшеничне поле, блакитне небо [5]. Про те, який вигляд мала завіса Охтирського театру після того, як над нею попрацював митець, – дізнаємося із його останнього роману “Людина біжить над прірвою” (1965). Власне, саме цей твір критика визнає “чи не найяскравішим зразком художнього втілення типово “багряннівськими” засобами типово “багряннівської” теми-ідеї – перемоги людини на іспиті людського в ній у межовій для неї ситуації” [6:13].

Невипадково й героя роману автор наділив тими своїми рисами, яких не мав жоден із персонажів у попередніх творах. Максим Колот – людина творчої професії, близької до царини образотворчого мистецтва. Він – “відомий архітект і будівничий” і разом із другом-художником Миколою (образ продовжує alter ego автора у творі) вони сподвиглись на феєричну завісу-панно площею 10 на 10 метрів в окупованому театрі свого міста. Досі на тому місці висіла страшна брудно-сіра пляма погано зафарбованої ряднини. Трагізм буття Максима Колота “над прірвою” був зумовлений фактом викриття творців сонячної і сліпучо приголомшуючої малярської симфонії, в якій її творці “піднесли ту страшну правду перед очима всіх, що, схвильовані й приголомшені, оглядали її, дивуючись безумству хоробрих...” [7:109]. “... То була кольорова феєрія! Сходячи просто в очі, сліпучо сяє сонце. Велике, воно підіймається з-за обрію вогняною півкулею. Це – у центрі. А праворуч – земля, оздоблена великим колоссям стилізованої пшениці, і ліворуч –

море. Над сонцем синя баня неба, поділена на концентричні кола – від рожевого над сонцем і до темного ультрамариново-зеленого вгорі, в зеніті. Ті кола концентричні перетинають широкі пасма промінів, розходячись від сонця конусом. І на місці перетинання з кожним колом ті всі промені дають інший колір... Сліпуча кольорова, спектральна мозаїка. А по тій мозаїці, з ліва на право по діагоналі, з-за сонця просто на глядача йдуть білі й чорні хмари – зловісні, пекельно-динамічні. Виходячи з точки, як дим від пострілу, вони стремлять вгору по діагоналі й там розгортаються, клубочаться, нависають сталево-сизими й чорними крилами, загрожуючи впасти на сліпуче сонце й його роздушити. А з-за тих хмар, аж з найдальшого куточка вгорі, вилітає веремія цяток. Наближаючись шаленим льотом униз, до сонця, вони по одній розгортаються в зграю ластівок – чорних із бронзовою каймою. А низько над морем та над землею, понад колоссям вусатої пшениці, ті ластівки вивертаються білими грудьми до сонця... І то вже, ніби не ластівки, то буревісники над морем і над землею, над золотими струнами – ні, над списками пшеничної ості, степу [...]. Сонце зійшло, але воно ще чекає. Чекає чогось. І те чекання чогось відчувається на всьому. Чекання великого початку, воскресіння, чи великої бурі, що все оновлює, а чи великої катастрофи, що все похоронить. Внизу під сонцем, під морем і під землею, на широкій смузі – кобзарі в ряд, як військо. Вони сидять над бандурами в єдиному напруженні. Але вони не грають. Сліпі й довговусі, вони чекають, тримаючи мозолясті руки на струнах. Ось-ось – ударять літаври! І тоді... Це сліпуче сонце його, Максимової, Вітчизни, загрожене чорною-чорною смертю на грані великого Воскресіння. Сонце їхньої Вітчизни, – його й Миколиної!” [7:108–109].

І лише у цьому романі знайдено секрети чи, скоріше, письменницький натяк на власні секрети малярства, графіки періоду навчання в художньому інституті. Ось текстовий фрагмент обшуку в оселі Максима, який можемо трактувати автобіографічно стосовно Багряного: “Він розкривав теки і течки, гортав різні папірці, розглядав з цікавістю креслення – проекти різних споруд і клав їх назад за порядком. Розглядав

відбитки незграбних гравюр: дереворитів та ліноритів, що набиралися й зберігалися в цім домі з самих студентських років Максима. Розглядав вирізки з газет і часописів, різні друковані проекти Максима та його графічні ілюстрації. Розглядав книги. Він почувався, як у себе вдома, поринув у споглядання Максимового господарства, – Максимової душі, так ніби це він розглядав родинні інтимні альбоми” [7:56]. Гість “... гортав “малюнки”, відпочиваючи від втоми в цій затишній кімнаті – хатині відомого архітекта й будівничого, над плодами його безсонних ночей, творчих поривань, над різними здійсненими і нездійсненими задумами, відтвореними артистично на папері, чи просто зафіксованими якимись химерними лініями-натяками, хапливими рисками, ієрогліфами, що нагадували собою ембріон, туманний початок чогось, що не мало ще ні форми, ні назви, саму ідею” [7:56].

У романі інтертекстуально присутній потужний культурологічний пласт, з яким *alter ego* Багряного, мов із камертоном, зв’язує власне світовідчуття – у дитинстві, у зрілі роки. Передусім, це біблійні сюжети, що їх споглядає Максим на фресках у місцевому храмі, як, наприклад, настінний розпис “Авраам та Ісаак” [7:22], що його екзистенціалістськи інтерпретує. Чи гравюри й літографії Гюстава Доре (1832-1883), великого і найвідомішого ілюстратора XIX ст., “Христос на Голгофі”, “Йосип і Марія з дитям утікають у Єгипет”, копії яких зберігались у Колота в майстерні [7:57], а літографію “Христос на Голгофі” Максим помістив у газету. Це й використав проти архітектора “гість із органів”: “малюєте повішених партизанів?”, начебто ніколи і не знав цього біблійного мотиву.

Графіка Доре у романі Багряного – семантично знаковий інтертекст, що раз у раз виринає у моменти найвищої емоційної концентрації головного героя твору. Явище інтертекстуальної взаємодії – норма літературного процесу, яка засвідчує залучення попередніх текстів до власного, коли у творчий перегук вступають ровесники, старші й молодші автори – на синхронному й діахронному рівнях [8:292-293]. Ремінісценції дозволяють нам відчитати “болющий контекст архетвору”

[8:293], залишаються розпізнавальним знаком творчої наступності автора, означаючи водночас рівень культурного простору нації, на який прагнуть орієнтуватись молоді.

Унікальність інтертекстуальності в романі І.Багряного полягає в тому, що “прототекстом” є витвір іншого виду мистецтва, а через це і образне поле культури, що присутнє в тексті, отримує синестезійну природу. Паралель Колот-Доре продовжується і в площині жанрів. Гравюра, літографія – зі сфери діяльності французького художника; з ними також працює і Максим. Таким чином, перегук “Колот-Доре” можемо проектувати на рівень реальної біографії і прочитувати як “Багряний – Доре”.

Інший приклад діалогу літератури й образотворчого мистецтва в романі – інтертекстуальне застосування зразка російського малярства, роботи О.Ківшенка “Ніч у Філях під Бородіно” [7:71]. Ідеологічний шедевр радянської пропаганди прочитано в діаметрально протилежному ключі – максимально гротесково – у контексті тюремних відносин російського тоталітаризму із українським в’язничим “контингентом”. У ролі Кутузова – засмальцьований сержант, який “не тягне” на роль побідоносця у ситуативному зіткненні із Максимом Колотом.

Звернемося до життєпису Івана Багряного. Коли письменник перебував у розташуванні УПА на Волині та Карпатах, він працював у відділі пропаганди і не тільки писав статті, складав влучні пісні-коломийки, але й оформляв агітаційні листівки і малював плакати.

Юзеф Лободовський у статті “Українська еміграційна література” залишив побіжну, одночас важливу для нас згадку про те, що Багряний, “по виданні великого тому “Золотий бумеранг”, в якому він зібрав свої молодечі твори передвоєнного часу, відійшов, мабуть, зовсім від поезії та посвятив себе прозі, театрові, *малярству* (тут і далі виділення моє. – І.Я.) і політиці” [9:7].

Відновлена з пам’яті збірка “Золотий бумеранг” вийшла друком 1946 р. Згадка польського літературознавця стосується 1952 р. Таким чином, можна припустити, що впродовж ше-

сти років у Багрянівському доробку могли з'явитися предмети авторського живопису, графіки.

Про Багрянівські артефакти образотворчого мистецтва довідуємося також із публікації С.Гальченка у часописі “Слово і час”. Дослідник зазначає, що у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України зберігаються оригінальні малюнки І.Багряного – ілюстрації до власних книг “Тигролови”, “Казка про лелеку та Павлика-мадрівника”, “Телефон”, “Антон Біда – герой труда” та ін., політичні карикатури, передані із діаспорних архівів [10:5] і ще не стали предметом мистецтвознавчого аналізу. Епістолярія І.Багряного це підтверджує. У листі до Дмитра Нитченка від 17 квітня 1960 р. читаємо: “[...] Сподіваюся, що Ви вже бачили мою нову книжку для дітей – “Телефон”. Мене дуже цікавить Ваша думка про це видання, бо Ви ж спеціаліст від тих речей і педагог. Я хотів прислужитися дитворі і сліпив і так сліпі вже очі, малюючи і шліфуючи...”. Власні зусилля графіка-ілюстратора письменник підпорядкував політично-дидактичній меті – запобігти процесові денаціоналізації, що ширився посеред української еміграції: “Фінансово це видання мені дуже дорого коштувало (видавав бо на свої – позичені – гроші), а чи те все хоч повернеться, – не знаю. Еміграція засипає все більш прискіпшеним темпом. Більшовики своєю зручною пропагандою та політикою, всілякими фіктивними змінами, посилками, поверненнями тощо розклали еміграцію до решти, до цього ще – ностальгія, вростання в чужий ґрунт, чуже оточення, чужа школа, преса, радіо, телевізія, що денаціоналізують молоде покоління радикально. Боюсь, що нашої інтелігенції не тільки не вдається протистояти процесові денаціоналізації, а навіть не вдається його бодай приблизно гальмувати якийсь час. А до того ще й трагічна риса колись вічно голодного, зацькованого злиднями раба – фетишизація грошей і добробуту тепер, через що людині витрачати гріш на книжку – це великий іспит для неї...” [1:11–12]. Історія самвидавної появи поеми І.Багряного “Ave Maria” (1929), про яку розповів у своїх споминах Г.Костюк [11], теж дозволяє

припустити участь автора поеми в оформленні титульної сторінки її видання.

Загалом же архів Багряного, розпорошений по різних, державних і приватних, сховищах, – у дорозі до України і, сподіваємось, містить не лише автографи рукописів, але й малюнки. Проте, як висловився О.Найден у статті про поетичний і живописний хист Миколи Воробйова, “поет і художник в одній особі завжди доповнюють один одного” [12:73]. Феномен Тараса Шевченка – чи не найяскравіший того приклад. А ще – доля художника і поета Святослава Гординського, Едварда Еко та ін.

Літературознавці визначають єдність малярського й письменницького начал у прозі Івана Багряного, що часом утруднює визначення його стильової специфіки. Адже живописний світогляд письменника заворює його критиків, спонукуючи до образотворчо-наукових дефініцій. Ось приклад малярських означень літературного почерку Багряного: Григорій Алексинський, перекладач на французьку мову, оцінюючи стиль роману “Сад Гетсиманський”, писав, що “суворий реалізм пом’якшений у ньому ніжною емаллю дещо скорботного романтизму” [19:295]. Про “*плакатну ефектовність*” письма Багряного говорив Володимир Державин [13:583]. Григорій Костюк прослідкував таку тенденцію ранньої поезії, яка збереглася і в подальшій творчості письменника [11:227]. Іде мова про “*бриластий космізм*” поеми “Монголія” із першої збірки “До меж заказаних” (1927) і в змісті, і у формі. Г.Костюк тонко підмітив могутність просторового розмаху та об’ємів і форм у поетичному образотворенні побратима, що проявиться в поемі-симфонії “Золотий бумеранг” на повну потужність, споріднюючи Багряного із великим Мікеланджело.

Аналізуючи концепцію людини в романі “Людина біжить над прірвою”, В.Гришко зазначив, що “... Цей образ (Максима Колота.– І.Я.) – узагальнення – це до фізичної відчутності конкретна й також *графічно чітка для зорового сприймання* уявою картина: одна-однісінька, слаба й беззахисна людина та доведена вже до крайньої межі перед немину-

чим загином...” [6:14]. З арсеналу типово багрянівських засобів також, на думку В.Гришка, – і максимальна *концентрація фарб* на найважливіших для виявлення авторового задуму елементах і моментах твору, чим особливо підкреслюється, але часом і занадто увиразнюється, сам цей задум. І хоч інколи з цим у Багряного пов’язується певна недосконалість і непропорційність кольорів у деталях, але загальний ефект, однак, такий, що в читача завжди залишається саме те враження, на яке розраховував автор, і авторський задум емоційно заворює читача.

Літературно-критичні відгуки – від живописного світогляду, що його уповні передають твори Багряного – через психологізовані елементи інтер’єру, екстер’єру, портретні характеристики персонажів.

Раз у раз І. Багрянний виявляє у романі “Тигролови” хист майстра живопису. Можна зустріти чимало прекрасних портретних образків, що їх створила уява Багряного-художника: “Тригорій сидів насупроти Ганни, що так лукаво ворушила бровою, і, дивлячись на її знаменитий, такий типовий полтавецький профіль в золотих арабесках полум’я, слухав...” [14:30].

Чи не найчастіше трапляються образи, витворені за допомогою зорових вражень так, що перед внутрішньою уявою читача постає цілісна, композиційно врівноважена картина, сповнена чуття і неймовірної виразності: “І розгортав старий Мороз страхітливі картини, підглядені образки жаскої каторжанської епопеї... Про колони виснажених арештантів на лютім морозі [...]. Про здичавілих собак, що тягають мерзлі людські голови і руки межі бараками...” [14:30]. Окрім широких повнометражних полотен, зустрінемо і символістичний пейзаж, сповнений містики та емблематичності. “Щит золотий з дивною емблемою – емблемою зради – прип’ятий на чорно-синій емалі вічності, вогневіє в чотирикутнику вікна, за холодними ґратами. Він вогневіє й пливе нечутно за чорними силуетами бань і хрестів собору, вирізьбленого на тій самій емалі разом з верховіттям древніх дубів і тополь... Ба, він вирізьблений разом зі спогадами про дивні-дивні, давно забуті

прекрасні дні, про дзвінке, замріяне (ах, хто ж то там так прекрасно грає за чорними силуетами?!) про закохане у всесвіт і дружбу, і у всіх ближніх, срібноголосе, сріблясте, кучеряве дитинство...” [3:35].

І знову – погляд художника, сповнений філігранної імпресійної заглибленості. “... Наталка стояла на кладці з рушницею і, трохи зігнувшись, дивилась у воду нерухомо, – пильнувала тайменя [...]. Стояла, як статуя, як нежива, і дивилась, не моргаючи, в глибіню. По обличчю, по очах їй бігали сонячні зайчики, ніби намагаючись її розсмішити або зіпсувати полювання, – сміхотливі зайчики, віддзеркалені хвилями” [14:31–32]. Майстерно передана через словесну форму тонка гра світло-тиші оживляє статичну фігуру Наталки.

Сонцесайність Багряного виявлено і в його поезії ще з періоду “розстріляного відродження” і тут – гра світлотіні, і відмінні від бриластого космізму тонка імпресіоністично-символістична образність, яка апелює до малярського досвіду світової традиції. У творі – індивідуальне суб’єктивізоване відчуття представника генерації “синьої далечини” 20–30-х рр., схвилюваних романтиків революції і в конкретний момент буття, сфокусований в інтер’єрній деталі (“сонця ризи у кімнаті і махорки тиміями”), і в позачасовій позиції філософського штрихового узагальнення долі: “В час вечірній, вечір сизий – / Я тебе чекаю в храм мій! – / У кімнаті сонця ризи / І махорки тиміями. // Сонця ризи... / Сонце – сальви! / Сонце – танок! / Ти – прийшла!.. / Розмальована, як мальва – / Квіти, золото і шлак... // Ти сімнадцяткою вбралась... / Сонце сальви! Сонце сальви! / Забери ж ти запинало, – / Ти печальна? / Підійми очей зіниці, / Підведи на сонце профіль... / Ну чого кричать так птиці, / На хрести чіпляють строфи? // Шахта, коні, коні, тіні, / Перебої, перегули... / В даліні розбитій, синій / Десь ми молодість забули. // Коні, тіні, передзвони, / Перегуки, канонади... / Хтось підкови срібні ронить / погасає... // тоне... // падає...” [15:24].

Цікаво зауважити, О. Астаф’єв визначає І.Багряного як одного із найвидатніших представників експресіонізму. Вва-

жаючи, що експресіоністична лірика як знакова система творить свій “текст” – фіктивний світ моралізму – активізму, домоною якого є загострена емоційність, ірраціональність, схильність до контрастів зображення, фрагментарності, гіперболізація художніх деталей тощо [16:153]; показовою щодо цього вважає імпресійну поезію “Дівчині”. “Тут описується один об’єкт – храм (з контексту можна здогадатися, що йдеться про Андріївську церкву, – аналізує дослідник, – бо згадується ім’я архітектора Растреллі), але розбивається цей об’єкт на кілька фрагментів не однакових за їх ціннісним статусом: перші п’ять строф описують комбінацію сакральних предметів і реалій (“храм”, “хрести”, “голуб сизий”, “ризи”), другі вісім – подають набір воєнних реалій, засобів нищення (“скоростріл”, “дим порохівий”, “фронти”, “канонада”), останні строфи – явища природи (“синій вечір”, “птахи”, “лелеки”, “сонце”). Фрагменти тексту підібрані і впорядковані за принципом спаду символічного, сакрального змісту і наростання матеріального (несакрального). Якщо сама по собі послідовність “зверху-вниз” підрозумовується як ідея сходження на землю Благодаті Божої, то протилежна їй шкала спаду ціннісного змісту на предметному рівні стає моделюючим засобом, інтерпретатором християнської ідеї, виявляє її “фактичне” місце і її “фактичну” дійсність у світі” [16:160–161]. Поетичні пасажі “Дівчині” споріднюють їхнього автора із “Сонячними кларнетами” П. Тичини, з яким Багрянний у своїй ранній творчості не раз вступав у поетичний діалог, виявляючи спільність ідеології та естетики.

Тонко виписаний поетичний мікропейзаж знайде продовження у творчості пізніших років, скажімо, у пригодницькому романі Багряного “Тигролови” (1944). Пейзажні картини у романі доводять читачеві, що їх творив у слові майстер живопису, вихований на найкращих класичних його зразках: “... Над Голубою паддю, над горами ліловими, над буйними нетрями стояв сліпучий сонячний ранок, граючи всіма кольорами веселки. Мільярди перлин мерехтіли на всьому, змінюючи маленькі сонця, розсипаючи спектри, на лапатім листі

дубів і ліщини, на травах, на квітах, на тисячолітніх, укритих мохом пнях і колодах і на вершинах витончених кедрів та осик... Вони мерехтіли там особливо, як вогнисті краплини; часом одривали нечутно і летіли блискаючи межі стовбурами і прошиваючи синій холод глибокий сутінків гушавини. Буйна роса була на всьому, тяжіла гронами, згинаючи стеблини трав та одгортаючи пелюстки квітів. Було напрочуд тихо [...]. Тільки весела мерехкотнява...” [14:31].

Звідки, з якого образотворчого джерела Багряннівські веселково-сонячні переливи? Відповідь – у тому ж таки тексті “Тигроловів”, зокрема, у фрагменті Григорієвого споглядання світу. Він “... сидів собі отак на перекиненій байді посеред осяяного сонцем подвір’я, підставив під сонце розхристані груди і дивився на той цілий світ сліпучий. Тиша була на світі, і тиша була на серці, і мерехтіння-мерехтіння... Чомусь згадувався Врубель з його веселковою палітрою. Царівна Лебідь... і той розбитий “Демон” з поламаними крилами і печальними очима... Тільки ж ні! Нема того генія, щоб передав ось цю буйну симфонію блиску, спектрального шалу, і тієї радості – буйної радості життя й цвітіння, – ані отих невидимих крил у серці, що виростають... А надто ж того воскресіння, отого пришествя людини на цей світ, – і вже не в світ нудьги, брутальності і одчаю (те все зосталось позаду, як в тумані), а в світ веселкового саява, безмежного радісного спокою і щастя... Дивне почуття володіло ним. Воно ним володіло вже з багатьох днів, відколи він пірнув у цей первісний, незайманий, напівказковий світ і ставав помалу сам його часткою мимо своєї волі – часткою цього блиску, і шалу, і радісного спокою, і цілої цієї симфонії буття, що поза нею, здавалось, немає вже нічого іншого і ніколи не було...” [14:32].

Як витончено й уміло проводить І. Багрянний психологічний “розтин” Григорія Многогрішного! Розпочавши з наведених вище малярських асоціацій, письменник дав на мить пережити екстаз людини у повноті буття, а потім раптово обірвав симфонію радісного спокою в душі Григорія через уведення в екстер’єр “інородних” деталей, предметів цивілізації, – літаків.

Власне живописний досвід Багряного є до певної міри “ключем розуміння” його стильової письменницької манери. В імпресіоністській палітрі, як засвідчує текст, спостерігаємо мінливість світла. При цьому матерія втрачає щільність, речовинність. Світло ж, розкладене на спектральні складові, сповнює пейзажний образок свіжістю: звичайні в лісі коричневі, жовті, земляні тони поступаються основним – червоним, жовтим, синім у поєднанні з додатковими кольорами – зеленим, фіолетовим, оранжевим.

Природа в Багряного-імпресіоніста – істинний і єдиний учитель, вона поєднує в собі зоровий і чуттєвий досвід самого автора. Вона – метафора гармонії, що є прикладом і нереалістичного світовідчуття, і нереалістичної поетики в “Тигроловах”. У ній – ідеального й універсального характеру відображення внутрішніх відчуттів, вражень, переданих у постійній зміні.

Водночас зосередження автора на царині духовності й намагання розшифрувати за допомогою внутрішнього зору приховані значення навколишнього світу, культурологічні асоціації із творчістю Михайла Врубеля, спонукають до роздумів про зміщення Багряного впродовж одного твору від імпресіоністичної палітри до постімпресіоністської, символістської. Символічній емблемності Врубеля в портретуванні Григорія Многогрішного передуює Роденівська скульптурність в зображенні людських форм (“Мислитель”, “Перша людина”), “монументалізм того гатунку, що дозволяє найменші внутрішні порухи чуття перевести в рухливість м’язів, і в цьому процесі – вираз самого життя” [17:525–529].

Таким чином ідеологічно неоромантична концепція героя в романі “Тигролови” набуває стереометричного продовження в імпресіоністському та символістському вимірах.

Тотожному стильовому трактуванню підлягає уже цитована рання поезія І. Багряного “Дівчині”. Хоча має науковий сенс і думка О. Астаф’єва про експресіоністську ціннісну парадигму цього твору [16:160–161], що не руйнує визначеної вище стильової синестезії.

Отже, образотворчий досвід І. Багряного на повну силу проявився у його белетристиці та поезії. Багатовимірність сюжетних ліній, культурологічні паралелі, загострення української проблематики, концепція героя у межовій ситуації, образотворення загалом, авторський психологізм, стильова своєрідність Багряного-письменника значною мірою зумовлені хистом Багряного-художника. Досконале літературознавче пізнання багатовимірного творчого “я” неможливе без урахування взаємин письменника зі світом образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жулинський М. Іван Багряний // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 7–13.
2. 3 листів Івана Багряного до Дмитра Нитченка // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 8–12.
3. Гаврильченко О., Коваленко А. Штрихи до літературного портрета Івана Багряного // Багряний І. Сад Гетсиманський. – К., 1992.
4. Багряний І. Автобіографія // Слово і час. – 1994. – № 2. – С. 6–8.
5. Із автографа Валерія Гайдабури (зберігається у бібліотеці Богдана Козака).
6. Гришко В. Невгасна віра в людину // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 13–15.
7. Багряний І. Людина біжить над прірвою: Роман. – Новий Ульм; Нью Йорк: Україна, 1965.
8. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства. – К., 1998.
9. Лободовський Ю. Українська еміграційна література // Сучасна Україна. – 1952. – Ч. 11 (18 травня).
10. Гальченко С. Видобута з архівів КДБ // Слово і час. – 1994. – № 2.
11. Костюк Г. Іван Багряний // Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. – Кн. 1. – Едмонтон: Канадський інститут українських студій, Альбертський університет, 1987. – С. 224–243.
12. Найдено О. Микола Воробйов – поет і художник // Слово і час. – 1992. – № 9.
13. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: У 3-х кн. – К., 1994. – Кн. 3. – С. 575–596.
14. Багряний І. Тигролови // Усе для школи. Українська література: 11 клас. – Вип. 3: Іван Багряний / Упорядкування, статті, примітки І. Роздольської. – К., 2001. – С. 16–45.
15. Багряний І. До меж заказаних: Поезії. – К., 1929.
16. Астаф’єв О. Лірика української еміграції: еволюція стильових систем: Монографія. – К., 1998.
17. Роден Ф. Огюст Рене // История мирового искусства. – Москва, 1998.
18. Жулинський М. Іван Багряний // Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. / За ред. В.Г. Дончика. – К., 1994. – Кн. 2. – Ч. 1 (1940–1950-і рр.)
19. Череватенко Л. “...Ходи тільки по лінії найвищого опору...” // Багряний І. Людина біжить над прірвою. – К., 1992. – С. 293–319.

SUMMARY

In the article is found out the value of fine art in the Ivan Bagryanuy's life and creation. It is collected his biographic and epistolary information confirmative his speciality of artist. From position of synthesis of arts (painting and literatures) it is considered the I. Bagryanuy's fiction and corps of literature and critical opinions about her.

С. О. Бесицка

Драматургія І. Багряного та І. Костецького: своєрідність художніх кодів

Література, що пишеться в одному культурному часі, знаходиться водночас у різних естетичних площинах, часто несумісних між собою. Епоха модернізму позначена їх співіснуванням, а модерне мистецтво постало внаслідок реалізації творчих експериментів та інтенсивних особистісних пошуків. Саме ці умови були покладені в основу організації МУРУ ("Мистецький український рух", 1945–1948), діяльність учасників якого характеризується різноманітністю і цікавими відкриттями. Звернімося до творчості двох яскравих представників цієї організації – Івана Багряного та Ігоря Костецького. На сьогодні біографія та творча лабораторія цих письменників висвітлена чи досліджена недостатньо. Звичайно, є літературно-критичні праці, присвячені аналізу біографічних даних та творчості згаданих митців, але залишається багато невирішених питань, що викликає складнощі для усвідомлення українського літературного процесу ХХ ст., підкреслення та вичленовування особливостей, характерних як певній епосі в цілому, так і письменникові зокрема.

До творчості І. Багряного зверталось багато дослідників: Г. Костюк [7], В. Гришко [4], Ю. Войчишин [3], М. Жулинський [5], Т. Марцинюк [9], М. Сподарець [13], М. Балаклицький [2] та ін. Наприклад, Г. Костюка захопила поетична діяль-

ність митця, свіжість та щирість віршів [7:224]. В. Гришко наголошував на видатному внескові письменника до сучасної української літератури [4:13]. Т. Марцинюк дослідила категорію трагічного у творчості письменника [9:120]. М. Сподарець висловив цікавий погляд на творчу спадщину митця [13:4]. М. Балаклицький спробував інтерпретувати І. Багряного як "глибокого релігійного мислителя", визначивши "концепцію богошукання й віри у логічність цих пошуків" [2:7].

Ідейне кредо письменника можна окреслити словами М. Жулинського: "Іван Багряний усе життя біг над прірвою з вірою в людину, прагнучи запалити в ній негасиму іскру, яка б висвітила шлях із чорної прірви зневіри, приниження й знеособлення в безсмертя" [5:13].

Щодо постаті І. Костецького – то це один з найоригінальніших та водночас найсуперечливіших українських митців ХХ ст. Його творчість спробували розглянути М.Р. Стех [14], С. Павличко [11; 12], Ю. Мариненко [8], С. Матвієнко [10] та ін. З огляду на те, що побутує дві тенденції прочитання творів І. Костецького, представлених С. Павличко та М.Р. Стехом [10:167], у сучасному літературознавстві не існує визначеної точки зору щодо цього митця. С. Павличко у роботі "Дискурс модернізму в українській літературі" наполягала на тому, що модернізм І. Костецького можна назвати "нігілістичним" [11:306], оскільки його "рецепт полягав у деструкції форми твору й виробленні нової мови мистецтва" [11:350]. М.Р. Стех заперечив визначення І. Костецького як "нігіліста", звернувши увагу на самоінтерпретації письменника, а також на численні спроби його теоретичних розробок [14:110]. С. Матвієнко, назвавши митця "творцем" у дусі романтиків" [10:168], розкрила особливості його мови, розглянуті в межах психотичного дискурсу [10:174]. Ю. Мариненко оцінив неординарність постаті І. Костецького як маскування, письменницьке амплуа [8:54].

Отже, до творчості І. Багряного та І. Костецького дослідники зверталися, але вони розглядали в основному їхню біографію та окремі аспекти творчості, зокрема прозової (значною мірою це стосується І. Багряного).

Метою нашого дослідження є порівняльний аналіз драматургії І. Багряного та І. Костецького (на матеріалі п'єс "Генерал" (1948) та "Близнята ще зустрінуться" (1947)).

Доля не випадково звела цих двох людей. Вони відчували на собі сталінську систему, обидва емігрували до Західної Німеччини і залишилися там, обидва були учасниками МУРу. С. Павличко назвала І. Багряного "традиціоналістом", для якого "те мистецтво добре й велике, яке служить народові та визволенню нації" [12:282], а стиль І. Костецького – "не до кінця вдалим і продуманим експериментом" [12:352]. Але Ю. Шерех відніс їх разом із Ю. Косачем та В. Домонтовичем до "головних розгалужень нашого сьогодення європейства" [15:198].

П'єса "Генерал" написана І. Багряним під час окупації, але не прийнята; свідчення про її постановку відсутні, швидше за все глядачам вона не була відома взагалі. Друком твір з'явився 1948 року.

Твір починається з опису майбутнього (2041 рік). Невідомому сниться сон: він, вільна людина, начебто бачить у театрі виставу про Другу світову війну. Радянські війська відступають, звільняючи українські землі німцям, їхня втеча представлена в сатирично-гумористичному ключі. Сашко Прохода – один з головних героїв, "син своєї епохи, дитя карколомної ери... за віком – хлопчисько, за досвідом – дід, що звик уже на все дивитися з презирством" [1:402]. Данило, колишня жертва "фабрики-кухні", після пережитих катувань у радянських тюрмах збожеволів і зараз марить бажанням помститися, помінятися місцем зі слідчим Поповим, який його "розколював" [1:411]. Іронічний випадок надає таку можливість Данилові: Попов забирає одяг божевільного, свій же віддає йому. Так починає працювати нове НКВС на чолі зі лже-генералом, яке змушує всіх відступників відповідати за свої вчинки. Допомагає цьому Оксана, дівчина Данила, яка під час війни керує танком "Летючий Голландець". У творі присутні й інші дійові особи. Ідеєю п'єси виступає боротьба за Україну, яка досягає кульмінаційної точки у фіналі, коли

внаслідок вибуху бомби Данило приходить до нормального стану і "перебирає провід у свої руки" [3:48].

П'єса І. Костецького "Близнята ще зустрінуться", яка також ніколи не ставилася на сцені, вперше була надрукована (у скороченому варіанті) у 2-му числі журналу "Арка" за 1948 рік.

Події твору, жанр якого багато чим нагадує "драму абсурду", відбуваються під час новорічного маскараду в роки окупації і тривають лише одну годину. Головних персонажів двоє – це брати-близнюки, які навіть не підозрюють про існування одне одного. Їх звуть однаково – Святославами, але вони мають різні прізвища і сповідують відмінні політичні ідеї: Святослав Тутешній є прихильником ідеї революційного екстремізму, а Святослав Тогобочний – пацифістського гуманізму. У перебігу дії п'єси Святослави зустрічаються, але цей момент І. Костецький не зображує.

В основу драматичної колізії покладено не так протистояння двох Святославів, як зіткнення тих ідей, які вони сповідують. Ця боротьба знаходить свою сценічну реалізацію у їхніх спробах вплинути на поведінку Тереси. Полковник, батько близнюків, та Тереса, спантеличені зовнішньою тождністю головних персонажів, не розуміють відмінності ідей, які виголошує кожен з братів, що по чергову з'являються на сцені. Але врешті-решт протягом дії їм вдається з'ясувати причину такої плутанини. Раптом на балу відбувається вибух, після чого на сцені залишаються Полковник і Тереса, виголошуючи фінальний діалог, просякнутий упевненістю, що "близнята ще зустрінуться".

Пропонуємо розглянути згадані п'єси крізь призму висвітлення певних художніх кодів: реальність – ілюзія, перевдягання (маскування), рецепція кольору, християнський, національний, піранделлівський. Порівняльний аналіз допоможе співставити твори, виділити особливості, характерні тогочасній драматургічній діяльності, визначити пріоритет автора.

Дихотомія коду "реальність – ілюзія" розглядається як співставлення двох частин одного поняття (тут прослідкову-

ється зв'язок із піранделлівським кодом та кодом перевдягання). “Реальність – ілюзія” визначає форму існування дійових осіб та засоби зображення п'єси – формальний бік написаного твору (піранделлівська схема “п'єси-в-п'єсі”).

Зовнішня дія в обох п'єсах відбувається за звичайних обставин, а персонажі – на перший погляд доволі реальні історичні люди. Так, у “Генералі” І. Багряного невідомому сниться химерний сон, ніби він 2041 року в епоху “всесвітньої справедливості...”, “шанування людської гідності і людського права...”, “культу матері і дитяти”, “торжества людського щирого серця, вільного, незтероризованого, не зганьбленого, не підгорненого ні під чий брудний чобіт” [1:398] іде в театр дивитися чергову виставу з циклу “Наше фантастичне минуле”.

У п'єсі “Близнята ще зустрінуться” І. Костецького зовнішня дія представлена повідомленням про кризу в театрі (“не знають, як виставляти” [6:191]) людиною “у звичайному вбранні” [6:191] (Пролог), яка має відволікати глядачів певний час, поки за лаштунками начебто йде нарада щодо постановки.

Таким чином, у двох творах ілюзією є театральні вистави, присвячені рокам війни та окупації (внутрішні світи), а реальність представлена сном та виступом-прологом у “Генералі” та “Близнятах...” відповідно (зовнішні світи).

Драматурги використовували прийом перевдягання (маскування). У п'єсі “Генерал” І. Багряного слідчий Попов обмінюється одягом із божевільним Данилом, який, у свою чергу, навіть не підозрює, хто насправді перед ним. Хворий увесь час зайнятий уявним “розколюванням”. Данило живе єдиною мрією:

“Дівчата: – ... 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...” [1:411].

Таким чином, Данило та Попов є формальними двійниками (дві іпостасі образу генерала).

Перевдягання присутнє й у п'єсі “Близнята ще зустрінуться” І. Костецького, коли Святослав Тутешний віддає свій жакет Святославу Тогобочному. Використання різнокольорових масок у творі свідчить про особливості культурної рецеп-

ції кольору. У Святослава Тутешного, одного “з найславніших та найдосвідченіших бойовиків підпільної акції спротиву” [6:210], червона маска. Її характеризує Перша пара так: “...Червоний – колір катастрофи...” [6:215]. Із маскою синього кольору асоціюється мир, спокій, оскільки, на відміну від брата, Святослав Тогобочний сповідує іншу ідею – ідею невбивства [6:205].

Код “рецепція кольору” широко використовується І. Багряним у “Генералі”. Гра світла у кожному розділі створює мозаїчну картину з палітри синього, рожевого, зеленого, жовтого, червоного, темного. Кожен колір є своєрідним ключем-відповіддю до зображуваних письменником подій. Наприклад, рожевим світлом осяяна сцена, що знайомить зі “слідчою” роботою та “розколюванням” “Штабом командувача окремої орденоносної н-ської дивізії військ НКВД” [1:436 – 466] на чолі з Сашком та лже-генералом Данилом (мотивація обраного кольору суголосна вислову “світ у рожевих окулярах”). У кожному розділі та кожній частині присутній “гоні” – своєрідна пересторога, тому п'єса “Генерал” набуває характеристики драми-набату.

В обох драматургів важливу роль відіграє і християнський код. Осмислити християнську етику письменники спробували через зображуване відчуття жахиття світової війни та окупації, їх можливих наслідків. І. Костецький обігрує шосту заповідь Господню – не вбивай! – на прикладі протистояння двійників. Святослав Тогобочний – образ, що дотримується чітких моральних принципів і, ніби пророк, проголошує ідею невбивства: “...Я прийшов до споконвічної формули: не убий!... Я проголошуватиму її на кожному кроці, на кожному розі вулиці. Я чинитиму так, аж поки всі, хто вірить у неї, і хто увірують, геть усі об'єднаються...” [6:205].

В І. Багряного християнський код представлений значно ширше: через ставлення до старших за віком (Хамула, голова сільради і зрадник, морально знущується з матері Данила); убивство (Данилова мати, односельчани); крадіжку (загарбницькі дії представників влади); неправдиві свідчення, накле-

пи на ближнього, підлабузництво задля нагороди; культування й обожнення Гітлера. Отже, християнський код виокремлюється й увиразнюється на тлі антихристиянських дій.

У п'єсі "Генерал" зі згаданим кодом тісно пов'язується національний, що розкривається через мотив України як Матері-страдниці (на основі образу матері Данила). Дійова особа, представлена матір'ю хворого, має ряд ознак Батьківщини в історичному та фольклорному контекстах: всеохопність, страждання від наруги, магічна сила любові, молитви, вболівання за своїх дітей:

"Мати: ...ой, доки ви, діти мої, самі виростили, – не свистали "воріженьки", а ворогами ще й прелютими стали... Діти мої... Та було ж вас по Сибірах та й по Соловках, та й по всіх світах... Весь люд робучий розтерзаний і божевільний... Вже ж я вас грудьми затуляла... І Бога благала... Гей, коли б же я силу мала! Тільки ж сила тая слідом за вами сльозами сплила..." [1:400].

Мученицький шлях України суголосний зі шляхом Ісуса Христа. У зверненні-наріканні до Бога мати (Данилова), озирюючись, говорить: "Почують, то й мене, як Тебе, розіпнуть" [1:429].

У п'єсі "Близнята ще зустрінуться" І. Костецького Україна не виведена в якомусь конкретному образі, а латентно присутня в контекстуальній площині.

У своїй творчості І. Костецький та І. Багряний прагнули осмислити знакові для середини ХХ ст. художні коди. Порівнявши концепції драматургів, визначивши характер підходів, ми показали, що художні переконання митців мають спільні витоки у використанні певних кодів, що не передбачає тотожності чи подібності їхньої драматургічної спадщини. Також, незважаючи на полярні ідейні настанови митців, специфіка їхньої творчості полягає у зверненні до загальнолюдських проблем та категорій у висвітленні національних питань через призму культурних універсалій. Подібний підхід дав змогу порівняти драматургічні твори І. Багряного та І. Костецького. Хоча дане питання ще потребує подальшого дослідження, зо-

крема в контексті провідних тенденцій української та світової драматургії цього періоду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багряний І. Генерал // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / Упор. та автор передм. Л. Залеська-Онишкевич. – Київ-Львів, 1997. – С. 397–495.
2. Балаклицький М. "Нова релігійність" Івана Багряного: Монографія. – К., 2005.
3. Войчишин Ю. Іван Багряний: Літературно-бібліографічна студія / Вступ. слово К. Біди. – Вінніпег, Оттава, 1968.
4. Гришко В. Невгасна віра в людину // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 13–15.
5. Жулинський М. Іван Багряний // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 7–13.
6. Костецький І. Близнята ще зустрінуться // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори / Упор. та автор передм. Л. Залеська-Онишкевич. – Київ-Львів, 1997. – С. 189–251.
7. Костюк Г. Іван Багряний // Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади. Кн. перша. – Едмонтон, 1987.
8. Мариненко Ю. "Так, як діється в творчому горінні митця...": Повість Ігоря Костецького "День святого" // Слово і час. – 2004. – № 1. – С. 54–60.
9. Мартинюк Т. Людина на трагічному іспиті історією (На матеріалі художньої прози Івана Багряного) // Вітчизна. – 1996. – № 7–8. – С. 120–122.
10. Матвієнко С. Експеримент з мовою: Інтерпретація творів Ігоря Костецького // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 145. – С. 167–183.
11. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – К., 1997.
12. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубицької. – К., 2002.
13. Сподарець М. Іван Багряний – письменник і громадянин (До дев'яносторіччя з дня народження). – Харків, 1996.
14. Стех М.Р. Повернення невідомого // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 1. – С. 110–117.
15. Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції // Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї / Вступна стаття Ю. Шевельова. – Мюнхен, 1964. – С. 182–225.

SUMMARY

The work is dedicated to the analysis of a brief review of dramatic art heritage of the Ukrainian emigration to Germany in the middle of the XX-th century. Using comparative analysis we singled out some peculiar features of the diaspora's literature (taking example of two plays – "The twins will meet again" by I. Kostaskey and "The general" by I. Bahriany) through the perception of such art codes as "reality-illusion", clothes changing (disguising), colour reception, Christian, national, pirandellian.

О. І. Барзенко

**Авторство української “Енеїди”
в аспекті духовних тенденцій доби**

Питання авторства української “Енеїди” при всій його простоті навряд чи вирішується однозначно. Дослідники не раз звертали увагу на особливу роль читацької сторони в появі друкованої версії поеми [4; 7]. Як слушно зауважив Г. Сивокінь, “читач “Енеїди” – одна з найважливіших проблем у тривалих і гострих суперечках про значення цього твору, про його роль у становленні нової української літератури” [8:80]. Враховуючи думку дослідника, доречно зупинитися на висвітленні ролі читача в появі української “Енеїди”, ролі, що великою мірою зумовлювалась духовними тенденціями доби.

Дух часу, що від нього залежав І. Котляревський, визначався пануванням просвітницьких ідей, реалізованих у політиці в засадах просвітницького абсолютизму та імперського централізму, а в мистецтві й літературі – у художній теорії та практиці класицизму й сентименталізму. За таких умов, поряд з утвердженням імперських порядків, українська старосвітчина сприймалася як щось застаріле й безперспективне. Однак українське панство прощалося з нею не без певного сентименту. Ставлення до простолюду та його мови теж не завжди було однозначне. Воно поєднувало, з одного боку, схвалення кріпацтва, зверхній і критичний погляд на марновірство й забобонність простолюдинів, а з другого, – просвітницький гуманізм, захоплення простотою та ідилічністю природного життя селянина. Зрозуміло, що І. Котляревський належав своєму часові – він був одним із багатьох, на кому суттєво позначились тенденції доби.

“По духу свого времени, – писав про автора “Енеїди” П. Куліш, – он не мог видеть в украинской литературе занятия столь же серьезного, как и служба, и, вероятно, смотрел на свой талант как на одно из средств расположить в свою пользу

первого человека в обществе, которого благосклонность возвышала его в глазах других отставных капитанов и могла увеличить, как и действительно случилось, его средства к существованию” [5:251]. Кулішева думка, хоч і загалом вірна, усе ж є досить категоричною: він виділяє лише один аспект питання, можливо, найвагоміший, але необґрунтовано нехтує інші. Дослідник, зокрема, не враховує суспільної ролі просвітницьких ідей, які на початку XIX століття ще відчутно визначали характер соціальної поведінки. Згідно з ними практична діяльність, ідеологічно обґрунтовувана як праця для загального добробуту, підносилася на вищий щабель ціннісної ієрархії. Зрозуміло, що служба ставала для дворянина природним способом звершення свого соціального призначення. А література під цим оглядом набувала суспільної вартості лише тоді, коли співвідносилася із громадськими пріоритетами й підпорядковувалася вирішенню просвітницько-гуманітарних завдань. Тож не дивно, що І. Котляревський у своєму житті на перше місце ставив службу – це більше відповідало духові часу.

Відзначаючи залежність І. Котляревського від духовних настроїв доби, слід звернути увагу на ще один важливий аспект, який пов’язаний з регіональною, суто українською специфікою засвоєння ідей просвітництва. Як відзначив О. Кульчицький, в українській психіці “наслідком послаблення раціонально-розумової компоненти європейського сциентизму персоналізм звернувся більше в напрямку “увнутрішнення”, інтенсифікації особистого, внутрішнього життя, а не в напрямку експансії людської особи у світ” [6:54]. На думку дослідника української ментальності, в ній “першість і сила емоційно-почуттєвого життя вказує на зменшення ролі чинника раціонально-вольового в порівнянні з почуттєвим...” [6:57]. Отже, на формуванні особистості українця кінця XVIII – початку XIX століття позначились дві головні тенденції: перша – раціоналістична, зумовлена впливом просвітницьких ідей, зокрема, прогресизму та антитрадиціоналізму, засвоєних імперським центром; друга – емоційно-почуттєва, властива українській ментальності, що віддає перевагу самовдоскона-

ленню та розвиткові форм приватного життя. Тож, як наслідок впливу протилежних тенденцій, складається цікава модель життєвого влаштування, яка поєднує й погоджує різні рідні компоненти. У ній, з одного боку, – прийняття раціоналістичної визначеності імперського централізму та універсалізму, піднесення служби до рангу громадського обов'язку, культ практичної діяльності, а з другого – локалізація цієї діяльності в межах рідного кутка, посилення у службовій практиці гуманітарного та емоційного компонентів, плекання приватної сфери життя. І. Котляревському якраз і було властиве таке “куткове”, провінційне ставлення до літературної праці, що коли й припускало далекосяжні задуми, то зовсім не сприяло їх реалізації. Він береться за перо, щоб заповнити дозвілля, а потім, заохочуваний схвальними відгуками, ніби відповідає на соціальне замовлення, яке диктувалося настроями й очікуваннями впливової читацької групи – української інтелігенції, передусім панства, що тоді дуже переймалося обстоюванням виправданості своїх претензій на статус російського дворянства та воліло відігравати важливішу роль у творенні спільного імперського дому.

Як відомо, перші три частини “Енеїди” І. Котляревський написав у період свого вчителювання. Тоді праця над поемою була інспірована головним чином творчими амбіціями колишнього школяра, який згадав свої семінарські поетичні успіхи. На початку роботи над поемою авторські амбіції навряд чи сягали надто далеко й передбачали плани її публікації – І. Котляревський писав свій твір для вужчого читацького кола. Прочитати “Енеїду” в товаристві земляків, заповнивши цим дозвілля, а, можливо, ще й повернути до своїх поетичних успіхів увагу впливової особи – було в цьому щось із того ряду особистісних проявів, де перебуває також вдало й до речі розказаний у товаристві анекдот, що обіцяє популярність та прихильне ставлення загалу. Можливо, здобувши бажану популярність, І. Котляревський і зупинився б на тому досягненні: насправді невідомо, чи планував він, написавши три перші частини, продовжувати далі роботу над поемою.

Тут якраз і слід наголосити на виключно важливій ролі читача у створенні “Енеїди”, ролі, яку у випадку І. Котляревського важко переоцінити. Знаменним є те, що ця його поетична спроба виявилась настільки близькою читацьким очікуванням, що попередній задум автора та його плани стосовно свого твору були суттєво скориговані читачем; читач почав впливати на автора і, в певному сенсі, – його виховувати. Поема привабила образом українського життя, який вона пропонує. Такі знайомі ще з дитинства картини й реалії старосвітського побуту, що на них сучасний І. Котляревському читач натрапляв у творі, написаному за зовнішньою канвою відомої поеми античного автора, викликали ефект “остороженного”, очудненого сприйняття української дійсності. Читач знаходив у поемі те, що, можливо, не усвідомлювалося самим автором і визначалося спільністю ментальних настанов. Саме цей аспект у сприйнятті твору виділив ще М. Дашкевич. “Сміховина української “Енеїди”, – зауважив він, – набуває глибшого сенсу, бо не лише збуджує сміх та наближає читача до радісного настрою, що той сміх супроводжує, але й увиразнює властивий нашій натурі контраст волі й безсилля, бажання й здійснення, поривів до створення в житті чогось величного та обвалів і падінь, подібно до того, як багато нещастя перетерпів Еней на шляху до заснування великої Римської держави” [2:187].

Коментуючи роль читацьких впливів на письменника, доречно назвати імена тих читачів, котрих у певному сенсі можна визнати його співавторами, – це М. Парпура та Й. Каменецький, які на основі рукописних списків без відома І. Котляревського підготували і в 1798 році в Петербурзі здійснили перше видання “Енеїди”. Обидва не байдужі до свого українського коріння, петербурзькі чиновники та літературні аматори, діставши, певно, два різні списки поеми І. Котляревського, заходилися навколо здійснення проекту її видання. Вони поставилися до справи дуже серйозно, а головне, на відміну від самого автора, виявили свідоме бажання пропагувати українське слово. Те, що ними було знехтувано автора

твору, – факт доволі симптоматичний, натомість вони підкреслили пріоритетну роль іншої сторони процесу художньої комунікації – читацької (на той час більш зрілої й активної, ніж авторська), що знайшло відображення в промовистій присвяті: “Любителям малороссийского слова усерднейше посвящается”. Характерно, що у власному виданні поеми 1809 року І. Котляревський зняв цю присвяту, подавши натомість іншу – своєму меценатові С. Кочубею, – факт, що промовляє не на користь автора.

Книжка, яка побачила світ стараннями М. Парпури та Й. Каменецького, цікава ще й з видавничого погляду. Дослідники відзначали, зокрема, не лише фаховий підхід видавців, але їх дбайливе, майже любовне ставлення до публікації [1:144–147]. Як видно, М. Парпура та Й. Каменецький доклали значних зусиль, щоб друкована “Енеїда” побачила світ, а також максимум старання, щоб книжка своїм оформленням зацікавила читача. М. Парпура витратив чималі кошти на публікацію, а Й. Каменецький виступив редактором видання, додавши до нього, з розрахунку на попит загальноросійського читача, невеличкий українсько-російський словник. Характерно, що видання, здійснене читачами М. Парпурою та Й. Каменецьким, в жодному разі не можна назвати дилетантським: воно засвідчує, поряд із патріотичним та творчим імпульсами, ще й високий фаховий редакторсько-видавничий рівень.

Як відомо, І. Котляревський до видання, здійсненого М. Парпурою та Й. Каменецьким, поставився дуже неприхильно, як, зрештою, і до самих видавців. Зокрема, М. Парпуру, який витратив на публікацію книжки значні кошти, автор несправедливо запідозрив у меркантильному інтересі, додавши у виданні 1809 року до третьої частини поеми образливі рядки, які стосувалися її першого видавця. Отже, з одного боку (у випадку М. Парпури та Й. Каменецького), – безкорислива праця й матеріальні пожертви, супроводжені присвятою “любителям малороссийского слова”, а з другого (в авторському виданні поеми), – необґрунтовані звинувачення на адресу першого видавця та присвята губернському предводителю дворянства – якийсь див-

ний прояв містечкової психології дріб’язкового провінціала. Виступаючи на захист першого видавця “Енеїди”, С. Єфремов цілком слушно писав: “Злостива вихватка Котляревського проти Парпури тим несправедлива, що – хто знає – чи надумався б він сам, без Парпури, видати свою працю, а чи так би й лишилась вона в рукопису, як, напр., тогочасна ж сатира талановитого Пузину, опублікована тільки 1909-го року. У всякому разі Парпурине видання “Енеїди”, “публикою с удовольствием принятой”, і самому Котляревському проказало шлях до слави й популярності і надало йому сміливості вести далі свою працю й самому видавати її” [3:346].

Року 1808 з друкарні петербурзького підприємця І. Глазунова вийшло в світ друге видання “Енеїди”. Публікація також не була погоджена з автором і загалом повторювала друковану версію 1798 року, однак в технічному виконанні була менш якісною та мала значну кількість коректорських помилок. Її характер, як спостеріг П. Балицький, вказує на “незнання й нерозуміння видавцями українського тексту”, тож, імовірно, “друге видання випускалося без догляду українського ока” [1:147]. Тим-то й можна з великою вірогідністю припустити, що воно, на відміну від першого, здійснювалося вже з комерційною метою, ймовірно, заходами самого І. Глазунова – підприємця, який був на той час одним із найбільших російських книготорговців. А коли так, то це є свідченням зростання попиту на українське друковане слово, а отже, й того, що за десять років, які минули від першої публікації поеми, сформувався більш-менш стабільний у своїх очікуваннях споживач українського літературного продукту. А що підприємець розраховував на виданні української книжки одержати зиск, є справді важливим показником читацького рейтингу “Енеїди”.

Характерно, що І. Котляревський спершу виявив неготовність до успіху своєї поеми: дуже вже важко було долати психологічну відстань між самосвідомістю семінариста-віршувальника та становищем визнаного письменника. Можливо, звідси його гостра реакція на читацьку видавничу ініці-

ативу. Минуло майже одинадцять років від публікації “Енеїди”, перш ніж він підготував і здійснив авторське видання. Коли письменник нарешті наблизився до його реалізації, читач уже знав дві друковані версії поеми. Авторська редакція “Енеїди”, що побачила світ у 1809 році, помітно відрізнялася від двох попередніх публікацій. Поет доповнив її четвертою частиною, а три перші відредагував і виправив. Книжку він завершив українсько-російським словником, узятим без змін із першого видання, та доданим до нього невеликим авторським “Дополнением к малороссийскому словарю”. На початку книжки після присвяти С. Кочубею автор подав коротке “Уведомление”, де висловив негативне ставлення до попередніх видань поеми.

Видання 1809 року теж з’явилося не в останню чергу завдяки читацькому впливові – небувалий як на той час успіх української книжки зумовлював швидке зростання самосвідомості її автора і, незалежно від його бажання, покладав на нього певну відповідальність перед українською громадою. Головне у цьому виданні те, що письменник зважився нарешті на свідому, хай і символічну спробу відібрати ініціативу в читача.

Відібрати ініціативу І. Котляревському насправді так і не вдалося. “Енеїда”, а разом з нею її автор, були включені до культурної пам’яті завдяки розгортанню процесу національного творення й потрапили до нескінченного кола інтерпретацій. Відповідно в українській “Енеїді” бачили щось більше, ніж просто бурлескно-травестійний твір, – швидше вона ставала своєрідним субститутутом національної поеми, у якій шукали відгомін історичної долі українців, психологічні та етичні моделі, старосвітські побутові реалії, а подекуди навіть цілісну картину українського світу. Непрості випробування, що спіткали героя твору, сприймалися великою мірою як ініціативні, з яких він виходить оновленою людиною, гідною нового життя. Вісімнадцяте століття, події якого призвели до втрати політичної автономії, насправді стало для українців смугою тяжких випробувань. Перелицьована “Енеїда”, що

змальовувала троянців як завзяту, але ніби загублену в часі козацьку ватагу, якраз і віддзеркалила психологічний стан українця зламу XVIII – XIX століть, у якому розгубленість і гостре переживання втрати поєднувались із надією й поволі заступалися оптимістичною вірою в оновлення, хай і в межах нового імперського дому.

Таким чином, у випадку з українською “Енеїдою” цілком правомірно вести мову не лише про значну роль читача в появі поеми, а й навіть про його співавторство. Читачам, що виступили водночас першими видавцями твору, не лише належала видавнича ініціатива, але й редагування твору та безпосереднє авторство окремих, хай і “рамкових” елементів, – присвяти й українсько-російського словничка, що був збережений І. Котляревським у власному виданні. Можна говорити, що читач у певному сенсі перебрав на себе частину авторських “повноважень”, підказуючи самому авторові шлях літературного розвитку. Авторство “Енеїди” постає у зв’язку з цим як питання складне й неоднозначне, подальше вивчення якого дозволить висвітлити важливі особливості становлення нового українського письменства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балицький П. Етюди з історії української книги // Життя й революція. – 1927. – №7–8. – С. 142–160.
2. Дашкевич Н. Малорусская и другие бурлескные (шутливые) “Энеиды” // Киевская старина. – 1898. – № 9. – С. 145–188.
3. Єфремов С. Од редактора: Бібліографічні розвідки // Котляревський І. Твори. – К., 1930. – С. 341–366.
4. Кирилюк Є. Іван Котляревський: Життя і творчість. – К., 1981.
5. Кулиш П. Котляревський // Основа. – 1861. – № 1. – С. 235–262.
6. Кульчицький О. Світовідчуження українця // Українська душа. – К., 1992. – С. 48–65.
7. Ротач П. З легкої руки Максима Пурпури // Слово і час. – 1998. – №9–10. – С. 9–13.
8. Сивокінь Г.М. Одвічний діалог (Українська література і її читач від давнини до сьогодні). – К., 1984.

SUMMARY

In this article the role of reader’s part of the art communication in creation of Ukrainian “Eneida” is studied.

Н. Т. Колошук

**У. Самчук та І. Багрянний
у пошуках «великої літератури»
(на матеріалі мемуаристики, епістолярії
та критики)**

*Кожний великий твір літератури
насичений автентичною правдою життя...*

У. Самчук [14:18]

Згідно з концепцією, яку обґрунтувала С. Павличко у своїй відомій монографії «Дискурс модернізму в українській літературі», перший та наступний з'їзди МУРу (1945–1948 рр.) знаменували відхід емігрантської української літератури від реалізму й непослідовний, суперечливий, однак незворотний процес утвердження в ній модерних принципів [11:277–315]. У напруженій гострій полеміці між представниками різних емігрантських творчих угруповань дослідниця вбачала передусім вихід українського літературного дискурсу за межі зжитого «народництва» та переродженого-виродженого (у соцреалізм) реалізму¹, конфлікт поколінь та орієнтацій на Захід чи на Схід, що врешті (хай ціною розпаду МУРу та сварок старих друзів: «Дух конфліктів і розпаду ставав всеохопним» [11:314]) таки подолав унітарну орієнтацію митців України на «велику літературу» з «певним надзавданням», яку вони успадкували від «народницького дискурсу» і яка нібито виглядала у ХХ ст. анахронізмом. Найвизначнішими серед «традиціоналістів», яких називала С. Павличко, є, звичайно, У. Самчук та І. Багрянний. За часів незалежності ці автори постійно перебувають

¹ Ця теза ще раніше закріпилася у вузівських підручниках: «Заангажованість літератури навіть для справи національно-визвольної боротьби означала зведення її призначення до вузькоутилітарних, прикладних, 'неопросвітянських' завдань. Національний реалізм [ідеться про «велику літературу» у МУРівському дискурсі – Н.К.] був у певному сенсі дзеркальним відображенням соцреалізму» [5:10; див. також пізніше перевидання].

у полі уваги українських літературознавців, однак справа вивчення їхньої творчості, як нам здається, мало посувається у доланні певних стереотипів, котрі встигли скластися напрочуд швидко, зокрема щодо реалізму і традиціоналізму: замість категоричної апології за радянських часів утвердилася така ж непробивна зона застережень стосовно «анахронізму», натяків на «епігонство» тощо [див.: 1; 13].

У С. Павличко читаємо: «За своїми естетичними поглядами та вимогами Улас Самчук традиціоналіст і людина попереднього століття» [11:285]. Подібне повторюють неодноразово молоді дослідники [див. до прикладу: 9]. Значно рідше з'являються зважені аналітичні розвідки, в яких традиція не ототожнюється з відсталістю, а реалізм – із другосортністю [10]. Про таке ж ставлення до Багряного нам уже доводилося писати [див. докладніше: 8:207, 213–215]. На нашу думку, ці два різні письменники (обидва – дійсно традиціоналісти, але Самчук – справді реаліст за типом творчості, тоді як Багрянний – митець модерністського типу, експресіоніст) [8:244] заслуговують на принаймні нестереотипний підхід. Про «систему поглядів У. Самчука... як національний консерватизм» недавно опубліковано ґрунтовну й аргументовану статтю І. Руснак [12]; поглядам І. Багряного наразі приділено значно менше уваги. Доцільно, порівнюючи обох письменників у їхньому ставленні до «великої літератури», показати ту сторону проблеми, на яку українські літературознавці наразі не зважають: повоєнна доба у цілому світі свідчить про кризу модерного мистецтва, кризу утопізму; українські письменники Багрянний та Самчук з їхніми впертими симпатіями до традиційного тут швидше не виняток, а правило.

Отже, ще раз повернемося до МУРівської полеміки про «велику літературу», котра розгорілася у повоєнний час між українськими культурними діячами еміграції, що жили в умовах таборів Ді-Пі (для «переміщених осіб») у центрі зруйнованої Другою світовою війною Європи, на руїнах свого колишнього життя і в постійному очікуванні нових випробувань. Що змушувало цих людей із таким запалом обговорювати, здава-

лося б, далеку від буденних клопотів естетичну проблематику? Чи дійсно європейський модернізм був у ній альтернативою «застарілому» українському «народницькому» реалізмові?

Відповідь на ці запитання здається нам далеко не однозначною: позиції «традиціоналістів» Багряного і Самчука були різні. Коротко сформулюємо головні тези, з яких будемо виходити, розглядаючи мемуарну спадщину й епістолярію та публіцистику обох авторів, де ці проблеми постають.

1. На теренах повоєнної Європи у другій половині ХХ ст. дискредитованим виглядав уже не класичний реалізм – література позитивістської епохи (власне, разом із епохою він давно відійшов у минуле), а модернізм різних напрямків, зокрема авангардистські його течії. У країнах, які пережили в ХХ ст. тоталітаризм (приклади бачимо в Італії, Німеччині, Польщі, а з початком «відлиги» і в Росії, Україні та інших республіках тодішнього СРСР), неореалістичні тенденції проявляються прямо й недвозначно; в інших країнах відчутне тяжіння до неореалізму, заснованому на відмінних від позитивізму – екзистенціалістських – засадах. Це зумовлено законодавчою потребою суспільної свідомості: зживаючи тоталітарні міфи, відходячи від утопізму модерної епохи, література мусить повернутися до автентики повсякденного існування, до реалістичного типу персонажа – «маленької людини», до традиційної форми оповіді – ясної і прозорої – та жанрової структури (популярними у неореалістів є новела, автобіографічна повість, документально-сповідальна повість; усе більше місця в літературному процесі займають жанри nonfiction; відчутна в повоєнній літературі також актуалізація древнього дидактичного жанру притчі і трансформація його у форму параболі – сучасного філософського алегоричного жанру).

2. Модерністська парадигма в період Другої світової війни завершує свій розвиток, і це відчули самі митці; наприклад, абсолютна відірваність мистецтва від утилітарних потреб та споживацьких інтересів суспільства втілена Германом Гессе у метафорі «гра в бісер» і піддана критиці «зсередины».

3. Повоєнна доба, як і будь-яка інша, відзначається гетерогенністю культури: в ній уживаються неоавангардистські тенденції (скажімо, заперечення класичної культури Америкаськими бітниками або її критика представниками «нового» французького роману) і водночас неореалістичні (італійський повоєнний кінематограф і проза, російська «сільська» проза тощо), необарокові (латиноамериканський роман «магічного реалізму», згодом – українська «химерна» проза), неокласицистські / традиціоналістські та ін. [див. докладніше: 8:22–57].

Неоромантичні тенденції – скажімо, актуалізація модерного експресіоністичного, імпресіоністичного, символістичного, сюрреалістичного стилів – теж не рідкість, однак мають місце швидше у тих ситуаціях, коли митець (як-от у радянській тоталітарній імперії, у країнах Східної та Центральної Європи) змушений відвертатися від актуальних суспільних проблем або вибирати шлях інакомовлення, замовчування наболілого, шлях ескапізму тощо. Підтвердженням цієї тези виглядає оцінка, яку У. Самчук у своїй пізній мемуаристиці («На коні вороному») дає еволюції Аркадія Любченка, котрого зустрів в окупованому німцями Києві і зазнайомився досить близько: «Письменник визначного таланту, вражливий на вислів стилю, думки і логіки з великою психологічною поємністю і тонким відчуттям дійсності, він був приречений на такі умови життя, де треба було думати над кожним висловленим словом, затаювати в собі найболючіші правди, що отравило його духовність і зруйнувало його нервову систему. <...> Тому й постала така разюча різниця у вислові його, скажемо, 'Вертепу' і його 'Щоденника'... І прийде час, коли не лишень літератори, а й психологи займуться дослідженням цієї делікатної психологічної проблеми, того, взагалі, неврастеничного часу» [15:211; тут і далі в цитатах збережено авторські особливості правопису за емігрантськими виданнями – *Н.К.*]. Подібну оцінку дано й В. Петрову-Домонтовичу – одному з найяскравіших та найзагадковіших українських модерністів, якого У. Самчук знав у повоєнний період досить добре. Ось як він намагається пояснити творчі засади цього

письменника: «Можна допустити, що до політичних умов життя, він ставився з наперед обдуманим наміром не робити проти них справу. Не тому, що він їх боявся, а тому, що вони не варті того, щоб з ними сперечатися. Почуття його вищости було таке самозрозуміле, що воно не вимагало зовнішньої демонстрації. А тому він зберігся за часу сталінських вівісекцій, дарма що він належав до покоління діячів, з яких не залишилося майже нікого» [15:221].

Оцінка модерного і (вужче) декадентського мистецтва загалом у мемуарах У. Самчука зумовлена його вихованням і кругозором, але засвідчує, на нашу думку, не провінційність та необізнаність із модерним мистецтвом Європи (власне, якраз навпаки), а тверезість, об'єктивність самооцінок зрілого у своїх уподобаннях представника демократичних низів, котрий із розумінням ставиться до мистецької еліти і водночас дивиться на її декадентство й естетство скептично, як дорослий на дитячі забавки: «Для мене, сирого серцем мужика, незалежне й самостверджуюче мистецтво наших київських чарівників барви й пензля, припадало дуже до густу і будучи щирим, я насолоджувався ним далєбі безпосередніше, ніж, скажемо, мистецтвом Кокошки, а то й самого божественного Пікассо» [15:267]. Питання, яке мистецтво краще, – те, котрим пишається Париж, чи те, котрим милується провінційний Київ, – він пропонує залишити «на сумління історії, яка напевне має для цього в своїх шуфлядах безкомпромісне визначення» [15:267].

І. Багрянний та У. Самчук у МУРівський період і згодом виглядають різними не лише у своїх політичних поглядах і симпатіях, але й у мистецьких пошуках. Парадоксально, що реаліст Самчук у цій парі видається (якщо уважно прочитати його мемуари та критику) значно ближчим до моделі модерного митця-ескапіста, котрий ревниво оберігає свою творчу свободу і постійно тужить за тихою гаванню натхнення, куди б можна сховатися від політичних бур та суспільних полемік; неоромантик Багрянний вперто веде «лінію найбільшого опору» і політичну полеміку робить невід'ємною складовою свого виснажливого, понад сили, творчого існування у вирі суспільної боротьби.

Суперечки українських емігрантів у МУРі відображають загальносвітові тенденції повоєнної доби, наприклад, дуже схожі на дискусії у середовищі німецької «групи 47», активна діяльність якої припадає на 1944-й – 1960-ті рр. [див.: 4]. Безпідставним є намагання представити «модернізацію» української емігрантської культури заходами авангардистів із «нью-йоркської школи» (Ю.Тарнавський [17]). Її активність, до речі, виявляється не в безпосередньо повоєнний час, а в 1960-ті роки, коли хвиля нового, радикально-молодіжного авангардизму у світовій культурі знову піднімається досить високо, щоб зрештою розлитися у гротескно-іронічно-пастишевих компіляціях постмодерної доби.

У повоєнний – МУРівський – період у таборах Ді-Пі українські літератори-емігранти активно вчаться («Ми щось, як університет», – зазначає У. Самчук у нотатках грудня 1945 р. [16:22]) та в процесі цього колективного навчання пришвидшеним темпом «проходять» ті етапи розвитку культури, які Європа пройшла у попередні десятиліття. Це не означає, що вони повертаються до пройденого. Вся коротка МУРівська історія виглядає цілком утопійним проектом у душі утопічної доби – поспішним завершенням проекту модерну: «Ми в цих таборах апокаліпси ніякий, з цього правила, виїмок. Вирвані з-під гніту НКВД недобитки в незграбних одягах, негайно на руїнах вигнання, стають титанами і проголошують МУР. Хто вони, що вони, звідки вони? Зайві питання. Вони є, вони хочуть і вони можуть. А тому 'Велика література'. <...> Малі спроможності переставити на великі спроможності, не 'від Києва до Лубень', а від Києва до Нью-Йорку і сума суммарум, дасть Мистецький Український Рух великого, шекспіріанського, гетевського початку. Щоб щось зробити, треба наперед його уявити» [16:27].

Щоб побачити у цьому і подібних твердженнях постулати повернення до реалізму / народництва, треба дивитися крізь призму софістичних формул: «традиціоналізм / реалізм = народництво / дидактизм / соцреалізм / застарілі кано-ни», а «модернізм = авангардизм / формальні експерименти

й новації». Тоді цілком закономірно виходить: «Велика література є канонічною літературою. <...> Він [У. Самчук – *Н.К.*] вважає, що література покликана, по-перше, відображати життя, по-друге, нести в собі моральну істину, тобто бути дидактичною. <...> Його рецепт увійти до світової літератури, що називався 'великою літературою', означав імітацію та реставрацію певного класичного стилю (на кшталт Гете), якого, власне, ніколи в українській літературі не існувало» [11:285–286]. Насправді так однозначно не виглядають ні спосіб мислення У. Самчука та його однодумців (зокрема І. Багряного) в МУРі, ні той «класичний» нібито стиль, до якого вони (нібито) хотіли наблизитися у творчості. По-перше, реалізм не є «імітацією» / «реставрацією»; в силу своєї естетичної природи він вимагає від митця досягнення **реальної дійсності**, отже, й постійних пошуків мінливої форми, яка дала би змогу **наблизитися до дійсності**¹. По-друге, у щоденникових замітках У. Самчука та й його тогочасних статтях і доповідях представлено суперечливий процес переосмислення свого і своїх колег пройденого шляху та намагання знайти вихід із кризи, до якої той шлях призвів, – кризи модерністського світобачення. Отже, не дивно, що в цих пошуках художник звертає погляди на класичну культуру і в ній бачить підказку відповідей на свої непрості запитання.

Оповідючи у своїх «нотатках» про І з'їзд МУРу (грудень 1945 р.), У. Самчук всіляко підкреслює ідею «великої літератури» та «нового синтезу» в рідній культурі. Червоною ниткою проходить теза про «різну форму» і єдність мети: «Але годі говорити про реалізм. Це термін, який до нічого не

¹ Див. міркування про це у статтях А. Камю, 1952 – 1957 рр.: «Мистецтво, яке нехтує гіркою правдою повсякдення, стає безкровним. Але й самого життя, що живить мистецтво, для митця не досить» [6:563]; «Мрії в кожного свої, але реальність світу – наша спільна батьківщина. Отже, претензії реалізму цілком виправдані, бо глибоко пов'язані із самою суттю художньої творчості. Тож будьмо реалістами. Або, точніше, спробуймо ними стати, якщо це взагалі можливо. Бо хто нам доведе, що це слово наділене точним змістом і що реалізм існує – хоч би як ми його прагнули» [7:543].

зобов'язує і не визначає напрямку мистецького руху. <...> Стиль **активного романтизму дає змогу вільно охоплювати в синтезі життя епохи**. Він може стати нашим знаменом. <...> Ми різні за формою, але однакові в намірах. Так. Ми не емігранти, а народ в поході» [16:30; виділення моє – *Н.К.*]. Переказуючи доповіді своїх колег на з'їзді – В. Барки, Ю. Шереха, – в усіх відзначає ті ж пошуки синтезу, якого прагне сам. У всіх ідеться про літературу як утвердження й вираження національного духу; з'їзд, на думку Самчука, підтвердив, що «у всіх нас одна мета, одно духове обличчя, одна народня душа. <...> ... ми не самі, що ми разом, що ми свідомі свого завдання і своєї історичної місії в часі і просторі» [16:31–33]. Далєбі, ці заклинання ніяк не надаються до тлумачення у якості декларацій об'єктивного реалістичного мистецтва: це типово модерністська програма мистецького самодостатнього «служіння» як вищої місії і втілення Духу (ще раз доречно згадати Г. Гессе). Аналізуючи наступні з'їзди МУРу, Самчук і надалі постійно повертається до думки, яку Ю. Шерех у передмові «Чого ми хочемо?» до І збірника організації виразив так: «МУР об'єднує мистців різних стилів та напрямків» [цит. за: 16:84–85]. Самчук усвідомлює, що ця єдність нетривка, тимчасова, бо тут же починає рефлексувати з приводу власних творчих устремлінь та манери і визнає, що вони дисонують із прагненнями загалу, з перспективами, запропонованими МУРівським з'їздом [16:34–35]. Свої творчі стосунки з Багряним Самчук навіть у цей період позірної єдності не вважав близькими: «Ми дуже близькі до 'мас'. І в той час, коли я тримаюся рівня освічених мас, то Багряний мас взагалі. Він трибун» [16:92].

Будь-які спроби втягнути себе й МУР у суспільно-політичні дискусії, вимоги стати на бік певної політичної сили У. Самчук рішуче відкидав. Один із важливих стрижнів конфлікту у мемуарах – полеміка з очільниками МУРівського руху (Ю. Косачем, І. Костецьким тощо), з Д. Донцовим, із різними націоналістичними угрупованнями та критика міжпартійних чвар. Не раз письменник подає свої оцінки у досить

зневажливих виразах: «Тріскотня непотрібних фраз в непотрібному місці, з непотрібною метою» [16:129]; «...колимось, ділимось, самонищимось за дірку в бублику...» [16:245]. Саме тому й протиставляє себе Багрянному, переважно саркастично: «Але бачу, що Багрянний не може зрозуміти такого ставлення політичної справи [йдеться про надпартійність – *Н.К.*]. Він розуміє партії, ідеології, соціалізм, комунізм, фашизм, центральний комітет, генеральний секретаріат, ревалізація за провід, гра між фракціями, шахування між противниками. Це спорт» [16:251].

У нотатках «Плянета Ді-Пі», де охоплено короткий хронологічний період життя української емігрантської спільноти (від серпня 1945 року до вересня 1948, тобто до від'їзду Самчука й багатьох його земляків з Європи за океан), стрімко наростає мотив розчарування в риториці МУРу, у самій можливості згуртувати мистецьку еліту, у доцільності власних зусиль і своїх здібностях організатора. Самчук явно дратується через претензії різних політичних угруповань на вплив у МУРі: «Я хочу, щоб ми, літератори, і наша література визволилась раз назавжди й остаточно від командування різних єфрейторів з партій, яких би то не було. Я хочу, щоб вони таки дійсно капітулювали і остаточно почали з нами говорити, як з мистцями без ніяких і тих найменших умов, ані з нашого боку, ані з їх боку» [з листа до Ю.Шереха, вміщеного у книзі: 16:282].

Через те розходження з Багрянним стає для Самчука цілком закономірним. У період його заокеанської еміграції вони спілкуються рідко і зберігають певну відстань у стосунках. Відгуки У. Самчука на повоєнні твори його колеги (зокрема «Сад Гетсиманський») показують, наскільки стіна політичного нерозуміння заважала об'єктивній художній оцінці. Самчук докладно роз'яснює в листі товаришеві нібито недоречність у назві його твору і бездоказово заперечує головний здобуток: «У Вашій книзі, по суті, нема ідеї, за винятком 'ідеї' показати, як у Советському Союзі поводяться з людиною, що там варта людина, і взагалі, які там існують порядки» [2:II, 146–147]. Далі сперечається щодо поняття «творчості в тиші». Очевид-

но, його зачепило сказане адресатом [відповідного листа у представлений двотомником епістолярії Багряного нема – *Н.К.*], і він доводить, що на долю письменника достатньо випадає бур і мук самої творчості, помимо партійних: «І ми то знаємо, що справжні мистецькі твори стократ більше 'політичні', ніж ціла діяльність всіх наших емігрантських партій разом. У Ваші політично-організаційні здібності не вірю, Ви там нічого не зробите, як не зробив того ані Винниченко, ані Липа, що мали подібну від Вас сверблячку. Ви непотрібно себе марнуєте і не маєте часу почитати добру книгу, щоб не плавати в безнадійному дилетантстві в найелементарніших питаннях. <...> Але вірю Вам в одному: Ви того не можете залишити – політику. Ви то залишите тоді, коли побачите, як гарно з того вийшов пшик» [2:II, 147].

Судячи з донині опублікованої епістолярії та публіцистики І. Багряного, не можемо сказати, чи мав він нагоду відповісти щось заокеанському опонентові – прямої відповіді на докори У. Самчука не знаходимо. Зате чітко бачимо, що письменник до кінця відстоював у безконечних політичних сутичках та інших дискусіях і свої політичні позиції, і мистецьку етику та власне бачення художньої вартості своїх творів. Переважна більшість критиків Багряного виглядають непереконливими у своїх претензіях на оцінку, бо, як і Самчук, за частковими неточностями (справжніми чи надуманими) не бачили цілого. Публіцистика І. Багряного була звернута до актуальних суспільних і політичних проблем. Суто естетичні питання він обговорював, як правило, у приватному листуванні, на несправедливі закиди давав публічну відповідь лише зрідка [див. таку відповідь Г. Костюкові щодо «Морітурі»: 3:119–121]. Провідна ідея багрянівської публіцистики упродовж першого повоєнного десятиліття (1946 – 1956) – ідея необхідності розвінчувати утопізм західного суспільства та розкрити йому очі на злочинну суть сталінської диктатури: «Повернути ж його [тобто демократичний світ – *Н.К.*] з утопічної голови на реальні ноги – це наше завдання» [3:106]. Але й наступні після XX з'їзду КПРС недовгі роки до останку життя

Багряний змушений був робити те саме, бо навіть тектонічний зсув утопічної свідомості, причиною якого цей з'їзд став, не давав гарантій, що західне суспільство по-новому подивиться на проблему української незалежності та не буде сприймати за чисту монету хрущовські заяви про радянську демократію, відсутність політичних злочинців у СРСР і т.п. Тим більше, що серед радянських митців нового покоління (шістдесятників) знайшлися охочі не за страх, а за совість пропагувати «оголення червоного російського фашизму» в післясталінській Росії [див. відгук Багряного – «Зруйнований міф» – на опубліковану західною пресою в 1962 р. статтю Є. Євтушенка «Моя Росія»: 3:762–764].

Те, в чому У. Самчук [див. докладніше: 12:32, 36–37] та І. Багряний безперечно близькі – погляд на заангажованість літератури національною ідеєю й на епічну романну форму як найбільш відповідну потребам такої заангажованості. У листах до кількох адресатів Багряний ділиться своїми задумами: написати героїчну епопею про легендарний корабель-панцерник «Потьомкін» [2:І, 215, 579, 626], «епічну, сонячну книгу» «Мулярі» – «про мій рід, про нашу Слобожанщину, про сонячне дитинство, про людину на українській землі» [2:І, 214], «роман про Юрка Тютюнника. Це бо єдина постать в нашій революції, про яку можна написати роман» [2:І, 216]. Задумам не судилося здійснитися, однак характерна сама їх спрямованість – до національної героїки, історії, епічної широти.

Висновки. Суперечності у підході до «великої літератури», виявлені у мемуаристиці та публіцистиці І. Багряного й У. Самчука, показують, наскільки неоднозначною була повоєнна полеміка в українських емігрантських літературних колах, як тісно вона змикалася зі світовими тенденціями в культурі. Кожен із літераторів мусив по-новому визначитися у своїх творчих орієнтаціях на певний тип творчості (неореалістичний – неоромантичний, класицистський – авангардний) і відповідно до цього вибору формувати індивідуальний стиль. При тому у більшості митців-українців було усвідомлення, що необхідна єдність у відстоюванні національної ідеї,

а в культурі – «новий синтез» (Є. Маланюк). Однак воно досить швидко змінилося розчаруванням у можливості такої єдності та й загалом у можливостях Слова. Залишалося, як каже українське прислів'я, вжите Багряним у листі одному з друзів, – «догнав не догнав, але бігти треба» [2:І, 214].

«Велика література» в емігрантській полеміці – широке, всеохопне поняття. Найменше в ньому «народництва» / «традиціоналізму» – вони виявлені хіба на рівні риторики, але звичні вирази не збігаються з суттю. Суть – руйнування утопізму модерних проектів [див. докладніше: 8:117–141], одним із яких виявилася й «велика література», оскільки «синтез» різномірних стилів був нежиттєздатним у межах цілого – емігрантської творчої спільноти. Зате в окремій творчій індивідуальності органічно сплелися протилежні тенденції. Найтрадиційніший та найпотужніший з українських реалістів ХХ ст. У. Самчук – чудовий приклад, як сучасний художник може поєднувати у своєму світогляді орієнтацію на реалістичний тип творчості і модерні принципи мистецької свободи, самодостатності та права на ескапістську суспільну «нішу». А пристрасний борець за національну незалежність І. Багряний – неоромантик із когорти «розстріляного відродження» – приклад модерного митця, котрого сучасники не вміють адекватно сприйняти й пошанувати як художника, чия суспільно-політична діяльність на щоденну потребу заслонила для них неперехідні художні вартості.

Творчий спадок Багряного, як і Самчука, неоднорідний. Пора виявити в ньому вартісніше й те, що було плодом поспіху, даниною соціальному «замовленню», велінню доби – «ми робимо все на коліні» [2:І, 212]. У цьому допоможе й аналіз само- та взаємооцінок письменників, виявлених у мемуаристиці та епістолярії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Поет після облоги // Art line. – 1998. – № 2. – С. 60–61.
2. Багряний І. Листування. 1946 – 1963: У 2 т. – К., 2002. – Т. І–ІІ.
3. Багряний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе. – К., 1996.

4. *Зачевский Е.А.* «Группа 47» и становление западногерманской литературы. – Л., 1989. 5. *Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн. 2. Ч. 1: 1940-ві – 1960-ті роки: Навч. посібник / За ред. В.Г. Дончика.* – К., 1994. 6. *Камю А.* Мистець за ґратами / Пер. Л. Кононовича // Камю А. Вибр. твори: У 3 т. Т. 3: Есе: Пер. з фр. – Х., 1997. – С. 559–564. 7. *Камю А.* Шведські бесіди / Пер. В. Шовкуна // Камю А. Вибр. твори: У 3 т. Т. 3: Есе: Пер. з фр. – Х., 1997. – С. 532–553. 8. *Колошу Н.Г.* Табірна проза в парадигмі постмодерну: Монографія. – Луцьк, 2006. 9. *Лисенко-Ковальова Н.* Концепція «великої літератури» Уласа Самчука // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: Зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конференції 11–13 травня 2005 р. (Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). – Рівне, 2005. – С. 58–64. 10. *Мовчан Р.* Проза Уласа Самчука на перетині національної традиції та модернізму // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: Зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конференції 11–13 травня 2005 р. (Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). – Рівне, 2005. – С. 50–58. 11. *Павличко С.* Теорія літератури. – К., 2002. 12. *Руснак І.* Засади художньої історіософії Уласа Самчука // Улас Самчук: художнє осмислення української долі в ХХ столітті: Зб. наук. праць за матеріалами Всеукраїнської наук. конференції 11–13 травня 2005 р. (Рівне – Дермань – Тилявка – Кременець). – Рівне, 2005. – С. 28–38. 13. *Савченко З.В.* «Романтика вітаїзму» (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.01.01 / Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – К., 1999. 14. *Самчук У.* Велика література: Доповідь на І з'їзді Мистецького українського руху (МУР), грудень 1945 // Самчук Улас. Роздуми про літературу: Зб. літ.-критич. статей. – Рівне, 2005. – С. 8–28. 15. *Самчук У.* На коні вороному: Спомини і враження. – Вид. 2-е. – Вінніпег, 1990. 16. *Самчук У.* Плянета Ді-Пі: Нотатки і листи. – Вінніпег, 1979. 17. *Тарнавський Ю.* Темна сторона місяця // Критика. – 2000. – Ч. 7–8 (33–34). – С. 4–10.

SUMMARY

The article deals with the critical and memoirs inheritance of U.Samchuk and I.Bagryaniy in which their attitude to “great literature”, declared by the Ukrainian Artistic Movement (UAM) as the leading idea for the Ukrainian post-war emigrant literature, is discovered.

Ж. В. Сопельник

До історії взаємин Г. Костюка та І. Багрянного

Видатного українського еміграційного науковця, публіциста, мемуариста, громадського діяча Г. Костюка не дарма називають літописцем української літератури та історії ХХ століття. За своє майже столітнє життя він мав змогу спостерігати усі колізії літературного та історичного процесу спочатку в СРСР, а згодом у Німеччині та США, був знайомий і підтримував дружні стосунки майже з усіма представниками епохи „розстріляного відродження”, про що свідчать не тільки величезна кількість його наукового, публіцистичного, епістолярного доробку, але й два грубесних томи спогадів, писати які автор вирішив вже після 80-ти років. Власне, останнє двадцятиліття свого життя він і присвятив написанню ґрунтовної мемуарної дилогії під назвою „Зустрічі і прощання”. Спогади Костюка, окремі листи, що дійшли до нас, розвідки наукового характеру – це все лектура, за якою можна з’ясувати особливості його взаємин з багатьма представниками літературного процесу ХХ ст., серед яких одне з провідних місць займав І. Багрянний.

Характеризуючи творчість Г. Костюка, І. Кошелівець зазначав, що „його літературний доробок за це сорокаліття – воістину повна історія тієї драматичної доби. Почавши з її передвісника Володимира Винниченка й закінчуючи Іваном Багрянним, сливе не лишилося жодного з її діячів поза увагою Костюка, яким він присвятив ґрунтовні статті, монографії. Але три постаті незмінно стояли в центрі уваги літературознавця-дослідника: згадані вище Винниченко і Багрянний, третій – Микола Хвильовий” [6:126]. (Цитати подаються за сучасним правописом). І. Багрянному, як і Г. Костюку, було власне активно-романтичне сприйняття дійсності, що пов’язано з періодом „розстріляного відродження”, у який відбувалося становлення особистості обох митців, з його теорією роман-

тики вітаїзму. На цю властивість творчості письменника також вказував В. Гришко, зазначаючи, що герої творів І. Багряного живуть, „не тільки не втрачаючи при цьому своїх добрих моральних якостей, а навпаки – загартовуючись і зміцнюючись саме в цьому відношенні, вони виростають із *потенційних* носіїв закладеної в них самою логікою речей сили заперечення ворожої народів системі – в її *активне* заперечення” (Курсив авторський. – Н.С.) [3: 36].

На сьогоднішній день проблема взаємостосунків означених митців ще не стала об’єктом наукового висвітлення. Стаття виконана в межах кандидатського дослідження „Проблеми українського літературознавства в мемуарно-публіцистичному та науковому дискурсі Г. Костюка”. Метою розвідки є окреслення міжособистісних та професійних зв’язків І. Багряного та Г. Костюка на матеріалах їхнього листування та спогадів „Зустрічі і прощання”.

Знайомство цих двох осіб розпочалося ще у 1926 р. і продовжилося зустріччю у Львові в 1943 р. Дослідник творчості Г. Костюка Т. Салига зазначає: „Коли йдеться про діаспорну долю будь-якої особи, що емігрувала з Києва чи Харкова на Захід, то вона доречно асоціюється з Галичиною, зокрема зі Львовом. Адже шлях в Європу лежав саме через галицьку столицю [...]. І перша, і друга східноукраїнські еміграції від таких зупинок у Львові не відмовлялись” [8:61]. Зауважимо також, що, перебуваючи у Галичині, Г. Костюк у межах співпраці з „Українським видавництвом” рецензував рукописи, а також був одним з членів журі оголошеного видавництвом літературного конкурсу, першу премію якого, як відомо, розділили І. Багряний з його „Тигроловами” та Т. Осьмачка.

Проте, Львів був тимчасовим пристанищем у біографії обох митців. У 1945 році з кількомісячною різницею доля приводить їх до Німеччини. Характеризуючи ті роки у своїх мемуарах, Г. Костюк зазначав: „Від жовтня 1945 року для мене і моєї родини почалася нова доба буття. Несподівано ми осіли, мовляв Самчук, на „Планету Ді-Пі”. І перебували на ній, як і вся українська трьохсоттисячна еміграція, майже по-

вних п’ять років” [4:198]. З 1952 року Г. Костюк оселився у США, а І. Багряний так і залишився до кінця свого життя в Німеччині. Проте, їхні взаємини, як творчі, так і особистісні, за цей час зміцніли, переросли в справжню дружбу, не перервалися і на відстані, постійно підтримувалися листуванням.

Приїхавши до Німеччини, І. Багряний майже одразу відвідав родину Костюка. Разом вони брали участь у створенні Мистецького Українського Руху (МУРУ), що його очолив ще один добрий приятель Г. Костюка Ю. Шевельов (Шерех). Ідея створення нової партії, яка опанувала І. Багряним та Р. Паладійчуком, також після багатьох обговорень була схвалена Г. Костюком. Він стає генеральним секретарем Української революційно-демократичної партії (УРДП), керівне ядро якої становили І. Багряний, Б. Левицький, Р. Паладійчук, І. Майстренко. Розмірковуючи про долю письменника у своєму некролозі „Іван Багряний. Де ходив він босими ногами...”, Р. Рахманний зазначав: „Він своєчасно згуртував довкола українського національного прапора східноукраїнські елементи, які з різних причин, мабуть, не включилися б були в жодне західноукраїнське середовище. Не виключається можливість, що приблизно 40% тих українців були б втрачені цілковито для української політичної еміграції, ставши лише заробітчанською еміграцією, яка вибрала б волю тільки на те, щоб краще жити” [7:27].

Щоправда, партійна кар’єра Г. Костюка тривала недовго. Члени УРДП по-різному дивилися на можливість подальшого партійного розвитку, про що свідчить листування І. Багряного з Г. Костюком від 9.12.1947 р.: „До мене [До І. Багряного. – Н.С.] дійшли чутки, що десь збирається з’їздитися „чорна рада” УРДП! Очевидно – ходить про революцію всередині?! Маси – самі по собі, а „провід” – сам по собі, деякі члени ЦК – самі по собі” [1:577]. Тож, зважаючи на ці проблеми, Г. Костюк „вирішив повернутися до науки й літератури, від яких уже кілька років як відступився і за якими служив. Так закінчилася моя роль партійного лідера й активного політика” [4:266].

Займаючись окрім письменницької діяльності ще й політикою, І. Багрянний, природно, постійно наражався на обвинувачення і критику, в більшій мірі безпідставну. Його найближчі друзі Ф. Пігідо, У. Самчук, Г. Костюк та інші повсякчас намагалися полегшити його сприйняття цих несправедливих закидів. Так, в одному з листів Г. Костюк пише: „Друже, перестань реагувати на те, що там скаже про тебе Косач чи Осьмачка. То є милі дуже хлопці, хоч заздрісні і варіяти. Будь же ти серед поетів розумний. Отже, це крапка” [1:576]; подібні думки спостерігаємо в листі від У. Самчука, який просить „не звертати уваги на те, що хто про Вас каже, чи не каже. Ви є Ви, і Вам цього ніхто не відніме. Ми, себто я, Гр.Ол. [Г. Костюк. – *Н.С.*] та моя жінка за Вами горою” [2:140].

Г. Костюк та І. Дубинець були єдиними особами, яким І.Багрянний скаржився на Ю. Лавріненка (Дивничча) через те, що той не вмістив його творів у антологію „Розстріляне Відродження”, що теж свідчить про близькі дружні стосунки митців: „Оце переглядав Юркове „Розстріляне Відродження”. Дечим я дуже здивований, а саме: ані словечком Юрко не згадав про мене [...]. Коли стати не в позицію різних групових поррахунків та державінського пачкунства, а на позицію об’єктивну (а тільки така зобов’язує честь кожного історика і дослідника), *то я все ж таки був*” (курсив авторський) [1:581]; „Мушу тобі сказати, що серед усіх свинств і мерзостей, які мені зроблено за ці скоро два десятиліття на еміграції, найбільше свинство зробив і найболючішого удару завдав Юрко. Я мовчав і мовчу, але в моїй голові те все ніяк не вміщується” [1:585].

Треба пояснити причини конфлікту між свого часу близькими товаришами І. Багрянним та Ю. Лавріненком. У примітці до листа П. Волиняку від І. Багрянного укладач двотомника епістолярної спадщини письменника зазначив, що причиною цієї сварки став М.О. Степаненко, „який був енергійним, працьовитим і добрим організатором. Але одна з хиб його характеру, що зводила нанівець його позитивні риси – це систематичне пониження гідності й честі цілого ряду відомих осіб

в партії [УРДП. – *Н.С.*], які могли б бути йому конкурентами, чи мали інші думки [...]. Немало кривд він зробив і І. Багрянному. Через паплюження Степаненком Дивничча, Ю. Дивничні словом не згадав про І. Багрянного в своїй праці „Розстріляне Відродження”, бо був ображений на Багрянного, що він, мовляв, дав дозвіл Степаненкові писати неправду проти нього в „Українських вістях” [1:236].

Ще однією гранню творчих взаємин митців були їхні стосунки як редактора та письменника. Г. Костюк брав безпосередню участь в упорядкуванні збірки поезій „Золотий бумеранг”, приуроченої до 20-ліття творчої діяльності І. Багрянного. Окрім суто редакторської роботи: „Вибрану збірку поезій твоїх ми мусимо удвох добре проредагувати” [1:574], він разом з У. Самчуком робив корисні поради стосовно того, які твори слід або не слід вміщувати у цій першій еміграційній багряннівській збірці: „Перечитав я знову „Скельку” і раджу тобі щиро її поки що не пускати. Хай. Ще є час. Пізніше. Зараз незручно. З багатьох причин. Не тільки зовнішніх” [1:574], „Скельку” видавати не обов’язково. Ось чому – Ви там не дуже ладнаєте з Богом. Я Вас розумію, що і як, але цього не зрозуміють наші побожні люди” [2:140]; Г. Костюк є також автором передмови до „Золотого бумерангу”, в якій зробив докладний огляд творчості письменника.

Листування Г. Костюка та І. Багрянного не припинялося майже до самої смерті письменника. В останньому, написаному наприкінці 1962 р. листі І. Багрянний говорить: „Цими днями трохи дуба не врізав. Маю тяжке захворювання коронарних судин, і, брат, крутить мене ця біда в гудзик. Так що, може, оце напишу тобі листа, а вдруге чи й не доведеться [...]. Але це все між нами, не люблю нарікань і не хочу, щоб їх хтось від мене чув. Це тільки для того, щоб ти був у курсі справ, в разі довго не писатиму, друже мій” [Цит. за: 5:829].

На смерть свого вірного товариша в еміграції Г. Костюк відгукнувся великим некрологом „Відійшов у безсмертя”, який містить ґрунтовний огляд життєвого і творчого шляху письменника. Актуальний для визначеного жанру пафос,

яким просякнутий початок статті, поступово зникає, і на його місці залишається тільки сум автора, оскільки він приходить до розуміння, що, незважаючи на численні згадки про письменника, що з'явилися у пресі, „ми навіть сьогодні не усвідомлюємо, кого ми втратили” [5:829], що „за життя Івана Багряного ми всі поспіль робили йому велику, нічим не виправдану кривду [...]”. Ми не тільки не вміли дати відсіч усій тій, як він висловився, „зливів мерзості”, що отруювала останні роки життя його, а навіть деякими, може, й непродуманими, а може й свідомо, керуючись низьким почуттям заздрості чи іншою людською слабкістю, негуючими заувагами на адресу його особи та його творів, підсилювали та підпирали ту „зливу мерзості”. Може, смерть його уб'є дрібноту в нас, прояснить серце, внесе поважність, відповідальність та об'єктивність у наше ставлення і нашу оцінку його місця і значення” [5:831]. Говорячи про значущість творчого доробку письменника, Г. Костюк апелює до того факту, що І. Багряний був чи не єдиним з українців, чиї твори, видані іншими мовами, не спіткала участь бути непоміченими читацькою аудиторією, а навпаки, здобули схвальні відгуки у найпередовіших літературних часописах світу.

Г. Костюк створив періодизацію творчості І. Багряного, поділивши її на чотири етапи: 1926–1932 роки – початок літературної діяльності, перерваний арештом; 1932–1940 – перебування у в'язницях і концтаборах; 1941–1945 – доба Другої світової війни; 1945–1963 – еміграційний період творчості письменника. Також дослідник піднімає питання й малярського обдарування митця, зазначаючи, що він дуже багато малював для себе, створював ілюстрації до власних творів, хоча ніколи й не займався цим професійно.

Таким чином, простеживши історію взаємин Г. Костюка та І. Багряного, доходимо висновку, що, започаткувавши свою дружбу ще в юності, ці непересічні особистості, незважаючи на можливі непорозуміння в політичній та професійній сферах, змогли пронести її крізь роки і відстані. Їхнє листування, а також спогади Г. Костюка є вагомими документами, які до-

зволяють поглибити наші знання щодо українського літературного та політичного процесу ХХ ст. в еміграції і потребують подальшого ґрунтовного дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багряний І. Листування 1946–1963. У 2-х т. – К., 2002. – Т. 1.
2. Багряний І. Листування 1946–1963. У 2-х т. – К., 2002. – Т. 2.
3. Гришко В. Живий Багряний / Багряний І. Листування 1946–1963. – У 2-х т. – К., 2002. – Т. 1. – С. 33–45.
4. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Спогади. Книга друга. – Едмонтон, Торонто, 1998.
5. Костюк Г. Відійшов у безсмертя / Багряний І. Публіцистика. – К., 1996. – С. 829–837.
6. Кошелівець І. „Ентузіаст відродження”. Неювілейне про Г. Костюка // Дзвін. – 1991. – № 12. – С. 125–130.
7. Рахманний Р. Іван Багряний. Де ходив він босими ногами... / Багряний І. Листування 1946–1963. У 2-х т. – К., 2002. – Т. 1. – С. 26–32.
8. Салига Т. Ваші заслуги непроминальні ...: Есе про Г. Костюка // Дзвін. – 2000. – № 5–6. – С. 59–63.

SUMMARY

In the article author looking forward the relations between two famous persons in the literature process of XX century – H. Kostyuk and I. Bahrianiy. The research was written by the material of I. Bahrianiy's epistolary inheritance and H. Kostyuk's memoirs "Meetings and farewells", that appear important documents of literatures and political life of Ukrainian emigration.

А. О. Мумченко

Тигр проти дракона: мотив звіра у творчості І. Багряного і В. Свідзінського

Тенденції мотивного аналізу у сучасному літературознавстві є доволі поширеними, адже стимулюють до виділення повторюваних комплексів почуттів та ідей, які часто мають архетипічний характер і багато важать у формальній та смисловій площинах творів.

Метою нашої роботи є аналіз і порівняння мотиву звіра у прозі Івана Багряного (котрий дебютував як перспективний поет) та поезії Володимира Свідзінського. Бестиарні образи

у творах І. Багряного виділяли М. Сподарець [9], [10], Г. Клочек [6], Г. Маклакова [7], М. Жулинський [5] тощо. У В. Свідзінського питання мотиву звіра дослідники торкалися переважно побіжно (Е. Соловей [8:484–516], І. Андрусак [1]); отже, необхідним видається виявлення спільного і відмінного у функціонуванні, характері, цілях виведення звіриної символіки обома письменниками.

Образи звіра – перманентне явище у всій творчості видатного майстра слова ХХ століття Івана Багряного. Особливо знаковим видається мотив звіра у романі 1947 року «Тигролови». Звірі постійно супроводжують романну дію хоча б тому, що події відбуваються серед незайманої природи Далекого Сходу: *«Так, едем, де... живе субтропічний барс і гімалайський ведмідь, ще й полярний «курсус арктос» на придачу; шляхетний олень і сніжний горал; тендітний єнот і сестра гієни – росомаха тощо...»* [2:19]. За словами І. Багряного, тваринно-рослинний світ Приамур'я був відомий йому до найменшої дрібнички, бо *«...я ту географію пройшов власними ногами, а флору й фауну помацав не тільки власними очима, а й власними руками»* (цит. за виданням [6:36]). На тлі мальовничих картин природи постають бестіарні образи, різні за смисловим і символічним навантаженням, але необхідні та виправдані у художній структурі твору, такі, що мотивують і певним чином організують її.

Серед розмаїття зоологічних концептів провідними є образи **дракона** і **тигра**. Вони є цементуючим началом у побудові символічного шару твору, який ґрунтується на мотиві протистояння двох персонажів.

Практично жоден дослідник не оминає картини появи **дракона** у романі І. Багряного (Г. Клочек, [6:10]; М. Жулинський, [5:11]; М. Сподарець, [9:50]).

Появу поїзда змальовано як рух живої істоти (про це докладніше – Маклакова Г. [7]) з ревом, зойками, стрімкістю; бачимо щетинисте тіло тварини і її вогненний хвіст.

Порівняння потягів зі зміями або іншими фантастичними потворами – високочастотне явище в українській прозі то-

го періоду. Це стосується зокрема творів О. Довженка («Звенигора»), О. Копиленка («Леза»), О. Слісаренка («Божевільний трамвай»), М. Івченка («Світляки») тощо.

Як відомо, образ дракона закорінений у міфологічні уявлення про хтонічних звірів-потвор. Визначальним є те, що дракон у «Тигроловах» постає уособленням вірувань саме західного, європейського світогляду, а надто – християнства: «В більшості легенд дракон з'являється саме у значенні первісного ворога, двобій із яким є найвищим випробуванням... У християнській символіці дракон розглядається як утілення диявольського начала, сатани, якого перемагає архангел Михаїл, скидаючи в глибини пекла... В уявленні європейців дракон – це величезна змія з кігтистими лапами і крилами. Такий дракон, як правило, чорний, але також яскраво блискучий, з його пащі вириваються полум'я і дим...» [11:162–163]. Натомість східний дракон – це переважно символ мудрості, божества, охоронця і покровителя. Багряний вказує на цю особливість описуваного звіра: *«Не з китайських казок і не з пагод Тибету... То не фіктивна потвора з наївних китайських казок і не легендарний дракон Далай-лами»* [2:5]. Звір справжній, реальний і тому страшний. Але, поза тим, він є медіатором посейбіччя і потойбіччя. Автор сам натякає на символіку перенесення людей до світу смерті, не один раз описувану у казках та легендах: *«Фантастичні і реальні, дивовижні аксесуари нерозшифрованої жаскої легенди – таємничої легенди про зникнення душ»* [2:7]. Отже, наявне оксюморонне розв'язання ситуації і потрактування образу дракона: ірреальність стає єдиною можливою реальністю, тому вона жаска. Уявний дракон (із європейської міфології), нехай навіть той, що краде душі, стає справжнім, а містичний край таємниць (і водночас – потойбіччя) ось-ось зробиться вбивчою реальністю.

Персоніфікованим уособленням дракона постає майор Медвин – символ жорстокості другого, «елітного», з двох світів-потягів. Він, піймавши безліч душ, чатує тепер лише на одну, найціннішу для себе (як сатана прагнув спокусити Ісуса Христа). Медвин дає Многогрішному безліч характеристик

хтонічного характеру: очі його повні «*тваринячої зненависті*», він схожий на «*маніяка*» і взагалі є «*зоологічним (!) націоналістом*» [2:32–33]. (На нашу думку, саме зоологічний націоналізм, як генетично закорінений, мовби тваринний інстинкт, елемент психіки героя, вивищує його над особинами, що такого інстинкту не мають).

Ще більше символічне навантаження несе в романі образ **тигра**. Спочатку згадки про нього виникають лише у розмовах пасажирів, які прямують на Далекий Схід. У їхніх вустах слово «тигр» множитья і варіюється, що вже само по собі не є природним, адже для тубільців сходу існувало певне табу на вимовлення цього слова, частіше воно замінювалося евфемізмом «господар». Подібним чином введено образ тигра у новелі Х. Кортасара «Бестіарій»: звір постійно присутній, про нього всі знають і говорять, але смугаста потвора так жодного разу і не з'являється перед очима читача.

Дзеркально протилежною стає ситуація, коли людина опиняється на місці. Щоправда, Григорій Многогрішний, «пасажир не з власної волі», вистрибнувши на шаленій швидкості з поїзда, не мріяв про надзвичайні пригоди, але став їхнім учасником.

Звичайно, не можна оминати і символіки назви роману – «Тигролови» (спершу «Звіролови»). Дослідники неодноразово підкреслювали двоплановість заголовку: тигролови – це і Сірки, і Медвин, який полює на тигра-Григорія. Тільки звіроловство Сіроків є засобом прожиття у тайзі, символом величч, вивільнення людського в людині (Г. Клочек застерігає від однозначного сприйняття цих героїв як образів природної людини, адже вони повсякчас примушені змагатися з природою [6:25]), а «людоловство» майора – демонстрація нищоті та занапащення якостей homo.

За свідченням дослідників Маньчжурії, полювання на тигра (в тому числі здобування звіра живцем) було, якщо не звичайною, то принаймні, розповсюдженою справою. Відомі цілі родини звіроловів: Трофімови, Реутови, Худякові, Козіни, Кулагіни, Богачеви, Черепанови та ін. [3]. Отже, сім'я Сіроків – опук-

лий образ безстрашних мисливців, які, починаючи з XIX століття, демонстрували неабияку сміливість у двобої зі звіром.

Із розвитком сюжету паралель Григорія з тигром конкретизується. Він постає підкорювачем тайги, що разом із новими друзями досягає складнощі далекосхідного життя. Велич героя, подібна до величч «смугастого царя Приамур'я», підкреслюється у зовнішніх характеристиках, зображенні стійкості та мужності героя: «*Дивиться виряченими очима – і тільки як каменяка*», «...*бо той диявол мав голяфську силу*» [2:32].

Населення Далекого Сходу створило особливий культ тигра. Він вважається священною твариною, яку не можна вбивати, яка є захисником народів од злих духів. Китайська медицина приписує різним частинам тіла тигра чарівну силу. «За віруванням китайців, тигр, відзначений ієрогліфом «Ван» [«начальник», «господар»], є другим утіленням людської душі, що спокутує власні гріхи або гріхи своїх пращурів. У тигра втілюється зазвичай душа якого-небудь відомого правителя або мостивої людини» [3:16] (пригадаймо родовід Григорія, що йде від Дем'яна Многогрішного).

Як бачимо, на відміну від західного потрактування образу **дракона**, **тигр** постає у творі саме у східному сприйнятті. При полюванні Сіроків «*на кішку*» підкреслюється сила і гордість тварини, а надто міфологічний підтекст, виражений в ототожненні тигр-Григорій. Ув описах давніх вірувань, пов'язаних із драконом і тигром, знаходимо точки перетину обох бестіарних символів: «Коли тигр зображується у битві з небесним драконом – також [як і тигр] символом Ян – він стає земним утіленням Инь; зображені ж разом тигр і дракон символізують сили духу і матерії» [11:669], «Зображення цього звіра [тигра], як і зображення дракона, можна бачити скрізь...» [3:16].

У «Тигроловах» спостерігаємо довге протистояння і, врешті, двобій сильних начал – дракона і тигра. «Хто вб'є тигра, кажуть старі звіролови, той напевне буде забитий іншим тигром» [3:16] – цей принцип утілений і в романі: майора Медвина чекає той же вирок, який він виносив десяткам,

якщо не сотням, ув'язнених, – смерть. У дзеркально змінених умовах переінакшуються і значення полюсів протистояння: тепер звіроловом стає Многогрішний, а Медвину відводиться роль упольованого. Як твердять знавці тигрів, звір нападає на людину, тільки якщо він поранений. Тортури НКВС лишають по собі неvigойну рану, а надто мучить Григорія постійний спогад про долі тисяч і тисяч закатованих. Тому він чинить напад – але не на людину, а на безжального звіра, майора ОГПУ. Многогрішному не тільки щастить перемогти його, але й лишитися на волі разом із коханою дівчиною, бо, як кажуть старі Сірки, *«Щастя як трясця, як нападе, не скоро покине»* [2:113]. Людинолову на своєму кріслі, Медвину, котрий зустрівся віч-на-віч із могутнім тигром у стихії останнього (бо тут була воля, а воля – єдине прагнення і єдиний прихисток Многогрішного), забракло сили не те що протистояти, а бодай вимовити хоч одне слово. Вбивши майора, Григорій каже Наталці: *«Я вбив одного дракона»* [2:197].

Поняття **людини** і **звіра** у І. Багряного – різнокатегоріальні. Людина може бути схожою на звіра за певними ознаками, може вивищуватися над твариною саме своїми людськими якостями, може вступати у двобій із іншою людиною, теж наділеною рисами звіра. Але обов'язковими є протистояння і протиставлення людського і звірячого. Світи реальний і фантастичний розділені, а якщо міняються місцями, взаємонакладаються, то це лише свідчить про фактичну відсутність фантастичного. І відтак, образи звірів, врешті, увиразнюють реальний світ.

Інша ситуація у В. Свідзінського. Поезія його – міфософська, два світи мають у ній відмінний вигляд. Превалюючий для поета – світ казки, і це є його реальність. Сприйняття буденних речей теж здійснюється радше у координатах міфу. Звір у В. Свідзінського виступає медіатором або представником «того» світу, в якому (чи на шляху до якого) часто знаходиться герой або який знаходиться у герої. Показовим для порівняння з «Тигроловами» є образ звіра, введений у поезії *«Страшно, скажу я, на думку, що в постаті звіра ходив я./*

Страшно, – нащадок мій скаже, – що був я колись чоловіком» [8:159]. Окрім проблем циклічності часу, непідвладності долі людині, неможливості передбачення майбутнього, тут звучить проблема тваринного і людського начал у кожному з нас. Спостерігаємо ймовірну зміну полюсів, коли у понятті *«звір»* бачиться позитив, у той час як *«чоловік»* сприймається негативно. Або взагалі не існує позитивного і негативного як категорій, і, можливо, не існує понять звіра і людини (чи є щось третє?).

Екзотичність окремих образів у поезіях В. Свідзінського практично не відчувається. Дельфіна, слона, росомаху уявляє як незвичайних для нашої дійсності лише читач. У автора ж існують поряд і є рівнорядними слов'янський, китайський, африканський пейзажі; назви їм не даються, а отже, номінативної різниці між ними немає. Звичайним видається фігурування у віршах князів і царівен; падає у воду іграшкова малахітова змія, в цей час помирає людина. Друга подія трагічна і необоротніша, та вони однакові, як такі, що мали місце паралельно в двох світах, і про обидві ці події слід говорити.

Цікавим є співвідношення потрактувань образу **дракона** у І. Багряного та В. Свідзінського. Показовим у цьому плані є вірш останнього *«До школи»*. Якщо у І. Багряного наголошується на справжності дракона, заперечується можлива версія, що звір *«китайський»*, *«фантастичний»*, то у В. Свідзінського, навпаки, у фіналі твору постулюється казковість *«змія»* (варіант називання міфічного дракона). Як і у І. Багряного, фантастичний дракон не являє небезпеки, але В. Свідзінський робить акцент не стільки на некривдності звіра, скільки на приналежності його до світу дитинства. Дитинство раз-по-раз апелює до маленького героя, якого везуть до школи. Воно висуває вагомні аргументи: таємничу темряву, річку, по якій пропливло щось неназване, загрозливість міста: *«От замріяли мури, вулиці/ І домів ворожий стан»* [8:169]. Та, коли це не діє, і рух героя *«до школи»* (а значить, до дорослого життя, освіченості, прагматичності) не припиняється, світ казки викидає козир – *«Пролетів зорею змій»* [8:169]. Ирреально-міфічний, символ як позитивного (світла, сонячної енер-

гії), так і недоброго, зловісного (що для дитини видається у казках та легендах не менш захопливим) начал, дракон постає атрибутом обряду ініціації героя.

Отже, образ змія у цій поезії є наскрізь міфічно-казковим. Але від міфічності дракона остаточно не відмовляється і І. Багряний. Окрім рис хтонічної потвори, якими автор наділяє експрес, у творі згадується легенда про зникнення душ, пов'язане із діями дракона.

Врешті, схожою у творах В. Свідзінського і І. Багряного є і ситуація **вибору**. Це вибір між реальністю і ірреальністю, посеї- і потойбіччям.

У В. Свідзінського реальний світ укритий димкою містичного. «Той» світ непереможно вабить ліричного героя: *«І я боюсь, що встану і піду,/ Плесканий лист руками розведу,/ І в глибину спокусливу порину»* [8:278], представники світу закликають: *«Люби мою господоу,/ Жени задуму прич»* [8:253]. Вибір відбувається на наших очах, і хоча можемо передбачити рішення, зовні воно так і не приймається.

У Григорія Многогрішного, героя «Тигроловів», протягом твору остаточно реалізується кілька ситуацій вибору. Скажімо, в альтернативі чи підкоритися дракону і опинитися у потойбіччі, чи тікати Григорій обирає друге. Вибір зовні присутній, але насправді він був здійснений давно, корегувалися лише деталі. Рішення будь-що лишитися людиною Григорій прийняв ще під час ув'язнення в камерах НКВС на Україні, а отже, далеко раніше за початок романної дії. Складність викликає хіба що ситуація із Наталкою, розуміння, що взяти її з собою – значить наразити на величезну небезпеку, поставити перед невідомістю. Але вибір здійснюється, бо не суперечить попередньому, адже прагнення до щастя – перманентна ознака і потреба людини.

Екзистенціалістична проблема вибору у В. Свідзінського та І. Багряного має різну природу. Якщо в «Тигроловах» протиставляється людське і звіряче, то у творах В. Свідзінського практично не існує різниці як такої між живими іс-

тотами, а важливою є «вразливість» межі (і бажання чи небажання її переступити) «цього» і «того» світу.

Дані аспекти реалізації мотиву звіра у І. Багряного і В. Свідзінського дозволяють говорити про, з одного боку, різне навантаження бестіарних образів, а з іншого, – про схожі вектори їх потрактування. У Багряного образи звірів співставляються з образами персонажів на основі символічно-міфічних рис тварин, давніх уявлень про їхній характер. Відтворюються мотиви грецького звіроборного епосу, коли герой змагається зі звіром-двійником. Але міфологічне підґрунтя елементів твору І. Багряного слугує лише підґрунтям, бестіарні образи здебільшого є засобом типізації героїв «Тигроловів». Легендарно-архетипний шар накладається на сюжет роману лише на зовнішньому, формальному рівні, не підпорядковуючи міфологічності ідейно-тематичне навантаження. Міфічність звірів В. Свідзінського іншого порядку, вона – постійна ознака світу казки (іманентного світу поезії автора), потрапивши в який, герой робиться рівнорядним із усіма живими істотами і фактично невиокремлюваним між них. Різниця у сприйнятті виникає не стільки через приналежність творів авторів до різних родів літератури, скільки через різноспрямовані пріоритети письменників.

Громадська активність І. Багряного різко відмінна від усамітненої «тихості» В. Свідзінського. Має місце відповідно екстравертна та інтравертна настанова творів митців. Поза тим, їхня творчість потребує подальшого аналізу та співставлення, що дасть змогу повніше окреслити своєрідність художніх світів письменників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусак І. Обабіч ріки // Мандрівник і риболов: Природа у творчості Володимира Свідзінського й Максима Рильського / Упор. І. Андрусак. – К., 2003. 2. Багряний І.П. Тигролови: Роман. – К., 1999. 3. Байков Н.А. Маньчжурский тигр / Общество Изучения Маньчжурского края. Секция Естествознания. – Вып. 1. – Харбин, 1925. 4. Владыка джунглей (Тигр, его распространение, численность, экология, практическое значение. Охота на тигров) / Под общ. ред. А.А. Слудского. – Алма-Ата, 1966.

5. Жулинський М. Іван Багряний // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 7–13.
 6. Клочек Г. Романи Івана Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський». – Кіровоград, 1998. 7. Маклакова Г.В. Зоонімічна прагматика в структурі ідіолекту письменника (до питання про образні парадигми в романах І. Багряного та О. Солженіцина) // Мовознавство. – 1994. – № 4–5. – С. 52–57. 8. Свідзінський В.Є. Твори: У 2 т. / Вид. підготувала Елеонора Соловей. – К., 2004. – (Відкритий архів). – Т. 1. Поетичні твори.
 9. Сподарець М.П. Іван Багряний – письменник і громадянин / До дев'яносторіччя з дня народження / – Харків, 1996. 10. Сподарець М.П. Особливості структури образу героя романів І. Багряного // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск IX. Херсон: Айланта, 2001. – С. 284–288. 11. Туркова Т.А. Новый справочник символов и знаков. – М., 2003.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of the motive of the beast. Special features and semantic aspects of realization of this one in the novel "The Hunters and the Hunted" by

I. Bagrianyi and poems by V. Svidzinskyi are investigated.

О. С. Хмель

Мотив "ставання" людиною в прозі І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича

Аналізуючи ті зовнішні обставини, котрі зумовлювали характер творчості двох видатних українських письменників – І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича, – можна знайти чимало спільного. Обидва автори формувалися у 20-ті рр. ХХ ст., обидва пережили драматичний досвід перебування у НКВСівських тюрмах і таборах ГУЛАГу. Під час Другої світової війни І. Багряний виїхав до Західної Європи, а Б. Антоненко-Давидович, по смерті Сталіна опинившись на волі, перетворився на своєрідного "внутрішнього емігранта", чужого в тому житті, котре він мав провадити як зовні лояльний "радянський громадянин": отже, кожен із митців у тій або іншій мірі зіткнувся із проблемою фізичного та духовного "безґрунтянства". Сукупність цих факторів й уможливила те,

що І. Багряний та Б. Антоненко-Давидович виявили схильність до використання у своїх творах тих мотивів, котрі стали ознакою їхнього часу й були оформлені в ряді європейських культур, зокрема і в українській, як складові елементи екзистенціалістського філософствування. Наприклад, можна констатувати наявність у художньому контексті романістики І. Багряного та циклу "Сибірських новел" Б. Антоненка-Давидовича численних прикладів реалізації однієї з провідних екзистенціалістських тез – уявлення про те, що переживання гострого відчуття своєї "закиненості" в дегуманізований світ як характерний випадок "межової ситуації" є шансом здобуття особистістю її неповторної індивідуальності.

Наявність цього мотиву як визначального у прозі обох письменників, що присвячена темі сталінських репресій, загалом не викликає сумніву у дослідників. Скажімо, романи І. Багряного аналізувалися в подібному ключі М. Балаклицьким [4], О. Гаврильченком та А. Коваленком [5], В. Гришком [7], М. Жулинським [9], І. Качуровським [11], Ю. Мариненком [15], Т. Марцинюк [16], І. Михайлиним [17], М. Сподарцем [18; 19]. Екзистенціалістська проблематика "Сибірських новел" стала предметом зацікавленості І. Гончар [6], Л. Дудкіної [8], І. Заярної [10], Л. Кимака [12; 13], І. Когут [14], М. Стрельбицького [20].

Сформульовані літературознавцями визначення квінтенсії романістики І. Багряного та циклу новел Б. Антоненка-Давидовича з певністю свідчать про подібність ідейно-художніх позицій обох авторів. Так, за словами І. Михайлина, "романи І. Багряного – це твори однієї теми: людина; як нею стати і як нею залишитися в антилюдяних умовах тоталітарного режиму... не дати втягнути себе в служіння державній тоталітарній машині" [17:335]. Як вважає І. Когут, дослідниця "Сибірських новел", Б. Антоненко-Давидович наголошує: "людина повинна зберегти у собі людяність" [14:143], протистояти спробам свого "перетворення на механізм, "стандарт", не скоритися тому, що "доля людська зумовлюється не так

самою людиною, як тими соціальними катаклізмами, що існують у природі і часі” [14:144]. І. Гончар доповнювала: ті герої “Сибірських новел”, котрим письменник найбільш симпатизує, намагаються протиставити “жорстокості репресивної машини” “силу розуму” [6:567], тобто і в умовах тоталітарного суспільства прагнуть зберегти найвище, за екзистенціалістськими теоріями, людське право – “вибирати”, самотійно проектувати своє життя та самого себе.

Персонажі І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича можуть бути умовно розподілені на дві категорії за ознакою їхньої віри або невіри у здатність особи боротися із насильством епохи. У романі І. Багряного “Людина біжить над прірвою” діє опозиційна пара – професор Смірнов на прізвисько Соломон та Максим Колот. Обидва герої розуміють моторошний факт “закиненості” людини в сучасному дегуманізованому світі, але реагують на це по-різному. Соломон виступає речником теорії крайнього песимізму, цілком очікуваної за кризових умов. Він характеризує свою епоху (час репресій і війн) як поле боротьби якихось могутніх, незбагнених, глибоко байдужих до долі окремої маленької людини сил: “...ми – це тільки уніфікована туманність. Іграшка... У всесвіті від віків іде космічне змагання космічних чисел, космічних величин. І зараз теж от... Усе це – холодне, бездушне змагання бездушних, але велетенських чисел” [2:36]. На Соломонове переконання, люди мають усвідомлювати свою безпорадність: “І в цьому змаганні чисел ми є ніщо, нікчемний пил. <...> В макрокосмі ми є абсолютний мікроскопічний нуль... <...> Людина нічого не може. Як не може нічого пісок великих пустель. Лише як підніметься самум – пісок рухається стіною, й засипає геть усе, і засипає сам себе” [2:36].

На відміну від свого антипода, Колот сприймає відчуття людської “закиненості” не як привід для розпачу, а як причину для кожного зрозуміти свою особистісну цінність. Його позиція являє діаметральну протилежність до поглядів Соломона: “А що, як піщинка не хоче бути в самумі, га?

Якщо вона має свою волю?.. Якщо вона має свою душу, Соломоне?!” [2:223].

Треба зауважити, що ці антагоністичні життєві кредо одночасно, кожне по-своєму, співвідносяться з екзистенціалістськими уявленнями про людину і світ: *різні* люди вибудовують для себе *різні* версії буття. Найважливішим є те, підкреслює І. Багряний, які висновки особа зробить з тієї чи іншої ситуації, – адже вона має в цьому беззастережну свободу, що й усвідомлює, як правило, саме за екстремальних життєвих обставин.

У “Сибірських новелах” також можна виділити персонажів, які дотримуються поглядів, близьких до поглядів Соломона, і тих, котрі дивляться на свою епоху і себе в ній з позицій, окреслених Колотом. Репрезентантом першої категорії може вважатися головний герой новели “Іван Євграфович більше не належить собі”, котрий аж ніяк не вірить у здатність окремої особи протистояти могутній тоталітарній системі. Аби зберегти своє фізичне існування, персонаж Б. Антоненка-Давидовича робить ганебний вчинок, що призводить його до фактичної моральної загибелі, – стає “сексотом”, хоч і не співчуває ідеям сталінізму. Герой новели “Чистка”, теж надзвичайно далекий від марксистської ідеології в її сталінському варіанті, здійснює протилежний вибір – відкрито заступається перед слідчими органами НКВС за невинно арештованих колег, ризикуючи втратити волю. Його непокоїть одне – змовчавши, не зробити підлості і внаслідок цього не загинути як особистість.

Найдокладніше, однак, характер відносин особи й тоталітарного режиму простежується в “Сибірських новелах” на прикладі персонажа, котрий спочатку повністю ідентифікує себе із системою, але потім, зазнавши раптового насильства з боку останньої, починає перетворюватись на автономну особистість. Таким є Євграф Фірсович Горелов з новели “Де подівся Леваневський”.

На початку Горелов уповні ілюструє тип того “антигероя”, феномен виникнення якого, на думку Л. Кимака, “чи не

найповніше розкриває ідею згубності тоталітаризму” [12:170] в прозі Б. Антоненка-Давидовича. Так, він, жертва “ідеологічного Молоха сталінізму” [12:172], не бажає, попри свою освіченість, робити власних висновків про суть тих драматичних процесів, що відбуваються в країні, й вірить у правдивість сталінської тези про “посилення класової боротьби в період просування до соціалізму”. Відповідно масштаб репресій Горелова не дивує: “Те, що в місті з якогось часу почалися арешти, – Євграф Фірсович знав, але що ж тут дивного? В умовах переможного наступу соціалізму класово ворожі елементи, видимо, чинять одчайдушний опір, і цілком слушно сказав Горький: “Якщо ворог не здається, його треба знищити” [1:224].

Незабаром герой новели сам потрапляє до тюрми. По довгому періоді марних сподівань на те, що його арешт – непорозуміння (адже він знає, що не скоїв проти радянської влади жодних “злочинів”), після гарячкових пошуків якихось зрозумілих підстав для цього арешту Горелов врешті-решт збагнув: у більшості випадків НКВС арештовує невинних. Нещасному відкрилася істина, що його час являє собою “трагікомедію”, де він, “поза своєю волею, став одним із численних статистів”, жертв “лихого фатуму”, котрий, як спочатку здається, “наосліп тикає своїм перстом” [1:244].

Отже, герой Б. Антоненка-Давидовича зустрівся із фактом, який не знаходить собі формально-логічного пояснення, але все ж, певно, має якусь причину. Не випадково також багрянівський персонаж Соломон – теоретик марксистської філософії й “войовничий безбожник”, котрий зрадив свій дореволюційний фах учителя Закону Божого, – яскраво бачить непридатність матеріалістичних філософських побудов для винайдення психологічно прийняттого пояснення ходу нинішньої історії. Соломон невтішно констатує: “Нема за що вхопитись... <...> Від усіх струнких (ілюзорно струнких!) концепцій і систем, від усіх “ізмів”, на які спиралася й мусила спиратися душа, лишився пил, хаос, мразь... Блеф то все! <...> У вогневій пробі все те є фікція!” [2:20].

У зв’язку з цим доречно згадати, що окремі дослідники творчості І. Багряного зосереджувалися на аналізі тих її особливостей, які були вперше названі М. Балаклицьким “ новою релігійністю”. Саме в такому ракурсі науковець визначає розгорнуту в романі “Людина біжить над прірвою” ключову в контексті екзистенціалістської філософії ідею протистояння “особистості-гвинтика”, “особистості-піщинки” та самоцінного індивіда, зауважуючи: “нова релігійність” трактує мученицький шлях головного героя твору як “ставання”, “сходження до божественних висот” [4:15]. Теми багрянівської “ нової релігійності” літературознавці не оминають, зокрема, й аналізуючи роман “Сад Гетсиманський” [5; 11]. Мотив “мучеництва” уповні зберігає свою актуальність для героїв романістики І. Багряного, подібних до Колота або Чумака, котрі, попри те, що формально не потребують, на відміну від Горелова, виведення їх зі стану “особистості-гвинтика”, насправді все ж є не статичними, а динамічними образами – вони лише мають на наших очах “*ставати*” людьми. Приміром, Колот не дарма говорить у складеній ним новітній “Пісні пісень”, що “приречені на великі страждання” незабаром зазнають і “великої, безумної радості” – “радості тріумфу... над злом” [2:286]. Перш за все, очевидно, мається на увазі зле начало, присутнє в душі кожного. Для того, аби зробитися справжньою особистістю, недостатньо, наголошує І. Багряний, лише кинути виклик тоталітарній системі, – треба довести свою здатність витримати будь-які тортури, пам’ятаючи про кінцевий результат.

Звертаючись до “Сибірських новел” Б. Антоненка-Давидовича, констатуємо, що євангельські мотиви безпосередньо з’являються в таких творах, як новели “Що таке істина?” та “Хто такий Ісус Христос?” (Л. Дудкіна, досліджуючи “табірну прозу” письменника, присвятила окрему розвідку аналізу біблійних алюзій – зручного матеріалу для реалізації екзистенціалістських ідей [8]). Скажімо, персонаж одного з творів сектант Светлов являє собою приклад людини, котра досягла високого рівня самовдосконалення шляхом непротивлення

злу. Зокрема, герой покірно зносив жорстокі покарання, накладені табірним начальством. Можна уявити, що Светлов стоїть ніби на самій верхівці тієї драбини, на перший шабель котрої ступив Горелов, який у кінцівці новели доріс до усвідомлення – треба “*скоритись*” [1:244] тому “лихому фатумові”, що вкинув його до в’язниці (у зв’язку з цим треба відрізнити поняття зовнішньої покірності обставинам і внутрішнього спротиву їм). Згодом, як легко передбачити, цей “фатум” уже перестане здаватися героєві “сліпим”.

Проводячи тезу про необхідність перенесення страждань як обов’язкову умову духовного вдосконалення, і І. Багрянний, і Б. Антоненко-Давидович підкреслюють: людина має вивчитися через зневаження, здобути свою особистість якраз за рахунок того, що ця особистість нівелюється, підкоряється механічному, детермінованому, “нудотному”, за виразом Ж.-П. Сартра. Так, тюремні реалії виявилися особливо шокуєчими для Горелова, котрий, на відміну від героїв І. Багряного, у період “єжовщини” потрапляє до в’язниці вперше. Євграф Фірсович, який за кілька годин до арешту був шанованою людиною – викладачем інституту, в тюрмі відразу ж перетворився на ляльку, механізм, котрий у суворій відповідності до якихось приписів принижують такі ж механічні люди-ляльки: “...коли його привезли в НКВС, у кімнаті з заґратованими вікнами йому наказали роздягтися до тіла й ретельно обшукали весь одяг та білизну, промацуючи кожний шов. <...> На його прохання покликати когось із відповідальних працівників оперативник грубо гримнув на нього: “Мовчати!” [1:224]. Обслуговуючий персонал в’язниці, зокрема наглядачі, відповідно до механістичності їхніх функцій прямо названі “дрібними гвинтиками у складній системі органів безпеки” [1:225].

Жорстокість цієї “машини” має небагато аналогів у світовій історії. Скажімо, на долю Горелова випав ще не найстрашніший, порівняно з тим, що судилося іншим нещасним, жереб, – його перестали турбувати після першого ж допиту

і не стали, зокрема, “вимучувати вистойками” [1:238]. Герой же іншого твору з циклу “Сибірських новел” – новели “Все може бути” – Доллер зазнав так званого “конвеєра” – “кількох днів безперервного стояння на слідстві, коли слідчі мінялись, а Доллер стовбичив перед ними” [1:343]. Практика багатоденних неперервних допитів, котрі супроводжуються фізичним та моральним катуванням – биттям, брутальною лайкою тощо, докладно описана у романі “Сад Гетсиманський” [3:175–176, 185–190, 198–221, 229–233]. Як І. Багрянний, так і Б. Антоненко-Давидович роблять висновок, що “конвеєр” має намір насамперед знищити особистість людини, примусити її забути про все, окрім бажання за будь-яку ціну вижити зараз. Прикладом такої жертви “конвеєра” можна назвати багрянівського “дурного Аслана, чесного чистія черевиків”, котрому “слідчого страшно, бо він тоді почне бити, щоб признався за себе й за всіх інших” [3:89].

“Конвеєр”, цей “технічний винахід” радянських каральних органів, слід розуміти, на нашу думку, насамперед як одне з “досягнень модерної техніки” машинізованого, дегуманізованого світу ХХ ст. (адже навіть його назва дана за аналогією до способу організації праці на фордівських заводах). Саме в такому аспекті, наприклад, мовиться про “слідчий конвеєр” у “Саді Гетсиманському”: “...конвеєр системи Миколи Єжова – конвеєр, на якому деталь по деталі, гвинтик по гвинтикові не складаються, а розбираються людські душі. <...> Це конвеєр теж безперервного процесу, теж стандартного “виробництва” – виробництва безвольних істот, конвеєр безперервного процесу знеосіблення людини... обернення людини в ніщо, в “дірку від бублика” [3:228]. Разом із тим не забудемо, що головний герой твору Андрій Чумак не зломився, пройшовши через усі кола пекла – як “малий конвеєр”, так і “великий”. Чумак підтвердив, що “все це все-таки ніщо проти людини, проти її гордої, несамовитої зятятості” [3:231], якщо особа поставила за мету довести (насамперед самій собі), що вона є саме *особистістю*.

Отже, можна зробити висновок, що й І. Багряний, і Б. Антоненко-Давидович виявляють схильність до потрактування проблеми кризовості буття людини – підданця тоталітарного режиму – в категоріях екзистенціалістського філософування, розуміючи цей досвід як шлях до вивіщення особистості, до здобуття особою її істинної природи. Обидва автори наголошують на тому, що процес духовного самовдосконалення невідривно пов'язаний із необхідністю перенесення страждань, із своєрідним “мучеництвом”. Це дозволяє говорити про відкриття широкої перспективи для дослідження міфопоетичної специфіки екзистенціалістських мотивів як у творчості І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича, так і в українській літературі ХХ ст. в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антоненко-Давидович Б.Д. Твори: В 2 т. – К., 1991. – Т. 2.
2. Багряний І.П. Людина біжить над прірвою. – К., 1992.
3. Багряний І.П. Сад Гетсиманський. – К., 2001.
4. Балаклицький М.А. Іван Багряний: “нова релігійність” як конструент художньої творчості: Автореф. дис. канд. філол. наук. – Х., 2003.
5. Гаврильченко О., Коваленко А. Штрихи до літературного портрета І. Багряного // Багряний І.П. Сад Гетсиманський. – К., 1992. – С. 5–18.
6. Гончар І. Психологізм новели “Чистка” Б. Антоненка-Давидовича // Вісник ХНУ ім. В.Н. Каразіна. – 2000. – № 491. Сер. Філологія. – С. 566–568.
7. Гришко В. Невгасна віра в людину // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 13–15.
8. Дудкіна Л. Біблійні мотиви в новелах Б. Антоненка-Давидовича // Вісник Луган. нац. пед. ун-ту. Філол. науки. – 2004. – № 3. – С. 187–192.
9. Жулинський М. Іван Багряний // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 7–13.
10. Заярна І. Антоненко-Давидович – майстер художньо-документальної прози // Слово і час. – 1995. – № 8. – С. 47–50.
11. Качуровський І. “...четвертий вимір сюжету”: Про творчість Івана Багряного // Літ. Україна. – 1995. – 16 листоп.
12. Кимак Л. Антигерой “Сибірських новел” // Березіль. – 1994. – № 9–10. – С. 169–175.
13. Кимак Л. Сила духовного протистояння (про творчість Бориса Антоненка-Давидовича) // Слово і час. – 1994. – № 8. – С. 28–31.
14. Козут І. “Сибірські новели” Б. Антоненка-Давидовича як цикл // Наук. зап. Терноп. пед. ун-ту. Серія Літературознавство. – 1998. – Вип. 3. – С. 141–148.
15. Мариненко Ю. “Воєнна” проза І. Багряного: (“Людина біжить над прірвою”, “Огненне коло”) // Дивослово. – 2001. – № 12. – С. 9–12.

16. Мартинюк Т. Людина на трагічному іспиті історією (на матеріалі художньої прози І. Багряного) // Вітчизна. – 1996. – № 7–8. – С. 120–122.
17. Михайлин І. Боротьба з тоталітаризмом в українській літературі 1940-х років і романи І. Багряного // Тоталітаризм и антитоталитарные движения в Болгарии, СССР и других странах Восточной Европы (20-е – 80-е годы XX века). – Х., 1995. – Т. 2. – С. 332–337.
18. Сподарець М.П. Іван Багряний – письменник і громадянин (до 90-річчя з дня народження). – Х., 1996.
19. Сподарець М. Філософські аспекти світоглядної концепції І. Багряного в структурі образу головного героя // Вісник ХДУ ім. В.Н. Каразіна. – 1997. – № 394. Сер. Філософія. – С. 137–139.
20. Стрельбицький М. Сізіф із СІЗО, або Посоромлення спрощувачам життя // Літ. Україна. – 1990. – 5 лютого.

SUMMARY

This paper is devoted to investigation of peculiarities of realization the problem the antagonism between person and totalitarian system in the I. Bagrianyj's novels and in the B. Antonenko-Davidovich's “Siberian short stories”. It was concluded that both writers consider the phenomenon the conscious of by person it's “throwing” in the dehumanized external world as typical existential “frontier situation” which is a chance for personal perfection. Particular attention is given to mythological character of this existential motive in the works of I. Bagrianyj and B. Antonenko-Davidovich where are presents the evagellic allusions.

Л. О. Чуркіна

**Війна як ціннісний вектор
для екзистенціального осмислення
феномену буття людини
у творчості І. Багряного та Ю. Косача**

Осмислення українського літературного процесу ХХ століття передбачає дослідження як еволюції стилів загалом, так й індивідуальної своєрідності окремих його учасників. Не останнє місце в українському письменстві середини ХХ ст. посідають І. Багряний та Ю. Косач.

Питанням реалізації в українській літературі елементів філософії екзистенціалізму, зокрема в творчості письменників періоду МУРу (одними із засновників і активних учасників

якого були, як відомо, І. Багряний та Ю. Косач), присвячені дослідження С. Павличко, [13:237–346], І. Василичина [5] та Ю. Бондаренка [4].

На нашу думку, Ю. Косач є продовжувачем традиції використання екзистенціальних ідей в українській літературі ХХ ст., що бере початок у творчості Лесі Українки, В. Винниченка, М. Куліша, В. Підмогильного та інших. Ідеї екзистенціалізму, що саме в цей період набував розвитку в західноєвропейській культурі, письменник сприймав безпосередньо, чому сприяв високий рівень освіти, проживання в Західній Європі, вільне володіння багатьма іноземними мовами і постійний інтерес до найновіших мистецьких течій. Про тісну пов'язаність творчості Ю. Косача періоду МУРУ з екзистенціалістським контекстом упевнено стверджують такі дослідники, як С. Павличко [13], В. Агеєва [14:5–15], І. Василичин [5] та інші. Але рання проза письменника на сьогодні лишається майже не дослідженою.

Думка про наявність у творчості І. Багряного екзистенціальних мотивів висловлена дослідниками також уже доволі давно. Першим на це ще за життя письменника звернув увагу відомий філософ М. Шлемкевич, зазначивши, що метою духовних пошуків митця є “зберегти близину до людини, що її відновив екзистенціалізм, але знайти дорогу до життя. Вийти з темряви безнадійності й розпуки” [18:43]. Т. Марцинюк, аналізуючи “Тигроловів” та згадавши про роман “Людина біжить над прірвою”, побіжно зазначила, що проза І. Багряного суголосна з поглядами французьких філософів-екзистенціалістів (Сартр, Камю та інші), “для яких основою є суверенність свідомості, безумовна свобода і відповідальність людини” [12:120]. На це під час аналізу роману “Людина біжить над прірвою” вказував Ю. Мартиненко [11:10]. М. Балаклицький у роботі, «“Нова релігійність” Івана Багряного», також згадував, що в романі “Людина біжить над прірвою” письменник розгортає типові для філософії екзистенціалізму ідеї [3].

Предметом нашого дослідження стали роман І. Багряного “Людина біжить над прірвою” та новели на воєнну тема-

тику збірки Ю. Косача “Клубок Аріядни”, оскільки ці твори відзначаються наявністю яскраво виражених екзистенціальних мотивів. У нашій статті ми проаналізуємо і співставимо найвиразніші з них, щоб виявити деякі спільні риси і тенденції української літератури процесу середини ХХ ст. та увиразнити своєрідність кожного з митців.

Вагомою підставою для співставлення індивідуальних стилів двох письменників-емігрантів послуговував європеїзм як спільна стильова домінанта. Європейську спрямованість творчості І. Багряного та Ю. Косача помітив ще Ю. Шерех. У роботі “Стилі сучасної української літератури на еміграції” він називає і Косача, і Багряного європейцями, незважаючи на протилежність їхніх декларацій: “Бо зараз для мене важить не культурно-політичне кредо письменника і не сума його культурних багатств. Мене цікавить, з яких джерел він черпає стиль своїх творів (не теми й сюжети): образи, жанр, композицію, зовнішній і внутрішній ритм. І коли я підходжу так, я кажу: Косач, і Багряний, і Домонтович, і Костецький – ось імена, якими можна назвати головні розгалуження нашого сьогоднішнього європейства” [17:197].

Одним з найяскравіших проявів абсурдності буття в Ю. Косача виступає війна, що уособлює марність пошуків традиційної логічної відповіді на питання про сенс існування, підкреслюючи екзистенціальну приреченість людини на страждання. Війна є тлом розвитку подій у новелах “Остання атака”, “Вітряк”, “Останнє втілення командора”, згадки про вже минулу війну містяться в “Сентиментальній історії”. Герої новели “Остання атака” шукають відповіді на запитання, що таке війна. “Це гра зі смертю” [13:29], – стверджує один з персонажів Отто фон Гагенав. Франц Остероде, бажаючи бути “співтворцем великої епопеї” і “писати ... багнетами історію” [13:29], не замислюється над питанням, у чому ж полягає мета війни, що дає це йому особисто і чи насправді “гра варта свічки” [13:29]. “Невже ж ти не розумієш, що саме в тому краса – дати забити себе для справи, до якої не прив’язуєш жодної особистої ваги. Для мене ясно – теперішнім треба же-

ртовувати для майбутнього” [13:29]. Того, хто не може зрозуміти унікального смислу світу, сповненого протиріч та ірраціональностей, війна виснажує, спустошує. За А.Камю, у зіткненні між людським бажанням ясності та нерозумним мовчанням ірраціонального світу народжується відчуття абсурду. Абсурдність стає хворобливою пристрастю людини з того моменту, як усвідомлюється, і головною проблемою людини стає те, чи можна вийти з цього абсурду [7:222–241]. “І справді, Гагенав був утомлений. Колись війна здавалася йому музикою, вічним святом, де при реві гармат і зові сурм так легко і непомітно вмиралося” [13:30]. Війна, як універсальна метафора зла, пробуджує в людині звіряче, нелюдське, привчає до смерті, яка стає єдиною можливим і закономірним розв’язанням абсурдних суперечностей життя. Поручик Отто Гагенав, не маючи сили витримати жахиття мільйонів смертей, порівняно з якими людина здається маленькою і смішною, обирає майже добровільну смерть.

В “Останньому втіленні командора” особливо наголошується на зменшенні цінності людського життя в антигуманному світі, в якому людина вбиває іншу людину: “Де Санта Ісабель уже третій тиждень ... запекло відкидав наступ екстремістів крісами громадки оборонців, що вартували при брамах, на сходах, за виступами мурів, вихудлі та чорні, але нездолані, як сонце... Гинули, як мухи, в шаленій, нерівній боротьбі з посміхом на устах і іменням Cristo Crucificado, певні, що смертю своєю стають достойними хвали безсмертної в рядах крилатих серафимів” [9:435].

Аналогічний мотив зустрічаємо в І. Багряного. Роман “Людина біжить над прірвою” побудований на екзистенціальній філософській основі. Авторську світоглядну позицію в творі втілює головний герой – Максим Колот. Опозицію щодо цих ідей відстоює його опонент Соломон.

На початку роману обидва ці герої потрапляють у безвихідну ситуацію. Йде війна, німці залишають місто, натовп приходять радянські війська. Максиму і Соломону загрожують смертю і ті, і ті. Тут автор виходить на екзистенція-

льну проблему “закинутості” людини в світ, який вона не вибирає. Максим і Соломон розуміють, що опинилися “над прірвою”: “Йому немає місця на землі: на схід і на захід, на північ і на південь – усі шляхи закриті й усюди на нього чигає смерть” [2:20]. Головні герої покладають надію один на одного, чекаючи, що хтось із них дасть дороговказ із цього глухого кута. Соломон, що “глуше горілку чи горілкою глуше власну душу й власну голову” [2:9], дивлячись на картину в будинку Максима “Йосип і Марія з Ісусом утікають у Єгипет на малому осляті”, шкодує, що у них самих немає цього Єгипту, тобто немає місця на землі, куди б вони були взмозі втекти. Максим після цих слів відчуває, що втрачає останню надію. Головний герой приходить до думки про абсурдність світу, незрозумілість й жорстокість його законів. Ця проблема є однією з провідних у екзистенціалізмі. У цій однаковій ситуації герої приходять до різних висновків. Соломон чіпляється за ідею Бога, що є одвічним прибіжищем душ. Причому, щиро він в неї не вірить, за нього говорить звичайний тваринячий страх і відчай: “Нема за що вхопитися... Нема! Від усіх струнких (ілюзорно струнких!) концепцій і систем, від усіх “ізмів”, на які спиралася й мусила спиратися душа, лишився пил. Хаос, мразь... Блеф то все!..” [2:20]. На думку Максима, до ідеї Бога можна прийти лише маючи безмежну віру, чого ані він, ані Соломон не відчувають.

Безглуздість людського існування підкреслюється епізодом з бабою Хацихою, де її, праведну, неначе “взято було живою до пекла” [2:33] за єдиний гріх – за крадіжку мітли. Безглуздою видається гра двох солдатів у карти під бомбами. Нікчемним і недоречним височіє серед руїн істукан Леніна з іржавим цеберком на голові. Дивно, що в гавкітняві нічних псів вчувається потойбічний плач замордованих душ.

Моторошні картини війни постійно супроводжуються переапокаліптичними візіями: разом із людьми майже повноправними героями роману виступають біблійні персонажі та янголи, намальовані, мармурові або уявлювані. Людина у межовій ситуації уподібнюється то хробакові, то беззахис-

ному ягнятї, приреченому на заклання. Натомість ідея богочоловіка – фікція, “самоомана комах, що навчились блудити розумом” [2:36], а прекрасне – це вигадка людини, щоб прикрасити свою гідку суть.

За абсурдних умов війни постійними відчуттями людини стають страх, тривога, суцільний відчай, які, у свою чергу, спричиняють тотальний бунт проти абсурду життя. Герой “Останньої атаки” Ю. Косача помічає: “Вмирає цей хлопчина, вмирають ще і ще такі самі, як він. Звірятий закон, закон камінної доби! А століття поступу, де вони?! Де відродження людини? Де Людина?” [13:46]. В Отто Гагенава виникають думки про необхідність припинити війну: “Знищити це! Зламати цей проклятий закон! Проголосити війну тим, хто наказує цю безглузду різню, повбивати всіх тих Остеродів, що плетуть про ідеали й раси!” [13:46]. А. Камю стверджує, що бунт породжується усвідомленням несправедливості людського життя, “бунт хоче, бунт кричить і вимагає, щоб скандальний стан світу припинився. Мета бунту – перетворення. Але перетворювати – значить діяти, а дія ... може означати вбивство, оскільки бунт не знає, є воно законним чи незаконним” [6:126]. Убивство сприймається героями Ю. Косача як цілком прийнятний шлях розв’язання конфліктної ситуації, людина змушена нехтувати приписами загальнолюдської моралі (“Остання атака”, “Останнє втілення командора”). Бажання проголосити правду про те, що єдиним ідеалом і метою є людина, яка повинна жити у світі без насильства й знущання, так і залишається не здійсненим. Тому Гагенаву залишається тільки загинути, що зайвий раз підкреслює приреченість людини на страждання в абсурдному і дисгармонійному світі.

Неодноразово у героїв як І. Багряного, так і Ю. Косача з’являється нав’язлива думка про самогубство. За А. Камю, покінчити з собою – значить визнати, що життя зробилось незрозумілим. Добровільна смерть має передумовою, хай інстинктивне, визнання нікчемності звички жити, усвідомлення відсутності причини для продовження життя, розуміння безглуздості повсякденної метушні, марності страждання [7:225].

Соломон (“Людина біжить над прірвою”) на запитання “Чи варто жити?” відповідає, що не варто. Максим Колот також відчайдушно шукає відповіді на це запитання: “Гірше те, що душа його розгублена й квилить над безоднею чорної, найчорнішої зневіри в усьому, в що можна людині вірити, – вона опинилась без найменшого опертя. І не знає – для чого бігти...” [2:11]. Тут автор торкається одразу декількох базових понять екзистенціалізму – “екзистенціальної” (особистісної) істини, смерті, ситуації вибору. А. Камю з цього приводу весе “Міф про Сізіфа” стверджував: “Є лише одна справді серйозна філософська проблема – проблема самогубства. Вирішити, варте чи не варте життя, щоб його прожити, – означає відповісти на фундаментальне питання філософії. Усе інше – ... є другорядним” [7:223].

Спільним для творів обох авторів є мотив самотності, відчуженості людини від інших людей і світу. Страшно, коли народ складається не з людей, а з нулів та одиниць, сума яких дорівнює незчисленному “общему числу” смертників. Максим Колот (“Людина біжить над прірвою”) відчуває справжню екзистенціальну “богозалишеність”, коли усвідомлює, як Христос сподівався, що Бог “його все-таки не видасть на муки. Вірив” [2:246]. То що робити простій людині, за яку нема кому заступитися: “Щодо заступництва, то в нього не було нікого. Нікого!” [2:246]. Він розуміє, що залишився сам на одинці зі своїми проблемами у цілому світі: “Він був сам. Він був сам, самісінький, як палець. Сіра людина, здана сама на себе, зовсім-зовсім покинута напризволяще. І душа його – самотня, здана також сама на себе, одинока душа” [2:246]. Максим від такої думки впадає в розпач: “Ще трішки, ось-ось, і має статись найстрашніше – втрата остаточно віри в людей. Тоді прийде катастрофа” [2:246].

Самотній, всіма покинутій, відстороненій від суспільного життя людині – наприклад, генералу Марковському з “Сентиментальної історії” Ю. Косача – не залишається місця у світі, і вона непомітно зникає з життя. Український емігрант не зміг забути свого військового минулого, як це зробили йо-

го товариші, завзяті кіннотчики та гармаші, здобувши титули інженерів та докторів, і тепер колишній полковник армії УНР опинився поза сучасністю.

Людина на війні особливо гостро відчуває потребу й необхідність робити вибір. Мотив вільного вибору людини як екзистенційного акту присутній у творах і Багряного, і Косача. Вибір між життям і смертю наводить головного героя роману на думку, що в смерті немає нічого героїчного, а жити наперекір всьому світу і є насправді виявом героїзму: “То не штука вмерти, а от штука не вмерти, хоч би й під натиском усього пекла! Встояти проти нього !..” [2:222]. Максим обирає змагання зі світом, Соломон черговий раз намагається пристосуватися до несприятливих обставин абсурдного світу. Професор врешті-решт став спільником слідчого Кутузова в обвинуваченнях, які означали вирок і страту для багатьох запідозрених, зокрема й для Максима: “Він був тут, явно рятуючись від “общего числа” [2:75]. Це і був його особистий вибір. Може й ганебний, з точки зору суспільної моралі, але вибір.

Сучасний український філософ С. Кримський висловлюється таким чином: “В філософії, в історії європейського інтелекту існує така одвічна проблема – чи володіє людина свободою вибору? Над цим чимало сушили голову екзистенціалісти. Але ще в п'ятому столітті нашої ери Августин Блаженний дав, як на мене, віртуозне розв'язання цієї проблеми. Він сказав так: “Людина абсолютно вільна робити зло. Ніщо не зможе їй завадити робити зло навіть під час тортур... А от робити добро – тут потрібна Благодать”, тобто певні умови. Взагалі, проблема вибору між добром і злом це, зрештою, проблема, яка має стосунок до Божественного” [10:15].

Герої Ю. Косача відчувають не лише бажання, а й приреченість робити вільний вибір і страх перед ним: Гагенав (воювати чи дезертирувати, жити спокійним життям чи боротися за інше “завтра”, кохати чи відмовитися від кохання); Бутенко (воювати чи жити тихим життям, бути вільним чи одружитися, виконуючи обіцянку). Їх об'єднує прагнення уникнути відповідальності за власний вибір в умовах, обме-

жених екзистенційними категоріями “можливості” й “необхідності”, але кожен з них вирішує цю проблему по-своєму: один відчуває “необхідність” померти разом з іншими, другий тікає від “необхідності” зректися особистої свободи до “можливості” бути вільним від обов'язків.

Отже, підсумовуючи наше дослідження, можна впевнено стверджувати, що, працюючи разом у Європі в один час у межах творчого об'єднання МУР, кожен із цих письменників реалізовував у художніх творах панівні тенденції українського і світового літературного процесу ХХ ст., пов'язані з філософією екзистенціалізму. Однак процес творення у письменників відбувався по-різному: І. Багряний звертався до екзистенціальних ідей, сприймаючи їх переважно на інтуїтивному рівні, а Ю. Косач – більш свідомо, оскільки був інтелектуалом високої освіти. Але окреслені екзистенціальні мотиви, які виразно присутні як в романі “Людина біжить над прірвою”, так і в новелах збірки “Клубок Аріядни”, свідчать про спільність духовних пошуків митців із провідним напрямом розвитку європейської літератури ХХ ст. З огляду на це, ми вважаємо, що творчий доробок І. Багряного та Ю. Косача слід активніше аналізувати саме в межах інтелектуальної прози української літератури ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. Поет після облоги // Art Line. – 1998. – № 2. – С. 60–61.
2. Багряний І. Людина біжить над прірвою: Роман. – К., 1992.
3. Балаклицький М. «“Нова релігійність” Івана Багряного». – К., 2005.
4. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 64–69.
5. Василюшин І. Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю. Косач і В. Домонтович) // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 70–75.
6. Камю А. Бунтующий человек. М., 1990. – С. 123–126.
7. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М., 1989. – С. 222–318.
8. Кодак М. Викрадання людини (психологізм “Саду Гетсиманського” Івана Багряного) // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 25–31.
9. Косач Ю. Останнє втілення командора // Дон Жуан у світовому контексті. – К., 2002.
10. Кримський Сергій: “Свобода передбачає верховне начало...” // Дзеркало тижня. – 2005. – 26 березня. – С. 15.
11. Мартиненко Ю. “Воєнна” проза І. Багряного: (“Людина біжить над

прірвою”, “Огненне коло”) // Дивослово. – 2001. – № 12. – С. 9–12.
12. Мартинюк Т. Людина на трагічному іспиті історією (На матеріалі художньої прози І. Багряного) // Вітчизна. – 1996. – № 7–8. – С. 120–122.
13. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. – К., 1997.
14. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі. – К., 2003.
15. Сартр Ж.П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М., 1989. – С. 319–344.
16. Українська література 11 кл.: Підручник для серед. загальноосвіт. шк. / Р. Мовчан, Ю. Ковалів, В. Погребенник, В. Панченко; За загал. ред. Р. Мовчан. – Київ; Ірпінь, 1999.
17. Шерех Ю. Не для дітей: Літ.-крит. ст. і есеї. – Нью-Йорк, 1964.
18. Шлемкевич М. Проводжаючи Івана Багряного // Сучасність. – 1976. – № 1. – С. 38–43.

SUMMARY

The author of this article analyzes and compares the existential motives which are present at products by I. Bahryany and J. Kosach (absurdity of existence, loneliness, freedom of a choice, murder, suicide etc.) to define some general features and tendencies of the Ukrainian literature of process of the XX c. and to emphasize the originality of each of these writers.

І. ВО. ГОРОВА

І. Костецький – В. Барка – І. Багрянний: релігія як основа художнього світогляду

У текстах Святого письма людина завжди прагнула віднайти як розраду у своїх бідах, так і поради щодо свого життя. Це стало однією з причин того, що найбільші трагедії та випробування XX століття українські письменники прагнули осмислити за допомогою біблійних тем, образів, категорій. У нашій статті ми розглянемо провідні риси релігійних концепцій І. Костецького, В. Барки та І. Багряного, проаналізуємо особливості інтерпретації цими письменниками текстів Святого Письма, визначимо місце цих авторів в контексті реалізації релігійних уявлень західноєвропейських письменників. Актуальність завдань нашої статті пояснюється як недослідженістю проблеми схожості та відмінності художнього вті-

лення релігійних концепцій цих письменників, так і концептуальністю позиції зазначених авторів в українському літературному дискурсі.

Одним із парадоксів світової літератури другої половини XX сторіччя є той факт, що чим далі відходило від церкви суспільство, вражене двома світовими війнами, економічною та політичною несталістю, тим частіше письменники поверталися до інтерпретації теологічних проблем, питань віри та пошуку Бога. Так, релігійні течії виникли в межах традицій англійської, французької і німецької літератур. “Французький” напрямок вказаної теми характеризувався тісним зв’язком з національною традицією та канонічним християнством. Поєднавшись із любов’ю до малої батьківщини, католицизм став як світоглядним, так і художнім джерелом творчості Ф. Моріака, який заявив себе як прозаїк ще до Першої світової війни. Екзистенціалізм, одна з найбільш гомоцентричних течій в історії філософії, також розвивав свій християнський напрямок, представники якого сповідували католицизм. Хоча Велика Британія традиційно ніколи не була країною з переважною більшістю католицького населення, в англійській літературі XX сторіччя також виникла так звана католицька течія, представниками якої були І. Во, Г.-Г. Грін та М. Спарк. У пізній період творчості І. Во католицька віра перетворилася для письменника на консолідуючий фактор, який протистояв хаосу пізнього модернізму та постмодернізму (наприклад, повоєнна трилогія “Меч пошани”) [22:286]. Для Г. Гріна, який бачив історію як корумпований та беззмістовний процес, гру зради та провини, яка принижує людську гідність, перетворює закоханих чоловіків на шпигунів, а невинних у вбивстві [22:288], віра виявилася єдиним рятівним фактором: на думку письменника, тільки з появою релігійного відчуття приходить важливість людського діяння [22:289]. Світ творів Г. Гріна – нездорові ландшафти “похмурого” життя, зрадженого кохання, політичної брехні, морального та метафізичного гріха – був відверто католицьким, і одночасно, згідно з тенденціями часу, тяжів до виявлення екзистенційних

мук. За своїм віросповіданням Г. Грін був особливим католиком, оскільки його переконання не завжди співпадали з офіційним вченням церкви [22:289]. М. Спарк підбила підсумок комплексу метафізичних проблем, піднятих у англійській традиції католицької літератури. У творах цієї письменниці католицький роман наповнився елементами політичної сатири [9:451], а основною проблемою її художньої творчості стала неспівмірність між тим світом, який прагнув створити Бог, і ницістю людського існування [8:473].

У “німецькій” традиції релігійний напрямок виник вже по закінченню Другої світової війни і існував в контексті необхідності осмислити досвід воєнної та повоєнної катастрофи. Ця течія характеризувалася протиставленням офіційної церкви як політичного та суспільного інституту істинній вірі, яка зберігалася у душах людей. Одним із найяскравіших представників релігійного напрямку в німецькій літературі був Г. Бюль. Глибоко релігійний за своїм світоглядом, він заперечував мораль “неопирання” злу, наголошував на персональній відповідальності кожної людини за те, що відбувається довкола неї [8:435].

У розумінні необхідності апеляції до релігійної теми не стали винятком і українські письменники (йдеться насамперед про авторів-емігрантів, оскільки в підрадянській Україні основною релігією вважався атеїзм). Специфіка інтерпретації ними біблійних текстів була пов’язана із особливістю отриманого життєвого досвіду. Так, в межах тем та категорій текстів Святого письма вони прагнули осмислювати і політичні репресії радянських часів, і воєнний досвід, і втрату Батьківщини. У творчості цих письменників наявні насамперед філософські засади християнства, релігійно-містичні сюжети, симбіоз релігійного містицизму з язичницькими коренями, пантеїзм [19:35]. Серед авторів, представників МУРу, які у своїй творчості зверталися до релігійних питань, біблійних подій, образів, мотивів, варто назвати В. Барку, І. Багряного, І. Костецького. Традиційним для цих письменників стає переосми-

слення образів диявола, Христа, Юди, мотивів Апокаліпсису у нових суспільно-історичних умовах.

Важливість біблійних текстів та релігійних проблем для художньої творчості І. Костецького на сьогодні залишається відкритим питанням. З одного боку, прагнення письменника осмислити проблеми сучасності за допомогою “вічних” історій та категорій пов’язані з намаганням сформулювати власний підхід до проблем віри, з іншого боку, воно співвідноситься із загальною налаштованістю авторів осмислювати досвід ХХ століття через “вічні” теми, образи, категорії. За своїми переконаннями І. Костецький був віруючою людиною [11:517], релігією цікавився ще з дитинства [17:144], проте живе відчуття Бога привело письменника до можливості постмодерної гри з вихідними релігійними категоріями та біблійними мотивами.

Релігійні уявлення І. Костецького протягом його життя зазнали еволюції. У сорокових роках письменник активно читав Святе Письмо, з’ясовував особливості власних релігійних уявлень, ним було написано ряд творів, в яких прямо або опосередковано використовувалися біблійні тексти, з різних точок зору аналізувалося питання існування Бога та можливості людини говорити з Ним. Саме у цей час були створені драма “Спокуси несвятого Антона”, “Повість про останній сірник”, новели “Тобі належить цілий світ” і “Божественна лжа”. У цих творах (йдеться насамперед про прозу письменника) І. Костецький намагався виявити межі можливості спілкування Бога з людиною (“Божественна лжа”, “Тобі належить цілий світ”), ступінь відповідальності індивіда за світ навколо себе (“Тобі належить цілий світ”, “Повість про останній сірник”), причетність категорії прозріння до трансгресивного стану і божевілля [18:842–843]. Характерною ознакою художніх творів І. Костецького цього періоду стає всебічна гра з біблійними категоріями, мотивами, образами, їх переосмислення та перенесення до різноманітних контекстів. Так, у “Повісті про останній сірник” з різних ракурсів переказується епізод

Євангелій [13], а у новелі “Тобі належить цілий світ” обігруються історії Христа та Савла [15].

Становлення релігійних уявлень І. Костецького відбувається у шістдесятих роках: “... сама релігійність давно перестала бути для мене проблемою, яку я мав би для себе з’ясовувати” [12:143]. Саме у цей час письменник створює другу (і кінцеву) редакцію повісті “День святого”, названої дослідниками “євангелієм від Костецького” [16:121]. Характерною ознакою цього періоду є відхід від широкої інтерпретації біблійних образів, сюжетів та проблем, характерний для першого періоду. Натомість І. Костецький більше уваги приділяє тлумаченню основних понять католицької традиції християнства – віри, подвижництва, саможертви, зречення тощо [10].

Наприкінці сімдесятих років письменник планує так і не здійснену публікацію 20-томного видання його зібраних творів. Передувати текстам мала ґрунтовна передмова, в якій автор хотів окреслити в тому числі і свої релігійні переконання. У фрагментах цієї передмови І. Костецький заявляє про живе відчуття свого зв’язку з Богом та про сприйняття життя як способу взаємодії людини з вищими силами. Церква як інститут або як спосіб взаємодії людини з Богом письменником категорично відкидалася, а безпосередній зв’язок індивіда з вищими силами без можливості об’єктивної оцінки або перевірки проходив під знаком заявленої екзистенціалізму Аврамової тривоги [20:441-442].

Релігійна концепція В. Барки характеризується однобічністю та виразною теологічністю. Через певні життєві випадки (клінічна смерть у дитинстві, важке поранення, доля військовополоненого, чудесне спасіння під час бомбардувань) письменник вірив у те, що Бог охороняє його від смерті і зла [7:15], і перед оточуючими, як згадує Ю. Шерех, намагався грати святенника, який живе за християнськими ідеалами, що насправді не завжди відповідало дійсності [21:172]. Безконфліктна релігійна концепція В. Барки прагнула стати над конфесіями і єресями, поєднати їх у єдине живе тло: “Є вічна правда Христа і вічна підступність Антихриста. Світ незмінний. Герої незмін-

ні” [21:175]. Його персонажі були або позитивними, приреченими на страждання на цьому світі і винагороду на тому, або суцільно негативними, на яких по смерті чекало жорстоке покарання. Жодних різночитань або сумнівів прозові твори письменника не залишали. Так, у романах В. Барки “Рай” та “Жовтий князь”, присвячених передвоєнним рокам і голодомору в Україні, у біблійних образах і мотивах осмислюється жорстока політика радянської влади. Найчастотнішими біблійними образами, до яких звертається В. Барка у своїй творчості, є образи диявола, Ірода і Бога, а основний мотив прозової спадщини письменника – осмислення радянської дійсності в руслі алюзій до “Апокаліпсису” Івана Богослова: “Сказав Господь: Я дав їм закон, вони ж нінащо, самодумні, не зважають... аж поки не стануть при безодні, не приторкнуться: все йтиме від себе. Може, лихо без просвітку навчить їх. Сказав Господь, і що діється тепер, – то діється безумно, нема в ньому світла віри. Це йтиме, доки людство не поклониться Божій правді” [5:3], – оскільки радянську дійсність В. Барка прирівнював до царства диявола [4:5], а українських селян представив людьми, що поборолі диявола і пішли за Христом хресною дорогою страждання [3:25]. Єдиним способом знищення існуючої системи В. Барка вважав повернення до віри у Бога та праведного життя. Оскільки революція прирівнювалася письменником до перемоги диявола над Богом [5:253], то знищення церков та нівеляція дореволюційних навчальних закладів ставала для автора ознакою глумління нового ладу над традиційним християнством та його моральними цінностями: “...Колись повчали: розлюби ближнього, як самого себе! – тепер безперестанку повчають: возненавидь ближнього, як самого себе” [5:90]. У цьому плані також характерним для творчої манери В. Барки стає використання образу Ірода та введення поняття “курс іродознавства” [5:250] – науково-теологічної дисципліни з дослідження маленьких жорстоких володарів нового часу.

За своїми основними рисами релігійна концепція І. Багряного ближча до релігійних переконань В. Барки. При-

чиною цього є чітке протиставлення позитивних та негативних сил (божественного та сатанинського), осмислення радянської дійсності через поняття Апокаліпсиса, порівняння пореволюційної країни з царством диявола та пеклом у творах І. Багряного. За спогадами своїх сучасників, письменник не був релігійною людиною [21:177]. Навпаки, характернішим для нього був атеїстичний світогляд, що виявилось в тому числі і в особливостях інтерпретації біблійних проблем і мотивів, створення роману у віршах “Скелька” з елементами глузування над релігією [21:177] та поеми “Ave Maria” з асоціативним зближенням образів матері-покритки та Богородиці [15:16].

На думку більшості критиків, для творчої манери І. Багряного-письменника характерним був “примат мемуарності, документальної вірогідності описаного” [6:11]. Саме тому 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. Часова та просторова обмеженість використання релігійних алюзій в творчості І. Багряного призвела до того, що основним його метатекстом стали новозавітні історії про життя і страждання Христа (“Сад Гетсиманський”, “Морітурі”, “Огненне коло”), зраду Юди (“Сад Гетсиманський”, “Морітурі”), слабкість Пілата (“Морітурі”, “Огненне коло”), зречення учнів (“Морітурі”), кінець світу як загибель усіх моральних категорій та справедливості (“Морітурі”), а основною проблемою – перемога божеського в людині всупереч обставинам. У прозі І. Багряного головний герой приходить до ідеї Бога не як захисника чи втішителя, а як прообразу сили, непереможності і доброти в людині. Герой має спершу перемогти себе і обставини, а вже потім отримати віру як нагороду за свою незламність. Саме зважаючи на це особливістю релігійного світогляду художніх творів І. Багряного І. Костецький назвав проблему сумніння в її конкретизації різними релігійними площинами.

Як і у В. Барки, у І. Багряного тюрма (країна) співвідноситься із церквою, в якій правлять сатанинську службу (“Мо-

рітурі”, “Сад Гетсиманський”), а представники нової влади порівнюються із слугами диявола або антихристом (“Морітурі”, “Сад Гетсиманський”), шлях головного персонажа через тюрму та страждання – з хресним шляхом, їх перебування у в’язниці – з садом Гетсиманським, в якому змушений був страждати Христос, обираючи між зреченням та виконанням своєї місії по спасінню людства (“Морітурі”, “Сад Гетсиманський”). Крім того, у творчості І. Багряного біблійні уявлення, образи та мотиви сполучаються із радянською міфологією, утворюючи специфічний світ, в якому існують гібридні персонажі. Так, у художній спадщині письменника “Капітал” К. Маркса перетворюється на “Біблію революції” [1:10], сам К. Маркс – на Бога Саваофа [1:18], головні герої, які протистоять системі і несуть правду нового часу, – на месій нового часу [2:542] [1:72], зрадники порівнюються із Юдою [2:524].

Біблійна символічність творів І. Багряного одноманітна та поверхова: письменник звертається тільки до “знакових” фігур Книги книг (насамперед – Євангельських текстів), які класично вписуються до типових ситуацій. Проте у творах письменника (в першу чергу це стосується драматичної повісті “Морітурі”) наявне також звертання до теологічних проблем, точніше, проблеми протиставлення Старого і Нового завітів за способом трактування релігійних категорій. У творчості І. Багряного це протиставлення виражається насамперед у протистоянні старих революціонерів і їх молодих антагоністів. Якщо перші у своєму арешті та ув’язненні прагнуть звинуватити себе або відчують необхідність власної загибелі в ім’я революції, то інші вимагають об’єктивної справедливості і звинувачують у своїх проблемах систему. Тобто можна сказати, що старі революціонери представляють тих, хто, згідно з заповідями Старого Завіту, беззастережно сприймає будь-яке слово, яке, на їх думку, йде від Бога, легко погоджується з будь-яким звинуваченням та підкорюється будь-якому покаранню, оскільки сприймають свою вихідну гріховність, то їх молоді антагоністи виражають співвіднесеність із пошуком реалізації індивідуума в межах законів Нового Завіту

з презумпцією про прощення людини та рівноправні стосунки людей з Богом.

У своїй художній творчості В. Барка, І. Багрянний та І. Костецький прагнули осмислити знакові проблеми ХХ століття за допомогою біблійних образів, сюжетів, тем та мотивів. Порівнявши релігійні концепції І. Костецького, В. Барки, І. Багряного, визначивши спільне та відмінне у їх підходах до текстів Святого писання, з'ясувавши джерела та характер цих відмінностей, ми довели, що релігійні переконання, художні концепції та митецькі методи І. Костецького, В. Барки та І. Багряного хоча і характеризуються значною несхожістю, мають спільні витoki та підкорені одній меті: через звернення до Біблії як пратексту відповісти на найболючіші питання сучасності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Морітурі: Драматична повість. – Бібліотека новітньої літератури, Видавництво “Прометей”. 2. Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К., 2001. 3. Барка В. Від автора / Барка В. Жовтий князь. – К., 1991. – С. 23–26. 4. Барка В. Жовтий князь. – К., 1991. 5. Барка В. Рай. – Джерзі ситі – Нью-Йорк, 1953. 6. Жулинський М. Іван Багрянний // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 7–13. 7. Жулинський М. У світлі віри: голодомор в Україні та роман В. Барки “Жовтий князь” / Барка В. Жовтий князь. – К., 1991. – С. 5–22. 8. Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2004. 9. Зарубежная литература XX века / Под ред. В.М. Толмачева. – М., 2003. 10. Костецький І. День святого // Кур’єр Кривбасу. – Травень 2001. – № 138. – С. 145–198. 11. Костецький І. Начерки передмови до нездійсненого видання зібраних творів / Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. – К., 2005. – С. 517–520. 12. Костецький І. Передмова до нездійсненої публікації // Кур’єр Кривбасу. – Травень 2001. – № 138. – С. 141–142. 13. Костецький І. Повість про останній сірник // Кур’єр Кривбасу. – Лютий 2001. – № 135. – С. 124–180. 14. Костецький І. Тобі належить цілий світ // Кур’єр Кривбасу. – Лютий 2001. – № 135. – С. 138–145. 15. Логвиненко О. “Мамо моя, прощаю тебе” // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 16–17. 16. Мариненко Ю. “На шаховому полі дивезного дійства...”. Проза Ігоря Костецького // Сучасність. – 2004. – № 11. – С. 119–127. 17. Мерзляков А. Портрет митця замолоду. Спогади про Ігоря Мерзлякова-Костецького // Сучасність. – 2003. – № 1. – С. 140–150. 18. Постмодернізм: Енциклопедія. – Мн., 2001. 19. Салига Т. Молимося, боже

єдиний / Слово благовісту: Антологія української релігійної поезії / Упор. Т.Ю. Салига. – Львів, 1999. – С. 70–40. 20. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманизм / Сартр Ж.-П. Тошнота: Пер. с фр. – М., 1995. – С. 434–469. 21. Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і довкруги). – Х. – Н.-Й., 2001. – Т. 2. 22. Bradbury M. The Modern British Novel. – London: Penguin books, 1994.

SUMMARY

This article is devoted to analysis of specific interpretation of religious problem in text written by I. Kostaskey, V. Barka, I. Bahriany. The main problem of article is specific of using Bible themes, motives, imageries in prose and drama works of these authors. Attention in article is also paid to the questions of character connection between texts of I. Kostaskey, V. Barka, I. Bahriany and European literary traditions.

І. А. Михайлик

Концепція ленінізму в публіцистиці Івана Багряного

І. Багрянний належить до тих діячів, чия творчість відзначається традиційним для української культури універсалізмом: він поет, прозаїк, драматург, публіцист і громадсько-політичний діяч. Тимчасом як про художню творчість І. Багряного вже створені поважні дослідження [7; 2; див. докладний огляд багрянознавства: 2:9–26], то його публіцистика ще не перемістилася в коло сталих наукових інтересів і продовжує залишатися предметом передмов, післямов і окремих принагідних статей [3; 4; 5; 8; 9; 10].

Публіцистика І. Багряного невіддільно пов’язана з його політичною діяльністю голови Української Революційно-Демократичної партії; вона і кількісно, і якісно визначна частина його доробку; більше того – без її врахування неможливе повноцінне, адекватне розуміння художньої творчості письменника, що їй властива в кращому розумінні слова публіцистичність, тобто яка просочена його публіцистичними ідеями.

Головна тема його публіцистики – з одного боку, спростування сталінізму як найжахливішої форми російського націоналізму, денаціоналізації підлеглих народів і тоталітаризму; і з другого боку, боротьба за українську державну незалежність як єдиний гарантований спосіб подолання сталінізму, за становлення національної свідомості української людини, оскільки її виховання є гарантією створення української держави.

Видатним періодом у біографії І. Багряного-публіциста став 1956 рік, рік XX з'їзду КПРС, на якому був проголошений новий партійний курс на десталінізацію, рік самогубства О. Фадеєва, рік антикомуністичних повстань у Польщі й Угорщині, коли європейські народи повірили в щирість курсу на демократизацію в Радянському Союзі й спробували скористатися його плодами.

У 1956 р. І. Багрянний надрукував 24 більших чи менших публіцистичних виступи. Присвячені різним інформаційним приводам вони все ж об'єднані навколо однієї ідеї – довести, що сталінізм і ленінізм тотожні, не відрізняються один від одного не тільки засадничо, але й у деталях. Найбільш глибоко ця тема в публіцистиці І. Багряного репрезентована в статті «Апологетика ідейного роззброєння і наша відсіч», яка вперше була надрукована в газеті «Українські вісті» (1956. – №№ 75–77). Ця праця є типовою для І. Багряного як з погляду ідеології, так і публіцистичного методу.

Приводом до її написання стала не якась конкретна подія, а політична ситуація в цілому. «Апологетика ленінізму», проголошена в Радянському Союзі, знайшла легковірних прихильників у світі західної демократії, зокрема й серед еміграції з СРСР, і серед старої радянофільської еміграції Канади й Америки. Джерела таких настроїв зрозумілі – світові хочеться вірити, що жахлива загроза від країни-монстра, яка захопила вже шосту частину земної тверді, хоч трошечки послаблюється і слабнучиме надалі. Обґрунтування цих надій шукають, «інтерпретуючи (чи трактуючи) всерйоз ленінізм, як щось діаметрально протилежне сталінізмові» [1:487].

Ця концепція є надзвичайно корисною для КПРС, особливо її новітніх вождів. Адже, виходить, у жахіттях у російській (комуністичній) імперії винна лише одна-однісінька людина, яку чомусь, на жаль, не могли приборкати вірні ленінці. Але вони не могли її приборкати, бо й не намагалися, бо сталінізм – це і є запроваджений у практику ленінізм, у ленінців не було іншої ідейної платформи для боротьби зі сталінізмом, тому цієї боротьби й не було й не могло бути.

Більше того, вказує далі І. Багрянний, з Кремля випущено ще кращу версію подій, у якій «інакше пояснюють увесь кошмар, що діявся протягом майже 30 років сталінської диктатури ВКП(б)–КПРС, – вони приписують хворобі диктатора – параної» [1:488]. За таких обставин уже й Сталін ні в чому не винен. Адже хворих не судять! Хворі ні за що не відповідають. І. Багрянний тут же спростовує й навіть висміює «качку, пущену з московського Кремля» [1:489]: це була «казкова параноя», пише він, яка напала на Сталіна тільки тоді, коли треба було нищити противників або й цілі народи, але миттєво минала, коли треба було зустрічатися з союзниками – Черчиллем і Рузвельтом; ця Сталінська параноя, виявляється, була слухняною генеральній лінії партії.

У вигляді вихідної тези І. Багрянний заявляє: «всі ті ганебні й потворні явища, що так обурюють нині навіть правовірних комуністів у всьому світі – це якраз вислід ленінізму, [...] це вислід суспільно-громадських, політичних, виробничих, соціальних і національних відносин в комуністичній російській імперії, створених ленінською партією на основі ленінської доктрини й ленінського вчення в усіх цих ділянках, на основі ленінської моралі, ленінської етики й ленінського світогляду» [1:489].

Але для І. Багряного ленінізм – це спотворення марксизму. Доводить це публіцист такими аргументами.

1. Марксизм – це теорія про накопичення додаткової вартості і проповідь боротьби пролетаріату за перерозподіл тієї додаткової вартості шляхом зміни суспільних і виробничих відносин та володіння засобами виробництва. Ленінізм – це

гасло: «Греб нагребленное», тобто «розперезання анархії і гра на найнижчих інстинктах низів суспільства» [1:490].

2. За Марксом диктатура пролетаріату – це гегемонія робітничого класу, соціального класу в його цілості, насамперед у виробничих відносинах, у соціальному плані. Політика й ідеологія – це похідні явища, засоби, а не ціль. За Леніним, поняття «пролетаріат» з соціальної площини перенесено в політичну, у площину «віри» чи пак ідеології; диктатура пролетаріату перетворена на диктатуру його авангарду, тобто комуністичної партії. Звідси висновок І. Багрянного: «ленінізм – це політичний цинізм» [1:491].

3. За Марксом, пролетаріат не має вітчизни. За Леніним виходить, що «пролетаріат усіх країн, а найперше пролетаріат усіх поневолених у російській імперії народів, не має своєї вітчизни. І не потребує мати. Бо віднині єдиною вітчизною для всього світового пролетаріату, а найперше для пролетаріату всіх підросійських поневолених націй, має бути Росія» [1:491]. Змагання українських трудящих Ленін поставив поза законом, волелюбна Україна, що боролася за свої права була для нього «тучним обжіраючимся югом». «Права націй», за Леніним, це пустий звук, цинізм.

Наступні три ознаки ленінізму І. Багрянний вказав уже безвідносно до порівнянь з марксизмом.

1. Вияв справжнього ленінізму – це **терор** як метод боротьби проти антагоністичних (антагоністичних до компартії) класів і суспільних верств і всіх політичних партій.

2. В етичному відношенні ленінізм – це **класова (комуністична) мораль**, класова «свобода слова», підпорядкування всього і вся комуністичній ідеї. І право за Леніним – це категорія суто політична. Найтяжчим злочином у системі цього права вважається не крадіжка, кримінальний бандитизм, а ін-акомислення.

3. Ленінізм – це **ліквідація**, тотальне зруйнування **виробничих відносин**, унаслідок чого виникла колосальна диспропорція між доктриною та можливостями її здійснення, по-

став хаос, який ленінська партія намагалася ліквідувати шляхом нічим не виправданих жертв.

Суспільство, побудоване на засадах ленінізму, за І. Багрянним, має такі характеристики:

1. У соціальному плані – це «безкласове» суспільство, де за допомогою тривалого, систематичного терору зліквідовані інші класи й групи, але безкласового суспільства не створено. «Вийшло суспільство нове, суто класове: з одного боку спавперизовані трудящі, з другого – новий паразитарний клас партійної бюрократії, підганяльників, ком. святош, ком. проповідників і ком. інквізиторів» [1:493].

2. У виробничому плані – це система державного капіталізму, система повної (ідеальної) пауперизації робітництва та все більшого занепаду селянства, з позбавленням трудящих елементарних прав і свобод, від свободи страйку починаючи й свободою слова й совісті закінчуючи. Це виробничі відносини модерного рабства.

3. У політичному плані – це система повного політичного безправ'я усіх соціальних груп чи пак всього «безкласового суспільства», а найперше політичного безправ'я робітників і селян. Усі права, політичні й інші, належать виключно «авангарду пролетаріату», комуністичній партії, а конкретно – її верхівці, здійснювача диктатури.

4. У світоглядному відношенні – безроздільне панування комуністичної доктрини й комуністичного світогляду; фанатична нетерпимість до інших.

5. У морально-етичному плані – безоглядне й послідовне застосування комуністичного (і найперше ленінського) гасла: мета виправдовує засоби; на практиці це шлях розквіту насильства, віроломства, брехні, підступу, нацьковування дітей на батьків, а батьків на дітей.

6. У національному плані – це курс на національне поневолення, цілковиту русифікацію всіх підпорядкованих народів.

Усе це і є «чистої води ленінізм». Зараз партійні ідеологи хочуть протиставити політичну дійсність в СРСР до середини 1930-х рр., наступному періодові, пов'язуючи перший

з ім'ям Леніна, а другий – Сталіна. Насправді ж ніяких двох періодів немає. «Виросли всі сталінські «злочини» з тих попередніх виробничих і політичних відносин, що їх створила ВКП(б) – КПРС строго за приписами ленінізму» [1:494].

Наприклад, сталінський закон про покарання за спізнення на працю був породжений жахливими умовами життя трудящих в СРСР. Будучи кинуте на край злиднів, не маючи змоги легальними методами боротися за свої права, робітництво за допомогою абсолютного збайдужіння, тихого саботажу, втечі з місця на місце виражало свій протест. Це й породило літунство, несумлінне ставлення до праці, з якими партія боролася терором, безжальним примусом. Закон про «колоскі» був викликаний відсутністю оплати праці селянства, яке за допомогою збирання колосків прагнуло врятуватися від голодної смерті. Зараз ці закони відмінені, але не зліквідовані причини, що викликали їх: убожество й безправність трудящої людини в СРСР.

З наведених міркувань впливав висновок І. Багряного: сталінізм – це довершений ленінізм. Сталін був ідеальним послідовником Леніна. Немає жодного документа, який би говорив про критику Сталіним свого вчителя. І коли нам з Москви заявляють про «поворот до Леніна», то ми не заперечуємо цього, бо ніякого відступу від Леніна й не було. Хрущовські «зміни» – це насправді не зміни, а нова спроба замаскувати одвічну сутність московського комунізму. У СРСР немає і не може бути ніяких змін, поки не будуть змінені виробничі відносини, а з ним й відносини політичні, соціальні, національні.

За І. Багряним, на тлі хрущовського галасливого очищення риз ленінізму завдання української революційної демократії полягає в послідовній боротьбі проти московського комунізму, тобто проти ленінізму у всіх його гатунках і варіантах – і в сталінському, і в хрущовському, «боротися проти ленінізму за ідеали революційної демократії, що є діаметрально протилежні ленінізмові й удосконаленій його формі сталінізмові, бо це ідеали свободи, ідеали розкріпачення людини від соціального, політичного й національного рабст-

ва. Ці ідеали свободи виключають ленінізм цілком, як велике ідейне зло» [1:498].

Ідея І. Багряного про тотожність усіх форм московського комунізму (зокрема ленінізму й сталінізму) була опанована в нашій суспільній свідомості лише в 1990-х рр., власне після розвалу СРСР. Навіть у 1988 р. з тексту роману В. Гросмана «Життя і доля» були викреслені всі критичні висловлювання про Леніна. У цей же час неформальна преса розпочала свою діяльність з розвінчання міфу про поганого Сталіна й бездоганного Леніна [див. про це в праці: 6]. І. Багрянний п'ятдесят років тому руйнував ілюзії дочекатися «соціалізма с человеческого лицом», пояснював, що такого обличчя в соціалізмі немає і бути не може і всі спроби його демократичної трансформації приречені на поразку. Історія довела його правоту, підтвердила слушність його футуристичних візій.

І насамкінець – про публіцистичний метод І. Багряного, оскільки розглянута нами стаття є засадничо типовою для нього. Це не художня публіцистика, сутність якої – створення автентичної картини дійсності й оперування документальними образами. Це й не наукова публіцистика, сутність якої – у точних цифрах і фактах, у доведенні певних висновків на підставі достовірних документів і джерел. Творчість І. Багряного дає підстави зробити теоретичний висновок про можливість існування третього типу – ідеологічної публіцистики, сутність якої – у розгортанні думки, теоретичної чи ужиткової концепції, апелюванні до тверезого глузду. У статті «Апологетика ідейного роззброєння і наша відсіч» відсутній художній образ як такий; але тут відсутні й наукові аргументи, цифри, факти. Сюжет статті рухає авторська думка, яка ніби сама себе обґрунтовує, самодостатньо підтверджує й структурує. В ідеологічній публіцистиці правильність думки обґрунтована не посиланням на факти життя чи науки, а іншою думкою, яка переконує своєю логікою, послідовністю, досконалістю. Майстром такої ідеологічної публіцистики й був І. Багрянний.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Публіцистика. – К., 1996.
2. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного: Монографія. – К., 2005.
3. Гришко В.І. Живий Багрянний // Багрянний Іван. Під знаком скорпіона. – К., 1994. – С. 220–237.
4. Дзюба І.М. Громадянська снага і політична прозорливість // Багрянний І. Публіцистика. – К., 1996. – С. 5–14.
5. Костюк Г. Відійшов у безсмертя // Багрянний І. Публіцистика. – К., 1996. – С. 826–837.
6. Овсепян Р.П. Открытия демократизации и гласности: Новое в отечественной журналистике второй половины 80-х годов XX в. // Неизвестные страницы отечественной журналистики. – М., 2006. – С. 51–74.
7. Сподарець М.П. Іван Багрянний – письменник і громадянин. – Х., 1996.
8. Утріско О. Іван Багрянний і Дмитро Донцов: проблема світоглядно-публіцистичних взаємин // Наукові записки Тернопільського педуніверситету. Сер. Літературознавство. – 1999. – Вип. 4. – С. 294–304.
9. Шевцова О.В. Політичні концепції в публіцистиці І. Багряного та Д. Донцова // Вісник Харківського національного університету. – 2004. – № 631. – Сер. Філологія. – Вип. 41. – С. 235–239.
10. Шугай О. В Новому Ульмі, при Дунаю // Багрянний Іван. Під знаком скорпіона. – К., 1994. – С. 5–27.

SUMMARY

I. Bagryanogo publitsistika is especially brightly presented in his creation 1956 of, that it is related to the history events of that time. A publicist proved that it does not take place of no update in USSR and will not happen, the coca of KPSS is found at power, because stalinism – it is authentic leninism. I. Bagryaniy especially successfully worked in ideological publitsistike essence of which – in development of author thought.

К. О. Жагорний

**Микола Хвильовий – «учитель і натхненник»
в публіцистиці Івана Багряного**

«...Здається, ми дожили до години, коли Іван Багрянний повертається» – цими словами Леонід Череватенко закінчив у 1990 р. статтю [11:76], яка була в числі перших, надрукованих не в еміграції, а в Україні, праць про життя та творчість широко відомого нині діяча української культури. Це одне з довгого переліку імен, на які в Україні за радянського часу

було накладено інформаційне табу. Від череватенківської публікації минуло майже 16 років. Відтоді багато зусиль, аби подолати кривдну картину, створену навколо Багряного, зробили В. Усань, Д. Нитченко, І. Дзюба, О. Шугай на сторінках періодичних видань «Дніпро», «Березіль», «Дивослово», а також у передмовах до видань його художніх та публіцистичних творів. У 1995 р. вийшла в світ книга О. Шугая «Іван Багрянний, або Через тернії Гетсиманського саду» [12], визначена автором як роман-дослідження – старанне вивчення життєвого шляху письменника. Об'ємне, трудомістке завдання зібрати й упорядкувати творчу спадщину письменника взяв на себе О. Коновал, що за підтримки Фондації ім. Івана Багряного видав 1996 р. книгу «Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе» – найбільше й досі зібрання публіцистичних творів Багряного [4], а у 2002 р., опублікував двотомник «Листування» [2; 3]. Завдяки сприянню Фондації та участі Об'єднання демократичної української молоді (ОДУМ) український читач також зміг побачити хрестоматію «Вірю!..», що вже витримала два накладу [1]. Чималий внесок у вивчення цієї постаті зробила ХДНБ ім. В.Г. Короленка спільними зусиллями з ХНПУ ім. Г.С. Сковороди зібравши матеріал для бібліографічного покажчика «Український письменник і політичний діяч Іван Багрянний» [9] у серії «Діячі української діаспори». Покажчик вийшов у 1996 році, то ж не дивно, що переважну більшість робіт, які зафіксовано в розділі «Література про життя та творчість І. Багряного», опубліковано за кордоном. На щастя, в наш час ситуація змінюється.

І все ж таки зарано казати: Іван Багрянний повернувся, бо навіть той матеріал, зібраний, упорядкований зусиллями багатьох науковців, письменників, поетів, колег, однодумців, ще має бути осмислений та оцінений у новій, емоційно та політично спокійній атмосфері, зважено й уважно досліджений. У цьому сенсі імпонує праця О. Коновала, який у передмові до першого тому «Листування» надає слова Д. Нитченку, Р. Рахманному, В. Гришку, А. Глиніну, А. Юриняку, М. Воскобійнику, мета яких – воскресіння імені Багряного, рівно з О. Правдюком, сум-

новідома стаття якого «Куркульським шляхом» змінила життя юного Багряного, відправивши його на НКВДівську «фабрику-кухню», – усе винесено на суд сучасного читача.

Усе частіше до кола інтересів літературознавства потрапляє саме поетика творів письменника: художні особливості творчості, специфіка мови, головні мотиви та інтенції його прози та лірики. Є й такі аспекти, що охоплюють кілька сфер діяльності Багряного, – це концепти «живої людини», «віри», «свободи», які проходять крізь його художню творчість, публіцистику, листування. На цілісність особи митця вказав свого часу В. Гришко, головний редактор детройтської газети «Український Прометей» у доповіді «Живий Багряний», прочитаній у Нью-Йорку в жовтні 1963 р. «...Є одна ідея, – говорив він, – що пронизує собою всі твори Багряного... Це передусім та глибока віра, що потворна совєтська дійсність, пекло якої він з такою силою показував у своїх творах, не знищила й не знівечила людського й національного духу української підсовєтської людини...» [2:35].

Так, Багряний вірив у людину. А ще він вірив – і тоді, коли 1940 р. після «повернення» читав Ю. Смоличу завчений у тюрмі напам'ять віршований роман, і тоді, коли 25 серпня 1963 р. прощався зі світом у Сан Блазієні, – що прийде час і його почують. Він тяжко вболівав, споглядаючи за тим, як викривляється історія українського народу, як на потребу певній політичній ідеології викреслюються значущі дати та імена. У статті «Хіба це не жах?» [4:167–172], яка була написана за словами Багряного «для мобілізації уваги всього думаючого українського громадянства навколо важливішого питання – питання національної диверсії...», об'єктом аналізу стала видана у 1949 році англійською мовою «Slavonic Encyclopaedia» («Слов'янська енциклопедія»), точніше той її розділ, що був присвячений Україні [4:167]. До національної диверсії автор прирівняв «українське мракобісся, українську реакцію», що може оперувати тільки парними категоріями: «так» чи «ні», «наш» чи «не наш», «друг» чи «ворог». «І багато в тій енциклопедії цікавих речей, – пише публіцист. – Та найцікавішим

і найкричущішим усе-таки стає факт, що цілий відтинок української історії – 30 років життя й боротьби української нації під союзнами викреслено геть взагалі. Нема». Вся еміграційна публіцистика Багряного спрямована проти цього паплюження нехай неоднозначної, суперечливої історії українського народу [4:168]. Найбільше обурення у публіциста викликало те, що «викреслили» Україну не радянські ідеологи, бо їх не було туди допущено, а «самі українці». Багато імен, зауважує автор, було навмисно забуто в енциклопедії. Одним з таких, «забутих», імен було ім'я Миколи Хвильового.

Звертаючись до публіцистичного доробку Багряного, можна з впевненістю сказати, що в його громадському світогляді автор «Вальдшнепів» посідав одне з центральних місць. У зібраній О. Коновалом книзі «Публіцистика», до якої увійшло біля 200 статей, звернень, памфлетів, есе, що в різний час з'являлися на сторінках газети «Українські вісті», журналу «Наші позиції», промовлялися на з'їздах УРДП, прізвище Хвильового згадується 80 разів¹. Це при тому, що в усьому збірнику є тільки три статті, присвячені власне особі Хвильового – «Фронт брехні й аморальності» [4:361–376], «Спілка “рідної” глупоти й московської злоби в єдиному фронті проти Хвильового й хвильовізму» [4:636–643] та «Тяжкі рефлексії» [4:757–759].

Нелегке завдання взявся вирішувати Багряний: перебуваючи поміж двох ідеологічних вогнів, боронити пам'ять про «найвідважнішого та найрішучішого протестанта проти надругання над людською гідністю мільйонів і мільйонів людей...» [4:757] – Миколу Хвильового. Сталося так, що Хвильовому не знайшлося місця в сучасній Багряному історії України: на теренах Радянського Союзу він був проголошений націоналістом, персоною non grata; для еміграції ж перебування в КП(б)У зводило нанівець усі його літературні та громадські заслуги. У «Спілці “рідної” глупоти...» І. Багряний писав про цю ситу-

¹ Більше, ніж М. Хвильовий, у публіцистиці Багряного згадуються тільки дві особи – І. Сталін та М. Хрущов.

ацію: «Шум і каламуть вовтузні деяких груп і осібників серед еміграції навколо т. зв. «хвильовізму» тривають і далі з подиву гідною впертістю та маніакальною отупілістю» [4:636]. Публіцист поділив «реалізаторів цієї вовтузні» на три групи: 1) люди, які «не відають, що творять» (курсив наш – Н.К.), бо не будучи знайомі ані з літературною, ані публіцистичною творчістю Хвильового, знаходяться під впливом «авторитетів» та, слухаючись їх бездумно, повторюють слова останніх; 2) «пряма радянська агентура»; 3) особи, що «ведуть боротьбу проти Хвильового й «хвильовізму» з мотивів групових емігрантських розгр..., спихаючи в ту рубрику («хвильовізм» – Н.К.) своїх супротивників партійних...» [4:636].

Не залишав Багрянний це болюче для себе питання й у листах. «Є два “хвильовізми”, – писав він до Федора Пігідо (на час написання листа экс-директора «Українських вістей»). – Один – вигаданий різними емігрантськими недоумками, вроді плющів і дубровських та ващенків. І другий – це справжній, якому характеристику дала сама Москва, – це антиімперіялістична, антимосковська ідея, це націоналізм у повному розумінні цього слова, це ревізйонізм комунізму докорінний і глибокий, це орієнтація на європейську духовність в ім’я абсолютного відриву від московської комуністичної духовності»¹ [3:95].

Бачимо, що постать автора «Синіх етюдів», засновника та ідейного лідера багатьох українських літературних угруповань 1920-х рр. вабила не тільки Багряного, а й загалом емігрантську спільноту, розвіяну чи не по всіх континентах земної кулі. У цій дискусії «Українські вісті» на чолі з головним редактором, що ним довгий час був Багрянний (1946–47; 1956–1963 [2:46]), являли собою чи не єдиний бастион захисту М. Хвильового та його однодумців: «...ми боронили, – писав публіцист, – і будемо боронити ім’я Хвильового і всіх мучеників за українську свободу, його друзів і соратників...» [4:372].

У публіцистиці Багряного термін «Хвильовий» відіграє складну роль: може репрезентувати як конкретну людину, так

і певну систему поглядів, а також виступати символом часу або взагалі емблематично представляти всю Україну. Це дає змогу визначити у функціонуванні образу Хвильового в публіцистиці Багряного такі аспекти: 1) Хвильовий як «учитель і натхненник»; 2) Хвильовий як символ епохи.

Розкриваючи сутність першого аспекту, звернімось до згаданої статті В. Гришка. Він помітив у художніх творах Багряного постійний пошук «позитивного героя» з «вільною душею», відданого «правді» та «правдивій ідеї». В. Гришко зауважив, що «ця ж сама ідея лежить і в основі політичної творчості Багряного» [2:35]. Далі автор статті навів назви памфлетів, есе, виступів Багряного, у яких названа ідея реалізується: «Між привидами і трупом», «2x2=4», «Дніпро впадає в Чорне море» тощо. Назавжди відрізаний від батьківщини, Багрянний розумів, що тільки силами еміграції змінити ситуацію в Україні неможливо. Відтак ним було зроблено висновок – майбутнє за молоддю, що, перебуваючи «під комсомолом» (бо вкрай важко по-іншому не тільки отримати вищу освіту, влаштуватися на роботу, а й взагалі – жити), вірить у відродження України. Саме на ці політичні кадри робив ставку Багрянний, намагаючись за допомогою своєї активної політичної діяльності встановити з ними зв’язок. Для того, щоб утілити таку титанічну за складністю ідею, потрібен був лідер – «людина великого формату», який консолідував би розрізненні політичні сили. І його не потрібно було довго шукати. «Учитель і натхненник» – це слова, точніше думки Андрія Чумака – головного героя багрянівського «Саду Гетсиманського» про Хвильового, що був Богом, «на якого Андрій молився з усіма своїми товаришами». Не потрібно говорити, що ім’я тим «товаришам» було легіон. Ось тому Багрянний ні на день не полишав спроб повернути скривджене ім’я Хвильового українському народові.

Публіцист іноді не втримувався від паралелей зі Спасителем (хоч у жодній статті відкрито не визнавав за Хвильовим роль месії). Бо як же ще, як не промовисте порівняння, можна сприймати час від часу повторювану сентенцію про «розп’ят-

¹ Див. також лист до членів УРДП в Англії [3:412]

тя» Хвильового, а також постійне нагадування про існування в нього учнів та прихильників в Україні та поза її межами?

Образ Хвильового як символ епохи майже завжди зіставляється з особами Скрипника, Шумського, Куліша, Курбаса та обертається навколо терміну «хвильовізм» [4:108, 371, 464, 689, 743]. Так «Хвильовий» репрезентує ціле покоління людей, що радісно сприйнявши енергію перших пореволюційних років, а також оманливих конституційних обіцянок про рівноправність народів у СРСР, потім прийшло до невтішного висновку: «Револуція потрапила у раковину з калом» [4:42], «Геть від задрипанки Москви!» [4:47].

У цьому контексті автор також згадує про трагічне саможубство Хвильового (що на думку Багряного було знаковою подією). Ця смерть стоїть у довгому списку фізично й духовно знищених інших діячів української культури доби «азійського ренесансу» – а відтак ототожнюється з долею всього українського народу. У статті «Кривавий ієрогліф» Багрянний дає читачеві чітко зрозуміти своє ставлення до саможубства Хвильового: «Цей постріл – це був акт боротьби носія нової войовничої ідеології, що не схотів здаватись» [4:464].

Дихотомічне функціонування образу Хвильового зумовлене поглядом Багряного на цей феномен у першому випадку як на суб'єкт, у другому – як на об'єкт історії. Автор здійснив публіцистичне дослідження непересічної особистості, намагаючись показати її з різних боків. Важливим для автора було через статтю Хвильового зрозуміти самому й пояснити іншим буремну епоху, у якій їм обом довелося жити. Паралельно з цим завданням Багрянний усіма силами боровся проти (різних за своїми причинами) неприйняття, а деколи – відкритої ненависті до свого «вчителя». Маємо зауважити: повчальні педагогічні інтенції багрянівських статей, памфлетів, доповідей спрямовані не тільки на *переконання* супротивників, а чи не більше на *виховання* людської гідності, втраченого «лицарства».

Насамкінець таке: цілком розв'язати в одній статті проблему, що її можна окреслити як «М. Хвильовий та І. Багрянний», неможливо. Сподівання були вказати на деякі її аспекти.

Деякі тому, що зв'язок цих двох непересічних особистостей української культури не обмежується тільки публіцистикою. М. Сподарець говорить, наприклад, про прийняття ідей Хвильового про «загірну комуну» в «Тигроловах» [8:62]. М. Братусь зауважує спорідненість з Хвильовим колористичного епітету Багряного [5:14–15]. Отже, повернення Багряного триває. І ще чимало відкриттів принесе нам знайомство з художньою та публіцистичною творчістю людини, що заради щастя рідного народу все життя «йшла по лінії найбільшого опору».

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Вірю: Хрестоматія. – 2-е вид. – Чикаго-Харків, 2001.
2. Багрянний І. Листування: У 2 т. – К., 2002. – Т. 1 (1946–1963).
3. Багрянний І. Листування: У 2 т. – К., 2002. – Т. 2 (1946–1963).
4. Багрянний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе / Упоряд. О. Коновал; Передм. І. Дзюби; Післямова Г. Костюка. – К., 1996.
5. Братусь М. Колористичний епітет як ознака тоталітарної доби // Дивослово. – 2001. – № 5. – С. 14–15.
6. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість (До дев'яносторіччя від дня народження Івана Багряного) // Дивослово. – 1996. – № 10. – С. 3–8.
7. Нутченко Д. Великий майстер літератури // Дніпро. – 1992. – № 10–12. – С. 180–184.
8. Сподарець М.П. Іван Багрянний – письменник і громадянин (До дев'яносторіччя з дня народження). – Харків, 1996.
9. Український письменник і політичний діяч Іван Багрянний: (1906–1963): Бібліограф. покажчик – Х., 1996.
10. Усань В. Ми ще каратимем хамів мечем республіки // Березіль. – 1996. – № 9–10. – С. 127–144.
11. Череватенко Л. Ходи тільки по лінії найбільшого опору і ти пізнаєш світ // Дніпро. – 1990. – № 12. – С. 61–76.
12. Шугай О. Іван Багрянний, або Через тернії Гетсиманського саду: Роман-дослідження. – К., 1996.

SUMMARY

The publicism of Ivan Bahriany in a foreign land is the principal topic of the given paper. The beginning of a paper deals with historiography of the present subject. Further author touches the main aspects of Bahriany publicism. The characteristic property of this phenomena are considered. One of them applies to the outlook of columnist that was greatly influenced by views of another outstanding person – Mykola Khvylyovy. Thus a generalization and suggestion of author's point of view on a problem of the ideological relationships between two distinguished Ukrainian cultural workers – Mykola Hvylyovy and Ivan Buhriany – is one of the main task of the article. The special attention is given to a dichotomous functioning of «Khvylyovy» image in the Bahriany's texts.

О. І. Кравченко

**Пафос творчого чину
в публіцистиці Івана Багряного**

Іван Багряний як прозаїк і поет повернувся в Україну на початку 90-х років ХХ ст., згодом став відомим і як письменник-публіцист та політичний діяч. За роки незалежності досліджені найважливіші етапи його життєвого й творчого шляху. Однак, ще й дотепер, незважаючи на значну кількість праць, залишаються незнані сторінки життя та творчості митця.

Про нього писали Дмитро Нитченко-Чуб [11], Григорій Костюк [8; 9], Василь Гришко [3; 4], Вадим Усань [14], Микола Неврлий [10], Микола Жулинський [7], Роман Рахманний [13] та ін. Ідейно-тематичні особливості публіцистики письменника розглядали І. Дзюба [5; 6], М. Неврлий [10], В. Гришко [3; 4] та ін.

Сучасники письменника та науковці, дослідники його творчості, неодноразово відзначали оптимізм світобачення, динамічність, експресивність художнього стилю, полум'яність і войовничість публіцистичного слова письменника, талант мислителя-теоретика та політичного організатора.

Завданням цього дослідження є з'ясування тих текстових чинників, які формують у публіцистиці І. Багряного життєствердний пафос поступу, творення, переможного руху до мети.

З-поміж більше як двохсот відомих на сьогодні публіцистичних творів митця можна умовно виділити дві тематичні групи – політична та літературна публіцистика. Найчисельнішою є звичайно політична публіцистика. Вона складає основну масу публіцистичного доробку митця. Сюди входять інформаційно-аналітичні жанри, такі як полемічні та аналітичні статті: «На новий шлях», «Молодь великої України і наші завдання», «Національна ідея і «націоналізм» (1946), «Комунізм, фашизм і революційна демократія» (1947) та ін.; звернення: «Чуєш, світе?» (1947), «Для чого створено УРДП?

(Звернення до учасників IV Пленуму ЦК УРДП)» (1948), «Чуєш, брате мій, товаришу мій!.. (Слово до вояка Радянської Армії)» (1952) та ін.; доповіді: «Доповідь на II з'їзді УРДП» (1948), «До питань стратегії і тактики нашої визвольної боротьби (Доповідь на III з'їзді УРДП)» (1949), «Десять років боротьби і наші ближчі завдання (Доповідь на IV з'їзді УРДП)» (1955) та ін.); художньо-публіцистичні, як-от памфлети: «Чому я не хочу вертатись в СРСР?» (1946), «Чого вчить повстання в Теміртау?» (1960) і ін.), есейні мініатюри: «Крапки над «і»», «Герой омряченого часу», «Лист до спантеличеного сучасника» та ін., нотатки: «З думок Івана Багряного».

Незначну кількість творів становить літературна публіцистика, де автор розглядає різні аспекти літературного процесу: «Пошесть уніфікації», «Кривавий ієрогліф» (1956), «Маніфестація мерзості» (1958), «Українська література й мистецтво під комуністичним московським терором (До комісії сенатора Керстена) 1954 р.», «Хто є найбільший поет в Україні?» та ін.

Усі ці твори І. Багряного мають спільну філософську основу – оптимістичний світогляд та беззаперечний гуманізм, єдині ідеологічні засади – демократизм та українська національна ідея. Та найяскравішою рисою публіцистичного стилю письменника, яка виокремлює його з-поміж усіх інших митців, є всепронизуючий пафос творення на тлі жорстких протистоянь і деструкційних кроків багатьох тодішніх політичних сил на еміграції. Цей життєтворчий пафос виявляється передовсім на змістовому та емоційному рівнях текстів політичної публіцистики.

Аналізуючи становище радянської України і той жахливий терор, який чинив сталінізм стосовно українців, І. Багряний у статті «На новий шлях» (1946) відзначає це не тільки як трагедію свого народу, що звичайно було незаперечним фактом, але й бачить інший бік цього явища – величезний незнищений потенціал українців у прагненні до визволення. Рівень більшовицького безперервного терору, спрямований на

відкрите й тотальне знищення народу, на думку письменника, підтвердив силу й масу цього потенціалу [2:15–16].

У той час, коли радикально налаштовані українські націоналістичні сили протиставляли себе усім іншим, лівим партіям і особливо тим силам, які залишилися на великій Україні, Багряний вважав таку позицію помилковою в самій своїй основі і зараховував до активного потенціалу у боротьбі за незалежну Україну перш за все сили підрадянської України. До велетенського політичного активу, організованого внутрішньо своєю революційною та антибільшовицькою (проти-московською, протиімперською) суттю, він зараховував опозицію в КП(б)У, УВО (українська військова округа), СВУ (союз визволення України), СУМ (Союз української молоді), Партизанський союз, неполітичні організації – Вапліте, Ланка, Пролітфронт і ін. [2:17]. Замість протистояння, яке панувало серед українських сил, він закликав до об'єднання навколо ідеї незалежної України, «...стати на *шлях взаємотолерантності і співпраці*» [2:20; тут і далі курсив мій. – С.К.].

Ця думка стає провідною у багатьох творах письменника. У статті «Національна ідея і «націоналізм» (1946), аналізуючи стан українського націоналізму та результати його діяльності, Багряний зазначив, що «потрібна глибока ревізія його власних позицій для *організації чину надалі... Вихід до співпраці з іншими, революційно-демократичними українськими націоналістичними силами, а не до поборювання*» [2:65].

Публіцист розгорнув цю тезу і в «Доповіді на II з'їзді УРДП» (1948), де говорив: «потрібна певна політична здорова атмосфера, абсолютне виключення вульгарної міжпартійної боротьби і *створення тієї єдиної політичної репрезентації...* В цім же плані всіма силами підтримували й підтримуємо акцію *створення Української Національної Ради*. Думаємо, що створення Національної Ради буде кінцем міжпартійної колотнечі й політичного хаосу й *початком упорядкованої єдиної зовнішньополітичної акції*» [2:98].

Думка про об'єднання усіх українських сил не тільки не покидала його творів упродовж усього періоду еміграції,

а цьому була присвячена уся його політична діяльність. Він постійно розробляв конкретні шляхи її реалізації. У доповіді «Боротьба проти московського імперіалізму й українська національна рада», виголошеній в Манчестері, Ноттінгамі й Лондоні (1954) Багряний писав: «Біда наша в тому, що над нами часто тяжить, як прокляття, оте: «Бий свій свого, щоб чужий духу боявся!» А битися нам і нема чого. ...*Завжди і всюди – єдиний український фронт*. Завжди і всюди треба стреміти до виключення міжусобиці, гризні та чвар. Ми дуже часто самозасліплені та самозакохані, нетерпимі, за дрібними речами власних амбіцій не бачимо речей великих, головних, – втрачаємо перспективу й почуття реального...» [1:183]. Ідеальним результатом своєї політичної діяльності він вважав – «...*об'єднати усіх навколо єдиного українського політичного центру*» [1:184–185].

«Об'єднати», «створити», «створення», «єдність», «організація чину» – слова, які складають змістовий стрижень більшості публіцистичних творів письменника.

Боротьба, протистояння, війна були чужими самій внутрішній природі Івана Багряного. Єдина війна, яку він визнавав – це була оборонна війна, захищати свою землю і свій народ. У статті «Мemento морі» (1951) письменник зазначив, що еміграція виплекала ідею громадянської війни в Україні. Однак він вважав згубною будь-яку війну для України. Єдиний шлях, який він бачив, це об'єднання всіх сил і революції [2:231–233].

Василь Гришко у доповіді на вічах у Нью-Йорку й Чикаго 5 і 6 жовтня 1963 р. під назвою «Живий Багряний» зазначав, що він «здібний бачити ширше й далше, ніж багато з тих його політичних противників, що займалися виключно політикою. Його перевага в цьому відношенні полягала в тому, що він умів дивитися на справи поточної політики історично – так, як можуть дивитися тільки люди великого масштабу. І його тези про кадри майбутньої української революції продумані були, власне, в плані майбутнього, в історичній перспективі розвитку подій» [1:226].

Глибина політичної думки письменника якраз і полягала в тому, що він закликав до творчого засвоєння історичного досвіду минулої боротьби, позитивних ідей і здобутків своїх власних опонентів та навіть досвіду радянського суспільства.

У зверненні до учасників IV Пленуму ЦК УРДП «Для чого створено УРДП?» (1948), визначаючи завдання своєї партії, Багряний укінці побажав всьому активові конче прочитати, продумати і проробити «Листи» В. Липинського, політика зовсім інших (монархістських) ідеологічних засад, у якого побачив необхідні для всієї політичної боротьби знання [2:106].

На відміну від інших політиків української еміграції письменник вважав, що головною рушійною силою визволення України будуть якраз українці з великої України, а не еміграція, тому стратегічні завдання УРДП вбачав у проникненні на територію України, для чого ретельно розробив тактику дій. Не протистояння чи змагання з радянськими українцями, а об'єднання з ними для спільної мети. Зруйнувати прірву між Сходом і Заходом України, яка утворилася після перемоги більшовизму, шукати шляхи взаєморозуміння – у цьому він бачив мету свого життя й діяльності своєї партії. Ненависть до сталінізму, фашизму та будь-якого іншого поневолення, на думку Багряного, стане тією засадою, яка об'єднає всіх українців.

У доповіді на III з'їзді УРДП «До питань стратегії і тактики нашої визвольної боротьби» (1949) він зазначив: «Якщо ми ставимо ставку на революцію, то мусимо перекинути мости в найглибше радянське запілля, на територію СРСР, врос-таючи там в народний ґрунт, і розбудовуючись ідейно та організаційно. Під цим запіллям ми числимо територію від Чехословаччини до Владивостока. Це потребує героїзму і великої жертвовності, але на те ми є революційна партія. Під вrostанням у ґрунт мислимо просякання в усі клітини народногосподарського, політичного та культурного організму, щеплення нашої ідеології в усіх суспільних прошарках, розбудовування нелегальної політичної організації. Будуючи свою тактику на національних та соціальних протиріччях, які існу-

ють в СРСР, ставимо за мету не тільки охоплення революційною організацією суспільних груп і верств (робітництва і селянства), а й налагодження контактів з революційним підпіллям усіх націй, підкорених Москвою» [2:133].

Того ж року у статті « $2 \times 2 = 4$ » Багряний писав, що успіх залежить від включення всіх кадрів, від ідейно-політичного контакту, що резерв нації – ті, хто лишилися в Україні. «Якщо ці кадри протиставити, то українська справа буде програна. Але все залежить і від того, як поведе себе політичний актив нації по цей бік демаркаційної лінії» [2:151–154]. Про те, що цей актив міг бути непередбачуваний у своєму прагненні конфронтації, Багряний знав з власного досвіду. Йому довелося пережити найжахливіші звинувачення від своїх же українців у зраді, у пробільшовизмі та інших «смертних гріхах», навіть фізичні погрози і напади [12:482–483].

Від принципів консолідації, творчого об'єднуючого поступу письменник не відходив до кінця життя, послідовно втілюючи їх у своїх діях. У доповіді на IV з'їзді УРДП «Десять років боротьби і наші ближчі завдання» (1955) він говорив: «Будемо шукати способів досягти з цими «самошешими хлопцями» [тобто демократами й націоналістами, які були проти об'єднання – С.К.] *замирення і довершення консолідації...*» [2:393]. Завдання внутрішні Багряний бачив у продовженні зміцнення й об'єднання, зовнішні – у посиленні впливу в СРСР [2:408–410]. Не конфронтація, а об'єднання заради спільної мети – провідна ідея публіцистики митця, яких би питань він не торкався.

Велику роль у перемозі національної революції відводив Багряний молоді. Він вважав, що без використання її потенціалу перемога неможлива. Пафосом творення майбутнього визвольного руху просякнута брошура «Молодь великої України і наші завдання» (1946). Протиставлення східної та західної молоді, на думку письменника, створене ворогами й вигідне для них, однак молодь Великої України є тою позитивною силою, «з якою *слід пошукати спільної мови*, бо то вона буде завтра командувати парадом на східній Украї-

ні» [2:46]. На еміграцію поїхали тисячі, а залишилися мільйони, які будуть, за Багряним, вирішувати долю своєї землі.

На противагу іншим політикам, які стверджували, що молодь радянської України пробільшовицька і потребує довготривалого виховання, Багрянний вважав, що вона вже вихована жорстокою сталінською дійсністю. Він писав: «Справжня ідея постає не через виховання і щеплення її згори, а через заперечення існуючого, незадовільного порядку речей незадовільної дійсності» [2:35]. Завершуючи свої думки про значення молоді, він дещо риторично, але цілком слушно зазначав: «То ж тільки ідеєю, наповненою справжнім вогнем великої вибухової наснаги, сили, тільки ідеєю, наповненою змістом високої політичної проби і справжнього державницького мислення, відповідно до прагнень і психології тої молоді в сучасній дійсності, можна порвати і *повести ту молодь – ті мільйонні потенціальні кадри – до історичного чину*» [2:54]. Слушність думок Багряного підтвердила новітня історія.

Виробивши стратегію і тактику боротьби за незалежну Україну, Багрянний не обмежував національну революцію лише політичною дією. Він вважав, що творення всіх українських культурних цінностей, не тільки політичних, а й матеріальних, моральних, духовних, є не менш важливим для майбутньої перемоги. У статті «Між «трупом» і «привидом» (1946) він писав: «Шлях лежить через *творення нових вартостей*, через синтез здобутків і всіх додатних надбань, на яких, як вислідна історичного процесу розвитку, має постати нова й чітка світоглядна, рівно ж і соціально-політична, система» [2:67].

Віра у перемогу справи, якій служив усіма силами Багрянний, звучить у кожному публіцистичному тексті. Крім змістової акцентації на русі, творенні, поступі, яка досягається відповідною лексикою, часто піднесеною і риторичною, пафос тексту створюють й інші чинники: переконлива інтонація, що формується під впливом численних повторів, градації, антитез, зіставлень тощо. «І в цім змаганні з усіма темними силами нація все ж стоїть. Існує. І не тільки існує, а наперекір всьому творить великі культурні, матеріальні й духовні цінності, зма-

гається в прямім і непрямім бою, веде затяту боротьбу і хай повільно, але неухильно наближається до досягнення мети. До здійснення своєї великої Правди в своїй власній хаті» [2:86].

Творчо-переможний пафос тексту митця досягається й своєрідним синтаксисом. Короткі риторичні речення (звертання, запитання, твердження) чергуються із складними, в яких логічно пояснюється кожне слово і які, як правило, розгортають думку попереднього короткого. Як наприклад, у статті «Лупаймо цю скалу!»: «Лупайте ж цю скалу! Клич генія, що, навіть вмираючи в чужій сиротинці, горів вогнем великої любові до тих «рабів німих» і вогнем великої віри в їхнє пробудження і остаточну перемогу, доходить історичного вивершення». [1:34].

Публіцистиці Багряного притаманні й інші риси ораторської прози, як-от: використання періодів, у яких нагромадження однорідних підрядних речень або однорідних членів чи довгої конструкції з послідовною підрядністю надає текстові аргументованості, логічної доведеності й переконливості: «І коли сьогодні, в цій хвилі, десь на шахтах заполярної каторги стоїть український селянин і шахтар і, затискуючи кайло в руках, дивиться на захід, дослухаючись до биття свого серця, запаленого вогнем великої зненависті до ворога і вогнем великої любові до своєї уярмленої землі, коли за ту велику ідею в цю мить, цієї ночі, переходячи з сорок шостого року в сорок сьомий, марширують в етапах на Сибір робітники Борислава і Донбасу, коли сьогодні тюрми тріщать від безіменних трудівників, від отих «рабів німих», що вже давно не хочуть бути рабами, за що їх і беруть на тортури, – значить доля цієї «скали» вирішена» [1:35].

Стиль Багряного позначений яскравими влучними семантично ємкими метафорами, або нищівними, або життєствердними, іноді розгорнутими на цілий або частину твору. Наприклад, «велика «гора» комуністичних обіцянок родила дрібненьку «мишу» вбогої дійсності» [1:157], «будівництво Петрограда – «каналські роботи» [1:146; метафора «каналізації» створена задовго до «Архіпелагу Гулагу» О. Солжені-

цина – С.К], «Москва історичну боротьбу за поховання України прогнала» [1:162; так Багряний відгукнувся на прийняття України в ООН – С.К.], «Герой омряченого часу стоїть на роздоріжжі і саморобною кишеньковою відмичкою хоче відімкнути уявну браму в сфері містичного, шукаючи рятунку від жорстокої правди реального» [1:72].

Зазначені формальні та змістові чинники не вичерпують усієї самотності стилю письменника-публіциста, яка заслуговує на окреме велике дослідження.

Переможний життєствердний пафос творення, відсутність будь-якого заперечення, протистояння чи руйнації – лише одна з найяскравіших рис публіцистичної манери митця, яка є насамперед наслідком певного світогляду письменника і виявляється перш за все в ідейно-тематичній та емоційній площинах тексту. Твори митця захоплюють глибиною думки, не полишають у душі ні краплини сумніву в перемозі його справи, переконливо кличуть рухатися тільки вперед.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багряний І. Під знаком скорпіона. – К., 1994. 2. Багряний І. Публіцистика. – К., 1996. 3. Гришко В. «Невгасна віра в людину» // Багряний Іван Людина біжить над прірвою. – К., 1992. 4. Гришко В. Живий Багряний (Доповідь на вічах у Нью-Йорку й Чикаго 5 і 6 жовтня 1963 року) // Багряний І. Під знаком скорпіона. – К., 1994. – С. 220–236. 5. Дзюба І. Публіцистика Івана Багряного // Сучасність, 1992, № 4. – С. 64–70. 6. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість (про публіцистику Івана Багряного) // Багряний І. Публіцистика. – К., 1996. – С. 5–13. 7. Жулинський М. Іван Багряний // Гроно нездоланих співців. – К., 1997. – С. 240–255. 8. Костюк Г. «У світі ідей і образів»: Вибрані критичні та історико-літературні роздуми. 1930–1980 // Сучасність. – Мюнхен, 1983. 9. Костюк Г. «Відійшов у безсмертя» // Багряний І. Публіцистика. – К., 1996. – С. 829–837. 10. Неврлий М. Маланюк і Багряний: Дві концепції визволення України // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 28–34. 11. Нитченко Д. Літературна спадщина Івана Багряного // Багряний І. Листування 1946–1963. – Т. 1. – К., 2002. 12. Протестуємо проти бандитизму! // Багряний І. Листування 1946–1963. – Т. 2. – К., 2002. 13. Рахманний Р. Іван Багряний. Де ходив він босими ногами // Багряний І. Листування 1946–1963. – Т. 1. – К., 2002. 14. Усань В. Іван Павлович Багряний. Життєвий і творчий шлях // Багряний І. Вірю! Хрестоматія. – Чикаго-Харків, 2001.

SUMMARY

S.I. Kravchenko in the own article “The pathos of creative activity in the publicistic writing of I. Bahrianyj” considers some peculiarities of writer-publicist’s style manner. Key word: consolidation, creation, the movement straight, the cultural values, pathos.

А. О. Шаргородська

Традиції середньовічного сатиричного письма в публіцистичних творах І. Багряного

Українське сатирично-гумористичне письменство XVI–XVIII століть належить, як стверджують дослідники-літературознавці Л. Махновець, М. Возняк, О. Мишанич та ін. [5, 10], до найважливіших і найцікавіших явищ своєї доби. Його поява безпосередньо пов’язується з переломними для України періодами, коли особливо загострюється суспільне становище народу “під удар знову поставлені саме існування українського народу, його культура, віра, звичаї, мова...” [10:5]. М. Возняк убачає в полемічному письменстві “початки організованої української публіцистики” [5:461]. Отож, витoki української сатири ХХ ст., зокрема й сатиричної публіцистики І. Багряного, сягають своїм корінням сатиричних творів Середньовіччя – “Апокрисису” Христофора Філалета, творів Клірика Острозького, “Перестороги”, “Треносу” Мелетія Смотрицького, сатири мандрівних дяків (віршів та шкільної драми), відомих полемічних творів барокової сатири – “Ключа царства небесного” Герасима Смотрицького, “Писання до всіх обще, в Лядской земли живущих”, “Обличение диявола-миродержца” І. Вишенського, творів Транквіліона Ставровецького, Г. Сковороди та ін.

Найбільше І. Багряний поцінований як письменник, натомість меншою мірою – як публіцист. Такі критики, як Ю. Лавріненко, Л. Череватенко, Г. Костюк [16, 8] та ін. вивчали різні аспекти його творчості, а публіцистика була пред-

метом поодиноких досліджень В. Гришка [6], І. Дзюби [7], Г. Костюка [8], В. Наддніпрянця [11], О. Утріско [15], які вивчали її проблемно-тематичні аспекти, та окремо досліджений памфлет “Чому я не хочу повертатись в СРСР?”, натомість не повною мірою вивчені жанрово-стильові особливості, особливо з огляду традицій української сатиричної публіцистики, що й стане завданням нашої розвідки.

Природа сміху як естетичної категорії, на думку А. Бергсона [3], має суспільну функцію, оскільки він покликаний висміяти “косність” суспільства, зруйнувати певну звичаєвість, викрити певні невідповідності до потреб сучасності. Саме сміх може бути “очисником” суспільства. У концепціях “сатиризації” комічного Я. Ельсберга, Д. Ніколаєва [14] домінуючою є точка зору на комічне як суспільно значущу зброю критики дійсності.

Саме таким став сміх у публіцистиці І. Багряного, домінуючим жанром якої, як і в кінці XVI – початку XVII ст., став жанр полемічного памфлету. Розквіт жанру в Середньовіччі, насамперед пов’язаний з міжконфесійною полемікою, інтегрував і складну гаму ідейних, політичних, релігійних і естетичних тенденцій, продовжених в епоху раннього і пізнього бароко. В ньому насамперед відбито український консерватизм в обороні православної віри та вибудовування концепції духовної еліти (зокрема, в працях І. Вишенського), захист низки сталих духовних цінностей, орієнтацію на скородинівське “духовне золото”. А духовним очільником, активним оборонцем духу, який зберігає обличчя національної духовної аристократії для полемістів став ченець, митець-мислитель, поет. Отож, і І. Багрянний не лише звертається до жанру памфлету, але й продовжує ідею середньовічного консерватизму з його орієнтацією на духовні засади, концепцію національної аристократії, яка особливо в XX ст., коли відбувся процес підміни духовних вартостей, пов’язувалася з ідеєю правлячої верстви, з владою.

Хоч жанрова парадигма публіцистики І. Багряного, визначається памфлетами, проблемними й полемічними статтями, доповідями, есе, рецензіями, рефлексіями та ін., можемо

говорити швидше про памфлетний тон, настрій всієї публіцистики. Полемічна наснаженість присутня навіть у звичайних спогадах чи відгуках. Звернення публіциста до жанру памфлету як найбільш дієвого, гострого слова не випадкове, оскільки він продовжує традиції української середньовічної та барокової публіцистики, зокрема памфлетистики Клірика Острозького, Мелетія Смотрицького, І. Вишенського, Г. Сковороди, полемічні традиції XIX ст. (Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, та ін.) і нарешті 20–30-х рр. XX ст. – традиції провідних памфлетистів “МАРСУ” Г. Косинки, Б. Антоненка-Давидовича, та відомого своїми спопеляючими памфлетами М. Хвильового. Можна вести мову про певну якщо не спадковість або учнівство, то, принаймні, про приналежність до спільної ідейно-естетичної школи, про єдність багатьох світоглядних засад і прийомів їхнього відображення в українській памфлетистиці незалежно від материкової чи навпаки – діаспорної приналежності митця.

Більшість памфлетів І. Багряного торкаються суспільно-політичної проблематики в усіх її аспектах – від національних до економічних питань, а сам автор виступає *оборонцем соціального, національного, сакрального українців*. Основне вістря сатири та сарказму спрямовано проти всієї радянської системи або ж проти основного “очільника правлячої верстви”, “Юпітера” – Хрущова. Памфлети побудовані в традиціях українського полемічного памфлету XVI – початку XVII ст., оскільки він не лише фіксує окремі події, але й інтерпретує їх, дає суб’єктивне тлумачення і намагається висвітлити проблему через наявність кількох точок зору, що виявляється через форму діалогу чи монологу, як це маємо в “Пересторозі” та памфлетах Клірика Острозького. Полемічний ефект досягається не лише завдяки імітації діалогу з характерними звертаннями та виразами, а й у тому, що будь-яке твердження чи положення програми, виступу супротивника І. Багрянний розчленовував на частини й спростовував його численними фактами.

Та на відміну від пізньобарокової сатири, гри в полеміку, створення симулякру і вдаваної підтримки фарисейської

сутності своїх опонентів, як це маємо в творі анонімного автора “Плач київських монахів”, І. Багрянний категоричний і різкий в оцінках своїх опонентів. Його памфлети організовані у формі ґрунтовного викладу концепції або її спростування досить серйозним аргументаційним блоком. У творах відсутня анонімність автора – адресність й доступність публіцистично загострених памфлетів допомагає не лише досягти означеної автором, поставленої перед самим собою мети, але й дозволяє вести мову про породжений памфлетами специфічний тип діалогу, коли памфлетиста чують ті, хто від самої своєї природи бажав би ніколи й ні за яких умов не сприймати його твори, а не те, що перебувати з ним у нехай і в опосередкованому діалозі. У цьому семіотичному полі, на наше переконання, так само виявляється одна із домінантних рис поетики Багряного-публіциста. Йдеться про вміння долати кордони рецепції навіть тоді, коли вони збігаються із сумнозвісною “залізною завісою”. Але навіть у такому діалозі Багрянний не полишає властивого йому почуття гумору й парадоксальної іронії. Публічність ведення полемік часто дозволяла І. Багряному не викладати положення свого опонента, натомість чітко аргументувати і ґрунтовно викласти свою позицію.

Сатиричний текст спричинював діалог у душах самих українців, подавав загострену характеристику суспільних подій. Це був не лише діалог самого автора чи діалогізований монолог, а й діалог усіх українців-діаспорян та українців, що перебували на терені Радянського Союзу. Власне сатиричний текст був не тільки в самому тексті, а й в читачевих оцінках. Автор апелює до горизонту очікування читача або сам дає оцінку від імені читача тим чи іншим діям радянському уряду, фактично автор прирівнює читача до персонажа твору, який теж висловлює свою критичну оцінку чи від імені персонажа висловлюється сам І. Багрянний. Так, піддаючи осуду “Програму КПРС”, автор зазначає: “Прочитавши цю програму, чесна людина, хто б вона не була, не може, не вдаритися руками об поли від обурення з безпардонного цинізму кремлівської імперіалістичної олігархії в питанні національним, від

таких двох політик московських узурпаторів у питанні націоналізму, національних революцій і прав націй на свободу – політики на експорт і політики вдома” [1:720].

В іншій концепції “гуморизації” М. Бахтіна, Л. Пінського [14] на перший план виходить стихія сміху, його ігрове начало як універсальне, як спосіб бути вільним. Але, на думку сучасної дослідниці естетики сміху М. Рюміної [14], більшість науковців сходяться на тому, що до основних принципів комічного як протиріччя або як гри додаткових, але таких, що також відносяться до суті комічного, додають у якості конкретизуючих і доповнюючих наступні положення: аристотелівське “нешкідливе і некорисне”, феномен несподіванки, функція комічного як “руйнівника стереотипів”; його роль у виявленні руйнування певних цінностей, норм, його конкретно-історична обумовленість [14:461]. Незалежно від різних концепцій сміху дослідниця виділяє три основних мотиви комічного: мотив протиріччя (контрасту, невідповідності, нерозсудливості та ін.), мотив гри та мотив видимості [14:74].

Характеристика середньовічного та ренесансного карнавального сміху, його ігровий характер, амбівалентність, універсальність та ін. заклали теоретичну основу для розуміння М. Бахтіним [2] сміху як редукованого ігрового феномену і такого трактування більш пізніх форм комічного (гумору, сатири, іронії та ін.). Підвалини українського середньовічного та барокового сміху закладені ще в давньоруському сміху, який за своєю природою, на думку Д. Ліхачова [9], належить до середньовічного карнавального типу сміху.

Так, у славнозвісному посланні І. Вишенського “Вельможним їхнім милостям панам арцибіскупу Михайлу і біскупам Потію...” застосовано мотив гри, маски. Зокрема, об’єктом його осміяння стали “*активні оборонці християнської віри, духу, свого народу*” – священники-перекинчики Михайло, Потій та ін., які не лише лицемірять перед своєю паствою, нехтуючи божими заповідями, а й займаються здирством і чиношануванням, вдаючи з себе ревних служителів Бога: “... отак знагла, без жодної заслуги перед богом смієте собі

привласнювати оту гідність, шляхетність і достойність дару і, єднаючи ту згоду, таїнство віри змішуєте і споюєте з безвір'ям" [4:63]. Через ґрунтовну аргументацію, ряд риторичних конструкцій та мотив дзеркала автор знімає маски із "ревних служителів Бога": "Чи не ваші милості розпустили в собі джерело похотей через прагнення здирства грошового і мирського достатку... Чи не ваші милості голодних оголоднюєте і чините спраглими бідних підданих..." [6:66].

Мотив невідповідності, тісно пов'язаний з мотивом гри, застосованим І. Вишенським, дозволяє розкритикувати їх "байки", "писання" такі, як "Оборона згоди з латинським костюлом та вірою, що Риму служить" чи промови Іпатія Потія. Саму ж згоду полеміст називає фантазіями, а дії біскупів грою [6:71].

Вдало такий мотив застосований і анонімним автором "Плачу київських монахів", коли з іронією, а то й сатирою він переказує скарги печерських монахів, що перебувають у "печалі" через зняття привілеїв та отримання пільг. Тобто сатирик показує процес безпосередньої підміни духовних вартостей матеріальними. Монахи ладні вдатись до будь-яких дій, підкупів, здирств аби лише залишити за собою прислугу, села, права на гендлярство та ін. При обороні власних інтересів вони ладні торгувати і мощами святих, і іконами, і золотом. Зрештою, автор травестіює високий зміст зверненням із молитвами до їх заступниці – Святої Варвари, застосовуючи його відносно побуту і низьких бажань та гріхів самих ченців:

Але гей! Люте горе! Вже не захищає,
І молитви посильні набік одкидає.
Ні, не може дивитись на пишнії шати,
Каже: з себе, із тіла скоріше поскидати!
Радить ще по своєму ходити нам стану.
Всі молитви од мене підуть тоді к Богу,
Він покаже до себе найкращу дорогу [12:353].

Продовжує такі традиції сатири і І. Багрянний, вдаючись до мотивів гри, невідповідності... Ці мотиви є провідними в критиці дій радянського уряду, всієї державної системи, побудованої кривавій вакханалії, страхом, розпинанні, колективі-

зації та ін. Натомість для суспільства влаштовується "феєрверк" брехні, барабанного гуркоту. Власне – це створення міфу щасливої радянської Аркадії, що живе у "небувалих, грандіозних успіхах від п'ятирічки до п'ятирічки", у безконечному потоці обіцянок та клятьби "батьків", "вождів і учителів" народу – "*охоронців соціального та духовного життя народу*". Як представник світової громадськості, далекий від містики, І. Багрянний стверджує, що "населення цієї рабської країни було буквально загипнотизоване міфом про "великого", "геніального вождя всього прогресивного людства" [1:353]. Причому гіпнотизація здійснюється через жах, що віяв від цього "сталевого" імені. Не випадково зродилася легенда про те, що життя зміниться лише тоді, коли Сталін прийде" [1:354].

Хрущов, який прийшов на зміну "батькові" народу, і вся його свита, "синедріон", відчувши трагічний стан народів СРСР привселюдно відхрещувались від Сталіна, натомість не хто інший, як хрущови, молотови, кагановичі та ін. виконували його накази. Тепер же вони вергають "ніагару слів громохких, маскувальних, зубозаговорювальних" [1:503]. Усвідомлення цього в душі пересічного читача викликає розуміння справжнього стану і лише тонкий і глумливий сміх до найбільшого "паяца" і до всіх інших "паяців", що зв'язані колективною порокою, які мусять "колективно" правити і брехати [1:504].

Генеральний "паяц" тепер, як та "шкідлива кішка", перелицював і Леніна, і Маркса, заперечивши теорію насильного повалення влади, відрікся від Сталіна, створивши міф "миролюбної" країни. Власне, він вдається до "заколисування" світу "красними баєчками", "несамовитими казками", виробивши теорію присипляння уваги та перелицювання: "Він не жаліє ні сил, ні фарб, ні метафор, ні красномовних зворотів. І таке враження, що він хоче сам себе переконати в правдивості цієї несамовитої казки. Все цвіте, все росте, все буяє, все досягає високих процентів, та не якихось там сотень; а по кільку сот. Все переганяє капіталістичний світ по всіх статтях промисловості й економіки... Жодної фактичної цифри, лише порівняльні проценти та проценти. Відомий сталінський ме-

тод брехні і окозамилування” [1:504]. Відавторські оцінки категоричні, але публіцист у діалозі з читачем пропонує самостійно дати оцінку: “Прочитавши це, ви відкладаєте “геніальну” доповідь набік і вас починає душити регіт і досада на такого безпардонного брехуна” або “Не смійся, читачу, який не читав доповіді Хрущова! Це не фантазії, а це все буквально списується з тієї хрущовської доповіді” [1:506]. Такими ж епітетами наділяє автор і оцінювання чергової “Програми КПРС” – програми побудови царства комунізму, заснованої на “безпардонній забріханості про несамовиті осяги того будівництва” [1:715].

Отож, провідним актором і лицеміром став М. Хрущов, дії якого він кваліфікує не інакше, ніж гру, загравання у всіх сферах внутрішньої і зовнішньої політики, наприклад “загравання на національних струнах... в умовах російсько-єдинонеділимої ідеології” [1:790]. Зокрема публіцист стверджує, що національне питання має два плани: на експорт і вдома. Вся програма – суцільна невідповідність, вона має декларативний характер, а сам Хрущов вдає із себе “оракула”, що зворушено і піднесено говорить про “національно-визвольний рух”. Власне перед світовою спільнотою він виглядає “сиреною”, що солодко піє, а коли йдеться про власні інтереси – “зціплює зуби” [1:719]. Хрущов вдається до “карколомних трюків” перед світовою спільнотою на будь-яких з’їздах, виступах, конференціях [1:805]. У такому ж дусі створена вся законодавча система, яка відпускає “гуманістичні реверанси перед політичними емігрантами” (заміна 15 років каторги половиною – 7,5 роками), створюючи образ “радянського сльозопускання хижака” [1:423]. Такими ж постають “представники правлячої верстви” – радянські можновладці, “гуманісти”, які в справі звільнення німецьких полонених “по візиту Азенауера вчинили це не з гуманних побуджень, а спланували чисто работорговельний гешефт – віддати німецьких в’язнів з метою одержати інші, наші голови і спаралізувати нашу політичну антикомуністичну визвольну боротьбу” [1:426]. Розпочинаючи широку кампанію репатріації Юпітер

зі своїми “московськими главковерхами”, прислужниками з “вовчою мораллю” розпочинає цілу епоху “мильної баньки”. Підіграють цій політиці і ЗМІ, зокрема газети “Известия”, “Правда”, часописи діаспори, що компрометують українську політичну еміграцію.

Критика лицемірства, фальші, облудництва, гри стосується й “*провідної касты*”, “*оборонців духовності*”, покликаних зміцнити сам дух людей, – інтелігенції. Так зване “вільнодумство”, ліберальна свобода слова для молоді стали керіваними і перестали бути острахом для партії при допомозі “найворохобнішої” частини молоді – “при допомозі отаких євтушенків”, якого посилають за кордон і “міцно тримають на мотузку, що він уже не шкідливий для режиму, більше того – він корисний... мотузок прив’язаний не до Музи, а до Євтушенка...” [1:812].

Так само піддає І. Багрянний осуду “*представників національної аристократії*” – “*полемістів*” Я. Галана та лікаря Плюща, що “зі шкури вилазять, поносячи моє ім’я” [1:361], які не лише пишуть брошури з критикою націоналізму та хвилювізму, а й підкреслюють червоним олівцем усе найважливіше. Отож, служителі “хочуть чи не хочуть, але служать охоче” [1:364].

Часто в памфлетах І. Багряного простежуються традиції бурлеску, прийоми та засоби комічного українських мандрівних дяків. Так, публіцист застосовує середньовічні прийоми духовних віршів мандрівних дяків, використовуючи імена персонажів античної міфології [5:21]. У діалогізованому монолозі “Юпітере, ти злостишся” Хрущов не лише носить ім’я Юпітера – бога античної міфології, але автор сатирично переосмислює всемогутність бога, пародіюючи його дії, вдаючись до народно-розмовної та лайливої лексики: “в боротьбі проти нас, як і проти всіх своїх супротивників, всемогутній і всевладний радянський Юпітер ніколи не визначався делікатністю й культурою, коли на нього находив сказ і корчі люті, це теж відомо. Що він ніколи не ліз, як-то кажуть, за словом (за брутальним словом, за похабною лайкою!) у кишеню – це теж ві-

домо” [1:544]. Синонімічний ряд до імені Юпітера: радянський Юпітер, окупант, радянський московський голіаф, скорпіон, ворог, забріханий радянський комуністичний Юпітер. Засобом контрасту він відтворює непослідовність дій Юпітера-Хрущова, його лицемірство на “тілі солодких співів на тему “амністій”, “прощення всіх гріхів перед владою... раптом пропало” [1:545]. Юпітер “загримів” про “лютих ворогів... українських буржуазних націоналістів” і тепер критикує “скромну особу” (І. Багряного), хвилюється й вдається до неадекватних: “А люте він так безпардонно тому, що він нас, нашої правди, боїться. Так, він її боїться. Цей радянський московський голіаф, цей матеріальний колос, морально перед нами слабкий... Морально ворог наш потерпів поразку” [1:546]. Травестіювання образу відбувається через вдавання до алегорій та фізіологічних характеристик тварин. Так, І. Багряний в памфлеті “Черевик” пише: “Днями світову пресу обійшов... знаменитий і дуже символічний фотознімок Микити Хрущова у вигляді майже орангутанга з піднесеним п’ястком... – роздираного лютим криком, з роззявленою пащею й вищиреними іклами” [1:673]. І поряд авторський коментар, що більше підсилює сарказм: “якщо орангутанг додумався б піднести п’ястук а й гепати ним у стіл всесвітньої конференції”. Синонімічний ряд доповнює “портрет”: “ревів на капіталістів”, ошалілий “покусав” усіх за неприйняття Китаю, а політичну репутацію доповнюють образи “хамуватого кулака і оширеної пащі” [1:673]. Хрущова-політика доповнює ще один образ грецької міфології – образ дволикого Януса: “Обличчя дволикого Януса: назовні – який же й “прогресивний” та вознесений поборник свободи народів, борець проти колоніалізму, патрон націоналізму всіх народів, що борються за свободу!.. Але тільки націоналізму тих народів, які перебувають поза рамками радянської московської імперії” [1:719].

Такий спосіб ведення дискусії, доведення до абсурду постулатів радянської системи чи окремих політиків та їх дій допомагає відтворити взаємодію різних дискурсів серйозного та сатиричного у межах одного твору.

З іншого боку, сатира І. Багряного виступає оборонцем духовних цінностей і національних традицій, тобто формою збереження сакрального. Ряд полемік з діаспорними критиками, журналістами, які вдалися до осуду Українського державного ансамблю танцю на гастролях у США та Канаді в основному спрямований на оборону системи цінностей українців, їх національної ідеї, культури, сакральних традицій – самості українців. Таких українців він називає людьми з ментальністю духовного плебея, які виявляють “духовне убожество й ганебну ментальність меншовартості”: “... так ось цьому ансамблеві деякі здичавілі осібняки, що іменують себе українськими емігрантами, так би вимазали ворота дьогтем” [1:769]. У оцінках їх дій автор досить різкий, зокрема називає їх “рідними примітивами”, “бідолашними дьогтьомазами”: “Тільки так. Дегенератами, що в своїй духовній дегенерації дійшли вершка розкладу й розумового затьмарення” [1:769]. Тут І. Багряний виявляє своє я самого-як-українця в СРСР, але свідомого українця, щоб встановити духовний і моральний контакт між батьківщиною й еміграцією.

Хронотоп памфлетів і всієї сатири визначається чіткими географічними межами, назвами, оскільки документальність стилю І. Багряного-журналіста та редактора зумовлювала поетику його сатири.

Сатирична заданість багатьох творів презентована в традиціях та стилі жанру полемічного памфлету вже самою назвою окремих памфлетів, як-то: “На мальованому коні”, “Між “трупом” і “привидом”, “Крокодиляче милосердя”, “Трест убивць ставить ставку на дурня”, “Помийте руки!”, “Танець живота” та ін., але, на відміну від них, у заголовках не скільки конкретизується основна проблема, скільки домінує художньо-образна парадигма й спрацьовує феномен зацікавлення.

Отож, можемо стверджувати, що публіцистика І. Багряного становить собою зразок продовження традицій сатиричного письма як на рівні естетики Середньовіччя, в наслідуванні його консерватизму, з його обороною духовних, куль-

турних цінностей народу, уявленнями про духовну еліту та національну аристократію, так і в “сатиризації” комічного, зверненні до жанру полемічного памфлету, способі ведення полеміки та ін. Його сміх і сатира виступають природними очисниками світу, виступають на оборону сакрального, само-сті українців. Водночас автор вдало їх поєднує з використанням прийомів карнавального сміху (мотивів гри, невідповідності) та художньо-образною мовою, яскравим авторським стилем із використанням прийомів ораторського мистецтва, експресивності, яскравої народно-образної лексики, створюючи сатирико-гумористичний дискурс карнавального сміху.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Публіцистика: Доп., ст., памфлети, рефлексії, есе / Упорядн. О. Коновал. – К., 1996.
2. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожин. – М., 1986.
3. Бергсон А. Смех. Сартр Ж.-П. Тошнота. Роман. Симон К. Дороги Фландрии. – М., 2000.
4. Вишенський І. Вельможним їхнім милостям панам арциєписку Михайлу і єпископам Потію, Кирилу, Леонтію, Дионісію та Григорку... // Вишенський І. Твори. – К., 1984. – С. 62–108.
5. Возняк М. С. Історія української літератури: У 2 кн. – Львів, 1992. – Кн. 1.
6. Гришко В. Живий Багрянний // Багрянний Іван. Листування. У 2-х т. – Т. 1 (1946–1963). – К., 2002. – С. 33–45.
7. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість: (Про публіцистику І. Багряного) // Слово і час. – 1996. – № 10. – С. 82–84.
8. Костюк Г. Звеличник відважних і чесних: І. Багрянний (1907–1963) // Слово. – Нью-Йорк, 1964. – Зб. 2. – С. 271–282.
9. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси. – Л., 1984.
10. Махновець Л. Сатира і гумор української прози XVI–XVII ст. – К., 1964.
11. Наддніпрянець В. На літературному базарі. Поезія, проза і публіцистика І. Багряного. – Нью-Йорк, 1963.
12. Плач київських ченців // Давня українська література: Хрестоматія / Упоряд. М. М. Сулима. – К., 1992. – С. 348–354.
13. Поплавська Н. Український полемічний памфлет кінця XVI – початку XVII ст.: проблема жанрової моделі та функціонування // Літературознавство: [Матеріали V конгресу міжнародної асоціації україністів]: Доп. та повід. – К., 2004. – Кн. 2. – С. 63–69.
14. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. – М., 2003.
15. Утріско О. І. Багрянний і Д. Донцов: проблема світоглядно-публіцистичних взаємин // Наукові записки. Сер. Літературознавство. – Тернопіль, 1999. – Вип. 4. – С. 299–303.
16. Череватенко Л. Уроки давньої полеміки [І. Багряного з Ю. Кленом] // Київ. – 1996. – № 7–8. – С. 127–130.

SUMMARY

The article is devoted to the investigation of publicism by I. Bagryany and to the continuation of the traditions of satirical works of the Middle Ages, which became apparent directly not only on the level of esthetic categories of the burlesque, its carnivalization, but also satirization of reality, social functions (defence of the nation). His publicism is united with the traditions, on the one hand, by some conservatism, which became apparent in the way of holding the polemics and the dialogues, and, on the other hand, by the artistically-figurative art of writing.

М. П. Тажа

«Нас не зітруть із рубрики!»:

Іван Багрянний у спогадах сучасників

Мемуари є одним із найважливіших джерел вивчення літературного процесу і водночас це самоцінна образна форма відтворення життєвих подій, фактів, деталей, рис характеру і творчої діяльності багатьох митців. Вивчення природи мемуарної літератури дозволило науковцям виділити її видові ознаки: особистісний первень, ретроспективність і пам'ять. Більшість дослідників вважає, що пам'ять є одним із основних компонентів мемуарів [4, 13]. Зростання авторитету мемуарної літератури викликало дискусію «Мемуари на зламі епох» [7], предметом обговорення якої стало широке коло питань, пов'язаних із мемуаристикою. «Пам'ять – основа культури, – підкреслив А. Тартаковський, – а мемуаристика суть оречевлена історична пам'ять. Один із засобів духовної спадковості поколінь і одне зі свідчень рівня цивілізованості суспільства» [14:35]. Людина значною мірою не керує своєю пам'яттю, тому мемуаристи вагоме місце відводять пам'яті не свідомій, а стихійній, «інстинктивному», «позасвідомому спогаду». «Згадати, що згадається», – цю містку формулу, на думку І. Шайтанова [18], вони підносять до кардинального естетичного принципу. Пам'ять не має просторово-часових вимірів, долає і зупиняє час, повертаючи незворотне, уписуючи

сьогоднішнє у вічність. Пам'ять є критерієм достовірності, гарантією справжніх почуттів і думок. Це вже не стільки спогади минулого, скільки «переживання» його, переосмислення, коли важливий сам процес творчого «перестворення» дійсності. Пам'ять пов'язується з авторським ідеалом письменників: нею визначається міра цінності людини.

Пам'ять – істотний, якщо не єдино головний чинник творчості, певна одвічна даність творчого процесу. Дійсність остаточно формується саме в пам'яті і тільки потім набуває викінченого втілення у слові, минуле перетворюється у пам'яті і «переводиться» у текст. Мотив пам'яті безпосередньо пов'язаний з реалізацією авторської концепції. Настанова авторської свідомості на спогади – її домінантна риса, що підпорядковує всю сповідальну структуру мемуарних творів, а саме: ретроспективність у викладі, підбирання матеріалу, порушення хронологічної послідовності (замість якої – «плями пам'яті», «уривки минулого», «слайди пам'яті»).

Саме сучасники Івана Багряного у своїх спогадах відкрили маловідомі сторінки його біографії, дали змогу уточнити чимало суперечливих моментів життя і творчості, з'ясувати низку невідомих фактів. Звичайно, спогади не можуть претендувати на повну об'єктивність (суб'єктивність – одна із ознак цього жанру), але в комплексі висвітлення фігури письменника з різних точок зору вони уможливають цілісне уявлення, повноту характеру особистості. Деякі спогади про Івана Багряного принагідно згадувались у статтях, літературних портретах, де вони сприймалися авторами як джерело вивчення творчості письменника. Однак більшість спогадів не були об'єктом аналізу літературознавців, і це виправдовує наше звернення до них.

Про Івана Багряного свої спогади залишили люди багатого духовного життєвого досвіду, у різні роки перетиналися їхні дороги і долі з письменником, по-різному складалися їхні стосунки. Але цінність спогадів якраз полягає в особистісному сприйнятті тих чи інших подій, у власному оцінюванні його постаті.

Зі спогадів В. Гришка [2], Д. Гуменної [3], Г. Костюка [5], І. Кошелівця [6], У. Самчука [10], Ю. Смолича [11, 12],

Д. Чуба [16, 17], Ю. Шевельова [19] та інших сучасників постає Іван Багряний – людина і письменник, громадський і політичний діяч, публіцист, редактор, митець.

Мемуари про Івана Багряного вирізняються жанровою поліфонією. Це літературні портрети [5, 11], мемуарний шкід [19], мемуарний нарис [2], фрагменти спогадів [1, 6, 16], нотатки [17], записи у щоденникові [8] тощо.

Зі спогадів сучасників Івана Багряного перед нами постає жива реальна людина, людина з плоті і крові. Акцент сучасників на людському відтінкує подробиці, кожна з яких самотінна вже тому, що ми вперше про неї дізнаємося: «...він багато курить... За старою звичкою – махорку і газетний папір. І страшенно любить оселедці...» [10:319]; «...В Харкові Багряний один час носив чималу чуприну, а тому знайомі і прозвали його Левком...» [16:10]; «...з Антоненком-Давидовичем, В. Підмогильним, В. Тенетою вирушали на велосипедах з Полтави на Зіньків, іншим разом – до Дніпропетровська» [16:12]. Як згадує дружина письменника Галина, «...чоловік любив спів і сам трохи приспівував, хоч голосу особливого не мав, дуже любив гостей...» [1:179]; «...був веселої вдачі, захоплювався працею, умів працювати швидко. Коли була конечна потреба, писав статтю за півтори-три години» [1:176]. Зі слів Д. Гуменної, «...у всьому умів знаходити комічний бік і відразу веселився, збираючи навколо очей гармонійку зморшок та показуючи свої великі зуби і заражаючи сміхом слухачів. Як втішно розповідав він про свого охтирського приятеля-коня! Багряний завжди мав для нього грудочку цукру і кінь так полюбив його, що ходив за ним слідом усюди» [3:29]; «...вічно скаржився на безгрошів'я» [3:30].

Київський і харківський періоди життя і творчості (20–30-ті рр.) Івана Багряного найповніше відображено у спогадах Г. Костюка, Ю. Смолича, Д. Гуменної. Прагнення зримо й виразно показати І. Багряного, людину й письменника, та його епоху, повноцінно окреслити характер визначає підхід мемуаристів до своїх завдань. У спогадах Г. Костюка «Зустрічі і прощання» мемуарний портрет І. Багряного виділений стру-

ктурно як розділ. Створення тексту глибоко пережите автором, що, очевидно, і підказало вибір адекватних засобів для реалізації авторських інтенцій. За допомогою конкретної образної деталі мемуаристові вдається передати індивідуально неповторне: риси характеру, вдачі, портрет. Іван Багряний у Г. Костюка зображений на різних етапах життя, у різних життєвих обставинах хронологічно, при цьому часові параметри відкрито позначені датою: 1927 р. – «...юнак зі світлим вихристим чубом, зеленаво-сірими ясними очима» [5:224]; 1928 р. – «...на початку нового (1927–8) з'явився Багряний, розхристаний, засмаглий, життєрадісний. Інформує, що збірку «В поті чола» здав до видавництва» [5:228]; «Прошло понад 10 років. Тривожні дні серпня 1943... Перед нею [дружиною Костюка – пояснення наше. – Т.Г.] була постать огрядного, як їй показалося, мужчини, загальний вигляд якого аж ніяк не викликав довір'я. Великий, безладний вихристий чуб на голові, суворе, з вольовими складками обличчя, в важких юхтових чоботях, у зимовому, грубої вовни пальті, ясного зеленкуватого (жіночого) кольору та ще з якимось рижим хутряним ковніром» [5:236]; «Наступна зустріч відбулася десь через два чи три місяці у Львові. Перед нами стояв пристойно одягнений молодий чоловік. Костюм, черевики, краватка, а найголовніше, з доброї вовни тепле пристойне пальто» [5:240]; «З'явився знову щойно на початку 1944 року. Зайшов здоровий, міцний, засмаглий на морозному вітрі, сповнений енергії і доброго настрою» [5:240]. Відзначмо такий важливий момент: для кожного із виявлених епізодів автор знаходить коротку етапну характеристику, а з цього ланцюжка складається об'ємний, усебічний, умотивований психологічний портрет.

Змалювання мемуаристами літературного середовища, побуту, письменницької праці дозволяє цілісно пізнати Івана Багряного як особистість творчу, досягнути художній світ його сюжетів і образів. У спогадах В. Гришка, І. Кошелівця, Г. Костюка, Ю. Шевельова маємо безцінний коментар до доробку І. Багряного. Через «відкритість жанру» мемуаристи висловлюють свої прямі публіцистичні оцінні судження. Так, напри-

клад, І. Кошелівець у «Фрагментах...» пише: «Іван Павлович Багряний, письменник талановитий і в творчості плідний, але дещо неохайний у письмі, що негативно позначалося на літературній вартості його творів, людина до того егоцентрична, яка просто не уявляла собі, що могло появитися на світ щось варте уваги поза засягом його впливу...» [6:148]. Як згадував Г. Костюк, письменник утаємничував його в плани навіть нездійснених видань (сатиричний цикл «Комета»), кожен нову написану річ намагався йому читати. В. Гришко ділиться враженнями від читання автором і обговорення написаного на еміграції драматичного твору «Морітурі». Багряний декламував цей твір у присутності «гірняківців» і літературно-мистецького кола «таборян». «Багряний читав, як завжди, ефектно, увиразнюючи інтонаціями голосу, жестами, додатковими ремарками характери дійових осіб і розвиток дії, так що діалоги і сцени драми поставали перед слухачами як живі» [2:257]. В обговоренні взяли участь Ю. Лавріненко, І. Костецький, театralи, які висловили низку цікавих літературно-критичних зауважень. Багряний у своєму кінцевому слові охарактеризував свій твір «як драматичну повість» і підкреслив саме її реально історичний зміст, зазначивши, що події і люди, що виведені в творі, не вигадані, а дійсні, авторові співв'язні спецкорпусу НКВС Харківської тюрми на Холодній горі. При цьому він навіть назвав конкретні прізвища тих, що стали прототипами твору» [2:259]. Майже всі мемуаристи (В. Гришко, Г. Костюк, Ю. Смолич, Д. Чуб) відзначають, яке сильне враження справляло читання Іваном Багряним своїх творів напам'ять. Г. Костюк згадує: «Приголомшений я був і способом його читання: просто без жадних записок, з пам'яті прочитав цілу довгезну поему. Та ще й як прочитав! Чітко, виразно, без штучної патетики, але з потрібною в певних місцях наголосовою інтонацією. Це межувало з чудом» [5:226]; «Й почалася наша чергова поетична меса. Багряний читав щойно написану поему «Гуляй-Поле». Це не була звичайна поезія і не було це звичайне читання. Це був крик зраненої душі поета» [5:240]. Д. Чуб занотує, що 1946 р.

у Старому Ульмі (Німеччина) всіх слухачів здивувало, як Багрянний читав свої поезії більше години напам'ять.

Специфічним виявом пам'яті мемуаристів стає своєрідне відбирання фактів, деталей, подій. Думки більшості дослідників мемуаристики збіглися на тому, що завдання автора спогадів може реалізуватися лише в площині реставрації його вражень. Часто це знайомство, перше враження. «У літературних портретах, – наголосив теоретик літератури В. Халізов, – увага авторів нерідко зосереджується більше на тому, що *виражають* фігури чи особи, яке *враження* вони справляють, які почуття й думки викликають ...» [Курсив В. Халізова, а підкреслення наше. – *Т.Г.* – 15:220]. Д. Гуменна у своєму автобіографічному творі згадує: «А я також зацікавлено розглядала цього харківського гостя. Щось у ньому є невловно подібне до Сави Божка. Оця може самозвеличувальна поза? Чи може, що обидва вони русяві, з біляво-золотистим чубом, кулястим чолом та упертим рисунком носа в профіль? Тільки у Багряного кінські зуби, як сміється, а як не сміється, то товсті губи» [3:28]. Інше перше враження склалося у В. Гришка: «Своєю зовнішністю він мені здався подібним до Олександра Копиленка того періоду, коли я його знав у Харкові, і Багрянний сказав, що в харківських колах їм обом, що були особистими приятелями, про цю подібність також говорили» [2:230].

Громадсько-політичне життя і творчість Івана Багряного на еміграції найповніше відбито у спогадах В. Гришка і Ю. Шевельова. Згадуючи свій трирічний шлях на еміграції «від Бандери до Багряного», В. Гришко пише про тогочасну діяльність двох найяскравіших ідейно-політичних середовищ українського закордоння: давнішого, в основному західноукраїнського, ОУН під проводом Степана Бандери та новоствореного тоді, в основному східноукраїнського, УРДП під проводом Івана Багряного. В. Гришко безпосередньо співпрацював з цими двома лідерами. «Власне, особистість і діяльність цих, як жартома говорилося тоді – двох головних “Бе”», є також у центрі уваги в мемуарному нарисі [2:227]. В. Гришко, людина із найближчого оточення Івана Багряного, побратим і соратник по УРДП, з яким пов'я-

зано багато років спільної діяльності, згадує свого товариша як натхненника й організатора політичного руху, авторитетного лідера. Саме популярність та взагалі так звана «харизматичність» особи Багряного зумовили те, що в свідомості більшості ця ініціатива пов'язувалась із ім'ям Багряного «...і цілий рух відразу одержав назву “багрянівського”» [2:235], хоч він був одним із ініціаторів творення партії.

І. Багрянний був полум'яним промовцем і затятим полемістом, виказував незвичайні організаційні здібності політика, і це красномовно підтверджено мемуаристами. Його сподвижники В. Гришко та Г. Костюк у Багряному-політикові відзначали політичний розум і відвагу у створенні політичної партії через публіцистичну журналістську трибуну «Українських вістей». У. Самчук підкреслює, що Багрянний був «символом громадської активності» [10:318].

Зі спогадів постає «тяжка атмосфера», у якій доводилося перебувати І. Багряному. У калейдоскопі подій, ситуацій, конфліктів, розгубленості у тих політичних катаклізмах еміграційного періоду він характеризується як людина «сильної волі і відваги» [19:178]. Ю. Шевельов у своєму мемуарному шкіді осмислює історичну ситуацію, у якій опинився І. Багрянний і яка склалася у середовищі українських емігрантів: «Його критикували, проти нього велася скажена й неперемінлива кампанія, доходило до фізичних загроз, вироків смерті, биття вікон у його мешканні» [19:178]. Але він не здавався, він творив історію, він нею жив, це було його життя, його правда. На думку Ю. Шевельова, Іван Багрянний пройшов шлях свого політичного розвитку «...від совєтчини через впливи ОУН – до власної, революційно-демократичної ідеології і партії. В усіх етапах цього розвитку він умів любити і умів ненавидіти» [19:178].

Як засвідчують спогади, багатьох сучасників вражали відкритість, чесність і прямолінійність цієї людини. У спілкуванні з людьми він був принциповим, непоступливим, з твердими переконаннями «... людина динамічного, вибухового темпераменту» [10:318], а «реакції могли бути різкі й далекі від толерантності» [19:180]. «Найбільше було дискусії поміж

Уласом Самчуком та Іваном Багряним... Іноді в листах та при зустрічах у них доходило до гарячих перепалок» [16:12].

На нашу думку, саме Ю. Шевельову вдалося відтворити психологічний образ Івана Багряного у всій його невловимій внутрішній складності. Він подає власну концепцію розуміння Багряного як людини і творця, підкреслюючи узалежненість формування і становлення його від соціальних обставин: «Інтелегент першого покоління і, великою мірою, як продукт радянського виховання» [19:180]. Ю. Шевельов як провідний літературознавець з його «критикою вгляду» зберігає єдиний масштаб підходу до аналізу фігур і явищ. У мемуарному шкіці Ю. Шевельова переважає літературно-критична домінанта з дивовижним рівнем осмислення та узагальнення зробленого Іваном Багряним. Глибокі фахові коментарі Ю. Шевельова дають можливість зрозуміти справжнє місце і значення творчості письменника в українській літературі: «Без Багряного МУР усе таки не був би тим, чим він був, і література наша не була б тією, якою вона була [19:181] ... «Сад Гетсиманський», роман його, виданий в Ульмі 1950 року, видатний політичний роман (точніше – романізовані спогади про радянські в'язниці й терор), – один з найвищих осягів еміграційної літератури» [19:180].

Не залишилося поза увагою сучасників (В. Гришко, У. Самчук) і слово Багряного-публіциста, слово вагоме і вартісне, виплекане в серці істинного сина України, його політичні погляди.

Життя і творчість Івана Багряного переломлює в собі буття народу з усіма історичними та соціальними катаклізмами, драматичними процесами і трагедіями. З різномірної мозаїки фактів, оцінок, роздумів сучасників чітко вимальовується Іван Багряний – людина непересічна, з життєвою напористістю, оптимізмом, «струмом життєлюбства», людина невтомної праці, безнастанного шукання. У спогадах сучасників відбився увесь перебіг життя з найважливішими моментами долі людини й письменника, який у всьому був справжнім, чесним перед літературою і собою. Творчість Івана Багряного поета і прозаїка, кожен рядок якого пройшов крізь серце, розум, крізь саме жит-

тя, відповідала його характеру, мужньому, поривчастому, енергійному. Названі у статті спогади цінні самими особами оповідачів, насамперед знаковими постатями діаспори (Ю. Шевельова, Г. Костюка). Тому все те, що збереглося у пам'яті сучасників-очевидців, суттєво доповнює образ І. Багряного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багряна Г. «І довго ти будеш плакати за мною...» (Спогади дружини Івана Багряного) // Дніпро. – 1992. – № 10–12. – С. 176–179.
2. Гришко В. «Під Бандерою» і з Багряним. Мемуарний нарис з історії ідейно-політичного життя української повсюдної еміграції 1945–49 рр. // Гришко В. Карби часу. Публіцистика. – Т. 1. – К., 1999. – С. 225–447.
3. Гуменна Д. Дар Евдоїї. Іспит пам'яті. – Кн. друга. Жар і крига. – Балтимор-Торонто, 1990. – С. 28–31.
4. Колядич Т. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. – М., 1998.
5. Костюк Г. Іван Багряний // Зустрічі і прощання: Спогади. – В. 2-х т. – Кн. 1. – Едмонтон, 1987. – С. 224–241.
6. Кошелівець І. Розмови в дорозі до себе. – К., 1994.
7. «Круглый стол»: Мемуары на сломе эпох // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 3–55; 2000 – № 1. – С. 3–43.
8. Любченко А. Щоденник. – Львів-Нью-Йорк, 1999.
9. Нитченко Д. Великий майстер літератури (Фрагменти спогадів про Івана Багряного) // Дніпро. – 1992. – № 10–12. – С. 180–183.
10. Самчук У. Планета Ді-Пі. Нотатки й листи. – Вінніпег, 1979.
11. Смолич Ю. Розповідь про неспокій триває. Дещо з двадцятих, тридцятих і дотепер в українському літературному побуті. – Частина друга. – К., 1969. – С. 156–160.
12. Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця. Ще дещо з двадцятих і тридцятих років в українському літературному побуті. – К., 1972. – С. 110.
13. Тартаковский А.Г. 1812 год и русская мемуаристика: Опыт источниковедческого изучения. – М., 1980.
14. Тартаковский А.Г. Мемуары как феномен культуры // Вопросы литературы. – 1999. – № 1. – С. 35.
15. Хализев В.Е. Теория литературы. – 3-е изд., испр. и доп. – М., 2002.
16. Чуб Д. Фрагменти спогадів про І. Багряного // Нові дні. – 1983. – № 405 (листоп.). – С. 9–13.
17. Чуб Д. Розповідь про зустріч з І. Багряним // Нові дні. – 1978. – № 434 (груд.). – С. 27–28.
18. Шайтанов И. Как было и что вспомнилось (Современная автобиографическая и мемуарная проза) // Литературное обозрение. – 1977. – № 4. – С. 59–63.
19. Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені... (і докруги): Спогади. – Т. 2. – Харків-Нью-Йорк, 2001. – С. 177–182.

SUMMARY

The article deals with the description of a many-sided personality of Ivan Bagryany in the memoirs of this contemporaries.

Художній світ творів І. Багряного у мовному вимірі

Ж. М. Сологуб

**Концептуальність біблійних образів
та їх мовне вираження
у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський»**

У сучасній лінгвістиці актуальним залишається текстоцентричний підхід до одиниць мови, при якому на перший план висувається не тлумачення слів самих по собі, а їх інтерпретація в «глобальній зв'язності тексту» [1:417].

Особливу проблему складає вивчення закономірностей художнього тексту. Тут мовні одиниці можуть зазнавати істотних змін, одержувати приращення смислу, виступати у вторинній номінативній функції. У художньому тексті виявляється особливо послідовно асиметричний дуалізм мовного знака [2:31], коли форма намагається виступити в нових функціях, а зміст прагне виразити себе в новій формі. У художньому тексті це виявляється в тому, що поряд з основним значенням мовних одиниць виникають «приращення» – індивідуальні значення. Художній текст характеризується неоднозначністю семантики, «множинністю» смислів, їх дифузністю, які виникають на основі авторських асоціативних зближень, а у читача можуть породжувати індивідуальні сприйняття.

У романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський» таку функцію виконують біблійні образи. Це чи не єдиний в українській літературі твір, в якому біблійні образи не просто використовуються, а служать основою художнього зображення епохи, концептами світогляду письменника. Від них «тяг-

нутья нитки» через усю тканину твору, їм підпорядкований мовний колорит роману.

Саме біблійні образи стали в романі основним засобом розкриття жахів сталінської епохи, яку письменник охарактеризував вбивчими перифразами «розгнуждана оприччина», «корабель свавілля» тощо.

Іван Багряний і сам був жертвою тоталітарної системи, витримав жахи концтаборів Далекого Сходу, знущання енкаведистів. Доля головного героя роману Андрія Чумака багато в чому перегукується з поневірянням в сталінських в'язницях самого письменника.

Роман «Сад Гетсиманський» вийшов у Німеччині в 1950 р. Понад 50 років тому письменник побачив безперспективність комуністичної системи, побудованої на державному терорі, відсутності плюралізму думок, викрив у творах її антилюдський характер. Саме тому його ім'я тривалий час замовчували.

«Громадянська снага і політична прозорливість», «невгасна віра в людину», «романтик серцем, реаліст думкою» – такими виразами увінчав життя і творчість Івана Багряного наш великий сучасник академік Іван Дзюба [3:12, 13].

В контексті «вирівнюного» українського мовно-літературного процесу творчість Івана Багряного займає помітне місце, а роман з біблійною назвою «Сад Гетсиманський» найбільше асоціюється з іменем цього письменника. Сад Гетсиманський, як відомо із Святого Письма, – це місце страждання Ісуса Христа перед розп'яттям, місце його моління і благання у Отця відвести ту гірку чашу, яку судилося йому випити за гріхи людські: «... отець Яков тихо, але все серце вкладаючи читав матері про сад Гетсиманський. Читав крик серця про «чашу», аби вона минула приреченого». І далі: «Читав до крику трагічну епопею мук бентежного живого серця, епопею людської і разом божеської млости перед мученицькою смертю... Читав про зраду Юди... про відступництво Петра, що зрікся Вчителя, заки півень прокричав двічі...» [4:22].

Насичені авторським сприйняттям дійсності, емоційно-оцінні, місткі образи, якими виступають у романі Івана Багряного біблійні, у сучасній науковій парадигмі аналізу художнього тексту називають концептами, пор., напр., визначення: «концепт – підкатегорія інформативності, конденсоване втілення змісту тексту, що витікає із авторського задуму» [5:324].

Концепт «Сад Гетсиманський» став засобом авторської інтерпретації сталінської епохи і центром мовної парадигми «страждання», в яку входить, зокрема, вираз «чорний ворон» – цей «геній епохи» Сталіна: «жахлива чорна машина», якою забирали (в основному вночі) «ворогів народу», забирали без повернення назад:

Андрій втиснувся в дверцята. То була манюсінська кабінка – такий собі залізний мішок на одну людину», «в нім їдуть вони – приречені люди»; «страх у людей буде тепер такий великий, що поява кожної, навіть найневиннішої, аби тільки крикої машини змушуватиме здригатися», «тисячу разів розпроклята епоха і проклятий її диявольський геній» – «чорний ворон» [4:314, 316].

До парадигми «страждання» входять слова *тюрма, камера, допит, енкаведист, наглядач, слідчий, архангел* (так називали ув'язнені наглядачів), входять також сюди біблійні слова-символи *розп'яття, Голгофа*.

Та письменник у використанні біблійних образів виходить за межі Євангельської оповіді про муки Христові:

В камері всі наполохалися, коли в годину до півночі в відчинених дверях з'явився Андрій, немов Адам на брамі раю, вигнаний з того раю архангелом... Андрій квапився, але не для себе, а для свого наглядача що має ось вести його зараз уперше до *чистилища*, або, вірніше, – до першої сфери Дантового пекла [4:164].

Парадигма «страждання» переплітається з парадигмою «зрада». Душевні муки основного героя Романа Андрія Чумака не лише від енкаведистських тортур, а ще більше – від зради, в якій він запідозрює рідних братів. І в цій парадигмі

основним засобом мовного вираження зради, центром художньої системи стають біблійні образи (Юда, частково – апостол Петро, Авель і Каїн).

Підозру у зраді когось із рідних братів Андрія Чумака письменник асоціює з біблійним сюжетом про Авеля та Каїна. Цей сюжет має велику світову і вітчизняну традицію і неоднозначні трактування. У загальномовному контексті слово *Каїн* закріпилося насамперед із значенням «братовбивця». У творі Івана Багряного виразно звучить у ньому сема «зрада».

Переплетення опису жахів сталінського режиму з поетичними, ліричними спогадами про життя на волі, про дитинство – характерна риса тексту роману. Саме такий контраст створює найглибший щем душі читача.

Особливість введення в текст роману образів Каїна й Авеля ще й у тому, що Іван Багряний подає їх через народне уявлення, за яким біблійне братовбивство вирізьблено на Місяці (пор. фразеологізми «місячна пляма», «брат брата на вила підняв»).

В жодному перекладі Біблії не знайдеш опису, як саме Каїн убив Авеля. Так, у Біблії у перекладі Івана Огієнка читаємо: «І був Авель пастух отари, а Каїн був рільник. І сталося по деяким часі, і приніс Каїн богові жертву від плоду землі, а Авель – він також приніс від своїх первородних з отари та від їхнього лою. І зглянувся Господь на Авеля й на жертву його, а на Каїна й жертву його не зглянувся. І сильно розгнівався Каїн... І сталося, як були вони в полі, повстав Каїн на Авеля брата свого, – і вбив його» [6:4]. Бог прокляв за це Каїна.

Український народ пов'язав біблійну оповідь з реальним життям, хліборобською працею. За судом Божим братовбивців не мали прихистити ні земля, ні вода, ні жодне інше місце, «так от місяць, без волі божої дав йому в себе притулок, і звідтоді він носить на собі тавро страшного гріха Каїнового (місячна пляма)» [7:246].

Ретроспективні лінії твору, зокрема спогади про «золоте», «срібноголосе» дитинство, «чарівний світ-всесвіт», «світ-

казку», про «шепіт і млюсть великодньої ночі з лампадками», коли «в церкві читають Апостолів», поглиблюють емоційно-оцінні характеристики образів Каїна і Авеля:

Маленькі романтики... дивилися на тяжкі рани пробитих рук і ніг і, глибоко зворушені виглядом замученої і покладеної в гріб людини, мерехтіли сльозами на неї й один на одного, і стискалися дитячими серцями... Вони не говорили слів, вони не давали обітниць, але в той же час вони присягалися всім своїм єством любити добро й ненавидіти зло, бути вірними, бути дружніми, щоб ніхто нікого з них не міг отак розп'ясти [4:37].

До народних уявлень біблійних образів Каїна й Авеля письменник додає індивідуально-авторські: «дивна емблема», «емблема зради», «вічна легенда про двох братів»:

На щиті вогненному, на щиті золотому Каїн підняв Авеля на вила і так держить його... Щит золотий з *дивною емблемою* – *емблемою зради* – прип'ятий на чорно-синій емалі вічності, вогневіє в чотирикутнику вікна за холодними ґратами [4:35].

Емоційно поглиблює «емблему зради» асоціювання автором Місяця на небі з «Місячною сонатою» Бетховена, яку ще на волі грала на роялі його кохана Катерина:

А десь за ним хтось на роялі задумливо грає журну й бентежну сонату Бетховена. Місячну сонату. Хтось там теж дивиться на місяць. І грає... Вічна легенда про двох братів, вирізьблена на далекому місяці, бентежить душу як і завжди, як і давним-давно...таємничістю неоправданої кричущої зради: «Навіщо?! Навіщо ж брат підняв брата на вила?! [4:35].

Слово «вила» у народному вислові «брат брата на вила підняв» – лінгвокраїнознавча реалізація, відтворення українського національного фону, адже без вил селянин-хлібороб не обходився. Цікаво, що Василь Барка у поверненому тепер нам творі «Жовтий князь» використав теж з концептуальним наповненням цей народний вислів для характеристики тих, хто відбирав у селян в тридцять роки останній хліб.

В індивідуально-авторському наповненні слова «місяць» взаємодіють образи Каїна і Авеля (символи братовбивства, зради) і образ «Місячної сонати» Бетховена (символу кохання, гармонії).

Крім Каїна і Авеля, парадигму «зрада» у творі Івана Багряного реалізує біблійний образ Іуди. Цей образ теж сприймається у романі крізь призму народних уявлень. Зокрема, він пов'язується з деревом «осика». «Словарь української мови» Бориса Грінченка фіксує народну трансформацію біблійної розповіді про смерть Іуди: «Осика проклята, бо на ній повісився Юда»; «осичина тим труситься, що на ній Скаріот повісився» [8:66], хоч у Біблії не зафіксовано, що на осиці повісився Іуда.

З осикою пов'язано багато легенд і переказів, які накладлися на природні якості цього дерева: листя осики «тремтить» навіть без вітру.

Народні уявлення про осика закріплені у фразеологізмах «труситься, як осичина»; «труситься, як листок на осиці».

У творі Івана Багряного «осика» сприймається в контексті реалій сталінської епохи: «Серце зворушує тужливий гомін осики: трепет її листочків, причеплених за тоненькі ніжки вниз головою... А над ними стоїть легенда» [4:238]. Адже найстрашнішою тортурою для в'язнів було підвішення вниз головою.

Осика як символ зради постає у зворушливих рядках:

Іноді в щиток залітає листочок, одірваний вітром... зелений листочок з волі. На ньому багато написано... надзвичайну поему, що стрясє душу, – поему про сонце, вітер, волю, життя... і поему про зраду, якщо той листочок осиковий [4:240].

Біблійний компонент мови роману забезпечують не лише домінантні образи, а також біблійні вкраплення у вигляді порівнянь, перифраз, фразеологізмів.

Парадигми «страждання» і «зрада», які пронизують весь текст роману, доповнює парадигма «незламність духу людини». І хоч ця парадигма не репрезентована біблійними обра-

зами, відсвіти цих образів увиразнюють описи мужності і незламності Андрія Чумака:

Били його ногами, качали по підлозі, садили черевиками по чому попало... П'ятеро здоровенних «футболістів» гасали над ним, качали по всій кімнаті й несамовито кричали: – Гад! Фашист! Фашистська морда! Говори! Ти будеш говорити?! Розколюйся! Розколюйся, петлюрівська наволоч! Говори! Враг народу!

Який тяжкий і страшний *келих* йому піднесли [4:181].

Андрій не зламався. Потім з'ясовується, що видав його отець Яков.

В кінці роману знову з'являються біблійні образи Голгофи, Каїна і Авеля у вигляді емблеми, вирізьбленої на щиті Місяця, емблеми зради, яка вже не має стосунку до братів Андрія.

Таким чином, біблійні образи – основний засіб показу жахів сталінської епохи, вічної боротьби Добра і Зла у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський». Це ідейно-художні домінанти твору, ядро образної системи, і взагалі мовного оформлення роману. Від них залежить увесь словесно-художній лад твору, вони виконують текстотвірну функцію, виступають тим каркасом, який тримає цілісність художнього тексту. А з погляду змісту – це концепти, «згустки» авторського бачення сталінської епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
2. Карцевский С. О ассиметрическом дуализме языкового знака // Звегинцев В.А. История языкознания XIX–XX вв. в очерках и извлечениях: – М., 1969. – Т. 2. 3. Дзюба І. Романтик серцем, реаліст думкою: до 90-річчя від дня народження Івана Багряного // Освіта. – 1966. – 16 жовтня. – С. 12–13.
4. Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К., 1992. 5. Селиванова Е.А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К., 2004. 6. Біблія або Книга Святого письма старого й нового заповіту (із мови давньоєврейської та грецької перекладено І. Огієнком). – 1991. 7. Булашев Г. Український народ у своїх легендах. – К., 1993. 8. Словарь української мови: У 4 т. // Укл. Б. Грінченко. – К., 1909. – Т. 3.

SUMMARY

Language expression of biblical characters in the novel “The Getsiman’s Garden” by Ivan Bagryanyi is considered. Their conceptual role in artistic text is emphasized.

В. С. Калашник

Словесний образ України в поемі Івана Багряного “Золотий бумеранг”

Енциклопедія українознавства за редакцією Володимира Кубійовича називає Івана Багряного письменником, який спершу був відомий як поет, вказуючи при цьому на широкий діапазон його поетичної творчості – “від елегійної лірики й філософських медитацій до сатиричних темпераментних інвектив” [2:81]. Вагомість доробку Багряного-поета засвідчує й меморіальний напис на надмогильному його барельєфі програмових рядків із поеми “Мечоносці”: “Ми є. Були. І будемо. Й Вітчизна наша з нами”. У власне поетичній частині творчої спадщини митця чільне місце посідає поема “Золотий бумеранг” з однойменної збірки, що вийшла в німецькому місті Новий Ульм у видавництві “Прометей” (за уточненими даними – “Українські вісті”) 1946 року.

Поему “Золотий бумеранг” Іван Багрянний написав значно раніше: 1932 року в Харківській тюрмі, в одиночній камері. З п’яти її частин уціліли лише перша та фрагменти другої. Автор передмови до збірки Борис Подоляк (Григорій Костюк) відніс появу книжки до “поетичних несподіванок”, а саму поему, що дала назву збірці, схарактеризував як “величну симфонію космосу, повну людського і фантастично уявного” [1:634]. Важливим складником космогонічного уявлення поета є рідна земля, Україна, мальовничий образ якої продемонстрував не тільки глибину патріотичних почуттів автора, а й неабиякий талант володіння художнім словом.

Одним із основних засобів створення поетичних образів у поемі “Золотий бумеранг” є перифраз. У стилістиці пери-

фрази визначають як вид тропів і відносять до них образно-переносні найменування предметів та явищ, що нерідко містять емоційну оцінку зображуваного [4:471]. У формі перифраза Іван Багряний подає головний образ поеми, яким є колиска людства – Земля. Поет співає величний гімн своїй *Альма-Матер* (саме так іменується земна куля у тексті твору), яку він угледів “поетичним зором у безмежних просторах світобудови” [1:634]. Місткий художній образ, перетворений на емоційно актуалізований текстуальний символ, дозволив авторові, як підкреслив у згаданій вище і щойно цитованій передмові Григорій Костюк, “перейти до характеристики материків, країв, народів і – як апотеоза – України” [там само]. Словесний образ України займає центральне місце в розгортанні художньої ідеї поеми й насправді сповнений високої патетики, він містить чимало творчих знахідок, якими є його основні складники – перифрази.

Відкриває цілу галерею перифрастичних образів традиційна вказівка на пісенну вдачу українського народу: *край пісень* [1:163]. Далі акцент переноситься на трагічні сторінки історичної долі України, вимушеної з найдавніших часів протягом багатьох століть боронити свій край від численних нападників. Основу відповідних мікрообразів становить військова лексика: *пляцдарм сливе одвічних воєн, бойовиськ край* [1:163], *пляцдарм бойовиськ* [1:165]. Вигідне географічне положення України в центрі Європи ставало спокусою не для одного завойовника: *В Гелладу з Арктики проспект / Всіх завойовників завада, / Всіх завойовників об’єкт* [1:164]. Будучи постійним об’єктом ворожих зазіхань, українська земля водночас ставала на заваді недобрим намірам войовничих сусідів і диких орд нападників. Готовність і здатність наших предків відстоювати свою незалежність підкреслюється перифразами *земля Олегових героїв, земля Буй-Тура смілих воїв*, а також узагальненими образами вільнолюбства та нескореності рідного народу *край волелюбців, край мужів пре непокірних* [1:164]. Наведені вище перифрази становлять своєрідне тло для пода-

льшого творення словесного образу України в зіставленні природних її можливостей та реальних здобутків.

Захоплення мужністю свого народу й водночас усвідомлення підневільного його становища в різні часи, особливо в час написання поеми, викликали в уяві поета контрастне зіставлення *земля титанів-“нетитанів”* [1:164] – образ, у якому оптимістичне сприйняття ліричним героєм рідного краю суміщається з болісним переживанням ним гіркоти поразок і невдач, які перетворюють титанів на “нетитанів”. Проте оптимістична віра в свій народ переважає, оскільки відповідний контрастний мікрообраз супроводжується подальшим розгортанням початкового перифраза (*край пісень*): *земля веселих кобзарів, земля могутніх кобзарів* [1:164]. Звернімо увагу на синонімічну заміну означення кобзарів (*веселих – могутніх*), що характеризують чи не найпоказовіший атрибут української нації не лише за природними якостями, а й за здатністю протистояти недовілі та злу. Завершальним у суцвітті яскравих перифраз є стверджувальний образ, повний життєвого оптимізму: *Край-Титан* [1:165], хоча перед тим Україна образно порівнювалась із дитиною: *Край-дитина* [там само]. Подання поряд несумісних, на перший погляд, порівняльних характеристик (*дитина – Титан*) мало на меті, з одного боку, показати лагідну й ліричну вдачу українського народу, його відкритість для майбутнього, з іншого, – передати віру в нездоланність народних устремлінь і духовний поступ України. Аж ніяк не випадково цей кульмінаційний перифрастичний образ у звеличуванні України стає для поета власною назвою – *Титан* (до речі, як і образ Землі – *Альма-Матер*).

Про Україну в poemі “Золотий бумеранг” Іван Багряний уперше прямо говорить у ХІХ розділі першої частини. Саме тут і з’являється перифрастичне означення рідної країни краєм пісень. Усі розглянуті вище перифрастичні образи у змалюванні України сконцентровані в наступному – ХХ розділі, який, очевидно, слід віднести до особливо значущих у розкритті авторського світовідчуття. Навіть в ув’язненні поет живе думою про долю свого народу й натхненно вірить у його

невичерпні творчі сили. І тут мимохіть виникає бажання про- вести паралель із співзвучною за патріотичним мотивом Шев- ченковою поезією “Садок вишневий коло хати” (“Вечір”), так само написаною у неволі. Досить близьким до шевченківсько- го замилювання українською природою є багатобарвний образ із поеми Багряного, що своєрідним рефреном обрамлює й увиразнює зітканий із перифраз словесний образ України:

Лице – в zenіт. Коса – в цвітінъ.
Рожеві руки – в моря синь.
Заквітчана, усміхнена
І мрійна над усіх вона [1:163, 164–165].

Різниця між зіставляваними елегійним малюнком Т. Шевченка та емоційно-патетичним віршовим рефреном І. Багряного полягає лише на рівні мовних засобів вираження поетичної ідеї: автологічної мови в першому випадку й мета- логічної, підкреслено тропеїчної – у другому. Наведена вище строфа може бути теж віднесена до аналізованих у цій статті перифразів, оскільки є образно-переносним найменуванням України, доповненим відповідними її оцінними епітетними характеристиками. Створений із низки художньо вартісних мікрообразів, цей розгорнутий перифраз відзначається як міс- ткістю важливих поетичних смислів, так і структурно-семан- тичною та стилістичною цілісністю.

У першій частині поеми “Золотий бумеранг” Україну (і ширше – Землю, Альма-Матер) показано також у вигляді маленької копії – глобуса, що його тримає в руках маленький хлопчик. Останнього поет називає сином Сонця [1:165], сві- тила сином блакитнооким, любим мрійником з Землі [1:166], і на нього він покладає особливі надії щодо позитивних змін у житті землян і, безумовно, свого народу. Юному будівничо- му нового світу адресовано рядки високої поетичної напруги:

Крути її, щоб аж свистіла!
Крути-крути, щоб аж гула!
Щоби просторами летіла,
Щоб над безоднями пливла,

Щоб в саяві сонця золотого,
Щоб без диявола лихого,
Щоб тільки жити і цвісти, –
Крути її!
Крути!
Крути... [1:166].

Стрижневим мікрообразом майбутнього оновленого сві- ту є останній рядок розлого виписаної мети діяльності й руху: *щоб тільки жити і цвісти*. І це було непрямо вираженим протестом проти дійсності періоду тоталітаризму й жорсто- ких репресій.

Цитований щойно уривок із поеми Григорій Костюк ха- рактеризує як заповіт хлопчикові, представникові нового по- коління, і називає “хвилюючою людською і справді героїчною фугою” [1:635]. І завершує критик розгляд цих рядків поеми “Золотий бумеранг” у передмові “Поезія, вічність, час” до од- нойменної збірки такими словами: “Про кого йде тут мова? Про Землю, чи, може, вужче, про Україну, чи, може, лише про глобус у руках хлопчика? Про все разом. Творці нової Украї- ни не мисляться поза часом і простором. Мало того: час і про- стір не мислиться без творців України. Таким тоном про такі речі наші поети ще не говорили. Це мова чисто багрянівська. В цьому сенс, оригінальність і українська органічність по- еми” [1:635]. Не можна не погодитися з думкою авторитетно- го літературознавця щодо гідного місця й важливої ролі Укра- їни в поступі людської цивілізації, за переконанням творця “Золотого бумеранга”, про що свідчать і наші спостереження над одним із базових словесних образів поеми.

Місткий і перифрастично багатогранний образ України в поетичній творчості Івана Багряного не вичерпується аналі- зованою поемою. Його своєрідним розвитком є словесний об- раз дорогоцінного скарбу українського народу – його мови – в поезії “Рідна мова”, написаній сумнозвісного 1937 року в Хабаровську, далеко від отчого краю. Слова материнської мови – це для поета: *крик любови, сміх і радість немовляти, гімн величний, гімн звитяг, клекіт орлій, буря крови, пісня*

рвійна, пісня колискова, матері уста [1:79, 80]. Три слова – Мати, Вітчизна, Мила – з усією повнотою ніжності, сили, простоти й любові звучать, як наголошує поет, лише рідною мовою. У своїй синівській вірності рідному слову І. Багряний мав чимало великих попередників, серед яких поряд із Шевченком був, зокрема, П. Куліш, котрий стверджував невмирущість українського народу духовною величчю та безсмертям його мови [3]. Полум'яним патріотизмом і закоханістю в рідне слово, жагучим бажанням бачити свій край серед активних будівничих світової цивілізації, умінням утілити свої високі думи й почуття в довершене художнє слово Багряний-поет зайняв почесне місце в когорті найславетніших співців України.

Мова поезії Івана Багряного, у тому числі поеми “Золотий бумеранг”, містить зовні прості, але позначені несподіваним накладанням близьких понять перифрастичні образи (див.: *шлях – в Гелладу з Арктики проспект, мова – матері уста* і т. ін.). Асоціативно зближує поет людину й простір, у якому вона знаходиться: *лице* (тобто зведений у вись погляд) – *зеніт, коса – цвітінь, руки – моря синь*, а також *мова людини – буря крові, крик любови* тощо. Подібні естетично спрямовані асоціації не тільки поглиблюють знання про сутність і зв'язок відповідних понять, а й зумовлюють “виникнення нових мовних знаків, мовних засобів” [5:137]. Створений поетичною уявою Івана Багряного словесний образ України збагатив художні засоби української мови – насамперед яскравими перифразами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багряний І. Золотий бумеранг: Вірші. Поеми. Роман у віршах. Сатира та інші поезії. – К., 1999. 2. Багряний Іван // Енциклопедія українознавства / За заг. ред. проф. В. Кубійовича / Перевидання в Україні. – Львів, 1993. – Т. 1. – С. 81. 3. Калашиник В.С. Словесний образ рідної мови в поезії П. Куліша // Пантелеймон Куліш і українське національне відродження: Доповіді та повідомлення наукової конференції. – Х., 1995. – С. 49–53. 4. Регущевський Є.С. Перифраз // Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: Русанівський В.М., Тараненко О.О., Зяблюк М.П. та ін. – 2-

ге вид., випр. і доп. – К., 2004. – С. 471–472. 5. Чабаненко В.А. Асоціація як універсальний чинник мовного розвитку // Мовознавство. – 2005. – № 3–4. – С. 132–137.

SUMMARY

The article describes periphrastic expressions as the principal tool of creating a verbal image of Ukraine in I. Bagriany's poem *The Golden Boomerang*.

М. І. Філюк

Текстовірні функції релігійних символів у романі І. Багряного “Сад Гетсиманський”

Уважний погляд будь-якого дослідника на особливості організації художнього світу роману І. Багряного “Сад Гетсиманський” дозволяє вже на початковому етапі роботи відзначити властиву для твору неоднорідність символіки, її поліфункціональність. Можливо, релігійно-християнська символіка, починаючи з її домінанти – заголовної назви *сад Гетсиманський*, – виявляється виразніше порівняно з іншими типами, однак і вона часто постає у творі приховано, непрямо, на перетині різних його змістових площин, по-різному виявляючи свої ознаки в різних “координатах” художнього тексту – мікроконтекстах, макроконтекстах, мові автора, мові героїв тощо.

Це, звичайно, ускладнює аналіз символіки роману, до розгляду якої дослідники, передусім літературознавці, зверталися вже не раз [див.: 2]. Труднощі аналізу зумовлюються й тим, що потреба виявити конструктивні функції символів у масштабі всього художнього цілого не дозволяє обмежуватися виокремленням певних одиниць та їхнім розглядом як самодостатніх явищ; навпаки, така необхідність зумовлює вивчення текстової парадигматики й синтагматики символів, специфіки їх включення у сюжетний план оповіді. Властиво, слід вести мову не тільки про парадигматику й синтагматику окремих символів, але й про символіку тексту взагалі (при-

наймні її найхарактерніші риси). Тут впадає в око, що романний художній світ, взятий у його мовному вираженні, постає як світ жорсткої реальності, різко окреслених денотативних значень, предметності (у широкому сенсі цього слова). Наприклад:

Від роздушених блошиць стоїть неприємний сморід, змішаний із запахом поту, вогкої розпареної підлоги, параші та запахом мертвечини, що постає від розкладу змертвілих часток шкіри, а особливо мозолів. Вікно знадвору завішене суцільним залізним коробом, отвором угору [1:86].

На першому плані в таких випадках стоїть предметне значення, а “денотативний” символ, якщо він народжується або вживається у змістовій структурі роману, існує як вияв матеріально-речового, маніфестованого мовними одиницями символізму.

У цей світ “вривається” семіотично інший світ, для якого предметно-дискретне є лише формою вираження “ідеального” символізму. Це світ релігійно-християнської семантики, світ мотивів, тем, образів та сюжетів християнства. Звичайно, сама приналежність використаних автором мовних одиниць до релігійного дискурсу зовсім не означає, що у художньому тексті вони неодмінно мають бути символами. Для реалізації символічного начала їхньої семантики потрібно кілька передумов, у тому числі й конструктивного плану. Якщо подивитися на організацію твору, яка може бути представлена як лінійна послідовність знаків, виявляється, що два його ініціальні складники – назва та епіграф – конструюються за допомогою прецедентних релігійних текстів, іманентною ознакою яких є символічність. Вираз *сад Гетсиманський* як назва твору є вихідною точкою організації його комунікативного простору. Він генералізує основний ідейно-тематичний зміст роману й імпліцитно вказує на особливості його смислової побудови. Першим кроком на шляху реалізації потенцій назви твору є введення у текст епіграфа: *“Отче мій! Коли можна, нехай мимо / йде від мене чаша ця!..” / Ще говорив він, коли се*

Юда, / один з дванадцяти, приходить, а з ним багато народу з мечами й дрюччям / од архирей та старших людських... / Та й узяти його...” [5: Єванг. від св. Маттея, гл. 26].

Специфіка переходу від назви твору до епіграфа зумовлюється головним чином тим, що ці складники належать до одного релігійного тексту і репрезентують розвиток однієї теми з її глибинними семантичними залежностями, моделюючими властивостями й кореляціями у художньому творі. По суті, біблійним епіграфом-символом автор означає “внутрішній світ свого тексту” (Н. Фатеева). Таким чином, вже надтекстові складники роману Багряного свідчать про особливе місце релігійних символів у художній організації твору.

Узагалі архітектоніка будь-якого художнього твору, важливим чинником конструювання якої є символіка, зазвичай містить елементи, що не тільки в універсальному, типологічному плані зумовлюють принципи організації художнього тексту, а й у властиво індивідуальному, характерному саме для конкретної художньо-естетичної цілісності спирається на образи-домінанти, які формують смислову значущість та перспективну спрямованість її початку. У цьому зв’язку слід звернути увагу не тільки на епіграф твору, а й християнську символіку власне текстової частини роману.

В епіграфі, як бачимо, йдеться про зраду, із стрижневим для цієї теми у її християнському вимірі образом Юди. Ця ж тема означена і на початку розгортання подій, змальованих у романі. Письменник вдається у цьому випадку до двох різних, але надзвичайно важливих засобів. Перший пов’язаний із протиставленням імен Яків і Яков:

І від самого ранку сидить біля неї отець Яков (чомуś неодмінно Яков, а не Яків, бо то, бач, звучить дуже фамільярно і по-простацькому, бо то Яків просто старого чумака звали, бо був коваль), єдиний, якимсь чудом уцілілий священик на цілу цю околицю, а може, й на ціле місце [1:22].

Два різні персонажі мають одне ім’я, варіанти якого де-що відрізняються своїм звуковим оформленням. Здавалося б,

протиставлення номенів Яків і Яков має суто фонетичний характер. Однак це не зовсім так. Слово Яків (так само, як і прізвище Чумак) маніфестує світ українського антропонімікону, а разом з тим, будучи вже складниками художнього образу, – і цілий світ українства – людей, культури, історії. “Благородне” Яков відсилає до російського культурного простору. Тому протиставлення Яків – Яков уже в експозиції твору набуває виразного символічного характеру, підносячи його до рівня категоріально-ідеологічного. Уся його глибина стає тим виразнішою, чим більше художній світ “Саду Гетсиманського” інтегрує, асимілює, включає в себе через розгортання сюжетних ліній і мотивів цю вихідну пару образів – Якова (коваля) і Якова (священика). Нарешті, є ще один аспект дихотомії “Яків” і “Яков”, що виявляється вже не на поверхневих рівнях – фонетичному та семантичному, а на рівні внутрішньої глибинної мотивації імені. Так, згідно із матеріалами “Словника-довідника біблійних осіб, племен і народів” К. Костіва слово *Яков* має дві різні етимології. Перша – ‘п’ята, триматися за п’яту; який наслідує Єгови’, а друга – ‘хитрун, обманець або підбурювач, провокатор’ [3:403]. Якщо під певним кутом зору подивитися на ім’я Яків та його співвіднесеність із персонажами, виявляється, що близький щодо звукового оформлення номен Які(о)в у семантичному плані омонімізується і пов’язується з різними персонажами: Яків (Чумак) – ‘п’ята; який наслідує Єгови’; Яков (священик) – ‘хитрун, обманець або підбурювач, провокатор’.

Визначення імпліцитних смислових компонентів релігійного характеру, властивих номену Яків, є першим шаром художньої інформації образу персонажа. Інший шар, який виявляється уже в межах всього художнього цілого і належить, безумовно, до підтекстової інформації інтертекстуального характеру, пов’язаний із одноіменним апостолом Яковом. Виникає закономірне питання: чому повинно йтися саме про Якова, точніше його послання, з-поміж якого слід виділити главу 3 “язик – спричинник гріхів” та 4 “незгоди; обмова; життя людини не певне”, зокрема таке місце: “Ви пристрас-

но жадаєте, а не маєте. Ви убиваєте, завидуєте, а не можете досягнути. Ви б’єтесь і воюєте. Ви не маєте, бо не просите. Ви просите, та не одержуєте, бо зле просите” [5: Посл. Якова, 4, 2–3], а також: “Не обмовляє, брати, один одного. Хто обмовляє або судить брата свого, той обмовляє закон і закон судить. Коли ж ти закон судиш, то ти не виконавець, а суддя закону. Один лише законодавець і суддя, який може спасти й погубити. Ти ж хто такий, що судиш ближнього?” [5: Посл. Якова, 4, 11–12]. Відповідь на сформульоване вище питання, як і підтвердження реальності та дійовості підтексту “апостол Яков”, дає увесь подальший сюжетний розвиток твору, причому особливу увагу привертає не тільки надзвичайно виразний перегук між художнім текстом і його підтекстом, але і деякі формальні особливості поетики. Вони сигналізують про модус структурних елементів художнього твору щодо біблійного тексту. Порівняймо, наприклад, із наведеним вище біблійним контекстом пристрасний монолог Андрія з властивими для нього ознаками синтаксичної побудови речень, подібними до релігійного тексту:

Ви закохаетесь, але ми кричатимемо й скавулітимемо, й отруємо вам щастя. Ви слухатимете шепіт коханої й не чутимете його, бо ми кричатимемо й реватимем, як потяг <...>.

Ви обійматимете своє щастя, але не зможете ним оволодіти <...>. Ви одружитесь, але втечете з шлюбного ложа <...>. Ви матимете дітей, але уникатимете їх <...> [1:250–251].

Другий спосіб, до якого вдається автор, конструюючи символічну перспективу теми зради в художньому просторі твору, і який, до речі, підтверджує вірогідність означеної вище інтерпретації номена Яков у його символічній значущості, полягає в інтертекстуальній рецепції оповіді про сад Гетсиманський:

Розгорнувши стару Чумакову Біблію – отаку грубезну книгу, що її любив читати Чумак вечорами осінніми, – отець Яков тихо, але все серцекладаючи, читав матері

про сад Гетсиманський. Читав до крику трагічну епопею мук бентежного живого серця, епопею людської і разом божеської млости перед мученицькою смертю. Читав крик серця про чашу, аби вона минула приреченого... Читав про зраду Юди... Про відступництво Петра, що зрікся Вчителя, заким півень прокричав двічі.

На цім місці стара мати здригнула, затиснувши папірець, наче їй справді вчувся крик того півня чорної глухої ночі, що віщував зраду, чи дійшло до свідомості ім'я "Юда", при якому завжди стискалося її щире материнське серце [1:22].

Тема Юди (зради) з'являється у вступній частині твору ще один раз – уже у вигляді повтору:

І прийшов тоді Юда із стражею... – бубонів отець Яков, забувши, що він уже це читав. – І показав їм... [1:24].

Повторення біблійної оповіді про прихід Юди із стражею обривається, не доходить кінця. Речення залишилося незакінченим. Виникає своєрідний символ-натяк, засобом оформлення якого є синтаксис.

Якщо в цілому поглянути на художній "локус", яким у романі є батьківська хата – хата коваля Чумака, вимальовується прикметна його ознака: насаженість значущими релігійними деталями, до яких належать – *свічечка, "душа" старого, Біблія, сад Гетсиманський, Юда, покуть, чаша* та деякі інші. Безумовно, тут фокусуючим елементом є заголовний символ роману – *сад Гетсиманський*. По суті, Чумакова хата – це і є *сад Гетсиманський*. Іншим *садом Гетсиманським* є тюрма. Але це особливий сад. Культурно-релігійний простір владно вривається у світ жорстокої антихристиянської реальності:

Андрій прислухався... Петровський розповідав про муки Христа, очевидно, шукаючи в стоїцизмі й безмежній вірі основоположника вчення про братерство й любов моральної сили для себе. Він тихо і скорботно розповідав про те, як Христос, приречений на розп'яття, молився про чашу, обливаючись потом від скорботи й душевної муки... Молився про силу душевну, щоб тую чашу змогти випити

до дна... Він розповідав про сад Гетсиманський... І Кулинич, і Петровський знали все це з давніх-давен, знали напам'ять, але щось в тій трагічній легенді – легенді про вірність і про зраду – було неспізнане до самих глибин, а тому вічно нове, вічно вабляче й приковуюче людські душі, як бездонна криниця, сповнена якоїсь непізнаної тайни [1:229].

У тюрмі, як і в Чумаковій хаті, знову акцентується легенда про сад Гетсиманський:

...розкажіть мені ще, розкажіть мені про сад Гетсиманський... <...>. Андрій слухав про Юду, думав про братів, і в темряві, що застинала зір, йому ввижався темний, сповнений чорного, задущливого тропічного мороку сад, тоскна тиша й сильвети мірт та кипарисів...Христос на колінах з очима, наставленими в безодню душної ночі... Млость передсмертної душевної муки... Зрада... Відступництво <...>. І крик далекого півня – провісника зречення й провісника близької муки, наруги й смерті... Зловісний крик півня... Крик безнадії... Тріумф зла... [1:230].

І знову, як і в розповіді отця Якова, акцентується крик півня. Синтагматична структура й семантична цінність внутрішньої образної основи релігійного символу в його вторинній художньо-символізуючій функції *сад Гетсиманський – "тюрма"* глибоко трансформується, розчленовується. "Сад" винесений за межі будинку тюрми. У тюрмі залишається одна "Гетсимань", але не як даність, невимушена реальність, а як те, що породжене "садом" і продовжене вже в тюрмі. Аналітизм Гетсиманського саду у його внутрішній текстовій розмежованості знаходить своє характерне вираження у глибинній за змістом зв'язці *дерева – тюрма*:

Дерева росли за вікном, за ґратами, де за залізним щитом <...>. Вони стояли тут ось поруч, за муром. Там був старезний каштан і осика – тремтлива осика. Легенький нічний вітерець, прокравшись в понурий чотирикутник жаских блоків де з степів, де з просторів, від домів і садів, від матерів і сестер, від дібров і гаїв, тихенько шепотів у верхів'ях цих самотніх дерев, одятих од світу

і теж замкнених до в'язниці <...>. Осика – дерево жалоби. Дерево, на якому повісився Юда... Ця легенда про тремтливу осіку, про свідка сотаннього зітхання нещасливого учня Христового, Юди Іскаріотського, немовби плинула крізь ґрати з шелестом листу, – приходила не одному на пам'ять, так, ніби та осика за муром кричала про це в арештантські душі... І для одних то був шепіт потіхи, для інших – тривожний крик перестороги... Приходила на пам'ять ця легенда й Андрієві, приходила на пам'ять і та осика, що стояла, мабуть, у біблійнім саду Гетсиманським [1:237].

Осика росте за ґратами, але так само перебуває в неволі, як і в'язні. Відмінність полягає в тому, що осика – стійкий символ справжньої зради; люди лише зізнаються у зраді. Відтак *сад Гетсиманський* – *тюрма* постає як неприродне, витворене хворобливими на розум людьми, абсурдний (у своїй загальнолюдській площині) безжальний витвір. Саме тому в'язні п'ють *чашу безглуздя*. Образ останньої постає в результаті трансформації відомого релігійного символу, такого ж наскрізного для роману, як і образ саду Гетсиманського.

Одним із засобів створення наскрізного, стрижневого образу, зокрема образу-символу, є, як відомо, повтор. Узагалі повтор (із деякими змінами чи без них) – формальний (на рівні слів), змістовий (на рівні мотивів) – відіграє особливу роль в організації художнього світу аналізованого твору.

Із характерних різновидів повтору, використаних І. Багряним, слід виділити один, що відтворює змістові елементи епіграфа як фабульні на початку і в кінці твору, утворюючи своєрідне його обрамлення, яке, зауважує Л. Лебедева, “виконує цілий ряд функцій. Це й естетична: у тексті виникає симетрія, – і структурна: обрамлення надає текстові формульної і смислової завершеності, – і смислової: такий повтор у кінці тексту повертає, а точніше, наводить до початку читача – услід за автором – і змушує по-новому оцінити зміст взятого у рамку тексту, і тоді нерідко виявляється, що ті ж слова в кінці тексту на його фоні наповнюються новим смислом, і цей

смисловий додаток, що стає явним при зверненні до початку і зіставлення початку й кінця, відбиває результат представленої у тексті події, або переживання, або акту пізнання” [4:437]. При цьому слід мати на увазі, що додаткові смислові нашарування у слові як складникові початку й кінця твору не є механічним, так би мовити, лінійним додатком: вони виникають у результаті синтезу смислової інформації художнього твору на різних її рівнях. Перспективно-ретроспективні зв'язки мовних одиниць, що утворюють рамку, сигналізують про характерну текстотвірну функцію таких одиниць, а також про те, що вони переборюють свою “фактуальну” семантику (виходять за межі буквального значення) і стають символами. Якщо ж початок твору є вже повтором (явним або прихованим) окремих змістових частин епіграфа, то відбувається не породження контекстуального символу, а реалізація символічних іманентних властивостей мовних одиниць.

Про рамку роману І. Багряного “Сад Гетсиманський” можна говорити лише в широкому розумінні – як формально-змістову співвіднесеність окремих складників, що є частинами відповідних мотивів на початку і в кінці твору. Як пам'ятаємо, наведений епіграф до твору розпочинається словами “*Отче мій! Коли можна, нехай мимо йде від мене чаша ця!*...”, а закінчується фразою “*та й узяти його...*”. Сам початок твору моделює означену в епіграфові ситуацію арешту вже в новій семантико-сюжетній лінії:

До кімнати увійшли двоє гостей – один в елегантній уніформі сержанта НКВД, другий – міліціонер <...>. Ось ордер на ваш арешт... [1:33–34].

Про чашу тут не йдеться. Її ще треба випити.

Наведемо у цьому зв'язку одну із прикінцевих частин твору:

Хоч би хоч хтось був біля нього, хоч би хоч хтось... Щоб потім, може, колись, може, після довгих-довгих років знайшов і передав братам (передає хоч їхнім дітям), яку ж він гірку чашу за них випив. Випив до кінця... До краю... <...>.

Надвечір, коли почали до камери залітати мотилі вечірні й товктися несамовито головою в молочний пухир біля стелі, прийшли два сержанти при зброї, понурі й суворі, забрали його й повели [1:526].

Герой пройшов усі кола земного пекла. Художньо мотивованим акцентом для означення цього є релігійний символ *чаши* – випитої гіркої *чаши страждання*. Біблійне “*та й узяти його*” відтворюється у художньо-текстовому “*забрали його і повели*” – по суті, формулі-мотиві, неодноразово вжитої у творі у різних своїх структурно-граматичних варіантах.

Вагомим складником оформлення смислового цілого героя є промовиста деталь – шлях героя, повідомлення про який здійснюється за допомогою невластивої прямої мови:

Андрій підіймався крутими сходами, тяжко й подалу ступаючи, немов ішов на Голгофу, часто зупинявся збезсилений і заходився раптовим кашлем: йому здавалося, що всередині щось уривається <...>. Тепер він ішов на Голгофу...

Ах, коли б же хтось знав! Коли б хоч хтось знав [1:527].

Порівняння завжди містить відтінок умовності, несправжності, дистанції між дійсним, справжнім і уявним: *ступав, немов ішов на Голгофу*. Зміна висловлювання, пов’язана із семантико-синтаксичною перебудовою фрази, приводить не тільки до трансформації модальності, але й до появи цілковито нового бачення себе як страдника і захисника людської душі: *Тепер він ішов на Голгофу*.

Вихідною у художньому просторі роману цього шляху Андрія на Голгофу є камера 12. Узагалі у четвертій, прикінцевій, частині твору номен *камера 12* вживається неодноразово. За нашими підрахунками, – 17 разів. Характерно, що вказівка на номер камери зустрічається навіть в надфразових єдностях або синтаксично пов’язаних між собою контекстах:

А от в камеру 12 вкинули ще одного чекіста. Це був другий з числа робітників слідчого апарату НКВД, що потрапили за весь час до камери 12 [1:511].

Інший приклад:

Тепер він уже може здійснити свій задум. Він потрапив у камеру № 12 знову. В камері № 12 був великий рух – багатьох забирали, ще більше приводили [1:511].

Як пам’ятаємо, епіграф твору теж містить число 12. Створюється своєрідне, нестроге обрамлення твору, де 12 маніфестує, по суті, заголовний біблійний символ *сад Гетсиманський* як прецедентний релігійний текст, до смислової структури якого входить це поняття. У цьому зв’язку слід відзначити ще один компонент числа 12 як релігійного символу, означеного в епіграфі: число 12 імплікує образ *Юди*: *Юда – один з дванадцяти*. Уживання числа 12 у прикінцевій частині твору є засобом введення у кульмінаційний епізод твору образу *Юди*:

Свідок повертається анфас, підводить свої очі... і їхні очі зустрілися!..

А... а! Як блискавкою прорізало мізок: сцена в хаті, батькова Біблія і цей погляд на прощання...

Юда!!! Ось він Юда! Ось він!!!

Андрій схлипує, схоплюється й безтямно кричить:

– Це провокатор!! Це брехня!! Це все брехня!! Провокатор!!! – кричить в самісіньке Юдине обличчя [1:511].

Священик Яков – ‘хитрун, обманець або підбурювач, провокатор’ перетворюється на *Юду*, символічна семантика якого дублює одне етимологічне значення слова Яків. Відтак глибинна, імпліцитна інформація, пов’язана із священиком і імпліцитно задана на початку твору, стає фактуальною, явною. Утворюється виразний смисловий перегук між початком і кінцем твору. При цьому зміст опозиції Яков – Андрій визначається не тільки тим, що смислове ціле образу Якова містить підтекстові значеннєві елементи релігійного характеру. Компоненти такого, релігійного, характеру, але вже зовсім інші щодо свого смислу містить і образ Андрія.

Семантичне поле героя, до якого, зокрема, входить і арешт, і прагнення дізнатися, хто “Юда”, і видіння Діви Марії, і руйнування ним психологічних та ідеологічних основ слідчого, і “просвітлення” душ своїх сокамерників, і катування,

і, нарешті, Голгофа, – все це висвітлює (а разом з тим і робить більш зрозумілим) ще один релігійний складник художнього образу – семантику самого імені героя – Андрій. Андрій (Чумак) виразно корелює із номеном та образом Андрій – апостол, брат Петра із властивою для нього християнською символікою та біблійними мотивами, у тому числі й видінням Діви Марії, катуванням, страдницьким шляхом на страту, куди його ведуть солдати, навертанням людей у християнську віру тощо.

Тому видається важливим, що релігійні символи роману І. Багрянного “Сад Гетсиманський”, будучи засобом означення ідейно-художньої домінанти твору, “утримують” у його змістовій структурі релігійні прецедентні тексти. Відтак смислове ціле авторського тексту співвідноситься із смисловим цілим біблійних текстів. Часто вони перетинаються, але часто існують, так би мовити, паралельно: авторський текст розвивається і рухається на фоні текстів релігійних. Час зародження християнства і зради Юдою Христа співвідноситься із часом розвинутої релігії з властивим для неї інститутом Церкви, до якої належить і отець Яков. Ця співвіднесеність давноминулого, біблійного й сучасного авторові, буденно-профанного світу переводить тему зради у більш широку – тему відступництва взагалі, порушення будь-яких моральних законів і недотримання загальнолюдських цінностей не лише окремою людиною, але й цілою державною “машиною”.

Поєднання елементів буттєво-художньо-реального, що зумовлюється правилами, необхідними для естетичного відтворення суворої прози радянсько-українського життя 1930-х років, з елементами трансцендентно-духовними не слід, на нашу думку, розглядати спрощено й прямолінійно – лише як спосіб своєрідного кодування, перегуку текстів, реалізації біблійних мотивів і т. ін. Припускаємо, що йдеться тут передусім про включення України у духовний вимір християнської духовності, авторське осмислення долі Вітчизни, українців через призму християнських ідеалів, зрештою про включення тексту “Україна” в мегатекст християнства.

Тюрма як сад Гетсиманський синтезує у собі саму історію, її різні часові, духовні виміри. У цьому зв’язку показовими є роздуми Андрія:

...Час іде... Що таке “час іде”?! Час у карцері не йде. Час зійшовся й вирує – час усіх часів. Час усіх епох, всієї історії. Буття від самих його початків. Життя людей у всіх його барвах і лініях, і в четвертому вимірі, що не дається схопити оком, лиш звучить у серці, воскрешаючи те, що не вкладається в геометричні лінії чи фізичні кольори, – думи, радість, печаль... [1:511].

Релігійні символи саме й маніфестують оце “буття від самих його початків”, формуючи особливий шар художньо-смислової організації образної системи роману.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К., 1992. **2.** Балаклицький М. “Нова релігійність” Івана Багрянного. – К., 2005. Тут наведена значна бібліографія до означеної теми. **3.** Костів К. Словник-довідник біблійних осіб, племен і народів. – К., 1995. **4.** Лебедева Л.Б. Конец – обращение к началу: завершения опыта // Логический анализ языка. Семантика начала и конца / Отв. ред. Н.Д. Арутюнова. – М., 2002. – С. 435–443. **5.** Святе Письмо Старого та Нового Завіту. Повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими та грецькими текстами (Б.м.). Українське Біблійне Товариство (Б.г.).

SUMMARY

This presentation offers the study of text-forming functions of religious symbol in the I. Bagryanyy's novel *Sad Hetsymanskyi (Hetsymanskyi Garden)*.

Г. М. Димлюк

Семантична реалізація релігійних образів у поетичному мовленні І. Багрянного

Релігійні образи активні у поетичному мовленні взагалі, оскільки є місткими та поглиблюють семантику тексту за рахунок закріплених за ними асоціацій, а також здатні розши-

рювати загальноприйняте смислове навантаження і трансформуватися на нові семантичні рівні. Завданням нашої роботи є аналіз таких образів у поетичному мовленні І. Багряного на матеріалі збірки „Золотий бумеранг та інші поезії”.

Насамперед відзначаємо очевидну кількісну та якісну перевагу християнських образів, подекуди їх уведено як номінацію, скажімо, у фрагментарному портреті жебраків: „В драну пелену загорнутий „син Божий”... Куренем платок на голові...” [1:18]. Наведений елемент проектує увагу читача „за” зовнішність героїні, в її духовний світ, прихований неохайним одягом.

Храм як реалія дійсності та духовного світу водночас виступає у поезії: „Храм залітає шпильми в зеніт і гримить. Там наше серце б’ється і в небо ораторить” [1:57]. Наповнення образу розширюється через лексеми семантичного поля „неземне, духовне” – *залітати, шпиль, зеніт, небо*, – а також його аудіальну реалізацію – лексеми *гримить, ораторить*.

У поезії „Дівчині” образи з релігійною семантикою сповнені позитивної конотації та є виразниками почуття кохання: „В час вечірній, час печальний я Тебе чекаю в храм мій” [1:20, 21]. Традиційна метафора *храм душі* накладається на авторську *дім – храм*, через що набуває оригінального звучання. Бачимо підстави визначати образ храму лейтмотивом твору, оскільки наведені рядки обрамляють поезію. Метафора *сонця ризи* як виразник настрою виступає у контексті: „У кімнаті сонця ризи, і Любов Надію кружить. Сонця ризи...” [1:21]. Образ вимальовується поєднанням сем *саяво, тепло, духовність*, що зумовлює глибoku передачу позитивного почуття.

Вбачаємо авторське переосмислення фразеологізму „в чужий монастир зі своїм уставом” у контексті: „Цибулі з’ївши, курять і п’ють. У храм чужий прийшли із власним богом й щітками довгими розводять по чертогах над вітварем чужим релігію свою” [1:37]. Ефект посилюється через протиставлення, до складу яких входять антонімічні означення: *чужий* (храм, вітвар), з одного боку, та *власний, своя* (бог, релігія) – з другого.

Досить активно поет використовує прийом накладання реалій духовного світу на тогочасну дійсність із метою висвітлення актуальних суспільних проблем. Подекуди автор звертається до метафори *людина – Бог*, поштовхом для якої, очевидно, стало облудне звеличення неіснуючих досягнень сучасної йому доби: „Над містом вечори – анонси і реклама, над містом шум шовків і виблиски вітрин... Там богочоловік; то ж Будда, Далай-Лама й Христос – швейцари днів в нових богів, богинь” [1:115]. Зміна акцентів відбувається через ряди контекстуальних синонімів *духовні вчителі – швейцари, людина – богочоловік – нові боги та богині*, поза контекстом же їх можна розглядати як антоніми. Така розстановка свідчить про бездуховність і деморалізацію суспільства.

Більш виразна градація образу за допомогою подібного прийому в контексті: „Ви боги. Ви Владарі. Ви... Кретини!” [1:106]. Варто відзначити функцію окличного речення як спосіб розстановки авторських акцентів.

Реалізація образу в подібному ключі у поезії „Баляда про серце”, де мати умовляє сина зректися своїх „недержавних” поглядів і покаятися у ката: „Проси і клянись, мов ті діти малі, прощення проси, як у Бога” [1:73]. Через порівняння автор показує страх, що застилає очі та змінює моральні орієнтири.

Вужчу реалізацію образу в семантичному полі „предмет поклоніння” спостерігаємо далі: „Гроші – маг (цей божок для хрещених)” [1:132]. Метафора свідчить про зміну людських ідеалів. Суфікс у лексемі *божок* надає образу стилістично зниженого звучання.

Поет також активно використовує біблійні образи та ситуації в традиційній інтерпретації для зображення сучасної йому дійсності: „На велелюднім торжищі між нищих і крикливих, за тридцять срібних продані від Каїнів і Юд, ми ордені їм кров’ю покропили і, вже не вірячи у Божий Страшний Суд, – за мудрість і любов, за скривджених і вбогих ми підєм на Голготу – ти і я – під крик „Розпни! Розпни!” нікчемного й брудного орденоносного хам’я” [1:65]; „Відповідай!.. Гартований ударом в сльозах душі й пекельному вогні, – всім Каї-

нам, Хамам, всім Юдам і рідні, всім ворогам твоїм й самому Сатані” [1:86]; „Серцем подлі і розумом ниці, братоубійники і словоблуди! Боже! Боже, який же вогонь загориться від того Каїна і Іуди?” [1:88]; „Та підлих не сіють і не орють, і Іуди родяться, річ відома...” [1:89]. Через образи Каїна (братовбивець через заздрість), Іуди (зрадник), Хама (нехтива поведінка) автор метафорично викриває моральні проблеми сучасного йому соціуму.

Узагальнену модель суспільства поет вимальовує через образ Вавилонської вежі, що є символом людського зухвальства та гордині: „На працю ту, марудну і буденну. Із гною зводити новітній Вавилон...” [1:29]; „Рій стрімких колон наставив в небо. В шумі стан спружинив і вищірився міліоном тонн рудної цегли... Чим не Вавилон?!? – Колючий, мов їжак, і ладний, як машина” [1:38]. Своє ставлення до ситуації автор пропонує через епітети й порівняння (колючий, мов їжак; ладний, як машина; марудна й буденна праця для його зведення), предикати до нього з негативною конотацією (вищірився).

Особливої уваги у рамках нашого дослідження заслуговує образ заголовної героїні у поемі „AVE MARIA”, який автор поглиблює через образи Богоматері та Марії Магдалини (за нашими спостереженнями, ці образи не відзначаються частотністю у досліджуваному поетичному мовленні).

Автор викликає асоціацію вже самою назвою твору, що є назвою молитви до Богородиці. Далі в „Інтродукції” з’являється безіменний жіночий образ, що ніби віщує трагедію: „Стука... Ввіходить... Стає у кутку – чорна у чорнім колючім вінку; слова не мовить, руки не зведе <...> Тінню ввіходить, стає у кутку – чорна, в смішнім кропив’янім вінку” [1:108]. Вважаємо припустимою асоціацію даного образу з біблійною страдницею Марією Магдалиною. Жіночий образ супроводжує героїню далі: „На образок німий вмивається слізьми: „Мовчиш, моя мадонно? Тоді будеш картати!?” [1:126]; „А вгорі... то мадонна вгорі!” [1:127], – що правда, звертання мадонна традиційно стосується Богоматері. Таким чином, автор вимальовує синкретичний образ святої Марії

(Богородиці та Магдалини водночас), ім’я якої суголосне з іменем героїні.

Подальша трансформація образу Марії Голубової відбувається поза семантичним полем християнства, в грецькому пантеоні: „Вже вона не Марія, а Мері – королева шантану „Ерос” [1:128]. Автор неодноразово звертається до образу грецького бога любовної пристраси, характеризуючи образ героїні: „Розпутна, як Ерос” [1:111], „На „ЕРОС”, як на медовий пряник” [1:128]. В останній цитаті написання слова заголовними літерами свідчить про його домінуючу роль у житті героїні. Видозміна імені Марія Голубова – Мері підкреслює безглуздість і трагізм ситуації.

Повернення до біблійного образу в листі сина: „Здрас-туй, нене – „свята Магдалино”! Я молюсь тобі кожного дня: породила єси добре сина, як затаскана сука щеня” [1:137] – супроводжується різким зниженням конотації через синонімічний ряд „свята Магдалина” – затаскана сука, гадюка, королева повій. Відтак поет суміщає образи Марії Голубової та Марії Магдалини на основі трьох критеріїв асоціювання: ім’я, розпусне життя та сема святість. Останній свідчить про виправдання автором поведінки героїні.

В епілозі спостерігаємо повне взаємопроникнення образів заголовної героїні поєми, Богородиці та Магдалини: „Йдеш на казнь, на судовисько людське, ввита святістю древніх легенд... О Маріє! Як тяжко і грузько на землі, на позорищі людським!.. Моя МАМО, ПРОЩАЮ тебе” [1:144]. Якщо древні легенди супроводжують образ Магдалини, сема мати – Марію та Богородицю, то решта атрибутів, як то казнь, судовисько людське, позорище людське тощо стосується трьох, що асимілює їх в один образ Жінки.

У поемі також цікавий мотив свічки, що увиразнює психологічний стан героїні: „Маненький образок під стелею важкою... В суботній час в кутку лампадка бликотить” [1:116]; „Кінець... Лише жевріє й киває на могилу під образом свіча та злякано дрижить” [1:121]. Настрій героїні суго-

лосний ступеню горіння свічки – *блискотить, жевріє, злякано дрижить*.

Позитивну біблійну конотацію зберігає інший жіночий образ – Сулімат (наречена Соломона) – у контексті: *„Мале дівча, моя босенька музо! Мов Сулімат біблійна на жнива”* [1:36]. Семантика образу посилюється контекстуальним синонімічним рядом, в якому варто звернути увагу на емоційність: лексема *дівча*, присвійний прикметник *моя* та зменшено-пестливий суфікс епітету *босенька*.

Відзначимо поодинокі випадки переосмислення образів сатани та чорта в аналізованій поезії: *„Вечір мрійний, вечір синій, вечір чортів такий!..”* [1:52]; *„Грай, юначе! Прийде ранок – прийде... Грай же, сатана!”* [1:53]. Лексеми *чортів, сатана* втрачають виразну негативну конотацію, домінують в них визначаємо сему „запальність”, щоправда, залишається враження нестримної, божевільної веселості, швидше, аби згасити біль. Смыслотворчим прийомом у наступному прикладі виступає оксиморон: *„Мій французик... мій демон... святий!”* [1:143]. Образ втілює душевні переживання героїні та неоднозначне ставлення до ситуації, щоправда, ваги терезів переважають на позитив (*мій, французик*).

Поет подекуди вдається до змішення номінацій різних релігій з метою представити універсальну модель світу. Так основною у поезії „ГАЗАВАТ” є проблема безглуздя священної війни між релігіями: *„Аллах, Христос, десть Будда і Єгова... Силенна рать пороків і богів і всі – святі, і всі жадають крові, зовуть під прапором великої любові: „На газават!.. На газават!..”* [1:33]. Імена духовних осіб християнства, буддизму, мусульманства стоять в одному синонімічному ряду, уособлюючи саму суть релігії. Аналогічна функція номінацій релігійних книг: *„Укосякали раба Євангеліям, Кораном”* [1:33]; *„В крові потопла Біблія остання, в сльозах сиріт потоп старий Коран”* [1:34]; *„О, буде незаписаний ні в одному Корані, єдиний і останній воістину для вас страшний „потоп”* [1:34]. Суть образів посилюється їх семантичним об’єднанням: біблійний сюжет приписується Корану.

Аналогічний прийом автор використовує в епілозі поеми „AVE MARIA”: *„В новий час я тебе зустрічаю, як читаю немудрий Коран”* [1:144]. Далі подається сцена казні, суголосна з біблійними мотивами. В такий спосіб дія виходить на універсальний рівень, не обмежується конкретним культом чи часом.

В аналізованій поезії подекуди представлені реалії нехристиянського віросповідання. Зокрема, номінації верховних богів і духовних осіб використано як елемент протиставлення маленькій людині: *„Премудрий Ра – Єгипту божество <...> В півдні старий премудрий Ра <...> на цятку на маленьку позира”* [1:37–38]; *„Там, вигинаючи „Ліциноньку” струнку, комахи мружаться на предка Зороастра”* [1:38]; *„У панцир смутку й гордості закутий, принишклий за шедеврами творінь, припав коліном перед Зевсом і, мов тінь, стоїть, всіма гордуючи, всіма забутий”* [1:60]. Ідея незначущості людини в наведених контекстах посилюється метафорами *маленька цятка, комахи* та порівнянням *мов тінь*.

Боги грецького пантеону переважно є виразниками традиційного міфологічного смислу: Немезида – богиня справедливості (*„І оживає семафор на перехресті манівців, немов рука богині Немезиди”* [1:54]); Афродита – богиня любові та краси (*„Або тих он шляхетних, що мітять не героїв казковий шолом, золотаві вінки Афродіти”* [1:105]); Бахус – бог виноробства (*„ЗАСМОКТАЛИ, як ногу в болото, діти Бахуса, – п’явкою п’ють”* [1:127]), вже згадуваний у роботі Ерос тощо.

Відірвано від семантичного поля „релігія” сприймаються номінації у контекстах: *„В химерний смерти храм прийшов не проханий, в мільйоноліть ніврану”* [1:55]; *„І геній творчості зійде, як у ніврану, в блакитний сон...”* [1:59]; *„Пасуть свої вівці і ралють піски під спів, під молитву шамана”* [1:23]. Якщо образ ніврани є втіленням стану блаженного спокою, то молитва шаманів – швидше національний монгольський колорит.

Образи семантичного поля *релігія* представлені у поетичному мовленні І. Багряного реаліями різних віросповідань з очевидною перевагою християнських. Використовуючи тра-

диційні мотиви, автор створює оригінальні, неповторні образи, які відбивають особливості поетичного світосприйняття творчої особистості. Складна структура образів і розгалужена система семантичних переосмислень дозволяє говорити про них як універсальний метафоризатор, що визначає шляхи та способи інтерпретації світу поетом, виступаючи одним із елементів концептуального каркасу його ідіостилу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Золотий бумеранг та інші поезії. – К., 1999.
2. Біблія.
3. Мифология. Энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 2003.
4. Полная популярная иллюстрированная библийская энциклопедия. – М., 2000.
5. Філон М. Функціонально-мовленнєві перетворення християнської молитви й метаморфози молитовного слова // Вісник Харківського університету. Сер. Філологія. – № 520. – Вип. 33. – 2001. – С. 44–52.

SUMMARY The article is devoted to the interpretation of the religious images in the individual language world's picture of I. Bagryanyi on the base of his poetry works. The carried analysis lets define some peculiarities of extraordinary Ukrainian poet's philosophy.

М. В. Скаб

Концепт душі у творчості І. Багряного

Становлення когнітивної парадигми в сучасному мовознавстві зумовило активну розробку різних напрямів когнітивної лінгвістики, у тому числі й вивчення концептів. Концепт ДУША вже був предметом дослідження східнослов'янських учених (див. праці Ю.Д. Апресяна, О.В. Урисон, В.А. Маслової, С.Є. Нікітіної, О.Б. Яковенко, А.Д. Шмельова, І.О. Голубовської, О.М. Каракуці та ін.). Думаємо, що творчість І. Багряного, яку раніше в цьому аспекті практично не досліджували, – благодатний матеріал для вивчення названого концепту, оскільки автор глибоко й різнобічно охарактеризу-

вав феномен людської душі, особливо в надзвичайно драматичному і психологічно напруженому романі „Сад Гетсиманський”. Мета статті – здійснити опис структури концепту ДУША за мікроконтекстами, у яких функціонує лексема *душа* в романі І. Багряного „Сад Гетсиманський”.

Основу концепту складає пряме, первісне релігійне значення слова *душа*: „За релігійними уявленнями – безсмертна нематеріальна основа в людині, що становить суть її життя, є джерелом психічних явищ і відрізняє її від тварин” [4:445]. Однак це словникове тлумачення виявляється з погляду І. Багряного не зовсім точним, бо у *вільному божому світі, непідлеглому нікому, „навіть самому цареві”, у світі прекрасного, божеського призначення, світі сонця й радості, світі любові й терпимості, світі, де людина велика й поза Божою волею неторкана... найменша билінка... має душу й мову, свої радості й печалі* [1:256]. Людська ж душа вивищується над усім у цьому світі і є неоціненним багатством.

Людина – це тіло (фізичне) і душа (духовне). Тому є потреба *відпочивати душею й тілом* [1:241, 445], часом щось або хтось *шарпає тіло й душу* [1:191], а найкраще, коли ти *зміцнів фізично й зміцнів душею* [1:258]. Душа неволиться, обтяжена тілом, обставинами буття. Тому для неї є щастям, відпочинком занурення в дивовижні, так не схожі на жахливу реальність оповідання [1:230, 131] і в сон, коли душа покидає тіло, втікає на волю [1:28, 242], у сонячне марення або жаске маячіння, живе іншим життям [1:370], мандрує в якомусь іншому світі [1:243, 370] (для арештантів це – *велике чудо втечі з цих мурів душею* [1:257]). На відміну від тіла, *людській душі і в карцері добре. Бо можна її відібрати від світу, але не можна відібрати світу від неї. Це неможливо, поки та душа жива* [1:256].

Тема роздвоєності людини на фізичне і духовне є наскрізною в романі. Показовим для розуміння суті цього роздвоєння може бути кредо головного героя твору Андрія Чумака: „В цій ситуації може бути два виходи: *в мерти раз, або в мерти двічі. В мерти раз, це бути роздавленим фі-*

зично, але лишитись і не вмерти морально, зберегти свою честь, свою душу й горде право бути любленим... Вмерти двічі – це вмерти безповоротно морально, ставши підлим трусом і нікчемою, і до того ж вмерти й фізично, але як!” [1:222].

Основним у людині, безумовно, є душа, недарма це слово увійшло в синонімічні відношення зі словом *суть*: *Він стисло, але подиву гідно точно виклав у своїх „царських мелодіях” душу, суть, зерно цієї епохи* [1:89]. Саме тому, очевидно, й сама людина ототожнюється з душею: *ніде жодної живої душі* [1:38].

Людська душа (як і людина взагалі) за своїм призначенням має позитивну характеристику: *прекрасна у своїй природі людська душа* [1:331]. Недарма вона часто описується епітетами *золота, щира*, синонімізується зі словом *щастя*: *Цей Мельник – то якась золота, щира, єдина людська душа в усьому цьому пеклі* [1:131]; *Це було щастя цілої камери, цей Чернуха. Це – її душа. Справжня жива душа* [1:383].

За І. Багряним, душа – явище внутрішнє, сховане від людського ока, напр.: *Він голубив його рукою, як сина, й пошепки говорив йому, вливав у самісіньку душу свій найщиріший намір* [1:219]. Щоб її пізнати, люди пробують *розіркнути* душу [1:387, 397, 411], *розкрити* душу [1:229], *вивернути* душу [1:229], *зазирнути в* душу [1:23], *лізти в* душу [1:11, 312, 323, 401, 481].

У кожної людини своя душа, особлива, індивідуальна, і це засвідчує часте вживання аналізованої лексики з присвійним займенником чи присвійним прикметником: *свою душу* [1:217], *над його душею* [1:214], *своєї душі* [1:201], *їхньої власної душі* [1:95], *Андрієвої душі* [1:270] тощо. Особливість душі визначає і характер людини, її ставлення до навколишнього світу, навіть місце в цьому світі: *Як завжди, в людському горі все ж знаходяться порадики, зворушливі й щирі, які всім серцем хочуть добра. Лише біда в тім, що кожен до поняття добра підходить із своєю душею, зі своєю міркою* [1:219].

Душу герої І. Багряного сприймають як річ об’ємну, що підтверджують мікроконтексти із займенником *весь*, напр.:

Литвинов шепотів гаряче, тремтячи й вкладаючи щиро в слова всю свою душу [1:209]. Вислови до глибини душі [1:45], до самих глибин своєї душі [1:288] свідчать про те, що в душі розрізняють якісь поверхневі та глибинні шари. *Глибина душі*, до речі, синонімізується в письменника з виразами *основи світорозуміння, основа душі*: *Коли він говорив тоді свої слова Давидові, він говорив їх не марно, а з самої глибини душі, з самих основ свого світорозуміння* [1:245]; *Це почуття було основою його душі й світосприймання* [1:144]. А ще в душі є такі місця, куди не кожен має право заглядати: *Андрій підгледів найінтимніший куточок його душі* [1:229].

Структурованість людської душі, її складність автор підкреслює метафорами й порівняннями. Оскільки основне місце в романі відведено зображенню фізичних знущань в енкаведистській установі, тортур, що отримали в арештантському жаргоні назви „малий конвейєр”, „великий конвейєр”, наскрізною є метафора-образ: людська душа – механізм: *Але ніхто не знає, що таке конвейєр системи Миколи Єжова, – конвейєр, на якому деталь по деталі, гвинтик по гвинтикові не складаються, а розбираються людські душі* [1:210]. І далі: *Є „малий конвейєр” і „великий конвейєр”. Як звичайно, „малого конвейєра” цілком вистачає, щоб розібрати до решти душу кожної пересічної людини. Але бувають люди, що виходять з цього конвейєра хоч майже й обернені фізично в ганчірку, але душа їхня все лишається нерозібрана, тоді їх пускають на „великий конвейєр”. „Великий конвейєр” – це уділ особливо затятих і непокірних, сильних духом* [1:210]. Ця метафора протягом усього твору увиразнюється образним поясненням того, що можна зробити з цим механізмом: *розкрутилася пружина його душі* [1:158, 236, 238, 450, 454], *знаряддя для реконструкції людської душі* [1:213], *реконструкція людських душ під тиском життя* [1:379], *ступені розбирання людської душі* [1:212], *розібрати душу до решти* [1:232], *розібрана на гвинтики душа* [1:210], *засоби розбирання людських душ* [1:471], *ланка в конвейєрі розбирання людських*

душ [1:395], ставлять їх до конвейєра, щоб подвоїти, потроїти пропускну спроможність цього конвейєра розбирання людських душ [1:436].

Ще одна метафора, що сприймається як образ-символ, – душа-клубок: *Слідчий пряде очима, а Андрій читає в тих очах затаєне, хижє чекання, щоб Андрій хоч трішки десь надломився, щоб здав психічно, тоді він вхопиться й буде розмотувати йому душу* [1:164].

Об'єкти порівняння душі можуть бути найнесподіваніші: автор порівнює її з фотоплатівкою, призмою, акумулятором: ***В дідусевій душі*** той світ відбився, ***як на особливо чутливій фотоплатівці***, зберігши деталі, багатьом неприступні й незрозумілі [1:256]; ***В його душі, як в чарівній призмі***, ні, ***як в могутньому акумуляторі***, зібрались і вибуяли, дійшовши завершення, думи й прагнення людського генія за довгі тисячоліття, і він став не тільки його спадкоємцем, а гордим знаменоносцем і довершувачем [1:248].

Діапазон почуттів, що їх знає людська душа, дуже широкий, безмежний, калейдоскоп їх проходить перед читачем: вогонь клекотить у душі [1:184], буря в душі [1:22, 392], спалена стражданнями душа [1:204], біль в душі [1:249], мала на душі якесь тяжке горе [1:272], душу їм пропекли [1:13], хвилюють душу [1:249], бентежать душу [1:20, 23, 301], смуток обступив душу [1:95], налягло щось на душу [1:352], мультко душі [1:48], на душі ставало тоскно [1:277], на душі паскудно [1:267], мліла душа від моральної й фізичної муки [1:209], тіпається душа від жаху [1:243], і в душу закрадається сумнів [1:199], сумнів та шукання компромісів у душі [1:278], з пекельною ненавистю в душі [1:382], на душі страшна безнадія й тоскний відчай [1:277], цікавість і неприємний холодок огортає душу [1:276], з душі піднімається протест [1:158], веремія власної душі – почуття радості й якоїсь сонцесайної надії, і тут же почуття жахливого розпачу, й туги, й несамотньої люті, і почуття непевності в собі, від якої холоде кров і наростає жах і тривога, і знову почуття радості, і знову відчай і нудьга смертельна [1:183], метання

душі [1:127], змагання людської душі [1:212], розкаювався в душі [1:180], і в душі був радий [1:201], на душі лагідніє [1:244], в душі зрадів [1:187], душа тріумфує [1:248]. А який багатий прикметниковий ряд означень: *горда, пружни-няста, струнка, велика, співоча, незборкана* [1:383], *душа сильна, загартована, непокірна* [1:263], *покромсана, самотня* душа [1:213], *загрожена* [1:301], *розчавлена* [1:262], *розлама-на* [1:397], *схвильована* [1:38], *зіртована* [1:95], *засмуче-на* [1:374], *обезволіла* [1:192], а ще *шляхетна* душа, *яка не переносить мордування людини* [1:220, 221], *дитяча, дуже юна* душа [1:348], *п'ятнадцятилітня щира* душа [1:374], *фанати-чна юнацька* душа, *не здатна на мерзость* [1:270], *буйна ком-сомольська* душа [1:399], *тонка* душа *естета* [1:331], „*блат-няцька*” душа [1:430], *душа твоя лягава* [1:438], *арештант-ська* душа [1:150, 216], *націоналістична* душа [1:273].

Які ж найвищі критерії цінностей визначають душу? Автор стверджує, що вона повинна бути насамперед вільна: найтяжчим для людини є не арешт тіла, а арешт її душі, неволя душі: *Вони мали живу людську душу, справжню душу, що навіть нашарована жахливим шаром фізичного й морального бруду, все підіймалася, як фенікс з попелу, й поривалася втекти звідси* [1:380].

Людська душа асоціюється з такими морально-психологічними рисами і почуттями, як совість (*Той прийшов знову по його совість, по його душу* [1:187]; *Як вони міцно сплять! Немов ті Христові учні перед розп'яттям їхньої со-вісті, їхньої власної душі* [1:95]), щирість (*Він говорив це щи-ро, з самої душі* [1:220]), честь і гордість (*Це була остання спроба видавити щось з Андрія й змусити його поставити свій підпис під смертним вироком на свою власну душу, на своє горде сумління, на свою честь* [1:471]; *Не може ж бу-ти, щоб мерзость і підлота взяли над ним гору, над його ду-шею, над його гордістю* [1:214]). А ще, на думку автора, най-дорожчий скарб, що людина має, – це віра в себе і в собі поді-бних! Принаймні на цьому все життя трималася Андрієва душа [1:244].

Як свідчать мікроконтексти, в аналізованому творі шкала якості людських душ на одному полюсі фіксує чорні душі – душі кримінальних елементів, злодіїв, рецидивістів, „урок-професіоналів” [1:381], на іншому – великі душі. Людиною з великою душею в романі названо штурмана, особу з сильною волею й водночас із якоюсь філософською журбою та всепрощенням до всіх своїх співкамерників, яка ніколи не встряє в камерні конфлікти, суперечки, на все дивиться згори: *Коли йому наступають в тісноті на ноги, він їх спокійно приймає; коли хтось дивиться жадібно на його пайку, яка видається більшою, він її спокійно, без жодного слова міняє, беручи собі гіршу* [1:323]. Великими, божественними названі у творі душі митців, майстрів перевтілень людської душі у фарбах і лініях: *Вся всесвітня скарбниця надбань людського генія, думи, й мрії, й титанічні пориви душ великих, позначених Божим перстом, втілені в фарбах і лініях, хвилюють душу* [1:249]. І над усіма ними – образ великої душі Ісуса Христа як зразок, як ідеал: *Він пробув у камері всього кілька годин, немов зумисне для того, щоб вислухати сповідь Петровського та відчувати страждання великої душі цього новітнього мученика* [1:209].

Душа людини – дуже вразлива, крихка, тендітна річ. Коли людина щаслива, кажуть, її душа лагідна: *Андрієва душа тріумфує й шугає над світом* [1:248]. Однак відчуття гармонії зі світом зникає від найменшого порушення хоча б одного з основних для людини понять. Настає розгубленість, *душа шукає опертя* [1:111]. У романі такий стан метання людської душі у безвиході, у ситуації, де страх перед фізичною смертю намагається затьмарити все, виливається у порівняннях душа – птах (*Душа мечеться в побитому тілі, як пташка в клітці, марно шукаючи порятунку* [1:191]), душа – суха вершинка деревця (*А вершинка тремтить болісно і одчайдушно, щоб не зламатись... Щоб не зламатись... І Андрієва душа в'ється біля тієї вершинки...* [1:232], *Обчухрана вершинка, вершинка його душі, мечеться в агонії* [1:238]) та душа – метелик (*Його не лякає тюрма, його не турбує його доля – його*

турбує й пече це прокляте запитання – „Хто?” і він кружляє навколо нього все на одному місці, як метелик навколо чадної свічки, обмаслюючи об нього – об це запитання – крила своєї душі [1:22]).

Коли аварійний душевний стан доходить до критичної точки, інстинкт самозахисту ввергає душу в сон [1:41]. Відпочити, віджити душею дозволяють також спокій та самота [1:242]. Скріплює душу оптимізм [1:145]. Останнє ж пристановище Андрієвої душі – „гордої, покровсаної, самотньої.., але не зламаної” – упертість [1:213].

Що ж таке смерть душі? Це, насамперед, руйнування тих підвалин, на яких тримається душа людини. Для Андрія Чумака це порушення віри в братів [1:96], неможливість відвернути глумління над матір'ю, сестрою, коханою [1:60], втрата почуття господаря своєї землі [1:144] та почуття гордості за належність до робітничого класу [1:144], саме тому такою великою трагедією стало для нього те, що кричущу наругу над його народом творили від імені робітничого класу. Убиває душу також страх – під його впливом усе стає *безжизним, безрадіним, без душі* [1:51]. На місці розібраної на гвинтики душі *лишається порожнеча, ім'я якій – божевілля, або повна прострація й падіння* [1:210].

У романі йде постійне протиставлення повноцінної і роздавленої людської душі. З одного боку – людина, мораль, совість, честь, віра в людей, у ближніх, у самого себе, гордість, непокірність, сила духу, з іншого – знеосіблення, перетворення людини в ніщо, в дірку від бублика, в ганчірку, безвольну істоту, тварину, пса, що скавулить і плазує, готовий лизати все, що завгодно, у ганебну моральну руїну [1:92, 210 та ін.]. *Ні, це не просто життя, а це велике змагання. Це життя людей, що з усієї сили намагаються утриматися на Богом призначеному їм рівні, що на такій маленькій і тісній території, в такому бруді, при такому страшому процесі знеосіблення й нівеляції примудряються жити, як люди. Так, ніби вони складають іспит у своїй масі, до якої межі простягається сфера людської життєздатності, яку напругу може*

витримати людська душа, доки не зірветься в прірву божєвілля. Це великий іспит [1:410].

Перемогти у змаганні людської душі між найпростішим способом порятунку – „здатись” і найтяжчим – „не здатись” [1:212] для Андрія – зберегти свою душу [1:270]. Ослабнувши морально в один з моментів, не витримавши тортур і „завербувавши” свого слідчого Донця, Андрій довго мучиться зробленим і нарешті признається в цьому, кається, „рятує свою душу” [1:418], адже навіть невелика підлість губить її.

Цікавим є епізод, коли Андрій запідозрює в зраді своїх братів і в нього з’являється думка „завербувати” їх. Цю божєвільну думку враз погасив той „хтось”, що стояв на варті його душі [1:174]. Важко сказати, що розуміє автор під тим „хтось”, однак сама побудова твору, який тримається на біблійних образах, як на фундаменті [5:43] (згадаймо хоча б сцени дитинства, коли брати плакали над розп’ятим Ісусом Христом [1:22], образ Петровського, його розповіді про сад Гетсиманський – місце страждань Ісуса Христа [1:209]), дозволяє припустити, що автор-герой, очевидно, має на увазі божественні сили.

Безсмертя людської душі в тому, що людина залишила по собі в цьому світі: *Він пішов геть з життя, але сміх його лишився й живе в душах в’язнів в отих словах – „чих-них” і „кунді-бунді”* [1:129]. Все, що людина зробила совісно, добре, несе в собі пам’ять про неї, часточку її душі.

Функціонування лексеми *душа* в романі „Сад Гетсиманський” І. Багряного, у якому людська душа, на нашу думку, виступає окремим образом, настільки багато місця відведено з’ясуванню її суті, умов формування, суперечливим та складним моментам існування [2:91], засвідчує велику складність феномена, названого цим словом, його загадковість, суперечливість (*Людська душа взагалі велика загадка... Отак дивилися – бачили одне, а отак – виходить зовсім інше. Отак велич, а отак... жаль* [1:432]). Структура концепту ДУША в І. Багряного складається із тих же компонентів, що й загальнонародна, виражена у фольклорі [3]: „душа – частина людини”; „душа

важливіша за тіло”; „душа дуже складна”, „душа – явище внутрішнє”, „душа від природи добра”, „душа індивідуальна” та ін. Однак автор, глибоко засвоївши загальнонародну концептуальну картину світу, використовує як загальнонародні (душа – метелик, душа – птах), так і свої оригінальні засоби зображення (душа – дерево, душа – механізм).

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К., 1991.
2. Скаб М.В. Мовні засоби вираження образу людської душі у романі І. Багряного „Сад Гетсиманський” // Проблеми історії та культури української мови: Збірник наукових праць. – Чернівці, 1995. – С. 91–99.
3. Скаб М.В., Скаб М.С. Функціонування лексеми *душа* в українському фольклорі // Мова та стиль українського фольклору: Збірник наукових праць. – К., 1996. – С. 5–11.
4. Словник української мови: В 11-ти т. – Т. II. – К., 1971.
5. Сологуб Н.М. Біблійні вислови в художній творчості І. Багряного // Мовознавство. – 1993. – № 1. – С. 43–47.

SUMMARY

The article deals with structure of the concept ‘dusha’ in I. Bahryanyi’s works. The author comes to a conclusion that the I. Bahryanyi’s structure of the concept is built on the basis of the national one and the meanings brought into the concept by Christianity are actualised, but the writer uses his own original modern means for its realization.

В. В. Лазаренко, М. С. Форманова

**Стилістичні функції фразеологізмів
у романі Івана Багряного „Сад Гетсиманський”**

Питанням фразеології як у синхронії, так і в діахронії присвячено чимало наукових праць вітчизняних і зарубіжних мовознавців, у яких розроблено, опрацьовано, прокоментовано як глобальні, широкі, так і більш конкретні, вузькі проблеми фразеології як феномена непрямої номінації.

Вивчення семантики і стилістики фразеологічних одиниць (ФО) дозволяє встановити особливості світобачення

письменника і реконструвати відбиті в його творах культурно-мовні архетипи, які розуміються як культурні першообрази, уявлення, символи про людину, її місце в світі, суспільстві. Саме фразеологічні вирази зацікавлюють нас у цьому плані, адже вони безпосередньо відбивають позамовну дійсність і мають образно-символічну основу. Дослідження фразеології у лінгвокультурологічному аспекті, а саме на матеріалі роману Івана Багряного „Сад Гетсиманський”, дозволяє виявити специфічні риси менталітету української нації, що зумовлені особливостями світосприйняття, системою моральних вимог, норм, цінностей і принципами виховання.

Фразеологія мови здавна привертала увагу дослідників, але дослідженню фразеології у творчості І. Багряного не приділено достатньо уваги. Тому метою нашого дослідження є здійснення семантико-стилістичного аналізу ФО у романі І. Багряного „Сад Гетсиманський”.

Мета зумовила розв’язання таких завдань:

1) систематизувати й узагальнити теоретичні дослідження фразеології;

2) з’ясувати стилістичну функцію фразеологізмів у романі І. Багряного „Сад Гетсиманський”

У середині 50-х років проф. Б.О. Ларін зазначав, що фразеологія „як лінгвістична дисципліна перебуває в стадії прихованого розвитку” [5:125]. Відтоді в радянському мовознавстві інтенсивно досліджувалися численні фразеологічні проблеми переважно на базі східнослов’янських мов.

Цінні зауваження для розвитку фразеологічної теорії спостереження знаходимо в працях М.В. Ломоносова, Ф.І. Бушлаєва, О.О. Потебні, І.І. Срезневського, П.Ф. Фортунатова, О.О. Шахматова та ін. видатних учених.

Становленню фразеології як галузі лінгвістики, що поступово вичленовувалася із синтаксису, лексикології, стилістики і сприяло, з одного боку, ґрунтовне дослідження синтаксичної природи словосполучень (у працях О.О. Шахматова, П.Ф. Фортунатова тощо); з другого – висвітлення у стилісти-

ко-семантичному плані стійких комплексів слів (Ш. Баллі, А. Семе та інші).

У розвиток фразеологічної теорії значний внесок зробили В.В. Виноградов, Б.О. Ларін, С.І. Ожегов, О.М. Бабкін, О.С. Ахманова, М.М. Шанський, В.Л. Архангельський, В.П. Жуков, О.І. Молотков, Л.І. Ройзейдон. В Україні дослідженню фразеології присвятили свої праці такі корифеї лінгвістики, як Л.А. Булаховський, П.І. Горещкий, І.К. Білодід, І.Т. Чередниченко, П.П. Плющ та інші. Заслужують на увагу зібрання загальномовної національної фразеології, її практична і теоретична розробка (Т.М. Удовиченко, М. Пилинський, І.С. Олійник, М.М. Сидоренко, М.П. Медведєв, О.С. Юрченко, М.Ф. Алефіренко, В.Д. Ужченко, Л.Т. Авксентьев, І.С. Гнатюк).

В українському мовознавстві активно досліджується вживання ФО у текстах письменників: А.П. Супрун (1999), Л.Ф. Щербачук (2000), у зарубіжному мовознавстві ФО досліджувала Н.А. Ковальова (2000), на матеріалі української національної фразеології О.В. Назаренко (2000), на матеріалі ЗМІ А.А. Смерчко (1997) та інші.

Іван Багряний як талановитий письменник і поет, активний громадський діяч став відомим в Україні лише наприкінці ХХ ст. „Сад Гетсиманський” – найгучніший його твір, який відзначається надзвичайною майстерністю. Характерне для роману поєднання ніжного ліризму з жорстким реалізмом досягається багатьма мовними засобами, одним з яких є фразеологізми. Проблематика роману І. Багряного тісно пов’язана з біблійними мотивами. Цей зв’язок простежується і в самій назві твору „Сад Гетсиманський”, і підкреслюється характером представлених у ньому ідіом.

А.П. Коваль називає фразеологізмами біблійного походження „окремі слова, словосполучення й цілі речення, які відірвалися від біблійного тексту, вживаються як усталені одиниці мови – в узагальненому, переносному або образному значенні...” [4:17].

Легенда про тайну вечерю Ісуса з учнями і зраду в Гетсиманському саду ще з дитинства увійшла в життя Андрія (го-

ловного героя твору – чесної, сміливої і порядної людини), коли чотири маленькі брати поклялися бути вірними один одному. Пізніше, у камері, слухаючи про Юду, Андрій думав про братів і уявляв Ісуса і „відступництво Петра і заспаних учнів”. А слова священника Петровського: „Господи! Нехай мине всіх і його ця чаша безглуздя” [2:95] проводили його на допит.

Вислів *випити гірку чашу* перегукується і власне розвиває інший вислів із старого завіту *випити гірку чашу до дна* (про долю людини):

Хоч би хтось знав, яку він гірку чашу випив. Хоч би хтось коли передав братам, яку він гірку чашу за них випив! [2:99].

Широкого розповсюдження в літературній мові набув вислів *іти на Голгофу*. Голгофа в переносному значенні – це страждання, муки моральні та фізичні, подвижництво. Слово Голгофа вживається також на позначення важкого шляху до поставленої мети, з якого людина не зверне, незважаючи на труднощі та випробування:

...не витримують гіркої чаші, але не хочуть здаватись і кидаються сторч головою в прольоти межі сходами, утікаючи геть зі шляху на Голгофу в прірву небуття... [2:99].

У складі фразеологічних одиниць виділяються мінімальні структури: *світ за очі, в зрячку, на волосині*, які мовознавець Н.О. Зубець визначила як мінімальні ідіоми. „Не самостійними одиницями, а частками інших фразеологізмів такі конструкції вважаються на тій підставі, що своє особливе значення вони одержують лише у сполученні з певними словами, що пояснюється наявністю спільної з ними семи.

Один із найважливіших шляхів поповнення складу мінімальних ідіом – еліпсис. Ідіома *на волосині* своєю назвою завдячує міфів про *дамоклів меч*, підвішаний на кінській волосині над головою заздрісника. Цей меч став символом постійної небезпеки. З часом зв'язок з цим образом втратився, а значення сконцентрувалось у фразеологізмі *на волосині*, що означає велику небезпеку й загрозу для життя” [4:17]. У творі читаємо:

...думку про те, що він був на волосині, лише на тонюсінкій волосинці! [2:118].

Майстерність Івана Багряного у використанні фразеологізмів виявляється також у переосмисленні їх змісту. Наприклад, вислів *летіти сторч головою* у „Фразеологічному словнику” має значення „дуже швидко пересуватися, поспішати куди-небудь”, автор же використовує його із значенням „покінчити життя самогубством”. Нерідко для опису схожих ситуацій, письменник використовує не однакові, а синонімічні фразеологічні звороти, причому один з них може бути ustalеним, а інший – новаторським:

Лише затятість і бажання поглинутись над своїми мучителями тим, що звести всю їхню диявольську працю на пси і тим плюнути їм в обличчя [2:164].

Фразеологізм є також засобом зображення інших персонажів. Так, характеризуючи підступні методи слідчих, які перш, ніж почати фізичні катування, намагаються морально знищити людину, письменник вживає зворот *налагодити справу на „здоровий” розум*. Цей вислів має іронічний відтінок, бо штучність слідства і обвинувачень виключають можливість будь-якого розуміння:

Йому хотілося так зразу сваритися з слідчим, може ж, вдасться налагодити з ним усю справу на ”здоровий” розум. Але тут же відмовився від цього...чим більше дивився на слідчого, тим більше переконувався, що тут ніякий „здоровий” розум не допоможе [2:227].

За допомогою фразеологізмів письменник характеризує обраний людиною спосіб життя. Так, привертає увагу вираз *повзати на колінах*. Іван Багряний наділяє його фатальним значенням, оскільки від зробленого вибору залежить доля в'язня:

Ліпше умерти раз, умерти гордо, аніж повзати на колінах і вмерти двічі – морально й фізично [2:256].

„Окремі стійкі словосполучення вводяться в текст з метою його своєрідної інтимізації” [2:175]. Так, братська дружба і щирість стосунків підкреслюється каламбурним висловом *на*

здогад буряків, щоб дали капуста, який у творі наведений у скороченому вигляді:

Старші брати кепкують з Андрія „на здогад буряків” тільки для того, щоб його підбадьорити [2:165].

Важливим експресивним засобом монологів Андрія є фразеологічні вирази, що, за визначенням М. Міланського, „об’єднують такі стійкі у своєму складі і часто вживані фразеологічні звороти, які не тільки є семантично подільними, але й складаються цілком із слів з вільним значенням...” [1:125].

Виявлені у монологів Андрія фразеологічні вирази можна поділити на дві групи. До першої належать вирази комунікативного характеру, що становлять собою предикативні словосполучення, рівноцінні речення, є цілим відтворенням, виражають те чи інше судження [1:127], наприклад: „*мурин зробив своє діло – мурин може йти геть; хто підняв палку, нехай спробує її на собі; карти на стіл; жорстоко, але справедливо*”.

До другої групи належать фразеологічні вирази номінативного характеру, вони є словесною формою того чи іншого поняття так само, як і слова, виконують номінативну функцію [1:129], наприклад: „*сизифова праця; милість фортуни; сон праведника; ідея-фікс; ходіння по муках*”.

Крім вище зазначених прийомів (ведення новотворів, переосмислення значення вислову) Іван Багряний вдається і до творчої трансформації існуючих в мові фразеологізмів. Так, фраза *хто підняв палку, нехай спробує її на собі* за змістом нагадує вислів *хто взяв меч, від меча і загине*, яка звучить як пересторога агресорам. Трансформуючи фразеологізм, автор засуджує насильство у будь-якому прояві, наголошуючи на неминучості відплати:

Нічого, нічого...Хто підняв палку, нехай спробує її на собі! [2:267].

Особливістю роману „Сад Гетсиманський” є те, що на фоні подій 30-х років, повністю зденаціоналізованої системи НКВС постає образ ідеального українця, створений, зокрема, і вдало дібраними фразеологізмами, що мають назву характе-

ристичних. Вони можуть в цілому характеризувати людину і виділити окремі риси її вдачі. Наприклад, стійка сполука *загинатися рештками сил* свідчить про мужність Андрія, його моральну і фізичну силу та твердість, а фразеологізм *за всяку ціну* є показником його цілеспрямованості та незламності.

„Однією з важливих стилістичних функцій стійких словесних сполук є їх використання як назв художніх творів. Фразеологізм у функції заголовка є своєрідною увертюрою до художнього твору, або ж експресивним виразником його ідеї” [3:169]. Зміст назви „Сад Гетсиманський” виражає і загальнолюдську проблему зради і проблему професійного підходу до своїх обов’язків. Як Юда зрадив своє апостольське призначення, так і священник Яков своїм вчинком зламав давно існуючу традицію довіри служителю церкви, прирікши Андрія на моральні страждання від сумнівів у вірності близьких йому людей.

Сад Гетсиманський символізує страждання людини, яка очікує мученицької смерті. Ісус знав про свою майбутню Голгофу і знав, чим власне виправдовується його смерть. Страждання і смерть Ісуса – це страждання і смерть за ідею. Андрій Чумак і священник Петровський теж страждають за ідею. Приречені на страшні муки і всі інші в’язні. Їхній сад Гетсиманський, тобто їхні страждання спричинились Системою, що стала втіленням бісівської руйнівної-знищувальної сили, вселенського зла. Тотальний рух Системи виявляє себе у фразеологізмах: „*Єжовські рукавиці (29); білими нитками шите (114); лізти в душу (121); вести до чистилища, до першої сфери Дантового пекла (156); запрос не б’є в нос (169); до лампочки (169); фабрикувати фікції (188); залізна логіка; забити памороки (189); облив варом або жигнув головою межі очі (189); божевільна комедія (221); чаша безглуздя (227); обернути на ганчірку (228); великий конвеєр (228); усі ступені розбирання душі; диявольський геній епохи (230); сатанинська винахідливість витончених тортур (230); вбивча логіка (239); розібрати душу до решти (252); не митьєм, так катаньєм (298); не хочеш по-доброму, так поповзеш рачки (298); коли ворог не здається, його знищують (298); розпро-*

клята епоха і проклятий її диявольський геній (313); лазняна екекуція (323); ходіння по муках (327); чортове колесо (327); залізна діалектика (364); посміхатися по-міфестофільськи (435); таємничий Пінкертон (436); грати битим королем (436); ключ до розмикання найтвердіших душ і сердець (437); наламати великих дров (434); злостивий геній (440); забити кілка в душу (443); диявольський ворожий хід (446); причесати під одну спільну гребінку (450); пройшов Крим, і Рим, і Сибір без палки (453); закручують гайки „до отказу” (479); пропхати крізь пельку молоха (480); кам'яний мішок (503); впіймати на гачок (506); всі шляхи тобі вже одрізані (506); лежиш на всіх лопатках (506); бити з насолодою, з сатанинським захопленням (532); „Шемякін суд” (543).

Навівши рядки авторських фразеологізмів, стаємо свідками того, як ФО точно і яскраво розкривають зміст твору, є засобом образної характеристики персонажів і опису обставин, а новаторський підхід до їх використання робить мову твору влучною, лаконічною, всеохоплюючою, такою, яка породжує асоціації реалій життя людського безумства.

Іван Багряний реалістично, яскраво, жорстко й боляче описав тоталітарну систему того часу, переповнені тюрми та ряд слідчих – опричників системи, „опікунів” жертв, досягаючи правдивості.

У своїй жорстокості радянський тоталітаризм не мав рівних. Він ізолював, кидаючи у тюрми та концентраційні табори мільйони людей. Серед них були не тільки ті, хто і справді бодай внутрішньо не сприймав Систему, а й ті, хто свято вірив у неї, був її найактивнішим будівничим та фанатичним апологетом. Створюється враження, що Система намагалась покарати якомога більшу кількість людей, не дотримуючись при цьому жодних „принципів відбору”.

У романі І. Багряного помітна одна закономірність: Система намагалась ліквідувати найбільш активну, найбільш освічену, найбільш життєздатну верству населення. Фактично підпадали всі ті, хто через певні особисті якості (скажімо, високу освіченість, незалежний характер, розвинуте почуття

власної гідності) не давався режимові перетворити себе у покірного раба, у „гвинтика”. Вожді кожної тоталітарної держави мріють бачити її населення абсолютно керованою мільйонною масою, позбавлених волі та власної думки людей, здатних, проте, з фанатичною самовідданістю виконувати будь-яку їхню вказівку. Для тоталітарного режиму один із головних способів продовження власного існування – це застосування якомога жорстокіших репресій проти всіх, хто виявляє найменший непослух. У 30-х роках, коли сталінський режим намагався якомога міцніше ствердитись, репресії проводились навіть з утвердженням – карались не тільки ті, хто виявляв бодай найменшу опозиційність до існуючої влади, а й ті, хто потенційно, лише у майбутньому, міг виявити непокору. Насправді ж репресували без особливого розбору, бо керувалися принципом: „Ліпше поламати ребра ста невинним, аніж пропустити одного винного”.

Отже, мистецтво Івана Багряного як письменника полягає не тільки у виразній наочності зображення, у психологічній насиченості епізоду, а в майстерності використання художньо-образних засобів, зокрема фразеологізмів, які яскраво відтворюють емоційний психічний стан не тільки героїв твору, а й змалюваної в ньому епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авксентьев Л.Г. Сучасна українська мова. Фразеологія. – К., 1993.
2. Багряний І. Сад Гетсиманський. – К., 2001.
3. Білодід І.К. Сучасна українська літературна мова. – К., 1969.
4. Зубець Н.О. Мінімальні ідіоми в українській мові: Автореф. дис....канд. філол. н. – 10.02.01. – Дніпропетровськ, 1997.
5. Ларин Б.А. Очерки по фразеологии. История русского языка и общее языкознание. – М., 1977. – С. 125–149.
6. Фразеологічний словник української мови: В 2 кн. – К., 1993.

SUMMARY

The famous Ukrainian writer, Ivan Bagryanuy, Wrote the very important work „Sad hensimanski” where he showed the cruel Soviet totalitarianism – the machine of destruction of million innocent individuals. The idea is realized in the language with a lot of idioms, verbal, overtones. They are not only successfully attain the vividness of figures but also stimulates associations of increase of the author comprehension.

Усе нове, що з'являється у мовній системі, зазвичай, викликає до себе певну зацікавленість дослідників. Особливо ж, коли це нове торкається такої ділянки людського буття як художня творчість. Адже саме у художній творчості через образне сприйняття письменником людини і всього, що її оточує, осмислюється дійсність. Небезпідставно серед найвагоміших, за нашими переконаннями, стилістичних засобів художніх творів, у тому числі й романів Івана Багряного, можна виділити фразеологічні одиниці (ФО).

Фразеологічні одиниці у структурі художнього твору були і залишаються предметом всебічного дослідження багатьох учених. Особливо виділяються численні дослідження щодо їх стилістичного використання та індивідуально-авторських видозмін (М. Шанський, М. Бакіна, В. Мокієнко, А. Мелерович, В. Телія, М. Алексеєнко, А. Амірова, І. Гнатюк, С. Александрова, Л. Стоян, В. Ковальов, Н. Неровня, А. Аксамітов, І. Лепешев та інші). Проблеми фразеологічної неологіки розглядалися на міжнародній конференції у м. Щецині (2001 р.). І все ж багатоплановість об'єкта дослідження зумовлює можливість і необхідність подальшого вивчення цієї проблеми.

Відсутність ґрунтового дослідження, присвяченого аналізу фразеотворчості І. Багряного, зумовила вибір теми нашої статті. Мета її – розгляд фразеологічних інновацій, вилучених методом суцільної вибірки із текстів романів письменника.

Відомим є той факт, що у повсякденному мовленні спостерігаються частіше спонтанні трансформації форми, ніж значення ФО, причиною чому є як недосконале знання мови суб'єктом акту мовлення, так і, насамперед, структурно-семантичні властивості фразеологічних одиниць як мовних знаків.

Зовсім інше ми зустрічаємо у художньому мовленні. Адже в умілих руках майстра слова фразеологічні одиниці видозмінюються на вимогу контексту, і, умовно кажучи, одночасно видозмінюють контекст. Тобто, процес оновлення ФО є органічним продуктом авторської творчості і суб'єктом текстотворення. У цьому сенсі справедливим є твердження: “Стилістичні прийоми, які використовують для посилення експресивності, видозміни предметно-понятійного змісту ФО, призводять до оказіонального перетворення їх семантичної структури. Системність і нормативність прийомів перетворення ФО, яка виявляється в аспектах мови і мовлення, поєднується з індивідуально-авторською, творчою реалізацією їх, що зумовлено стилістичними, художньо-зображувальними функціями” [9:13].

Майстер художнього слова, Іван Багряний у своїй мовотворчості активно послуговується фразеологічним багатством української мови, вживаючи ФО як у мові персонажів, так і в авторській оповіді. Без них неможливо було б так переконливо виразити внутрішній стан людини, підкреслити художні деталі, узагальнити думки й події, підкреслити мовну своєрідність літературних героїв. Але ще більшою мірою актуалізують текст фразеологічні інновації.

Саме поняття фразеологічні інновації потребує певного пояснення. На сьогодні ще не вироблено єдиного тлумачення цієї дефініції. Отже, кожен може вкладати у цей термін різний смисл. В. Мокієнко вибудовує цілий незамкнений синонімічний терміноряд: *фразеологічний неологізм, неологічний фразеологізм, фразеологічна інновація, фразеологічна неологіка і т.п.* [14:22]. При цьому віддає перевагу *фразеологічному неологізму*. Він і пропонує взяти за робоче таке визначення неофразеологізмів: “Фразеологічні неологізми – це не зареєстровані тлумачними словниками сучасних літературних мов стійкі експресивні звороти, які або створені заново, або актуалізовані в нових соціальних умовах, або створені трансформацією відомих раніше паремій, крилатих слів і фразем, а також сполучення, запозичені з інших мов” [14:22]. Ми погоджуємося з таким визначенням, хоча у своєму дослідженні

більшою мірою послуговуємося терміном фразеологічні інновації, оскільки далеко не кожне оновлення форми ФО, не всі способи трансформацій, як відомо, ведуть до створення нової фразеологічної одиниці, особливо тоді, коли це стосується плану семантики.

У цілому ми поділяємо й тезу Л. Байрамової щодо того, що неофразеологізми є домінантами нових явищ, понять, нових інтерпретацій, переоцінок, які з'являються у суспільстві [13]. Однак нагадаємо, що, по-перше, зусиллями багатьох фразеологів визначена синхронна специфічність фразеологічної семантики – її пейоративна домінанта і антропоморфність, тобто майже виняткова спрямованість на характеристику людини та її діяльності [10:4]. А по-друге, фразеологізми – це мовні одиниці вторинної номінації, для яких головним є не стільки номінація, як конотація. Або, по-іншому, експресивність, емотивність, оцінність – основні характерологічні ознаки фразеологічних одиниць. І саме ці ознаки фразеологічних конфігурацій є тим неоціненим матеріалом, з яким і над яким працюють письменники, творячи високохудожні мистецькі тексти.

Зазначимо, що більшість фразеологів зводять усі типи перетворень ФО до трьох способів: формальні, структурно-семантичні та семантичні [5]. Попри все розмаїття у тлумаченнях кожного зі способів, основним критерієм визначення фразеологічних інновацій є не стільки наявність/ відсутність тотожності узуальної та okazіональної ФО, скільки свіжість і нестандартність її подання. Візьмемо для розгляду, з метою ілюстрації цієї думки, контекст з роману “Сад Гетсиманський”:

...люди, що **пройшли вогні й води**, або люди, що досягли вершин знання, вершин найбільшого злету людського духу й мислі, – билися одчайдушно думали в каламутному морі безглуздя й нічого не розуміли [2:145].

Перед нами яскравий приклад зміни граматичної форми ФО *пройти (крізь) вогонь і воду (і мідні труби)* – ‘зазнавати

всіляких випробувань, виявитися дуже спритним, мужнім, витриманим’, щоправда не нормативної. Тотожний фразеологізм в аналогічній формі зустрічаємо у романі “Людина біжить над прірвою”:

Максим, що мав за собою вже тридцять п'ять років тяжкого життя, **пройшов вогні й води, й усе пекло** земне, вслухаючись тепер у цей клекіт, у цю дику північну містерію, раптом відчув якийсь містичний жах [1:136].

Щоправда, у цьому випадку письменник вдається ще й до заміни варіативного компонента одиниці, дещо конкретизуючи й заземлюючи образ. Та попри всі втручання автора видозмінена ФО як у першому, так і у другому випадку залишається тотожною узуальній, хоча свіжість і новизна форми певною мірою актуалізують її семантику.

Такого ж ефекту досягає І. Багрянний, оновлюючи фразеологічну одиницю *карк ламати / зламати (скрутити)* – ‘1. Ризикувати життям; гинути. 2. *на чому*. Не діставати бажаного результату, зазнавати невдачі, поразки і т. ін.’ у такому контексті роману “Огненне коло”, як-от:

Німецькі армії не витримали іспиту до кінця – розбиті на Волзі, вони ж не могли оговтатись і летіли „**на зламання карку**”, відступали панічно [3:248–249].

Тут маємо приклад дериваційної трансформації, що спричинила перехід дієслівної ФО у розряд субстантивних. Стилистичний ефект досягнуто, та все ж тотожність узуальної та видозміненої одиниць залишилась.

Зустрічаємо у текстах І. Багряного ФО, у яких заперечну форму замінено на стверджувальну:

Та вже зовсім кепське почуття в людини, коли вона вперше йде “**нюхати пороху**”, а назустріч їй чимчикують справжні солдати, закурені димом і замурзані потом, явно утікаючи, з усіма прикметами паніки на собі, напівзамучені й напіврозпряжені з дисципліни, як у данім випадку...” [1:252]

(пор.: *й/ не нюхати пороху* – ‘1. Не бути на війні, не брати участі у воєнних діях. 2. *перен.* Не мати досвіду в чому-небудь’).

Якщо стверджувальну форму можна замінити на заперечну, то й заперечну можна зробити стверджувальною. І письменник це доводить: “*Та тим часом ніхто ще не викладав карти на стіл. Конвеєр пішов далі*” [2:255] (пор.: *викладати карти кому і без додатка* – ‘відверто розказати все, не приховуючи своїх задумів, намірів, планів’). Однак у цьому випадку до простої формальної видозміни автор додатково застосовує один із прийомів структурно-семантичної трансформації фразеологізмів – контамінацію (*викладати карти + карти на стіл* – ‘уживається для заохочення кого-небудь бути відвертим, виявити свої приховані наміри, справжню суть справи’). Контамінація фразеологічних одиниць є, на думку багатьох дослідників, “одним із продуктивних засобів створення у сфері мовлення нових експресивних виразів” [6:50].

Яскравими прикладами фразеологічної контамінації є й такі:

Єхидствуєш? Що ти маніяк, про те я тобі вже говорив, якщо пригадуєш. Чи ні чорта не пригадуєш? **Позаскакували вже клепки!** Так, ти маньяк. Але біда не в цьому, а біда в тому, що ти наївний і жалюгідний романтик”... [2:432]

(*заскочили шарики до ролики + позбутися клепки.*);

... але й не було певності, що після всього тут можна й далі так безпечно гуляти та **точити теревені**” [3:37]

(*точити лясси + теревені правити.*).

Цікавим є злиття воєдино ФО *випити чашу до дна* – ‘заспати повною мірою багато горя, страждань, клопоту, неприємностей; настраждатися’ і *чаша терпіння переповнювалася* – ‘не можна більше терпіти, зносити що-небудь’:

Чашу терпіння, яку вони пили так стоїчно, їм не довелося **допити** навіть до **половини**. Тобто не довелося їм хоч і такою дорогою ціною, але здобути бажану науку, не було вже на те часу [3:245].

Варто зазначити, що цей приклад контамінації є не зовсім класичним, оскільки певним чином у ньому відчутна і так звана дефразеологізація, або буквализація.

Але контамінація, хоча й „направлена на створення складної, семантично ємної одиниці” [11:85], не надто часто є тим засобом, за допомогою якого оновлюється фразеологічна мовленнєва база. Один із найпоширеніших різновидів структурно-семантичного типу трансформацій ФО, як зауважують дослідники, – лексична заміна компонента (компонентів), або субституція [5:108]. Додамо, що це ще й чи не найдієвіший тип трансформацій ФО, особливо тоді, коли відбувається заміна фразеологічного компонента ситуативним синонімом, який „поза конкретних обставин ніяк не асоціюється з витісненим компонентом” [7:67].

Проілюструємо цю тезу кількома прикладами:

Так де ж твоє люстро?! Бідолашний коридорний, що так невдало поквапився **наробити рейваху** з тим люстром, кліпав очима, перелякано й мурмотів: – Було ж...Вкрали... Вони ж вкрали... Мабуть”... [2:457]

(пор.: *наробити шуму* – ‘привернути до себе загальну увагу, стати предметом обговорення, дискусій і т. ін.’, де нейтральне *шум* замінюється розмовним *рейвах* – ‘безладна біганина, метушня’);

Взагалі тут ніхто нічого не просить, а тим більше не вимагає, бо ніякі заяви й скарги ніколи й ніким **не беруться в рахубу** і лишаються гласом вопіючого в пустелі і в той же час зовсім не гласом вопіючого в пустелі, бо відважні дістають за це дещо, а саме – карцер, репресії погіршенням режиму, а іноді й биття [2:96]

(пор.: *не брати до уваги*, де *увага* замінюється застарілим словом *рахуба* – ‘неприємність, рахування, рахунок, лічба’).

Однією із причин субституції є конкретизація семантики фразеологізму. „Готова формула у мовленні поширюється на конкретний випадок, що має свої особливості, – зазначала

Є. Бахмутова [4:71]. Цей конкретний випадок диктується умовами контексту.

Метою письменника є не зміна ФО заради зміни, а внесення чогось нового в ФО і, цим самим, досягнення певного художньо-естетичного ефекту. Саме це ми спостерігаємо при заміні нейтрального компонента *вода* на розмовний *халепу* у відомому фразеологізмі *вийти сухим з води*:

Інцидент вичерпано. Донець **вийде з халепи сухий**, а він, Андрій, заробив на цій усій "комерції" додаткову статтю [2:453].

Однак "спостереження за використанням фразеологічних одиниць у творах багатьох авторів, – зазначав І.Я. Лепешев, – дають підстави виділяти деякі з високою загальномовною частотністю" [8:89]. Висока частотність уживання ФО в одному тексті призводить до зниження її функціонально-стилістичної вагомості. Таке ми спостерігаємо у романі "Тигролови":

Деякі навіть зачіпали їх, ідучи назустріч а чи минаючи, – та **скалила око**, а інша говорила зумисне голосно подрузі якісь дурниці на їхню адресу і сміялась [3:182]

(*скалити зуби* – '1. посміхатися, сміятися. 2. з кого-чого, над ким-чим. 'Недоброзичливо, зло висміювати кого-, що-небудь; насміхатися з кого-небудь');

– Кажуть, не треба? – **заскалив око** [3:188];

Дід хитро **заскалив око** й нічого не сказав, – широко відкрив перед хлопцями двері [3:193].

Як бачимо з наведених контекстів, трансформована шляхом субституції ФО тричі вживається автором упродовж 12 сторінок тексту. Результат від оновлення значно нижчий, аніж міг би бути. Та, безперечно, вибір заміни з тієї ж тематичної групи соматизмів оригінальний і значущий.

Серед фразеологічних інновацій зустрічаються незмінні ФО, введені у невластивий для їх оточення контекст. Саме так учинив І. Багрянний з фразеологізмом *дзвонити в усі дзвони* –

'розповідати про що-небудь буквально всім; широко розголошувати щось':

В голові **дзвонило в усі дзвони**, але він знепритомнів, сидів при пам'яті [2:221].

У цьому випадку семантика ФО докорінно відмінна від словникової.

Одним із способів творення неологізмів, як ми бачили з дефініції, запропонованої В. Мокієнком, є запозичення іншомовних фразеологізмів і адаптація їх до українського мовного простору. Не хутє цим й Іван Багрянний, по-слугуючись відомою російською фразеологічною формулою *ходіння по муках*:

Сидить вже два роки, але без результатів. Переніс тяжкі тортури й лише недавно вкинений сюди. Він не розколовся й навіть не думав про те. Ніде нового туру **ходіння по муках** [2:349].

Цей самий фразеологізм в іншому контексті ще й трансформується шляхом поширення компонентного складу:

Але то його не вирятувало від дальшого **ходіння по муках малого й великого конвеєра** [2:107].

Натрапляємо у тексті роману "Сад Гетсиманський" й на ФО *Ваньку валяти*:

Цікаво, чи це він чи "**Ваньку валяє**", – подумав, посміхаючись про себе Максим. А лейтенант поліз тим часом до кишені й витяг жменю махорки [1:226].

У російській мові є дві омонімічні одиниці: 1. *Валять* [*ломать, корчить*] *дурака* [*ваньку*], багатозначна одиниця, у трьох значеннях якої превалює сема глухості; 2. *Валять дурака* [*ваньку*] зі значенням 'ледарювати' [12:55]. В українській мові є аналог *валяти / клейти дурня* за відсутності варіанту *ванька*, що пояснюється різним фольклорним підґрунтям у близькоспоріднених мовах.

Ще одним, гадаємо, цікавим привнесенням з російської мови в український контекст є ФО *в єжовських рукавицях* (пор.: *в ежовых рукавицах* – *кого, чьих, у кого* – 'в большой

строгости у кого-либo' [12:396]), соціально мотивована в умовах контексту:

Але найперше ви мусите уявити собі й твердо запам'ятати такі речі:

1. Про вас нам все абсолютно відомо. Все абсолютно! Це раз.

2. Ви знаходитесь в органах НКВД, а по-простому в **єжовських рукавицях**. Ви знаєте, що таке **єжовські рукавиці**? Ні? Нічого, визнаєте [2:171].

Перед нами яскравий приклад народноетимологічного переоформлення ФО, коли переосмислення внутрішньої форми відомої одиниці призводить до переосмислення її актуального значення (згадаймо, що керівником УДБ НКВС СРСР був М. Єжов, якого ще називали „залізним наркомом”. Бути в його руках у той час рівносильно було смерті). В українській мові аналізованій відповідає ФО **тримати в залізних руках** – ‘утримувати кого-небудь в залежності, в покорі, позбавляти волі, свободи дій, підкоряти’.

Ми не ставили за мету, та й не могли у межах невеликої за обсягом статті, розглянути усі цікаві й стилістично виправдані індивідуально-авторською мовотворчістю фразеологічні інновації, якими рясніють сторінки творів Івана Багряного. Ця робота ще чекає свого дослідника. Але й розглянуті свідчать про високу майстерність володіння ним фразеологічним матеріалом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І.П. Людина біжить над прірвою: Роман. – К., 1992.
2. Багрянний І. Сад Гетсиманський. Роман. – К., 1992.
3. Багрянний І. Тигрови. Огненне коло. – К., 1996.
4. Бахмутова Е.А. Выразительные средства русского языка. – Казань, 1967.
5. Білоноженко В.М., Гнатюк І.С. Функціонування та лексикографічна розробка українських фразеологізмів. – К., 1989.
6. Гавриш М.М. Особливості формальних змін фразеологізмів при контамінаційному фразеотворенні // Мовознавство. – 1988. – № 4. – С. 45–50.
7. Дубинський І.В. О смысловых изменениях фразеологических единиц в контексте // Вопросы стилистики. – Саратов, 1962. – Вып. I. – С. 65–72.
8. Лепешев И.Я. Об использовании фразеологизмов в художественном произведении // РЯШ. – 1981. – № 4. – С. 88–91.
9. Мелерович А.М., Мокренко В.М. Фразеологизмы в русской речи. Словарь. – 2-е изд., стерео-

- тип. – М., 2001.
10. Мокиєнко В.М. Идеография и историко-этимологический анализ фразеологии // ВЯ. – 1995. – № 4. – С. 3–13.
 11. Третьякова И.Ю. Образность окказиональных фразеологизмов // Проблемы фразеологической и лексической семантики: Материалы международной научной конференции (Кострома, 18–20 марта 2004 г.). – М., 2004. – С. 84–86.
 12. Фразеологический словарь русского языка / Под ред. А.И. Молоткова. – М., – 1968.
 13. Bajramowa, Luiza. Общезыковые и окказиональные неологизмы фразеосемантического поля “наркомания” // Nowa frazeologia w nowej Europie. Новая фразеология в новой Европе. Neue Phraseologie im neuen Europa. Słowo. Tekst. Czas. VI: Tezy referatów międzynarodowej konferencji naukowej, Szczecin, 6–7 września 2001 r. – Greifswald, 2001. – С. 64–65.
 14. Mokijenko, Walerij. Проблемы европейской фразеологической неологии // Nowa frazeologia w nowej Europie. Новая фразеология в новой Европе. Neue Phraseologie im neuen Europa. Słowo. Tekst. Czas. VI: Tezy referatów międzynarodowej konferencji naukowej, Szczecin, 6–7 września 2001 r. – Greifswald, 2001. – С. 22–25.

SUMMARY In the article the phraseological creation is analysed. This author actively uses the phraseological riches of Ukrainian language, using phraseological units both in the language of his characters and in the author's language. The most interesting and stylistically justified by an individual-author's language-creathion innovations, with which the pages of prosaic works abound, are considered.

О. В. Кульбабська, О. В. Кардашук
**Текстотворча функція епітета
в художньому тексті
(на матеріалі мови творів Івана Багряного)**

У процесі пізнавальної діяльності людини особлива роль належить мові – найважливішому засобові суспільної комунікації та обміну набутих досвідом. “Будучи пов’язаною з дійсністю, мова не відбиває її, а відтворює за посередництвом своєрідних знаків. Результати такої відтворювальної діяльності як індивідуальних мовців, так і мовних спільнот формують картину світу, тобто відповідне кожному конкретному періоду бачення, сприйняття й розуміння світу в усій його розмаї-

тості” [7:3]. Картина світу як найбільш загальне уявлення людини про дійсність є досить складним явищем. Їй притаманні варіативність і мінливість, але водночас наявні елементи спільності, загальності, на яких і ґрунтується взаєморозуміння між людьми.

Особливо яскраво індивідуальна МКС виявляється в художній творчості, “де відбивається вже не загальна мовна картина світу, а поетична мовна картина світу письменника, позначена його індивідуальністю” [7:138]. Вона виразно демонструє естетичний напрям розвитку мови загалом.

Ідіостиль як форму існування поетичної КС учені традиційно визначають як сукупність способів уживання і прийомів функціонального перетворення засобів національної мови в художніх творах, що виявляються протягом творчої діяльності та мають системний характер [2:67; 3:45; та ін.]. Особливості творчості автора демонструють його художньо-естетичні пошуки, які мотивують взаємодію двох шляхів: відштовхування від поетичної традиції та її розвиток, збагачення індивідуальними надбаннями [7:190].

Одним з найчастіше вживаних образних засобів у поетичній мові є **епітет**, художнє, естетично-марковане означення, яке постійно стоїть біля дистрибута, семантично реалізує атрибутивні значення та граматично по-різному виражається. Епітет зазвичай підкреслює характерну рису, визначальну якість явища, предмета, поняття, дії. «Етимологічний словник української мови» подає етимологію слова *epímet*, що походить від грецького «epitheton onoma» – додане ім’я». Первісне значення терміна «epitheton» – «доданий; захоплений; запозичений; штучний», пов’язаний з дієсловами *кладу, додаю*. Ця етимологічна риса є суттєвою для семантики епітета, бо він не тільки *означає*, а й *додає, докладає* ознак – справжніх, уявних, але бажаних, можливих тощо. Цим, власне, і зумовлюється його тропеїчна сутність.

Теорія епітета знайшла відображення у працях О. Потебні, В. Виноградова, В. Жирмунського, Л. Булаховського та ін. Дослідженнями епітета у структурі різностильових текстів

займалися С. Єрмоленко, В. Калашник, Н. Сологуб, Л. Ставицька та ін. У мовознавчих студіях українських і зарубіжних вчених сформувалося два погляди щодо лінгвального статусу епітета. На думку авторів “Словника епітетів української мови”, епітет – *це будь-яке художнє означення, призначення* якого, як свідчить його етимологічне походження, виявляється в тому, щоб надати предмету поетичності та живопису, тобто визначити індивідуальну якість предмета, яка належить лише йому одному і не переноситься на інші предмети. Серед усієї різноманітності тропів української мови епітет відзначається тим, що “виявляє неосяжні можливості мови у сполучуваності, поєднанні слів” [2:1]. Ці “прикрашальні слова”, за Аристотелем, допомагають виокремити певне явище з-поміж інших, точніше передати думку, красномовно змалювати життєву картину, надають мові образності, емоційності, виразності. Спроби лінгвістів уніфікувати епітетну систему мотивували появу різних класифікацій.

Щоб витворити в своїй уяві справжню палітру мови окремої творчої особистості, ставимо за мету дослідити епітет як засіб виразності художнього тексту на прикладі мови творів Івана Багряного – співця боротьби за щастя українського народу.

Вважаємо, що у висловленні необхідно виділяти тропеїчну конструкцію, яка відзначається ритміко-інтонаційною та змістовою завершеністю. Це дозволяє класифікувати епітети за ступенем усталеності зв’язку між компонентами синтагми на постійні та оригінальні [9:5]. *Постійні* (звичайні, традиційні) *епітети* здебільшого вживаються в усній народній творчості і виражають обов’язкову або важливу ознаку особи, предмета чи явища. Тому наявність таких епітетних сполук або їх художніх модифікацій в індивідуальній творчості письменника завжди є свідченням фольклорного струмення в творчості, напр.: *Пісня про нещасне дівоче кохання, про нещасну сирітську дівочу долю* [1:59] Постійні епітети в авторському тексті перебувають у сполуках певного кола денотатів, як-от: *ясний місяць біле личенько, рідна земля* та ін. В *оригінальних* (індивідуально-авторських, оказіональних) *epímet-*

тах розвиток іде по лінії індивідуального вживання відповідно до ситуації, змісту, емоційного забарвлення твору кожним письменником, напр.: ...але все перерішив цей **сухорлявий фанатик**, сам того не знаючи [1:161] тощо. Ступінь стійкості між членами сполучення низький, внаслідок чого не можна передбачити конкретну репрезентацію другого компонента словосполучення.

Усталеним є поділ епітетів на лексико-семантичні групи, найпоширенішою з яких є група *епітетів зорової семантики*. Наприклад, епітети із значенням кольору (колоративи) відзначаються особливою образністю, експресією, емоційно-оцінною наповненістю в мові творів Івана Багряного.

Журлива мова І. Багряного насичена невибагливими барвами, приглушеними звуками. Улюблена кольорова гама митця неширока, переважають холодні барви – *синя, сіра, сива, біла, чорна*, що символізують сум. І лише тоді, коли душа Багряного здригається від болю і жалю, звичайне сприймання кольору дещо змінюється. Індивідуально-авторські значення або відтінки значень колірних епітетів виникають унаслідок впровадження їх у різне лексико-семантичне оточення. Уживаючи колірні епітети, автор створює необхідне тло для сприймання зображуваного, викликає почуття тривоги, співпереживання у читачів; і тут основну роль відіграє семантика назви *червоний* (який має забарвлення одного з основних кольорів спектра, що йде перед жовтогарячим; кольору крові та його близьких відтінків) – червоний – це колір крові, яка завжди є наслідком боротьби, страждань, хоча традиційно це веселий, життєрадісний колір. Таким чином, колірні епітети виступають яскравим засобом змалювання психологічно напружених моментів твору. На відміну від усталеного значення, лексема *червоний* в мові Івана Багряного набуває узагальнено-образного смислу, асоціюється з горем, стражданням, кров'ю, смертю: *Той червоний колір миготів обабіч і щезав позаду, зміщуючись з курявою, ніби з димом пожарища* [1:50]. Семантично навантаженими, стилістично виразними для індивідуальної оповіді митця є епітети *сірий, чорний, вогнений*. Вони перебувають на віддалених се-

мантичних полюсах, їхній узагальнений, нейтральний зміст у мові Багряного наповнюється контрасною символікою: *чорна загибель, чорна смерть, чорна зненависть; сірі люди, сірі істоти, сіра колона; вогненні островки, вогненний водограй, вогненне море* [1].

Велику групу лексем становлять епітети внутрішньо-психологічного сприймання. Вони передають відчуття героїв, особисті чи суспільні, пережиті ним, що переплітаються з настроями природи або суголосно, або контрастно (*безщасний, бідний, безталанний, глибокий, засмучений, кам'яний, мертвий, сумний, любий, милий, шовковий* та ін.).

Серед внутрішньочуттєвих епітетів окремо виділяють одоративні та емотивні епітети. *Одоративні епітети* це ті, що характеризують предмет за запахом, смаком, дотиком: *вкрилося димлячими кратерами й їдучим смородом* [1:109]; *сморід паленої гуми* [1:123]; *пахнуть вони рідним краєм* [1:70]. Оскільки І. Багряний не тільки виражає свої почуття, а й намагається передати свій поетичний світ одухотворено, створюючи свіжий образ, то найчастіше він вживає *емотивні епітети*, напр.: **бідний:** *бідне серце, бідна сиротина* **злий:** *злі духи*; **добрий:** *добрі люди*; **нещасний:** *нещасний я* [1].

Часто вдається Іван Багряний і до усталених експресивних виразів з переносним значенням слова **вогнений**, що є епітетом, як-от: *вогненне море, вогнення кобри, вогненний водограй, вогненні очі, вогненноокий хробак* [1].

Внутрішній контекст засвідчує образну гіперсемантизацію. Наприклад: *Вирячивши вогненні очі, дихаючи полум'ям і димом, потрясаючи ревом пустелі і нетра і вогненным хвостом замітаючи слід, летів дракон* [1:4].

Сполуки з метафоричними епітетами мають власні структурно-семантичні особливості, що виявляються у психологічній насиченості та підкресленій асоціативності цілого значення за рахунок злиття виокремленого явища з його художнім означенням. Характер асоціації у кожному конкретному випадку має свою специфіку й визначає більш чи менш гли-

бокий підтекст, у прочитанні якого орієнтиром стає художня манера автора.

За нашими спостереженнями, І.Багрянний дуже часто вживає епітетні конструкції як сурядні ряди, які можна назвати *ланицюжковими епітетами*. Улюбленими стають комплексні образи, побудовані на принципах градації, зіткненні понять, наприклад: *Брати переглянулись, залягла тяжка гнітюча тиша* [1:15].

Епітет як образний естетично маркований атрибут має основні граматичні категорії для свого формування і вираження. Насамперед це *ад'єктивні* (прикметникові) *епітети*. Тропеїчні конструкції цього типу побудовані за моделлю «відмінкова форма іменника + прикметник» – N₁ Adj. Ад'єктивний компонент епітетної конструкції може виступати у формі: 1) простого прикметника, як-от: *Безжалісні стрільці, веселі і безпощадні звіролови, мускулясті диктатори...* [1:105]; 2) складного прикметника: *А між ними вилися бистрі маленькі срібнокрилі винищувачі* [1:32]; *Юнак, що стояв поруч, великоокий, без шолома, з присмаленим чубом...* [1:109]. Лексична семантика таких епітетів збагачена внутрішньою семантикою словотворчих засобів, доповнена емоційно експресивними відтінками значень. Збільшення експресивності, емоційності, оцінки дійсності досягається вживанням епітетів з повтором того самого кореня або афіксальних словоформ, що пов'язані з вираженням категорії інтенсивності у мові [6:269]. Найчастіше вони вказують на: 1) сильний вияв ознаки (суфіксами -есеньк-, -ісіньк-, -ущ-, -езн-, -ен-; префіксами най-, щонай-, пре- та повторами основ), наприклад: *При тій нагоді Андрій згадав, що його справа була товстюща-претовстюща* [1:63]; *Тяжущі гармати вгрузають по самі станини в гливкий чорнозем* [1:72]; 2) неповний вияв ознаки: суфікси -уват-, -еньк-, -н-, -ув-, -лив-, -л-, -ав-, -аст-, -ист-, -ян-, -овит- : *До кімнати зайшов низенький, широкогрудий і широкоплечий чоловік* [1:174]. За нашими спостереженнями, частовживаними в творах І. Багряного є: *адвербіальна конструкція* (Vf Adj; Inf Adj), в якій епітет-прислівник вказує на фізичний або психічний стан,

внутрішнє сприйняття життя в усіх його виявах, наприклад: *Але Петрові було не до панцерфавства, хоч серце йому неприємно стиснулося* [1:118]; *Так, - тихо прошепотів Роман і заплющив очі* [1:116]; субстантивно-ад'єктивні епітетні конструкції: *Дивна якась, небезпечна, фантастична країна* [1:9]; субстантивно-партиципні епітетні конструкції: *Гнітючі враження від вермахта...* [1:31]; субстантивно-субстантивні епітетні конструкції: *обізнаність мисливця-натураліста; де-не-де стукне клюй-дерево* [1:89]. Семантика епітета і тема твору, безперечно, перебувають у тісному взаємозв'язку. Уся різноманітність художніх засобів літературного зображення, кожен елемент, кожна деталь розкривають ідейний зміст твору, задум автора, його ставлення до відтворюваного. Досить цікавою у творчості Багряного є модель, у якій іменники виступають і як означуване слово, і як означення, тобто апозитивні епітети з порівняльним, оцінним компонентом: *сестрою-жалібницею, сталінові-молотови, пси-вовчури, крик-воплі, хлопці-соколи* [1]. Проте в художньому тексті епітет-прикладка – це не лише субстантивний атрибут чи інша назва певного предмета, а зіставлення, порівняння останнього з цілою образною ситуацією, конкретно-чуттєвою картиною на основі семантики тотожності, властивої іменній конструкції з прикладкою. У текстах І. Багряного можна виділити такі семантичні групи епітетів із прикладками в препозиції та постпозиції: 1) епітети, що позначають якості та властивості (*парубок-велетень, весна-чарівниця*); 2) національну чи соціальну належність (*учителька-грузинка, винахідник-робітник*), 3) географічні назви (*озеро Світязь*) тощо.

Епітетна конструкція, виражена іменником-прикладкою, поєднує атрибутивну та компаративну семантику. Вона є перехідною між прикметниковим епітетом та порівняльною сполучниковою структурою. У такий спосіб епітет часто виступає в поезії ефективним засобом персоніфікації образу, зокрема, епітети-прикладки в мові І.Багряного виступають продуктивним засобом творення мовного образу та динаміки тексту загалом, увиразнюючи та доповнюючи при цьому певні

семи іменника, створюючи своєрідне складне поняття з чітко окресленим спрямуванням на чуттєвий ефект.

Дієприкметникові епітетні конструкції мають виразний динамічний характер, наприклад: *Стоїть заплакана, згорьована, осамітнена* [1:5]; *Побожжеволілі, засліплені вогнем, оглушені грохотом люди нічого не бачать* [1:55]. Такі тропеїчні конструкції побудовані за структурною схемою N₁ Part I. Щодо семантичних особливостей епітетів, то вони переважно відтворюють стан розпачу, безнадії, тривоги.

Найчастіше епітети різних морфологічних груп виступають компонентами метафори, метонімії, перифрази, порівняння і пояснюють ту чи іншу ознаку відповідно до певної життєвої ситуації і певного художнього завдання, наприклад: *скляний шелест, вишивані дядьки* [1].

У творах Івана Багряного чимало епітетів, що вживаються як порівняння (у структурі порівняльних зворотів), причому порівнюватися може все – живе і неживе, фізичне і психічне, конкретне й абстрактне. Порівняння увиразнюють зображення, роблять його більш наочним, виявляють ставлення письменника до нього. Найчастіше порівняння оформляють за допомогою сполучникових засобів **як, ніби, наче, неначе, мов, немов, гейби**: *І раптом вилетів з-під землі далеко, мов пекельна потвора, потрясаючи реготом ніч. Пряв вогненними очима, зойкнув несамовито, і вихаючи, як комета, летів і летів...* [1:26]. Використовує І. Багряний для порівняння й іменники-епітети в орудному відмінку без прийменника (за класифікацією Л.М. Мацько, О.М. Сидоренко, О.М. Мацько), наприклад: *...а дівчина добровільною сестрою-жалібницею* [1:105]. Подібні іменникові означення всі без винятку вжиті метафорично. Відзначимо, що деякі вчені такі конструкції не вважають епітетами [14:29–36], а називають їх орудним порівнянням або словотвірною метафорою. У мові творів І. Багряного *метафоричні епітети* пов'язуються з наступними семантичними групами дієслів: 1) переміщення (*упасти, шугати, стрибати, котитися, майнути*); 2) руху, видозміни або переходу в інший стан (*витися, збиватися, вигнутися*); 3) на позначення стану (*лежати, валятися, стояти, трима-*

тися); 4) на позначення криків тварин і співів птахів, людей (*сичати, вити, щебетати, співати*). У деяких контекстах натрапляємо та епітетну єдність-порівняння комбінованого типу, як-от: *І головне – той чи ті, за чий інтереси їх буде зиелено на порох, трактують їх як бидло, як худобу, як „унтерменшів”* [1:12].

У творах Івана Багряного є безліч епітетів, які виконують змісторозрізнявальні функції. Довгий ряд слів-понять на позначення туги й смутку, до яких постійно звертається митець (сльози, печалі, жалі, сум, туга, ридання, плач, біль, спомини, тривога, розпука) стає визначальним чинником у розумінні його настроїв і почуттів. Їх вживання у художньому контексті зумовлює появу інших слів-понять, образних епітетів і метафоричних переносів, зрештою формує самий ідіостиль, ідіолект Багряного.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багряний І. Тигролови: Роман та оповідання. – К., 1991.
2. Бирик С.П., Єрмоленко С.Є., Пустовіт Л.О. Словник епітетів української мови. – К., 1998.
3. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. – М., 1963.
4. Ганич Д.І., Олійник І.С. Словник лінгвістичних термінів. – К., 1985.
5. Губарева Г.А. Феномен поетичної картини світу // Вісник Харківського ун-ту ім. В.Н. Каразіна: Актуальні питання сучасної філософії. – Сер. Філологія. – № 538. – Вип. 34. – Харків, 2002. – С. 58–64.
6. Кардашук О.В., Кульбабська О.В. Лексичні та стилістичні засоби вираження інтенсивності в українській та російській мовах // Проблеми зіставної семантики. – К., 1997. – С. 92–94.
7. Лисиченко Л.А. Мовна картина світу та її рівні // 36. Харк. іст.-філол. тов-ва. – Харків, 1998. – Т. 8. – С. 129–144.
8. Плющ М.Я. Орудний порівняння // Українська мова і література в школі. – 1997. – № 4. – С. 29–36.
9. Шутова Л.І. Епітет в українській поезії 20-30-х років ХХ століття (структурно-семантичний і функціональний аналіз) // Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – К, 2003.

SUMMARY

In the article we research the function of fiction's title. It's a key-word which closely connected with all categories in the text and determine theme and the main idea of the author. This function makes deeper the philosophy of the text.

М. В. Кудряшова

**Образні функції інструментальних іменників
у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський»**

Роман Івана Багряного «Сад Гетсиманський» розповідає про в'язничні поневіряння автора впродовж двох років перебування у тюрмі. У цьому романі зображено світ арештантів і світ тюремників. Оскільки у світі ув'язнених і в світі наглядачів (слідчих) предмети використовуються з різною метою, то, відповідно, іменники, що позначають предмети, явища природи, та й навіть людей, свідомих чи несвідомих виконавців певних дій, мають відмінну інструментальну модальність.

Метою роботи є вивчення інструментальної модальності іменників, реалізованої у художньо-мовній структурі роману І. Багряного «Сад Гетсиманський».

На сьогодні є кілька наукових праць, присвячених різноаспектному лінгвістичному аналізу мови творів Багряного. Дослідники з'ясовують особливості зоонімічних образних парадигм в ідіолектах Багряного і Солженіцина (Г.В. Маклакова [4]), специфіку функціонування лексеми *стен* в ідіостилі Багряного (О.Є. Єфименко [5:12]). Відповідні дослідження містять важливий і цінний матеріал для мовознавців.

Теоретичною основою нашого дослідження є роботи В. Карасика [3], М. Сподарця [5], Л. Ставицької [6] та ін.

Відштовхуючись від положення про те, що «метафорично сюжет «Саду Гетсиманського» можна розглядати як гру» [5:68–69], зосередимо дослідницьку увагу насамперед на мовній грі: обігруванні категорії інструментальності слів.

Наше дослідження художнього тексту роману Багряного спрямоване на виявлення інструментальності в соціолектах тюремників і в'язнів. Інструментальну модальність розуміємо як відображення у мовленні практичного освоєння світу людиною [3:46–47]. Отже, модальність предмета – це його функціональне призначення. Іменники з інструментальним значенням пов'я-

зуються з дієсловами, що позначають конкретні дії як відображення найрізноманітніших проявів діяльності людини.

Говорячи про естетичне навантаження інструментальних метафор у романі І. Багряного «Сад Гетсиманський», варто виділити кілька аспектів.

Уважаємо, що смислова маркованість інструментальності помітна насамперед у «опорних» образах «Гетсиманського саду». Так з'являється концептуальні метафори тюремний *конвеєр*, *машина* слідства, *засоби розбирання людських душ* [1:506] тощо. Значення цих функціональних метафор відоме як для ув'язнених, так і для тюремників (слідчих).

Естетичне прирощення спостерігаємо в появі індивідуально-образних обертонів у семантиці наскрізної метафори *пружина душі Андрія*. Головний герой роману змушений постійно обживати різний закритий простір (камера №49, камера № 12, штрафна камера ч.3, карцер, брехалівка 'загальна камера, льох', шаховка тощо). І щоразу у нього виникають несподівані проблеми із вписуванням у нові просторові виміри й конструкції. Андрій дізнається про досконалі в'язничні винаходи вимірювання і розподілу території [1:112], про несподіване використання деталей одягу і взуття. Так, переведення у штрафну камеру ч.3 традиційно являє з погляду тюремної адміністрації особливий тип репресії – створення нестерпно тяжких умов для людини. Автор зазначає, що роль людей, роль кримінальних тут нібито така сама, як і роль цементової підлоги, роль брудних і холодних мурів без єдиного віконечка, брудного і задушливого повітря, тьмяної лампочки на стелі, вологи, насиченої бактеріями цвілі й всіма іншими бактеріями. Проте саме староста кримінальних спасає Чумака, знаходячи лапті, які можна використовувати для сидіння і снання:

Три мотузяних лапті були для Андрія справжнім щастям, вони розв'язували проблему взаємин з цементовою вогкою підлогою [1:409].

Ув'язнені вчаться орієнтуватися, жити в тюремному соціумі, демонструючи те, що в них закладено. Навмисно під-

креслена позиція відчуження від звичайної тюремної роботи виявляє провокаторів і донощиків:

Він [Петров – М.К.] мав дуже ніжні, випечені, короткопалі руки й, власне, ці руки Андрієві особливо не подобались – напевне він ніколи не мив підлоги, не тягав бачків, не носив параші [1:357].

Натомість головний герой свідомий того, що єдиний спосіб вижити в катівні, – освоєння невідомих занять і професій:

Професоре! Ви програли революцію. Грайте ж тепер в кості на сірники, сваріться, співайте, опускайтесь на самий низ, з пролетарської гори вниз і бийтеся з босяками, робіть все що завгодно, – але тим вигравайте хоч рештки своєї притомності від божевілля [1:464].

Отже, будь-яка робота – це спосіб підтримати свідоме життя.

Освоюючи Холодногірський тюремний світ, в'язні змушені винаходити нове функціональне призначення «дозволених» предметів, несподівано виділяючи нові інструментальні ознаки в звичних артефактах. Сірники в'язні використовуються як знаряддя письма і вишивання. Нова інструментальність предмета у світі в'язнів старанно приховується від світу наглядачів. Світ арештантів – це свій світ, натомість світ тюремників – ворожий. Тюремники спочатку сприймають цю нову несподівану інструментальність як обман, гру, а пізнавши нові можливості використання дозволених предметів, переживши епістеміологічне подивування ('як це не дивно, але може бути'), карають винахідників:

Вони [охоронці – М.К.] довго дивились на портрет штурмана, зачудовані, а тоді карнач звернувся до Андрія: – Це ви малювали? – Гм... Т– так.../ – Олівець! / – Будь ласка, – / Андрій подав кілька обсмалених сірників, теж приготованих на цей випадок, і навіть показав, як ті сірники гарно пишуть./ – Гм...Гм... І вишивали теж ви? – Так. – Голку!. Андрій подав сірник з заправленою ниткою. – Я сказав голку – визвірився карнач. – Оце й голка. – Ви цим вишивали??! / – Так. – Кого ви дурите? Хіба цим

можна вишивати?!! / Андрій показав, як можна вишивати сірником [1:404–405].

Авторський парадокс побудований на ефекті несподіваності, на знятті заборони у вживанні певного предмета як знаряддя дії. Думка увиразнюється традиційними прийомами акцентування, характерними для спонтанного розмовного мовлення.

Калоші – гумове взуття, що надівають поверх звичайного, щоб зберегти його від вологи. У романі з'являється нова інструментальність *галош* (калош), бо саме їх починають використовувати як дошку для письма й малювання:

Писати! Як писати, чим, на чому? І б'ючись над цією проблемою в камері, де не було ні паперу, ні олівців, він [Андрій – М.К.] зробив нарешті винахід. Більшість в'язнів мали при собі галоші, звичайні гумові галоші. Андрій взяв одну стару галошу, зчовгану й таку гладеньку на підошві, натер ту підошву крейдою (провів калошею по стіні, і вже), а тоді почав писати загостреним сірником. Замініто! <...> Це був дійсно чудовий винахід, якому стелилося велике тюремне майбутнє [1:324].

Коли випадково малюнок із калоші потрапляє у коридор, наглядачі не можуть збагнути, хто це в такий короткий час змалював усю підлогу. Авторська іронія ґрунтується на зміні інструментальності у межах динамічного розгортання тексту і на приховуванні арештантами новознайденної інструментальності.

Якщо пізнання тюремниками нової інструментальності речей у світі в'язнів експліцитно чи імпліцитно виражає подив і захоплення невичерпністю фантазії, то арештанти зі страхом дізнаються про призначення звичних предметів (*стілця, лінійки*) на допиті. Для пересічної людини стілець – меблі для сидіння, їх використовують для більш комфортного розташування у закритому просторі. У кабінеті слідчого ріжечок стільця – знаряддя катування. Андрій спочатку не допускає таку можливість використання стільця. І тільки згодом пекельно усвідомлює:

Це ж неминучий параліч! Це ж його чекає неминучий параліч! Боже мій!... [1:223].

Багрянний майстерно передає стан героя засобами експресивного внутрішнього мовлення.

Дієвим прийомом актуалізації інструментальності виявляється взаємовідбиття реплік, у тому числі й з жаргонною семантикою. Багрянний обіграє в структурному плані звичайні мовні і ментальні структури в соціолектах слідчих і арештантів. Формально цей прийом виражається в тому, що при збереженні вихідної форми змінюється лексика. У діалозі слідчого Донця й Андрія іронічне «*пиляти грати*» означає хибну поведінку, нездійсненність свободи. Утрата свободи перевертає цю звичайну для слідчого догму життєвої мудрості:

Андрій забув про недавні викиди сумління й зловішно посміхнувся, побачивши Донця.

– А-а!... Ну як? – промовив Андрій саркастично. – Маєш нагоду пиляти грати... Будь ласка... [1:447].

Уможливлення дії виступає засобом вираження стану людини – розпачу, розгубленості, відчаю.

У мовленні звичайного арештанта ця сама дія уявляється марною, непотрібною:

Чи не пиляє він [Донець – М.К.] грати?» – запитував Андрій, лиш не поясняв, чого він так запитує, тому колега з шостої камери був надзвичайно здивований – що за безглузде запитання? Кому це може прийти в голову пиляти грати, коли можна вибігти в двері? Розумніше й пожиточніше пиляти цвяшок, роблячи з нього принаймні «господиню» [голку – М.К.]. Проте по якомусь часі поінформував, що хоч Донець і не пиляє грати, але має такий вигляд, що напевно про те думає... [1:448].

Авторське увиразнення категорії інструментальності виражається в індивідуальній символізації (*пиляти грати* у мовленні Андрія і Донця і *пиляти грати* у мовленні решти арештантів).

У широкому розумінні знаряддям дії можуть виступати і органи людини. Символічно відкриття несподіваної інструментальної модальності цементує зміст роману:

Вражений Андрій ніяк не міг зв'язати докупити дві речі – ломик в руках Мельника й пачку махорки в тих же руках,

за яку Мельника любила вся камера й творила про нього чудесну легенду. Це не вкладалось в голову [1:524].

Адже саме найстрашніший кат, який врешті-решт «розколює» (добиває залізним ломиком в'язнів), намагається створити кращі, «комфортабельніші» умови перебування у камерах [1:513]. Багрянний творчо підходить до використання аналізованих одиниць, уводячи їх за авторським задумом у такий контекст, де вони виконують функцію загальної негативної характеристики персонажа.

Пропоноване дослідження не претендує на вичерпний аналіз, бо ця тема ще потребує подальшої розробки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський: Роман. – К., 1992.
2. Єфименко О.Є. Концепт «степ» в українській мові: словникова, текстова і психолінгвістична парадигма: Автореф. дис...канд. філол. наук. – Харків, 2005.
3. Карасик В.И. Категориальные признаки в значении слова. Учебное пособие по спецкурсу. – М., 1988.
4. Мак лакова Г.В. Зоонімічна прагматика в структурі ідіолекту письменника (до питання про образні парадигми в романах І. Багряного та О. Солженіцина) // Мовознавство. – 1994. – № 4–5. – С. 52–57.
5. Сподарець М.П. Іван Багрянний – письменник і громадянин. (До дев'яносторіччя з дня народження). – Харків.
6. Ставицька Л. Арго, жаргон, сленг: Соціальна диференціація української мови. – К., 2005.

SUMMARY

The article is devoted to the analyses of the figurative function of the instrumental nouns in the novel of I. Bagryany «Sad Getsimanskij».

І. В. Мухомцев, О. Т. Мухомцева

Конотована ономастика у творах Івана Багряного
(соціолінгвістичний аспект)

Відомий крилатий вислів давніх римлян „Nomina sunt odiosa” (імена нам ненависні), з яким перегукуються і християнське „Не згадуй ім'я Боже даремно”, і дуже далекі в часі

язичницькі табу різномовних родів і племен світу щодо чийого особового або родового імені, – усі вони виразно засвідчують властивість власних назв, з одного боку, демонструвати гегелівське „Я нічого не знаю про людину, знаючи лише її імення Яків”, а з другого боку, бути символом чогось, позитивного, або негативного, суспільно значущого, або побутово приземленого, отже, конотувати в собі значно більшу й ширшу різнопланову інформацію, ніж іменування якогось одиничного об’єкта.

Особливості функціонування онімів у художньому тексті взагалі й художньому мовленні конкретних письменників, навіть в окремих їхніх творах – предмет численних досліджень багатьох авторів. Так, в україністиці є чимало студій, присвячених ономастикону творів Т. Шевченка, М. Вовчка, І. Франка, М. Коцюбинського, Л. Марковича, В. Винниченка, П. Тичини, О. Гончара, Л. Костенко, О. Теліги, Я. Славутича (маємо на увазі перш за все монографічні дисертаційні дослідження) й ряду інших письменників ХІХ – ХХ ст. Крім цього, можна згадати узагальнюючі студії В. Калінкіна з т. зв. поетичної ономастики [3] й дисертаційне дослідження Є. Беліцької стосовно процесу конотонімізації онімів [2]. Значно меншою мірою представлені ономастичні розвідки у сфері публіцистики й прагматики, взагалі соціолінгвістичного, національно-культурного спрямування. Із робіт узагальнюючого плану в цьому напрямку нам відомі праці Р. Агєєвої, К. Бахняна та В. Бондалетова в русистиці й Ю. Карпенка та В. Пустовіт в україністиці. Для нас це важливо, оскільки об’єктом вивчення обрали ономастикон творів публіцистичного спрямування І. Багряного, автора, якому, за нашими спостереженнями, досі не дуже щастило щодо розвідок такого характеру (знаємо працю Н. Сологуб щодо біблійних образів у художній творчості письменника [7]).

У Післямові до хрестоматії з творів І. Багряного „Вірю” В. Усань пише „Так, хто ж він, Іван Багрянйй: визнаний світом письменник чи політичний діяч? Відповідь може бути одна: і письменник і політичний діяч” [9:530]. На нашу думку,

ця двоєдиність І. Багряного і є визначальною щодо загальної публіцистичності як його суспільно-політичних, так і художніх творів. Спрямованість же цієї публіцистичності досить виразно сформульовано в іще на три чверті радянському і на чверть „перебудовному” першому томі УЛЕ (1988), де вже після півстолітнього замовчування вміщено написану П. Загребельним коротеньку статтю про І. Багряного з обов’язковими негативно оціночними „укр.. письменник у ФРН... вів за кордоном активну націоналістичну діяльність. В еміграції видав зб. Поезій...романи...п’єси, позначені антирад. спрямуванням, [15:108]. Нині цитовані епітети можна сміливо замінити: „націоналістичну” на патріотичну й українську державницьку, а „антирадянську” на антисталінську, антиімперську, антикомуністичну, і саме такий їхній зміст є визначальним у публіцистичних конотаціях до лексики, фразеології й різних за розмірами текстів І. Багряного.

Кількісно значна ономастика творів І. Багряного – виразне всьому цьому свідчення, причому активну участь у реалізації відповідних авторських задумів беруть майже всі типи власних назв: топоніми (Україна, Малоросія [9:505], Слобідська Україна [9:423], Єгипет [9:415], Ромодан [10:318], Кобеляки [10:99]), антропоніми (Антон Біда, Сталін, Джо [10:334], Многогрішний [13:5], Велікін [12:160], Фрей [12:163], Кавалерідзе [9:503]), міфоніми (Микита Кожум’яка [13:4], Зигфрід, Роб Рой, Ахілл [10:229]), теоніми (Бог, Аллах [12:32]), ергоніми (ОГПУ – НКВД [13: 5], ОСО [110:280]), прагмоніми („Сад Гетсиманський”, „Ave Maria”, „дело слави, дело честі” [10:252]), етніоніми (хахли, малороси, жиди, москалі [9:506]), а також відономастичні апелютиви (Полтавці, Чернігівці, Херсонці, Кубанці [13:25]).

Власні назви у художніх та іншого жанру творах завжди являють для упорядників і редакторів видань предмет додаткових клопотів, адже дуже часто вони потребують для читача спеціальних коментарів-тлумачень енциклопедичного характеру. Особливо це стосується назв об’єктів маловідомих, локального значення, або об’єктів дуже давніх, знання про які

вимагає від читача солідної ерудиції. За радянського періоду до розряду подібних назв ще увійшли т.зв. замовчувані офіційно назви – *Nomina sunt odiosa* – на українському ґрунті це були оніми, до яких саме прив'язувалися епітети „антирадянський” та „націоналістичний”. Наведемо досить промовистий приклад останнього „зразка” із творчості письменника. Одним із суспільно-політичних завдань творчості І. Багряного було відновлення історичної правди про події в Україні, про тих осіб і ті місцевості, які були визначальними в боротьбі за незалежну Україну. Так, у зверненні до читача з повісті „Огненне коло” автор пише: „Але коли б було легко писати досконалі літературні твори, то ми мали би давно книги на всі теми з часів нашої визвольної боротьби – і про Крути й про Базар, і про Зимові походи, і про Петлюру, й про Коновальця, й про нашу партизанську боротьбу і про Броди” [9:343]. Добір власних назв звернення вирішив його долю у виданні часів „неукраїнської України” Кравчука (1992) – при збереженні епіграфів з Нового Заповіту й стрілецької пісні, це звернення „за старою доброю звичкою” замовчали. До речі, не лише звернення до читача, а й топонімікон повісті дуже показовий саме в цьому плані. Численні назви населених пунктів – шляхів пересування дивізії „Галичина”¹. (Княже, Ясенівці, Хильчиці, Броди, Гута Пеняцька та ін.) у „Бродівському казані” – це ніби символічна вказівка автора на ті місця, що знають і не забудуть воїнів УПА, яким важка доля судилася боротися за Україну на два фронти – проти гітлерівської Німеччини та проти сталінського імперського СРСР.

Як редактори згадуваної вище хрестоматії творів І. Багряного можемо засвідчити соціолінгвістичну прозорість переважної більшості онімів митця. Це стосується не лише реальних та ірреальних назв – символів сучасної І. Багряному

¹ Показовим для тих часів є маніпулювання свідомістю пересічного громадянина СРСР через неправильне розшифрування назви цієї дивізії СС „Галичина” (за асоціацією до фашистського SS). Насправді ж ця абревіатура означала „Січова стрілецька дивізія „Галичина”.

і ще не далекої від нас радянської епохи, а й конфесійних, національно-культурних власних назв різних епох і народів. Усупереч атеїстичній та імперській політиці більшовизму, вони лишалися знаними в народі за різних часів існування СРСР, протистоячи твердженням на зразок „Бога нема!”, „Ех, хорошо в стране советской жить!”, чи значно пізнішому „Мой адрес не дом и не улица – мой адрес Советский Союз”.

Звичайно, ономастикон кожного окремого твору вартий спеціальної уваги, оскільки його добір і семантика кожної конкретної одиниці залежать зокрема від жанру твору та його обсягу, а ще більшою мірою від особливостей індивідуального мовленнєвого стилю письменника. Що ж до останнього, то тут варто відзначити загальну пафосність мовлення І. Багряного – цей своєрідний його лейтмотив. Ця пафосність об'єднує собою майже всі його різножанрові твори, зокрема сприяє публіцистичності творів у цілому й окремих їхніх складників, у тому числі й онімів. Саме тому ми прагнемо в цьому нарисі не обмежуватися окремим твором письменника і навіть певними жанрами його творчості. Своєрідним обмежувачем в огляді ономастикону творів І. Багряного тут слугуватиме наявність в онімах публіцистичної конотативності.

Суспільно-політична, національно-культурна конотація майже постійно супроводжує власні назви у творах І. Багряного. Це стосується як антропонімів різних типів (теоніми, міфоніми, історизми) і походження (Степовичка, Голубова М., Магдалина, Хрущов, Ді Пі, Соломон і „Соломон” та ін.), так і власних географічних назв сухопутних і водних об'єктів (Єгипет, Сибір, Забайкалля, Ялта, Слобожанщина, Скелька, Дахау, Бухенвальд, Магадан, Содом і Гомора та ін.). Іноді це виявляється у розлогій енциклопедичного типу характеристиці. Показовим тут є великий патетичний абзац про Слобожанщину – Слобідську Україну в романі „Людина біжить над прірвою” [9:423], „чия доля є чи не найяскравішим зразком долі цілого народу, що заселяє трагічну землю,” [9:423], вміщений у власне публіцистичний розділ з назвою „Спеціальне зауваження – довідка”. Іноді для цього буває достатньо коро-

ткої ремарки – простого, або розгорнутого епітета фольклорного, або підкреслено сучасного, іноді оказіонального чи антономазійного, або алюзійного характеру (Сибір – каторга [10:439]; сталінський Сибір – Сибір неісходимий [10:208]; українські ще одні Тернопіли [11:69]; орден „Скуратова Малути” [9:188]; Муравйов – Амурський [13:184]). Іноді автор досягає такої конотативності, включаючи оніми в тропеїчну систему твору.

Можна відзначити тут ще одну цікаву деталь при використуванні І. Багряним назв міст. І в ранніх і в пізніх творах письменника власна назва будь-якого міста, або місцевості України майже завжди стає символом усієї України, Вітчизни позитивних героїв його творів. При цьому в межах твору відбувається певне розгортання образу, який стоїть за такою власною назвою. У сатирі „Антон Біда – Герой Труда” це йде від першої згадки „Ну, скажем, в Ромодані” [10:193], через „тихий Ромодан” [10:207], „бідний Ромодан” [10:318] до „Святого Ромодана” [10:288] й оказіонального прикметника „ромоданний шлях старий” [10:224]. У патетичній епопеї „Комета” це алюзійне „І не затрима вітру з Кобеляк, Ані Мойсей, ні Ленін. ані Юда” [9:99].

Окремо слід виділити у творах І. Багряного специфічний шар „топонімів-ергонімів” – власних назв карних територій та установ, якими ряснів тодішній СРСР. Це дало підставу письменникові назвати Країну Рад Країною Ді Пі (від англ. літерної аббревіатури 40-х рр. XX ст. displaced persons –переміщені особи), а майже всіх її мешканців – діпістами: „В країні волі і труда „Комуністичний змістом” Отак малесенький Біда уперше став діпістом” [10:208]. Уперше в світовій літературі письменник подає майже повний перелік назв цих установ (НКВД, НКВС, ГПУ, ОДПУ, ЧеКа, СМЕРШ, ОСО, Тройка), зокрема використовує „ергонім” ГУЛАГ. Маючи до того ж схильність до повторів та ампліфікаційних тропеїчних фігур він кілька разів у сатирі „Антон Біда – Герой Труда” подає перелік – розшифрування цих „лагерів”: ДАЛЬЛАГ, БАМЛАГ, СЄВЛАГ, КАРЛАГ, УСТЬЛАГ, МУРЛАГ,

ПЕЧЛАГ, ГУЛАГ по цілій еСеСеРі [10:291], а в „Тигроловах” змальовує основних будівників -гордості СРСР БАМу – в’язнів БАМЛАГУ.

Колишній політв’язень – „націоналіст”, який на власному досвіді пізнав плоди діяльності цих установ, І. Багрянний не один свій художній і публіцистичний твір присвятив проблемі ГУЛАГу. І, що показово, на відміну від сучасних літературних бруталістів, матюкальників і матюкальниць, І. Багрянний брутальною лексикою користується надзвичайно рідко, як правило замінюючи її перифрастичними описами, вкладеними в уста служителів системи ГУЛАГу. Їхню звирячу вдачу і духовну нищість, круто замішану на цинізмі вкупі з лицемірством, він зображує іншими, не менш експресивними засобами, і система власних назв у автора тут спрацьовує дуже ефективно. Так, продовжуючи післяреволюційну емігрантську традицію зображення ЧК і чекістів і тим фактично як свідок підтверджуючи її правдивість, І. Багрянний системою прізвищ демонструє те, що А. Аверченко вкрай яскраво змалював у „Чортовому колесі”: „чи це не чрезвычайка – найяскравіше породження Третього Інтернаціоналу, бо ж усі, всі інтернаціонально згуртувалися там: і латиші, і росіяни, й жиди, і китайці – кати всіх країн – єднайтеся!” [14:218]. У І. Багряного це куций, але натоптаний гаркавий не-росіянин з російським прізвищем Велікін, слов’янин Фрей, з німецьким прізвищем, українець Донець, росіяни Сергєєв, Нечаєва, товаришка Клава, знавець Аллаха Сафигін, жид Барбаров (Сад Гетсиманський). Щоправда, на відміну від А. Аверченка, не менш яскраво письменник демонструє системою прізвищ з додаванням етнонімів і зеківський інтернаціонал (українці Чумак, Руденко, Васильченко, поляк Гловацький на прізвисько Пілсудський, бо сидить за „провину” тодішнього керманіча Польщі Пілсудського, грек Металіді, вірменин Саркісян, німець Шумахер, євреї Гепнер і „Карл Маркс”, росіяни Грязнов і Петров з „Саду Гетсиманського”), використовуючи при цьому додаткові стилістично експресивні художні прийоми. Скажімо, побутові суперечки між різноетнічними в’язнями Холодногірської тюрми він іронічно називає

війною між Азербайджаном і Біробіджаном [12:429]. Зате відетнонімічні прикметники „український” і „російський” в устах катів і в’язнів набувають статусу непримиренної антитези (див. „Тигролови” й „Сад Гетсиманський”). Так само підклеслено негативно звучать подібні прикметники у фразі про союзників-аліантів з „Людина біжить над прірвою”: „почала бомбити наступаюча советська армія з англійських літаків – американськими бомбами” [9:418].

Як відомо, між власними й загальними назвами не існує непрехідної межі (їхній взаємоперехід, існування певних лексико-семантичних груп, що за цією ознакою оцінюють неоднозначно [8:205–213]). Ця властивість дозволяє онімам брати участь у створенні багатьох мовностилістичних тропів майже на рівних із загальними назвами. Самі ж власні назви при цьому обов’язково конотують з дуже широким обсягом семантичних наросень. У І. Багряного це можна досить виразно простежити, причому публіцистична конотативність дуже часто виступає тут на передній план. Наведемо найтипівіші для письменника зразки публіцистичної конотації при експлуатації власних назв для створення тропів. Продовжуючи гулагівську тему, згадаймо загострено публіцистичний початок роману „Тигролови”, де дракон-людоджер стає символом „ешелону смерті – етапного ешелону ОГПУ– НКВД”, у якого „натоптане [жертвами] черево вщерт”, а тягне його циклопічний „ЙС” (Йосип Сталін) і підпихає демон „ФД” (Фелікс Дзержинський) [13:4]. Тут зіткнення прагмонімів (марки потягів) з їхнім розшифруванням (антропоніми) створює надзвичайно експресивну ситуацію, а вміщення автором „портрета” дракона в зачин твору вже одразу визначає суспільно-політичну спрямованість роману.

Прийом розшифрування власної назви є одним з активних в арсеналі письменника. Часто його супроводжують додаткові тропеїчні фігури. Іноді це іронічні синонімічні обмовки („Скотінін, пробачте, Ленін” [10:212]), або символічно асоціативні підміни прізвищ (Лаврентієв, що керує крайкомом ВКП (б) – „цей новітній Муравйов – Амурський” [13:184]);

іноді це своєрідні відкриті синтаксичні конструкції – алогізми з убивчим підсумковим завершенням („аматори Дунаєвського, Маркса і преферансу... словом, світ робітничо-селянської імперії у всій його величї й багатогранності” [13:15]); іноді оніми-антитези, подекуди вміщені в конструкцію катамарану („пройшов [Біда] і Крим і Рим в Уфі й поза Уфою” [10:221]; „перемещонного” з країни розпачу і мук в Комуно осіянну, Тобто, приміром із Прилук – В фаланги Магадану, У концтабори Колими, В утопію Печори! О, тінь прославлених людьми Фур’є й Томаса Мора!” [10:291]). Особливо виразними такі „розшифрування” стають в улюблених письменником ампліфікаційних конструкціях і повторях, де нагнітання однотипних, або одноструктурних одиниць, у цьому випадку онімів, ніби багаторазово підкреслює важливі для автора суспільно-політичні, або національно-культурні характеристики. Унікальною тут є авторська примітка до рядків, де згадуються [Лебедев] – Кумач і [Максим] Тадеїч [Рильський], як сталінські лауреати, оспівувачі сталінської епохи, в якій І. Багрянний пропонує дев’ять варіантів останнього рядка з дев’ятьма іншими прізвищами „співців” тієї епохи [10:204].

Майстерно використовує І. Багрянний і своєрідну синонімізацію (різномінування) різних типів антропонімів. Так, у поемі „Ave Maria” різні називання головної героїні – Марія, Марія Голубова [10:109], Голубова М. [10:110], Мері [10:128], Манька- красуня [10:130], Магдалина [10:137] – завжди публіцистично конотовано. Те саме можна сказати й про різні ймення Сталіна в сатирі „Антон Біда...” – Сталін-отець [10:334], Сосо [10:285], Джо [10:334], поряд із псевдоевфемістичними кліше – „напівонімами” – Отець народів [10:197], Отець з Кремля, Кесарь [10:229], комунний Месія [10:229], великий тато [10:343], кум Ріббентропа [10:312]. В „Оді до Сталіна” цей список поповнюється іншими онімами: Цезар – Отреп’єв – Джугашвілі – Йосип Кривавий плюс Кривавий [9:492–493]. Зовсім не антитезою звучить зіставлення в доповіді на III з’їзді УРДП кількох Україн – „в тім числі України Микити Хрущова й Еріха Коха” [9:505].

Неабияку роль відіграють у І. Багряного конотовані власні назви в ситуації використання чужомовних слів і виразів-кліше (останні своїми властивостями являють собою, як і етніми, проміжну групу мовних одиниць між власними і загальними назвами). Так, для підкреслення негативного ставлення до хамелеона Смірнова – „Соломона” з роману „Людина біжить над прірвою” письменник вкладає в його уста чужомовний варіант звернення до головного героя твору Макс, замість Максим [9:415]; іронічно забарвлений і Джо (Йосип Сталін) у згадуваній сатирі.

Окремо варто виділити особливості експлуатації письменником росіянізмів. З часів поневолення Росією України в українському красному письменстві й публіцистиці усталилася традиція використовувати російські фонетичні форми, слова й вирази з іронічною, саркастичною, сатиричною конотацією з підкресленням неприродності таких одиниць в українському тексті (Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко – ХІХ ст., М. Куліш, М. Хвильовий, О. Вишня та ін. – ХХ ст.). Не відходить від цієї традиції й І. Багряний. Назви „стриани родної еСеСеР” і всіх її карних установ автор подає майже виключно в російськомовному варіанті. Виразною антитезою стають у памфлеті „Чому я не хочу вертатись до СРСР?” лексеми „родина” і Вітчизна [9:477], Малоросія й Україна в доповіді на ІІІ-му з'їзді УРДП [9:505]. Письменник активно використовує графічні засоби для відтворення російської вимови імен і цитат-кліше (Династія Втарово Нікалає [9:188]; „Всігда готов!” [10:259]; Смірнов [9:415] та ін.). Згадуваному вище перелікові радянських концтаборів і сатирі „Антон Біда – герой труда” передують цитата „Рассудком не абнять! Аршіном не ізмерить!” [10:291].

У післямові до хрестоматії „Вірю” В. Усань пише про те, що публіцистика і публіцистичність творчості І. Багряного це ще „тема спеціальних досліджень” [9:531]. Сподіваємося, наш начерк про національно-культурну й суспільно-політичну конотативність власних назв у творах І. Багряного може частково заповнити цю лакуну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеева Р.А., Бахнян К.В. Социолингвистический аспект имени собственного. – М., 1984.
2. Бєліцька С.М. Конотонімізація онімів як лексико-семантичний процес: АКД. – Горлівка, 2000.
3. Калінін В.М. Теоретичні основи поетичної ономастики: АДД. – К., 2000.
4. Карпенко Ю.О. Прагматична спрямованість власних назв у художньому тексті. Методичні вказівки до спецкурсу. – Одеса, 1998.
5. Кричун Л.П. Функції антропонімів у сучасному сатиричному романі: АКД. – Кіровоград, 1998.
6. Пустовіт В.Ю. Національно-культурний компонент у структурі художнього тексту. АКД. – Запоріжжя, 2001.
7. Сологуб Н. Біблійні образи в художній творчості І. Багряного // Мовознавство. – 1993. – № 1. – С. 43–47.
8. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. – М., 1973.
9. Багряний І. Вірю: хрестоматія. – Детройт-Харків, 2000.
10. Багряний І. Золотий бумеранг. – К., 1999.
11. Багряний І. Огненне коло. – К., 1992.
12. Багряний І. Сад Гетсиманський. – К., 1991.
13. Багряний І. Тигролови. – К., 1991.
14. Аверченко А. Развороченный муравейник. – М.-Л., 1927.
15. Українська літературна енциклопедія. – Т. 1. – К., 1988.

En essai les auteurs veulent demontrer les fonctions du noms propres connotatifs dans l'œuvres d'art et publicistiques d'homme de lettres connu ukrainien I. Bagrianyi. L'aspect linguistique – social permet d'auteur realiser par ces noms propres les caracteristiques differents politiques et nationaux contre regime staliniste et imperialistique en URSS.

RÉSUMÉ

І. В. Тайдаєнко

**Назви на позначення зору та слуху
як елементи метафор у творах Івана Багряного**

Для поетичного мовлення, словесно-художнього зображення дійсності характерним є використання в особливому стилістичному навантаженні тих лексичних засобів, що мають викликати у читача певні образи конкретно-чуттєвого змісту – картини та образи, сформовані на відчуттях зору та слуху. Завдяки вираженим словом людським відчуттям автор домагається емоційного впливу на читача: більш реально перед ним постають описувані пейзажі, події, портрети дійових осіб.

Зазначимо, що лексеми на позначення зору та слуху не були предметом спеціального вивчення науковців, тому їх аналіз у творах Івана Багряного розкриє нові глибини мовного багатства української мови і, зокрема, ідіостилю письменника.

Зорова та слухова лексика в українській мові становить розвинені, історично сформовані групи слів, що характеризуються активністю вживання, багатством семантичної наповненості, поліфункціональністю, структурною різноманітністю. Це зумовлено давністю походження цих назв та здатністю позначати життєво важливі функції захисних реакцій організму, що сформувалися в процесі довготривалої еволюції людини в умовах праці й взаємодії з навколишнім середовищем. Номени зору та слуху відображають результат пізнавальної діяльності людини в сенсорних сферах. У сучасній українській мові ці назви утворюють якісно й кількісно розвинені тематичні групи, семантичні особливості яких визначаються специфікою означуваних реалій.

Використовуючи лексеми на позначення зору, слуху, автор створює конкретну чуттєву образність художньої мови, з їх допомогою ми глибоко пізнаємо навколишній світ.

Мова творів Івана Багряного є багатою на різні виражальні засоби, що виявляють свій вплив на читача. Письменник вдається до складних побудов поетизованого образу, багатої метафоричності, найрізноманітніших мовно-стилістичних засобів.

Перед собою ми поставили завдання обстежити лише невелику частину літературної спадщини І. Багряного: романи „Тигролови” та „Сад Гетсиманський”, тобто творів, у яких чи не найкраще розкривається його талант. Предметом дослідження обрали лексику чуттєвої сфери, зокрема назви слуху та зору, що були до цього часу поза увагою науковців, проте відіграють важливу роль у нашому повсякденному житті та допомагають виразити й з'ясувати як фізичні, так і психологічні наші діяння.

Аналізуючи твори, що стали джерелами нашої статті, доходимо висновку, що назви зору та слуху не лише підкреслюють значення фізіологічного поняття, а й є загальним фо-

ном художньої розповіді. Романи Івана Багряного „Тигролови” й „Сад Гетсиманський” відзначаються спрямуванням, що викликає почуття пригніченості, хвилювання, бо в них переважають слова-назви зорових та слухових відчуттів на позначення болю та страждань: стогін, плач, рев, „очі пломеніють”, „сльози стояли в очах” тощо. Це пов'язано певною мірою з життєвим шляхом письменника. Один із найвидатніших письменників ХХ століття змушений був коротати останні роки свого життя далеко від Батьківщини, в еміграції.

„Сад Гетсиманський” – це правдива і вражаюча розповідь про одну з найтрагічніших сторінок, яку довелося пережити нашому народу.

Як зазначає Г. Клочек: „Конфлікт у творі Багряного – це конфлікт між вільною, морально довершеною Людиною, що про неї можна говорити як про уособлення Добра, і у вищій мірі антигуманною тоталітарною системою, яку треба визначити як вияв абсолютного Зла” [8:45].

Іван Багряний був справжнім новатором художнього відображення дійсності. Митець вніс у літературу нові прийоми створення образів, оригінальну художню манеру, що виявилася у змалюванні картин через високопоетичний пейзаж, напружену динаміку сюжету, в застосуванні ліричних і драматичних прийомів розкриття багатої гами почуттів людини багатством мовних засобів.

В. Дятчук доречно зауважує, що „розвиток художнього стилю сучасної української мови пов'язаний, зокрема, із загальною тенденцією психологізації авторської оповіді, з урізноманітненням шляхів і прийомів передачі чуттєвих сприймань людини” [7:33].

Слово в процесі свого існування набуває нових виражальних оцінок, що обов'язково враховується майстрами слова. Отже, в контексті художнього твору слово набуває нового значення й особливої якості, відкривається по-новому. На думку В. Ващенка, немає такого стану мови, при якому слово не могло б набути образного значення [5:12–13]. „Функціональна специфіка художнього мовлення, – зазначає Л. Руденко, –

полягає в підпорядкуванні кожного елемента загальному естетичному завданню, внаслідок чого виникають додаткові смислові зв'язки, елементи художнього тексту набувають додаткового функціонального навантаження” [8:156], що простежується під час аналізу досліджуваних лексем. Такий аналіз показав, що для них найбільш типовим засобом створення додаткових відтінків у значенні, переносних значень є метафоризація, яка ґрунтується на асоціаціях конкретних фізичних відчуттів та абстрактних понять [1:279].

Художні засоби мови – елементи мистецької майстерності відомого письменника, що зумовили розкриття можливостей його таланту, створюють неповторну своєрідність його романів, забезпечують життєвість творам за законами краси. Стиль романів вражає багатством і виразністю тропів. Яскравість картин творів досягається майстерністю поєднання епітетів, порівнянь, метафор.

На фоні величезної кількості різного характеру та структури тропів, нехай з умовністю, але можна виділити метафори виразно романтичного характеру, що вживаються для ілюстрації зорових та слухових відчуттів.

Для творчості багатьох українських письменників характерна посиленна метафоричність мови. Зустрічаємо її й в романах „Тигролови” та „Сад Гетсиманський”. Особливо це стосується першого, де в описах природи Далекого Сходу І. Багрянний вдається до образного зображення за допомогою назв на позначення відчуттів.

Л. Тарасова, характеризуючи метафору, пише, що характер відношень між прямим і переносним метафоричним значенням, а також деякі особливості умов реалізації метафори дозволяють класифікувати її таким чином: власне метафора, метафора-порівняння, метафора-перифраз, метафора-символ [9:80]. Власне метафора виникає, коли деякі розрізнювальні ознаки прямого значення або безпосередньо складають зміст метафоричного значення, або викликають асоціації, що зумовлюють його зміст: золоті плями. У слові золотий актуалізується метафоричне значення „золотий колір”, що становить

собою одну з багатьох розрізнювальних ознак прямого значення: „Вже сонечко підбивалося вгору і розіклало золоті плями, як шовкові хустки, на галявинах, на стежці, на камених” [4:115]. Метафору-порівняння виділяють, коли окремі розрізнювальні ознаки прямого значення є основою для зближення й зіставлення двох різних предметів, причому обидва вони названі: *пересновані червоним павутинням променів, плюскоче червоний мак заходу*. Ознака “колір” у слові *мак*, яка концентрується прикметником *червоний*, є приводом для зближення й порівняння маку й заходу або форму павутиння з промінням: „Григорій дивився ліворуч на сизі кряжі під червоним колом, *пересновані червоним павутинням променів, і думка мимохіть поверталась назад, до табору*” [4:124]. Метафора-перифраз утворюється, коли ознаки прямого значення служать ознакою для називання даним словом іншого предмета, приводом для перейменування є ознака „форма” у прямому значенні слова холод: „Вони мерехтіли там особливо, як вогнисті краплини; часто одривалися нечутно і летіли вниз, блискаючи межи стовбурами і прошиваючи синій холод глибоких сутінків гущавини” [4:133]. Метафора-символ виникає, коли певні розрізнювальні ознаки прямого значення стають основою для закріплення за поданим словом змісту абстрактного характеру.

Метафора й символ, до складу яких входять номени зору та слуху, виступають засобами підсилення образності, збільшення виразності мови як засобу відображення предметів і явищ, хоча існують різні погляди на проблему їхнього розмежування та класифікації.

Іван Багрянний найчастіше використовує двочленні метафори, елементами яких виступають зорові та слухові назви відчуттів, хоча є випадки гіперболізації метафори словами наче, мов, реалізації метафор у сполученні з дієприслівниковим зворотом, з однорідними членами речення, з порівняннями, вираженими формою орудного відмінка іменника, що значно поглиблює метафору.

Динамічність мови романів зумовлює персоніфікацію дії в метафорі. Складовою частиною тропів є назви на позначення слуху: вода воркоче, поїзд зойкнув, кедрі переповідають; все неживе, статичне набирає ознак живої ознаки: „Думи пливли, як плине вода в широкому Імані, – гомонить срібними голосочками, плюскотить, воркоче ніжно, вабить, вмовляє, кличе і утікає, ховається в імлі” [4:154]; „Тим часом поїзд зашвистів, зашипів, зойкнув і, шарпаючись, – аж но ребра в людей тріщали, – рушив і поповз у темряву” [4:174]; „Слухаючи, як шуміли кедрачі назустріч, як височені кедрі похитували коронами привітно, переповідаючи вічну свою казку, а чи звітуючи за дні розлуки, Григорій відчув прилив буйної, дикунської радості, а воднораз, – непереможної сили, що вирувала в нім” [4:203].

Описи природи, як показує дослідження, займають головне місце в романах. Пейзаж створюється за допомогою номенів зору та слуху, що роблять його більш насиченим, особлива роль у створенні описів належить кольороназам: „Обрії були заставлені сизими, фіалковими, синіми пасмами гір та гребенистих лісів” [4:9]; „Надворі стояли гарячі, сонячні дні – останні золотої осені” [2:327].

Природа в романах не є предметом особистісного, суб’єктивно-ліричного замилювання: вона або становить тло подій, або вияскравлює їх, і створити це тло допомагають назви зору та слуху, що конкретизують, уточнюють, доповнюють уявлення: „Височенна, чотирирясна тайга, буйна й непролазна, як африканський праліс, стояла навколо зачарована. Не шелесне лист, не ворухнеться гілка...” [4:36]; або контрастує з настроями героїв, позбавлених волі, замкненими у вагонах-домовинах спеціального ешелону ОГПУ – НКВС і тут особливу роль відіграють кольороназви: „Григорій схопився, відчувши, як в нім закалатало серце. Відчував, як у грудях сказано билось серце. Так, ніби його кинуто з височенної скелі на землю, в провалля. Змішане почуття тривоги, здивування, сказаного руху, неспокою опанувало ним... А ранок

стояв сонячний, мерехтливий, запишаний перлами і веселковими фарбами. Усміхнений, золотий ранок” [4:128].

Багрянний за допомогою номенів слуху створює замальовки, де природа повністю гармонує з почуттями і думками героїв: „Тиша була на світ, і тиша була на серці, і мерехтіння – мерехтіння...” [4:127]. В останньому прикладі спостерігається ще один стилістичний прийом, засобом творення якого є назва на позначення слухового відчуття, – це паралелізм – „стилістична фігура, яка ґрунтується на однотипній синтаксичній побудові двох або більше суміжних мовних одиниць, переважно рядків поетичного тексту, що породжує відчуття їхньої симетрії” [6:230]. Тобто в реченні відбувається зіставлення: життя природи і людського життя.

Отже, за допомогою кольороназв, які можна віднести до слів, що позначають зорові відчуття, власне зорових та слухових відчуттів митець творить метафоричні образи. І саме в природі черпає Іван Багрянний різноманітність кольорів та їх відтінків. Це пов’язано з тим, що стиль письменника ґрунтується на народних, фольклорних традиціях, які віддають перевагу соковитим, насиченим барвам. Слухові ж образи творяться за допомогою найменувань, що позначають аудіовідчуття. У пейзажних описах Багряного можна виділити такі назви: *тиша, шелест, скрип, шепіт* тощо.

Природа в Івана Багряного наділена людськими якостями. Метафори відтворюють рухи і дії природи: „А дощ! Аж пищить! Не пищить – на тисячу тонів заливається” [4:145]; „У річці ревля вода, піднімаючись дедалі вище; камені, що стирчали на ній зверху щезали один по одному під водою” [4:140]. Виділені нами слова, що несуть у собі метафоричне спрямування, – це слова на позначення слухових відчуттів. Вони дають можливість створити ефективне сприйняття описів в природі, життя людей, відтворити реально-романтичну картину зображуваного.

Номені зору та слуху є засобами створення різних стилістичних прийомів у творах письменника „Сад Гетсиманський” і „Тигролови”, активно використовуються в складі лінгвостилі-

стичних засобів в його мові з метою урізноманітнення й удосконалення словесно-художнього образу, збагачують систему виразально-зображальних засобів стилю письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусенко В.И. О синтетических метафорах в языке Н.В. Гоголя. Очерки по русскому языку и стилистике. – Саратов, 1967. – С. 130–135.
2. Багрянний Іван. Сад Гетсиманський. – К., 1992.
3. Багрянний Іван. Тигролови; Морітурі. – К., 2001.
4. Ващенко В.С. Українська семасіологія. Типологія лексичних значень: Посібник для студентів-філологів. – Дніпропетровськ, 1981.
5. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – Київ, 2001.
6. Дятчук В.В. Мовні засоби передачі запаху в художньому творі // Українська мова та література в школі. – 1981. – № 5 – С. 33–35.
7. Ключек Г. Романи Івана Багряного „Тигролови” та „Сад Гетсиманський”. – Кіровоград, 1998.
8. Руденко Л.М. Обставинна детермінація в структурі тексту // Семантико-синтаксичний і стилістичний аспект. – К., 1996.
9. Тарасова Л.Ф. К вопросу о лингвистической природе метафоры // Русский язык в школе. – 1980. – № 4. – С. 64–67.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of Ivan Bagryaniy's language of the works and the peculiarities of his ideostyle. The researcher studies the usage of lexemes for designation the sight and hearing in the meaning of metaphors in the author's novels, their functioning and semantics; pays his attention to the author's mastery in creation audio and video images with the help of sensitive vocabulary (words for designation sight and hearing).

Н. М. Журавлюва

Власні імена як основний лексичний засіб вираження ввічливості у листах Івана Багряного

Проблема функціонування власних імен як етикетних в епістолярії українських інтелігентів ХХ ст. в лінгвостилістиці не є новою. Її порушення і часткове розв'язання знаходимо

у статтях дослідниці мовного етикету С. Богдан [4:164–165; 5:261–267].

Однак на сьогодні немає робіт, в яких би розглядалися етикетна роль антропонімів, уживаних в епістолярній спадщині відомого українського письменника і громадсько-політичного діяча І. Багряного. Така спроба робиться нами вперше. У даній статті ставимо за мету з'ясувати, якими ж саме антропонімами послуговувався І. Багрянний для вираження епістолярної ввічливості.

При ознайомленні з епістолярієм письменника насамперед впадає в око той факт, що засобом вираження шанобливої ввічливості у його листах часто виступало величання на ім'я та по батькові, що є давньою українською традицією [Див.: 8:13–15; 6:40–45]. Іншої думки у цьому питанні дотримується російські дослідники мовного етикету. Так, Н. Формановська вважає, що “имя и отчество – специфическая для русских форма называния человека” [10,38]. А. Балакай в “Толковом словаре русского речевого этикета” зазначає, що “обращение по имени-отчеству – самая распространенная в России XIX–XX вв. форма вежливости, уважительного обращения к взрослому человеку. “... форма отчества (со старославянским -вич) со времени ее возникновения на исходе XVI в. употреблялась как элемент особо почетной формы обращения” [3:194]. Видатний український філолог В. Сімович відзначав, що “цей звичай однаково наш, як і московський, може правдивіше буде західноєвропейським.... Колись був він і в чехів, і в поляків, і в сербів – та згодом пропав. По батькові звуть себе скандинавці, більша частина їх імен на –sen: це власне імена по батькові. Про грецькі імена на –ides і не згадуємо” [9:39]. Гречні звертання, виражені власним ім'ям і назвою по батькові, у листах письменника трапляються зрідка: “*Михайле Григоровичу, не жартуйте!*” (до М. Воскобійника) [1:311]. Але часто автор послуговувався таким гоноративом в етикетних ситуаціях згадування про відсутню особу або передачі кому-небудь відсутньому привіту чи якоїсь інформації: “...я прекрасно знаю, скільки пошани й поваги до Вас у *Ананія Платоновича*, і зо-

всім не припускаю, щоби він зумисне хотів Вам чимось допекти” (до М. Степаненка) [2:233]; “Скажіть Михайлові Григоровичу, що якщо наміри Б. Левицького видати “Тигролови” в німецькій мові це є липа (а це мусить бути видно зразу), то нехай рукопис перекладу негайно перешле мені” (до М. Степаненка) [2:191]; “Відповідаю на Ваш лист в справі видання роману *Володимира Кириловича* – “Політична концепція в образах” (до Р.Винниченко) [1:176]; “Привіт Василю Сидоровичу!” (до М. Степаненка) [2:207]. Характерною особливістю епістолярної манери І.Багряного є те, що в переважній більшості випадків він використовував дружньо-шанобливі етикетно-ввічливі звертальні моделі, в яких роль етикетного епітета виконував прикметник *дорогий*: “А я замовк, *дорогий Миколо Омеляновичу*, бо уста мені звело судорогою страшною гіркоти” (до М. Степаненка) [2:183]; “*Дорогий Уласе Олексійовичу!*” (до І. Самчука) [2:145]; “*Дорогий Федоре Петровичу*, зворушливо і дуже мило з вашого боку, що надіслали “Дніпро” (до Ф. Пігідо) [2:70]; “*Дорогий Михайле Григоровичу!*” (до М. Воскобійника) [1:241]; “*Дорогий Петре Кузьмовичу!*” (до П.Волиняка) [1:222]. Часто початкова шанобливо-ввічлива звертальна формула в його листах закінчувалася не знаком оклику, а комою, після якої речення продовжувалося: “*Дорогий Михайле Григоровичу*, стаття твоя про уцімлення прав українців Вороніжчини й Кубані тощо – прекрасна” (до М. Воскобійника) [1:343]; “*Дорогий Віталію Петровичу*, не робіть тільки з дрібних речей великих слонів” (до В. Бендера) [1:133]. Через те початкове звертання часто нічим не відрізнялося від тих звертань, які трапляються в епістолярних текстах: “*Дорогий Миколо Омеляновичу*, прошу ласкаво вибачити за малу оперативність в листуванні” (до М. Степаненка) [2:243]; “*Дорогий Василю Васильовичу*, називаю Вас так, хоч Ваші останні листи становлять Ваше добре ставлення до мене під сумнів” (до В. Григоренка) [1:419]. Офіційного відтінку звертанням, вираженням величанням на ім’я і по батькові, надавав шанобливий етикетний епітет *високошановний*, який у автора був улюбленим, як і епітет *дорогий*: “*Високошанов-*

ний Василю Васильовичу, лист Ваш одержав” (до В. Григоренка) [1:417]; “*Високошановний Федоре Петровичу*, вибачте, що так офіційно звертаюся, але цей лист офіційний і прошу довести його до відома колег” (до Ф. Пігідо) [2:76]; “*Високошановний і дорогий Петре Кузьмовичу*, дякую за лист” (до П. Волиняка) [1:204].

Якщо замість етикетного означення *високошановний* вживалася аббревіатура ВШ (що теж було однією з характерних ознак епістолярних звертань І. Багряного), таке звертання слід, очевидно, вважати надміру офіційним, з відтінком холодної пошани, що траплялось, мабуть, тоді, коли автор послання був у стані афекту: “*ВШ Федоре Петровичу*, з копії вашого листа до М.Г. довідуюсь, що Вам неприємна форма звертання “дорогий”, бо Ви, мовляв, “не знали ще такого середовища, в яким це слово вживалось би так нещиро.” Тому, щоб огордити вас від такої неприємності, не вживаймо цього слова взагалі. Викиньмо його з лексикону. То ж вибачайте за офіційне звертання вгорі” (до Ф. Пігідо) [2:113]; “*ВШ Михайле Григоровичу*, я ніяк не можу вийти з дива, от не можу! – що ви оце встругнули” (до М.Воскобійника) [1:308]. Не позбавлені надмірної офіційності і звертальні формули, в яких замість шанобливого етикетного епітета *вельмишановний* чи *високошановний*, пишеться літера В. і ставиться крапка, а далі йде означення *шановний*: “*В. шановний Іван Павлович!*” (до В. Бендера) [1:119]. Як власне особове ім’я, так і батьківське наймення у листах І. Багряного, як правило, вживаються або у формі кличного відмінка однини (частіше), або у формі називного відмінка однини (рідше): “*Дорогий Петро Михайлович*, Ви мудра людина” (до П. Шинкаря) [2:300]; “*Дорогий Петре Михайловичу*, дякую за листа і турботи про мене” (до П. Шинкаря) [2:329]; “*Дорогий Василь Васильович!*” (до В. Григоренка) [1:410]; “*Дорогий Василю Васильовичу*, я дуже здивований тоном вашого листа” (до В. Григоренка) [1:411]. Такі паралельні форми величання на ім’я та по батькові трапляються навіть в одному листі. Як приклад, можемо навести лист І. Багряного до К. Гіммельрайха від 4 серпня 1955 року:

“Високошановний і дорогий Кость Павлович, звертаюся до Вас особисто, як до керівника Крайової організації, з однією дуже важливою справою” [1:352]; “Але, дорогий Костю Павловичу, згодьтеся з тим, що це перший випадок в усій нашій досить довгій уже й досить героїчній історії...” [1:352].

Етикетну роль у листах письменника виконували і чоловічі імена по батькові. Шанобливе називання по батькові як самостійний спосіб іменування особи незалежно від її віку, статі та соціального стану є давньою українською традицією, яка знайшла своє відображення в художньому стилі [Див.: 7:15–16]. Правда, у листах І. Багряного перед назвою по батькові у формі кличного відмінка однини завжди вживалася перша літера власного імені з крапкою: “Дорогий М. Григоровичу, пропоную Вашій увазі до бюлетеня ось цю карикатуру” (до М. Воскобійника) [1:293]; “Дорогий Ф. Петровичу, дякую за листа” (до Ф. Пігідо) [2:46]; “М. Григоровичу, чому не повертаєш мені листів, про які я просив?” (до М. Воскобійника) [1:305]. В епістолярному етикеті такі звертання мають відтінки розмовності та фамільярності. Поштиво-шанобливі гоноративи автор використовував і в етикетній ситуації згадування про відсутніх осіб, де вони були, мабуть, більш доречнішими: “Якщо маєте щось проти – негайно пишіть А. Платоновичу” (до Ф. Пігідо) [2:75]; “І немає чого Ф. Семеновичу тут ображатися” (до Ф. Пігідо) [2:81]; “Що там робить В. Васильович?” (до М. Степаненка) [2:203]; “Словом, я абсолютно за концепцію, висловлювану (висловлену) не раз вами, а найкраще сформульовану В. Івановичем” (до М. Воскобійника) [1:337].

У листах І. Багряного наявні й дружньо-шанобливі звертальні формули, які складалися з усіченого власного імені та назви по батькові і мали відтінок фамільярності: “Дорогий Мих. Григоровичу, – те, що ти мені сказав по телефону, – це є страшна річ: значить ті панове проти того, щоби атакувати навіть червоний російський фашизм!” (до М. Воскобійника) [1:283]; “Дорогий Мих. Григорович, посилаю тобі копію мого другого листа до Витвицького для інформації” (до М. Воскобійника) [1:246]. Як фамільярні дружньо-шанобливі

гоноративи такі поштиві утворення вживались і в етикетній ситуації згадування чи називання відсутньої особи: “І таке ж товариське ставлення було в мене завжди до Мих. Григоровича” (до М. Степаненка) [2:182]; “Бо не хотілося мені турбувати Гр. Трохимовича й завдавати йому зайвої праці” (до М. Горготи) [1:359]. Іноді у фамільярно-поштивих гоноративах власне особове ім’я писалося повністю, а усіченою була форма по батькові: “А тим часом спитайте у Василя Сид., що найкраще все це знає, як було за інших директорів і при більшому тиражеві” (до М. Степаненка) [2:162].

Як етикетні в епістолярію письменника використовувались скорочені утворення від власного імені та назви по батькові, які мали панібратський характер: “Дорогий Мих. Григ., покладім руку на серце й скажімо, хто має більше підстав огричуватися...” (до М. Воскобійника) [1:254]; “Взагалі, дорогий Мих. Григ., треба вести політику самостійну...” (до М. Воскобійника) [1:257]; “Дорогий Мих. Григ., сьогодні вислав тобі цікавого “листа”, морально-терористичного призначення, а сам оце ніяк не можу заспокоїтись” (до М. Воскобійника) [1:288].

Трапляються у листах і надміру фамільярно-поштиві гоноративи: “Я завжди шанував Мих. Григ., і він це, зрештою, добре знає” (до М. Степаненка) [2:183]; “Чого мовчить Мих. Григ.? чи вже він там утонув в болоті благоденствія?” (до М. Степаненка) [2:208]. Етикетний епітет *ясновельможний*, який використовувався ще в добу козаччини як почесно-шанобливе найменування польських панів і українських гетьманів, іноді надавав такому гоноративу іронічно-глузливого відтінку: “Скажіть *ясновельможному* Мих. Григ., хай хоч поштову мою квитанцію мені поверне. Листів я вже від нього не жду. І причини збагнути не можу. Якщо причиною є амбіція і злість на мене, – ну то ура-ура-ура! – так політичним та ще й “державним” мужам і личить” (до Ф. Пігідо) [2:35].

Роль етикетних дружньо-фамільярних звертань і гоноративів виконували в епістолярній спадщині письменника ініціали імені та по батькові, тобто криптоніми. “Дорогий В.В., – щоби наказ виконувався, треба, щоби той, що наказує, мав бе-

зоглядний авторитет на місцях” (до В. Григоренка) [1:415]; “Ах, *дорогий Ф.П.*, – це все продумана й послідовна кампанія тих паскудників, що іменуються нашими “партнерами”...” (до Ф. Пігідо) [1:31]; “І ради таких вищих речей *М.Г.*, якби він був чесний супроти своїх товаришів, мусив би, замість лізти в пляшку, просто полагодити справу, давши належні, розумні вияснення своїм знайомим” (до Ф. Пігідо) [2:371].

Для ввічливого найменування особи чоловічої статі, зв’язаної дружбою, довір’ям, відданістю, в етикетній ситуації звертання у листах письменника використовувалась лексема *друг* у формі кличного відмінка однини: “Власне, потрібен єдиний український національний фронт, як повітря, інакше українська справа загине. Загине, *друзе*” (до І. Дубинця) [1:491]; “Ось тобі, *друзе*, та “реальна політика”, на яку треба озиратися, і тут проходить та “линва”, з якої можна звалитися” (до М. Воскобійника) [1:332]. В епістолярію І. Багряного таке дружньо-ввічливе звертання часто вживалося у сполученні з інтимізуючим займенником *мій*: “*Друзе мій*, якраз нашою бідою була і є, і буде довго ще наша щирість, наша доброта, наша розхристана українська степова душа” (до І. Дубинця) [1:492]; “*Друзе мій*, історія судитиме нас не за кількість вилитої жовчі одне на одного, а за виявлене терпіння й розум...” (до І. Дубинця) [1:492]; “А тепер таке, *друзе мій*, – постарайся опертися на людей діла, а не на балакунів і безпам’ятних листописателів, бо інакше буде тобі трудно” (до М. Воскобійника) [1:321]. Етикетний епітет *дорогий* сприяв посиленню дружнього відтінку у таких звертаннях: “Але скажи, *друзе мій дорогий*, чи мусимо ми дорожити приятню болота, чи мусимо ми лякатися клевети й випадів проти нас, коли не вони праві, а ми? Ми праві, *друзе!*” (до І. Дубинця) [1:491–492]. Дружньо-ввічливі звертання *друзе, мій друже, дорогий мій друже* ускладнюючись власними іменами-прикладками, утворювали звертальні формули. Прикладки, що входили до звертальних формул, могли бути виражені: а) власним ім’ям (офіційним чи розмовним): “*Дорогий друже, Грицьку!*” (до Г. Китастого) [1:540]; “*Дорогий друже Іване!*”

(до І. Дубинця) [1:462]; “*Дорогий друже Михасю*, не нарікай. Негарно” (до М. Воскобійника) [1:297]; “І хочу Вам сказати таке, *друзе Миколо*: не дайтеся вгнати себе в стан депресії” (до М. Степаненка) [2:156]; б) традиційним чи індивідуально-авторськими різновидами величань на ім’я та по батькові: “*Дорогий друже Іване Варфоломійовичу!*” (до І. Дубинця) [1:459]; “*Дорогий друже Мих. Григоровичу*, що тебе атакує та свинота, ти не бійся і не губися” (до М. Воскобійника) [1:281]; “*Дорогий друже Мих. Григ.*, наведений вище абзац говорить про відповідальність...” (до М. Воскобійника) [1:256]. На знак особливої поваги звертання *друзе* у його листах часто писалося з великої літери: “*Дорогий Друже Григорій Трохимович*, ну й чого ж це ти увесь час мовчиш?” (до Г. Китастого) [1:548]; “*Дорогий мій Друже Михайле Григоровичу*, від усього серця тішуся, що ти викресав з себе стільки сили волі...” (до М. Воскобійника) [1:315]; в) прізвищем: “*Дорогий друже Завертайло*, вибачайте, що так довго не відписував на Вашого останнього листа” (до Д. Завертайла) [1:511]; “*Високошановний “Друзе Жураківський*, пересланий Вами моні-ордер одержав...” (до В. Жураківського) [1:505]; “*Високошановний і дорогий Друже Горгота*, гроші за “МБ” – 240 д. – одержав уже давно, і прошу сердечно Вашу Дружину й Вас вибачити мені, що не відповів своєчасно...” (до М. Горготи) [1:374]. Такі офіційні дружньо-ввічливі звертальні моделі (*друг+прізвище* з етикетними епітетами чи без них) в епістолярному етикеті українців XIX – початку XX ст. не вживались. В епістолярії письменника вони з’явилися, очевидно, під впливом німецького етикету [Див.: 11:11]. Разом з тим у його листах як етикетні використовувались звертальні формули *пан+прізвище, пані+прізвище* за аналогією до звертань, традиційних у німецькому етикеті: “*Дорогий пане Волиняк!*” (до П. Волиняка) [1:210]; “*Високошановний і дорогий пане Губаржевський*, вибачайте, що по-світськи Вас титулую, але оскільки ми при світській темі, Вами в листі порушений, то я собі й дозволив так просто до Вас звернутися” (до І. Губаржевського) [1:403]; “*Високошановна Пані А. Горгота*,

прошу мені ласкаво вибачити за таке моє нечасте листування” (до А. Горгоги) [1:382]; “Високошановна Пані Гришко, маємо за честь запросити Вас на ролі хресної мами нашої доньки Роксоланки, яку ми маємо незабаром хрестити” (до Г. Гришко) [1:425]; “Ось тому, *дорога Пані Йогансен*, я ніколи не зможу взяти будь-якої участі в жадній імпрезі поруч з “репресованими”, що обливають брудом ім’я Хвильового і його когорти...” (до А. Йогансен) [1:528]. У таких звертальних виразах українськими є лише етикетні епітети *дорогий* та *високошановний*.

В українському епістолярії XIX – початку XX ст. такі моделі звертань теж використовувались, однак звертальна формула пан+прізвище частіше вживалася у листах західно-українських авторів, а гоноративом пані+прізвище адресанти послуговувалися лише в етикетних ситуаціях згадування чи називання відсутньої особи та передачі кому-небудь відсутньому поклоном, вітанням, привітанням.

Таким чином, важливим лексичним засобом вираження епістолярної ввічливості І. Багряного були такі види антропонімів: власне ім’я і назва по батькові; чоловічі імена по батькові; усічене власне ім’я і батьківське наймення; скорочені найменування, утворені від власного імені та форми по батькові; криптоніми. Власні імена і прізвища як етикетні самостійно не вживались, а входили до складу звертальних моделей, де виконували роль прикладок при загальних назвах *друг, пан і пані*. Крім власних імен, у листах письменника трапляються й інші лексичні засоби вираження ввічливості, про які йтиме мова у подальших дослідженнях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І.П. Листування (1946–1963): У 2 т. – Т. 1. – К., 2002.
2. Багрянний І.П. Листування (1946–1963): У 2 т. – Т. 2. – К., 2002.
3. Балакай А.Г. Толковий словарь русского речевого этикета: Свыше 4000 этикетных слов и выражений. – М., 2004.
4. Богдан С. Звертання як елемент індивідуального стилю в епістолярії Катерини Білокур // Антропоцентричний підхід у дослідженні мови. Матеріали VII Міжнародних Карських читань. – Ніжин-Гродна, 1998. – С. 164–166.
5. Богдан С. Українська

епістолярія другої половини XX ст.: традиційне й індивідуальне у функціонуванні мовного етикету // Мовознавство. Доповіді та повідомлення IV Міжнародного конгресу українців. – К., 2002. – С. 261–267.

6. Журавльова Н. Про величання на ім’я та по батькові у листах письменників XIX – початку XX століття // Наукові записки. Сер. Мовознавство. Ч. 2. – Тернопіль, 2003. – № 1 (IX). – С. 40–45.
7. Журавльова Н.М. Засоби вираження ввічливості слобожан у творах Г.Ф. Квітки-Основ’яненка // Лінгвістичні дослідження. Збірник наукових праць. – Вип. 2. – Ч. 2. – Х., 2003. – С. 15–27.
8. Миронюк О.М. Історія українського мовного етикету (засоби вираження ввічливості): Автореф. дис.... канд. філол. наук. – К., 1993.
9. Сімович В.І. Наша товариська мова // Сімович В. Українське мовознавство. Розвідки й статті. Т. 2. // Українські студії Оттавського університету. – 1984. – № 6. – С. 36–46.
10. Формановская Н.И. Употребление русского речевого этикета. – М., 1984.
11. Формановская Н.И., Соколова Х.Р. Речевой этикет. Русско-немецкие соответствия. Справочник. – М., 1989.

SUMMARY

The article relates to different types of antroponyms which perform etiquette functions in I. Bagryaniy’s epistolary. Addresses and honoratives expressed by personal names are used in different etiquette situations.

Л. П. Денисенко, А. А. Тертишна

Мовностилістичні можливості

питальних речень

у романі Івана Багряного „Тигролови”

Дослідження стилістичного синтаксису художнього мовлення було і залишається актуальним, оскільки основною функцією синтаксичних одиниць у мові художнього твору є функція зображувальна у найширшому значенні цього слова. Це і створення художнього образу, різноманітних сцен і ситуацій. За допомогою синтаксичних одиниць різної модальності письменник передає почуття, емоції, психологічний стан героїв, показує своє ставлення до сказаного. І звичайно, вибір синтаксичних одиниць залежить від індивідуальності та неповторності мови кожного майстра слова.

Іван Багряний – велична постать, сповнена трагічної краси, титанічної сили та неповторності. Творчість українського поета, прозаїка, журналіста, редактора, громадсько-політичного діяча цікавить багатьох вітчизняних мовознавців та літературознавців. Так Леонід Череватенко робить спробу проаналізувати твори митця. Дослідник відзначає, що для письменника характерна „своєрідність синтакси і надзвичайна різноманітність, багатство ритміки не робленої, не вилученої, „не змайстрованої”, а саме тої, що є органічною цілістю душі поета, його органічним відчуттям космічного ритму, без якої не існує справжнього поета” [1:82].

Мовний матеріал у цій статті досліджується на основі експресивних речень питальної модальності, виявлених у романі Івана Багряного „Тигролови”. Взірець особливої „словесної магії” (Б. Тихолоз) був предметом вивчення в українській лінгвістиці. Зроблено декілька спроб дослідити лексичні, фразеологічні, синтаксичні особливості творів письменника [3, 5, 7]. Однак на сьогодні відсутні роботи, в яких би розглядалися моделі питальних речень, уживаних в романі „Тигролови”. Така спроба робиться нами вперше. У даній статті ставимо за мету проаналізувати різні типи речень питальної модальності, завдяки яким досягається експресивна зарядженість роману.

Лінгвістичний аналіз роману Івана Багряного, зокрема стилістико – синтаксичний, сприяє глибокому осягненню його неординарної манери письма, глибини авторського світобачення та художнього мислення. Стилiстичні властивості питальних речень у його творах залежать від особливостей структури, семантики та інтонаційного оформлення. Кожен тип мініструктури має значні стилістичні ресурси.

Найбільшою вживаністю в романі „Тигролови” Івана Багряного відзначаються власне питальні речення. Цей тип речень зустрічаємо переважно в діалогах, вони є наслідком спільного осягання знань: запитання одного співрозмовника передбачає відповідь іншого; в такий спосіб автор створює відносно змістовну, функціональну і структурну цілісність з двох (і більше) діалогічних реплік:

– І як же ви їх ловите? Стріляєте, а тоді вже? – Навіщо? Стріляного нікому й дурно не треба, хіба що китайцям на мило. За битого база платить одну тисячу лиш, а за живого і щоб без найменшого ганжу – 12–15 тисяч карбованців, та все кромом. Ми з того й живем. То який же дурень стрілятиме, – треба живцем. – І ото ти ловила його живцем? Таку сатану? – А ловила. – Тенетами б то? – Та ні ж, руками... – Сама? – Ні, вчотирьох – з батьком, з Грицьком та з Миколою. – І як? – Піймали, як бачиш... [2:62];

Потаюк помовчав, поводячи нахмуреними бровами з-під кубанки і враз засміявся іронічно. А далі зайшовся сміхом весело, та: – Слухай, Грицю... А це хто з тобою? – Та це ж свояк один тут! Привіз я йому доху й унти. Свій! – Добре, – і одверто посміхнувся до Григорія. – Так не дають, кажеш? – А не дають. – Кажуть, не треба? – заскалив око. – Авжеж... [2:153].

Для роману характерне часте вживання питальних речень в структурі діалогу, які бувають граматично повними і неповними, пор.:

Григорій слухав з великою увагою, а як стара примовкла спитав:

– Так ви пливли кругом світу? – А пливли ж...” [2:66];

– Ху – у!.. Відмовили. От. – Так... – навіть не здивувався Потаюк. – Ну, і? – І відмовили. Кажуть: „Не треба! Навіщо?! Полюйте так...” [2:153].

Такі неповні питальні діалогічні конструкції в абсолютній більшості випадків легко перетворити у відповідні повні. Інша річ, що таке „перетворення” є зайвим з погляду комунікативної функції. Воно порушило б стилістичні норми діалогічного ладу мовлення, не відбивало б специфіки діалогу, для якого конструкції з неназваним (еліпсованим) членом речення є виразно домінуючим і звичайним.

Знаходимо в романі і питальні інфінітивні речення, які наділені значною експресивністю й емоційністю. У них модальне значення виражене не лексично, а самою структурою речення і його питальною інформацією:

Утікати?.. Ге, куди там! Повернулась і ляснула зопалу з дробовика, мов у горобця. Ну, й зовсім натворила біди [2:43];

Пробі! Тікати чи не тікати? Ой лихо... [2:43];

Ведмедів полахати? – посміхнувся Грицько, лежачи хрестом... [2:84];

Туди к бісу! Крикнути? Незручно, соромн [2:85].

Стилістичної виразності та емоційної піднесеності надають роману Івана Багряного питально-риторичні речення. Їм властива своєрідна питальна інтонація. У функції засобів оформлення цих конструкцій автор використовує питальні займенники й питальні частки:

Боже мій, Боже! Та чи ти є на небі?! Чи Тебе шукати та на прою викликати, Боже? Куди ж ти дивишся?! [2:136];

Боже – Боже! – побивалась жінка. – І що воно в світі робиться?! І де те людське пристановище наше? Га? [2:54].

Із функціональної точки зору риторичне запитання є не справжнім, „інформативним” питанням, а псевдопитанням, тому що мовець сам добре знає те, про що він запитує.

Питально – риторичні речення роману містять риторичне запитання, тобто приховане ствердження або заперечення, за своєю змістовою специфікою вони являють собою судження. Так, наприклад, питально – риторичне речення:

І так само біжать аргати по боках ешелону, перестукуючи стіни – чи не зрушена дошка десь?! Чи не замірився ворог з нутра на державу, закон і порядок, рятуючись від того закону вченого? [2:28].

Насправді це речення виражає заперечення – судження, сприймається як категорична констатація того, що „ні не зрушена дошка ніде! Ні не замірився ворог з нутра на державу, закон і порядок, рятуючись від того закону втечею!” – риторичне запитання рівнозначне категоричному судженню плюс оклик. Через те, що структура питально – риторичних речень втілюється в специфічній питальній інтонації, що в них з особливою емоційністю виражається думка – судження, автор

вдало використовує їх у своєму романі для яскравого стилістичного забарвлення мовлення.

Серед лінгвістичних синтаксичних конструкцій помітне місце у романі посідають оригінальні за своєю формою та значеннєво-стилістичним колоритом питальні речення – міні-структури, що супроводжуються окличною інтонацією:

...Ти, я бачу, такий герой. А як же ти думав?! І як же інакше?! Тут всюди однаково чекає смерть” [2:62];

– Хто допомагав?! Мовчанка. – Тридцять другий вагон!. Згнуо! Роздавлю!. – Хто допомагав!? Тихо. Тридцять другий вагон відокремили. Біля 60 людей стало окремою купкою. – Хто спільник? !.. [2:32].

Риторичні оклики допомагають урізноманітнити інтонацію оповіді, порушуючи монологічність плину авторської мови.

Нами помічено, що митець вживає і так звані перепитувальні речення, як от:

– Як же це вам пощастило?! Та й карток же ви наробили з нього! – Як з нього? [2:61].

Це, як правило, граматично неповні діалогічні конструкції. Звичайно повторюється такий елемент попереднього висловлення, що не досить зрозумілий або слабо почутий співрозмовником, внаслідок чого й виникає потреба в його повторенні. Чинником, що зумовлює перепитування, нерідко є певний емоційний стан одного з учасників розмови, його удаване або справжнє здивування чи захоплення повідомлюваним або, навпаки, його негативне ставлення до останнього, невдоволення ним. Інколи персонаж навіть зумисне повторює частину попереднього речення, бо хоче в такий спосіб виграти час для обміркування відповіді на поставлене запитання або просто повніше висловити свою думку з приводу повідомленого іншим.

Перепитувані речення, зафіксовані в романі Івана Багряного, можна поділити на дві групи.

1. Уточнюючі перепитувальні речення. Після таких питань у відповіді може бути Так або Ні:

– Ні... Тут усе нове для мене і ... чудне. – Чудне? – Так [2:67].

2. З'ясовуючі перепитувальні речення. Дані конструкції мають при собі питальний займенник – означення; після них не може бути стверджувальної або заперечної відповіді, потрібної для повного розуміння змісту попередньої репліки, наприклад:

– На, це ж твій дружок. І це ти його посиротив. – Тобто як посиротив? – Ти ж його мамку вбив” [2:60].

Художньо-виражальні функції у творі виконують і вживані автором напівфразеологічні речення – питання:

– А що то за один? – не переміг - таки цікавості зять, спитав нарешті, ніби ненароком, лежачи на череві та позираючи з-під насуплених брів на полум'я: – Що то за чудаки?.. Видать, не тайожний” [2:92].

Речення питальної модальності творяться за допомогою інтонації та морфологічних засобів (питальні займенники, питальні частки, займенникові питальні частки).

Інтонація – важливий засіб створення питання. Вона може мінятися залежно від змісту запитання. Така інтонація буває трьох видів: 1) висхідна; 2) спадна; 3) висхідно – спадна.

Висхідна інтонація буває в тих реченнях, в яких логічне слово міститься в самому кінці речення:

Правда, він щось весь час говорив, хворіючи, але хіба тому можна вірити?” [2:69]; „Я весь час дякую Богові за те, що послав мені таку втіху. І в кого вони вдалися? [2:66].

При спадній інтонації в реченні логічно наголошеним є перше слово:

– Ти такий ... чудний ... Звідки ти? – Е, це так далеко, що ти й не мрієш [2:58]; „– Високо тобі? – спитав. – За вершечок [2:69].

Висхідно – спадна питальна інтонація спостерігається в реченні, в якому логічно наголошене слово міститься в середині речення:

– А Наташка (вона теж їхала): – То їдьмо! – Еге, їдьмо. А дома хто буде?.. – І чи ти ручиш за завтрашній день? [2:120].

Крім інтонації, питання може виражатися морфологічними засобами:

1) питальними займенниками:

Хто ж це таке стрельнув” [2:127];

Та й потім – що він їй і хто він їй? І навіщо він їй? З його становищем він просто не мав права. Хто він? [2:127];

Довго відсапувалась. Потім сказала сердито: – Хто ж так ходить? От іще... [2:153];

2) займенниково-питальними прислівниками:

– Куди це ти, кирпата, так спотикаєшся прудко? Агов!.. [2:87];

Коли ж вона впала і де?” [2:115];

– Куди ж ти? Куди ти?! – гукала до нього. Але він, не обертаючись, ішов далі. Навпростець [2:130];

А де це ти так розігнався? Чи не свататись? [2:87];

Григорій мовчки встав і почав збирати баклажки, чужі й свої. Назбирав цілий оберемок. – Куди це ти, чи не на торг, сину? – посміхнувся старий Сірко [2:90];

3) питальними частками:

Невже вона бачила? Але ні [2:112];

Сірків голос: – Що ти верзеш там, мала?.. – Хіба то я верзу, тату? Ви ж учора хвалились Морозам: „Інженер, мов...” [2:99];

– Глянь! Що то? – Та козулі ж ... – Такі високі?! – А хіба ще й низькі бувають? – Плохі які... Чи дурні якісь... [2:83].

Інтонація як засіб питальності найвиразніше реалізується при відсутності в реченні морфологічних засобів вираження питальності, проте, як показали дослідження, І. Багряний у своєму романі частіше використовує морфологічні засоби вираження питання.

Таким чином, вживання речень питальної модальності допомагає створити нове смислове ціле, свіжий художній образ; глибше розкриває характери героїв. Письменник вдається до більш простих питальних структур, які надають роману надзвичайного динамізму, швидкого темпу, що є однією з особливостей індивідуального стилю Івана Багряного.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Багрянний І.* Листування: У 2-х т. – Т. 1. – К., 2002. 2. *Багрянний І.* Тигролови: роман; Чому я не хочу вертатись до СРСР?: памфлет / Біографія Івана Багряного та шкільна версія аналізу роману „Тигролови” Григорія Клочека. – Кіровоград, 2000. 3. *Денисенко Л., Жук Н.* „На дорогах чужої погорди, на тернистих шляхах чужини” (із спостережень над синонімією поезії Івана Багряного) // Вісник Запорізького осередку вивчення української діаспори. Випуск 4. – Запоріжжя, 2006. – С. 97–112. 4. *Дудик П.* Питальні речення і питальні слова – речення // Українська мова та література в школі. – 1975. – № 5. – С. 20–25. 5. *Конєйцева Л.* Засоби експресивного синтаксису в романі І. Багряного „Тигролови” // Вісник Запорізького осередку вивчення української діаспори. Вип. 3. – Запоріжжя, 2005. – С. 120–133. 6. *Логвиненко Н. І.* Багрянний „Тигролови” // Українська мова та література. – 1999. – № 39. – С. 5–6. 7. *Ярова А.* Дієслівна синоніміка у прозових творах Івана Багряного // Дивослово. – 2000. – № 6. – С. 14–15.

SUMMARY In this article are analysed problems of syntactic character of interrogative sentences, their grammatical form, significance and classification, the mechanism of differentiation of their connotative meanings in the work of Ivan Bagryany.

Ж. Б. Ладишак

Особливості невластне-прямого мовлення у романі “Сад Гетсиманський” Івана Багряного

Прозовий художній твір є поліфонічною структурою, що містить кілька “голосів” (Б. Бахтін), “планів” (Л. Долежел), “пластів” (Р. Інгарден), які відрізняються у функціональному, тематичному і мовному відношеннях. Такого бага-

тоголосого звучання текст набуває завдяки взаємодії різних мовних планів: мови (мовлення) автора, оповідача, персонажів. Через взаємовіддзеркалення їх здійснюється осмислення і оцінка зображуваного у творі. Синтаксична організація прозового тексту виявляє гармонізовану точність і ясність цих мовних планів.

Авторське мовлення дозволяє встановити погляд автора на зображуване, його позицію, яка, власне, інтегрує всі мовні засоби художнього твору [3:66]. Мовлення персонажа (“чуже” мовлення, слово, голос), створене автором, існує окремо від нього. Співвідношення їх може набувати форми невластне-прямого мовлення, як у творах Івана Багряного.

Слушним є зауваження Н. Сологуб: “Найпростіша текстова побудова об’єднує пряме мовлення і мовлення оповідача, які часто у творі взаємодіють. У романі І. Багряного “Сад Гетсиманський” помітним є невластне-пряме мовлення із взаємодією голосу автора і голосу персонажа. Особливо таким видом мовлення позначені уривки, які передають думки Андрія Чумака за ґратами, коли він дивиться на місяць з його “емблемою зради” [3:66]. Напр.:

І саме тому він бунтувався всім своїм єством – “Не може бути!! Ні, не може, не може бути!!”

За чорними сільветами замість елегії вже кипить якась космічна буря звуків. Дивно, хто ж то грає, хто ще може так божественно грати в цьому місті відтоді, як у ньому побито всі роялі! Звідки, з яких, з чиїх вікон ці звуки Бетховена, що лунали для нього у місті колись, тоді, як він був зовсім юний і безтямно закоханий? Дивно [1:22].

Невластне-пряме мовлення не новий прийом у мовній формі української художньої прози. Іван Багрянний не був новатором у його застосуванні. Ним послуговувались Юрій Яновський, Григорій Тютюнник, Улас Самчук. Проте невластне-пряме мовлення – якісно нове утворення, порівняно з прямим мовленням і мовленням автора. Воно допомагає створити поліфонічність художнього твору, його “суб’єктивну багатопла-

новість” (В. Виноградов), що є ознакою високої майстерності письменника. Це засвідчив роман “Сад Гетсиманський”.

Невласне-пряме мовлення описане у лінгвістичній літературі: йому присвячені статті й окремі праці. Зокрема, у енциклопедії “Українська мова” невласне-пряма мова визначена як “введена в авторський текст чужа мова, яка зберігає особливості живої мови персонажа, але без цитування і специфічної пунктуації” [5:373].

Мовними засобами вираження невласне-прямого мовлення, за спостереженням М. Крупи, є зміна часових площин, зміна модального плану оповіді, лексико-фразеологічні засоби, акцентуалізація слів і словосполучень, що мають особливе значення, несподіване введення у текст особового займенника першої особи (заступає третю особу); авторська вказівка на приналежність окремих елементів мовлення герою; інверсія, повтор [2:251–255]. Дослідженню невласне-прямого мовлення присвячена праця Л. Соколової, яка розглядає його як один із способів (поряд зі словом автора і словом героя) викладу змістово-фактуального матеріалу [4:22]. Мовознавці використовують терміни “невласне пряма мова”, “невласне-пряме мовлення”. Аналізуючи мову роману “Сад Гетсиманський”, ми послуговуватимемось терміном “невласне-пряме мовлення” на позначення стилістичного прийому взаємопроникнення авторського і прямого мовлення.

Як джерело прикладів текст “Саду Гетсиманського”, поряд з іншими прозовими творами Івана Багряного (наприклад, романами “Тигролови”, “Людина біжить над прірвою”), є специфічним: входження “чужого мовлення” в авторське мовлення характеризує увесь роман в цілому – кількість випадків поєднання “свого” та “чужого” голосу у авторській об’єктивній оповіді практично не піддаються точному підрахунку.

Невласне-пряме мовлення – це частина тексту, тобто явище, обумовлене характером контексту і визначене через нього. Однак у романі Івана Багряного воно не випадкове – не просто відображає деякі улюблені авторські прийоми побудови тексту, а й естетично значуще.

Наше завдання – описати особливості стилістичної структури тих форм невласне-прямого мовлення, які використовує Іван Багряний у романі “Сад Гетсиманський”, визначити їх роль у творенні мовно-естетичної цілісності тексту.

Визначений мовознавцями як головна умова для виникнення невласне-прямого мовлення стиль оповіді, в якому автор не повинен зливатися зі своїми героями, не завжди обов’язковий. У романі “Сад Гетсиманський” спостерігаємо чітке протиставлення плану авторської оповіді і мовленнєвого плану інших персонажів (співкамерників Андрія Чумака Петровського, Давида). Напр.:

Петровський нічого не сказав на це, лише його очі наповнилися глибоким смутком. **Про що й для кого він має дискутувати?** [1:206]

Очі Давидові були повні дитячого жаху, він його приніс з собою звідти згори. Чого вони від нього хочуть!!? Що йому робити?! Вони від нього вимагають неможливого! Боже, що вони від нього вимагають!.. [1:219]

Особливим стає входження в мовлення автора мовлення головного героя Андрія Чумака, в якому іноді вгадується сам Іван Багряний. Л. Череватенко переконаний, що “авторові не довелося довго вишукувати головного героя. Андрій Чумак – це він сам, Іван Лозов’ягін. Іван Багряний. Микола Островський. Павка Корчагін, який дожив до 1937 року і потрапив у єжовські застінки. Він не здався, не розколовся, не зрадив ідеалів своєї юності, своєї віри в майбутнє, в високе призначення рідного народу” [6:502]. Враховуючи автобіографічність роману “Сад Гетсиманський”, ми все ж не ототожнюємо письменника з його героєм, але вважаємо, що створюючи образ людини гордої, нескореної, Іван Багряний свої думки, переконання “доручив” висловити саме Андрієві Чумаку. Це відбито у мовленні героя і у синтаксичному введенні його в мовлення автора.

Двоплановість оповіді, тобто поєднання в одній конструкції двох ліній мовлення (мовлення героя і мовлення автора), є особливо художньо-вирашною для Івана Багряного,

створюючи своєрідний естетичний ефект. В одних випадках може переважати голос автора, в інших – голос героя.

Невласне-пряме мовлення у оповіді Івана Багряного виступає у двох формах висловлення: в прихованій, медитативній формі, не виходячи за межі авторського оповіді, і у відкритій, експресивній формі, коли вона є засобом передачі сформованого внутрішнього мовлення персонажа. Перша форма характеризується тим, що основну лінію веде автор, не власне-пряме мовлення існує тут у вигляді слів, словосполучень, зворотів, притаманних герою. В оповіді Івана Багряного акценти часто зміщуються. У нього “чуже” слово – це не слово, супроводжуване оцінкою, а нерідко власне-авторська оцінка, для якої вводиться “чуже” слово.

У романі “Сад Гетсиманський” при передачі внутрішнього мовлення героя поширений синтаксичний тип не власне-прямого мовлення – зміна т.з. передається окремими питаннями, вигуками, змінами часового плану тощо. В текст вона вводиться за допомогою формальних показників – дієслів на позначення мислення і мовлення. При чому вони вказують на впорядкованість думок. Іноді голосом героя письменник трактує страшну діяльність НКВС, виходячи із засад того суспільства, яке її породило. Відповідно він прагне зрозуміти й описати її співпрацівників саме як реальних людей, що живуть, діють поруч решти співгромадян. Напр.:

І Андрій злорадно мружив очі, ховаючи несамовиті іскорки в них... То нічого, що вони так його вимучили, то нічого. А от подивимось, чим те все скінчиться.

Карти на стіл, панове! Карти на стіл! Тепер вони мусять припірати його “речовими доказами”, показуючи йому документи “діла”, різні свідчення, ловити його на фактах, іменах, датах. Вони мусять, хочуть чи не хочуть, показати йому все, що там вони мають в тій грубій зеленій течці! І він про все знає, про все те, від чого в нього так нудно і болить серце. Це мав бути дійсно цікавий етап слідства. Потім вони ще мусять дати йому очні ставки з усіма тими, хто тую течку напаквав “матеріалами”. Мусять!

Очні ставки! І він на власні очі побачить те, що так до болю хоче знати. Він ту всю прокляту загадку нарешті розшифрує. Розшифрує, панове!

Та тим часом ніхто ще не викладав карти на стіл. Конвеєр ішов далі [1:233].

Такий структурі найчастіше бачимо переважання голосу героя, що досягається введенням окличних речень, звертань, повторів, які творять експресію.

За нашим спостереженням, сфера розгорнутого, експресивного типу не власне-прямого мовлення у Івана Багряного – сфера внутрішнього мовлення. Часто вона з’являється у вигляді періодів. Напр.:

Андрієві здалося, що ось це, власне, й дивиться тими очима на нього весь вагон. Вони щось знають. Вони щось знають таке, чого він не знає. Звідси й та нашорошеність, і той переляк, що з очей світиться. Але не може бути, щоб вони відчували тільки страх і жаль. Насуплені брови, зімкнені уста, погляди у нікуди, глибокі затягання махорковим димом, сердиті сплювки на підлогу, під ноги собі говорять про щось інше ще. А може, то звичайне презирство, а чи злоба? Бо вони бачать на ньому вже випечене тавро, як на винуватцеві всіх їхніх нещасть, тавро “ворога народу”... Ні, то від іншого, бо коли б вони вірили в те тавро, вони б злораділи. То від іншого [1:46].

Хоча змістом не власне-пряме мовлення виступає тут як внутрішнє мислення героя у процесі висловлювання, однак за формою ближче до мовлення “зовнішнього”. Відчутною є інтонація, план автора, авторська обробка вагома: синтаксис відображає характерність авторської манери.

Більшість синтаксичних структур з не власне-прямим мовленням у стилі Івана Багряного, зокрема у його романі “Сад Гетсиманський” вводяться у текст безпосередньо, не мають ввідних слів (напр., “подумав”, “сказав” тощо). Саме в такому несподіваному включенні полягає особлива виразність прийому не власне-прямого мовлення у прозі Івана Баг-

ряного. Автор немовби лише натякає на присутність невластивого прямого мовлення. Напр.:

Особливо це все його цікавило з погляду на страшну славу, що кружляла по всім ССРСР про цю систему та про “ежовські рукавиці” (в яку – славу – він, до речі, не вірив). Але чого квапитись? Все прийде, і все ти визнаєш. Коли ти, брат, потрапив у ці двері, що в один бік такі широкі, а в другий такі вузькі, то ти напевно про все визнаєш [1:29]; Він годинами стояв у камері, як стовп, перед якоюсь візією, що облягала душу...

Хоч би хтось був біля нього, хоч би хтось... Щоб потім, може, колись, може, після довгих-довгих років знайшов і передав братам (передає хоч їхнім дітям), яку ж він гірку чашу за них випив. Випив до кінця... До краю... Спалив усе своє серце... Своє, до кінця вірне, до кінця віддане братське серце... Своє залізне серце... Так, залізне серце... [1:490]

Другий ступінь невластивого прямого мовлення визначається більш тісною взаємодією автора і героя; у викладі подій вони беруть участь немовби на рівних правах, часто змінюючи один одного. При цьому невластиве пряме мовлення постійно переривається авторським і може передавати не тільки внутрішнє мовлення, а й зовнішнє. Напр.:

Звідкілясь чути ніби приглушені грюкоти, несамовиті злобні вигуки і... розпачливе гарчання? Здається, гарчання. То, може, десь періщать якихось тварин, скажімо, тресують собак, і вони скавулять непритомно десь, не то вгорі, не то внизу, а чи десь збоку, за герметично закритими дверима. А може, то лиш так здається, може, то лиш гуде несамовито невиспана голова під навалою сну і втоми? [1:146]

Так створюється двоплановість висловлювання: передається “внутрішнє мовлення” персонажа, його думки, настрої, але виступає за нього автор; об’єктивна оцінка подій поєднується з віддзеркаленням їх у сприйнятті персонажа.

Іноді фрагмент, що містить т.з. героя, входить в авторську фразу як вставлена конструкція. Співвідношення між пла-

нами оповіді ускладнюються – об’єктивна оповідь поступається місцем суб’єктивній і згодом знову повертається. Напр.:

Наполохані й ніби гнані в шию люди (**пригнічені думкою про можливість спізнитися й потрапити замість заводу на Колиму! От чого вони так біжать!**) гуготіли, торохтіли дерев’яшками й невибагливим своїм “профвзуттям” по вогкому, брудному асфальту і мчали наперегони в усіх напрямках [1:49];

Андрій дивився на Давидове схилене обличчя, на його майже дівочий профіль, в якому щось було біблійного, либонь, від тих отроків, що їх вкинуто було в піч вогненну і що в тій печі не згоріли (**але ж то була не та піч! В ось цій печі все згорає!**), дивився на всю його зігнуту постать тендітну, створену не для тортур, що відповідала і всій його душевній конструкції, створеній теж не для тортур, і думав не про поради, думав про щось інше... [1:220]

Ці емоційно напружені конструкції не випадкові: створюють смислові відношення (мети або причини) між планом автора і планом персонажа, стаючи водночас експресивними центрами висловлювання.

Своєрідністю “чужого” мовлення у романі “Сад Гетсиманський” є й те, що в окремих випадках не будучи прямим словом персонажа, воно внутрішньо тяжіє до слова автора тим, що не має віддаленої оцінки і передає т.з. автора. Не відбувається дистанціювання “погляду збоку” від “чужого” слова. Воно привласнюється, це майже слово автора. Напр.:

Людина – це найвеличніша з усіх істот. Людина – найнещасніша з усіх істот. Людина – найпідліша з усіх істот.

Як тяжко з цих рубрик вибрати першу для доведення прикладом.

Та найдивнішим є, що всі ці рубрики сходяться в одній тій самій людині. І мабуть, для того винайдено “конвеєр”, щоб поставити все на своє місце. **Може, на цьому познавчився перст Божий, щоб узнати, чого варті ті, що сотворені по образу і подоби Божому? Тоді який же парадокс криється в тім, що за провідників Божої волі вибрано тих, які давно той образ і подобу втратили?!**

А втім, тяжко Андрієві визначити, хто саме образ і по-добу втратив і що в дійсності є на цім світі парадоксом [1:225].

Часто у досліджуваному романі спостерігаємо, що не-власне-пряме мовлення подане не ізольовано, а у потоці ін-ших прийомів, що передають внутрішнє мовлення (окремі ре-пліки). Напр.:

Андрій зціплює зуби й простягає руку... Камера спить. Звалище людських кінцівок спить, зваляне в хаос, в кладо-вище людських нервів і поторощених сердець... Андрій простягає руку й тихенько мацає щілин межі дошками, рука його несамовито тремтить... **Ні, треба спершу нали-ти чаю в миску...** Тихесенько наливає в миску теплого чаю й оглядає камеру – **чи всі сплять? Всі сплять. Як побиті...** Хапаючись, Андрій напинає ліву руку, а правою шукає за ножиком. І в поспіху не може знайти... **Всі сплять, а він не може знайти... Ось хтось прокинеться! і тоді – тоді все пропало, – він уже не втече з цієї каме-ри, з цього світу, від цього нестерпного болю... Де ж він?! Чи, пак, він його поклав під голови? В забутті вийняв і поклав під голови?! Андрій мацає під ган-чір'ям – нема...** Тоді хапається за кишені – **здається, він його поклав сюди...** З несамовитим розпачем, тремтливими руками він шарить по кишенях, поза рубцями лахміття, і знову в щілині, і знову в кишенях – **що за мана!.. Госпо-ди, що ж це таке?! З його горла ось-ось має видертися стогін. Може, це він уже збожеволів?! Збожеволів?!**

І раптом намацує маленьку паперову горошинку... **В кишені... За рубцем...**

Горошинка – записочка від Катрі!.. [1:455–456]

Своєрідність цієї картини, яку створює невласне-пряме мовлення, зумовлена винятковістю художньої ситуації – стан героя перед спробою самогубства. Через злиття голосів авто-ра і героя в цей момент виникає художній ефект “перебуван-ня” автора у стані героя. Невласне-пряме мовлення дає мож-ливість зберегти художню правду – ілюзію самотності героя – і водночас виявити обізнаність автора з тим, що відбувається.

Двоголосся внутрішнього мовлення, яке з’являється у такі моменти, має ще один наслідок: присутність автора у слові героя руйнує замкненість слова у собі, дозволяє читачеві “увійти” в нього. Завдяки цьому створюється ефект співпере-живання з героєм у пограничних ситуаціях – дієвий засіб ес-тетичного впливу прози Івана Багряного.

Яке б місце не займало невласне-пряме мовлення у ро-мані “Сад Гетсиманський” – має воно самостійність як основ-ний стилістичний засіб психологічного аналізу чи застосову-ється як додатковий засіб характеристики героя, авторська т.з. виконує провідну роль.

Вивчення, поряд з мовленням автора та прямим мовлен-ням, невласне-прямого мовлення за іншими творами Івана Ба-гряного допоможе окреслити естетичну функцію синтаксису прози письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський: Роман. – К., 1991.
2. Крупа М. Лінгвіс-тичний аналіз художнього тексту. – Тернопіль, 2005.
3. Сологуб Н.М. За-соби інтеграції художнього тексту // Слово. Стиль. Норма: Зб. наук. праць / Ред. Н.М. Сологуб. – К., 2002. – С. 62–66.
4. Соколова Л.А. Несобс-твенно-авторская (несобственно-прямая речь) как стилистическая катего-рия. – Томск, 1968.
5. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: В.М. Русанівський, О.О. Тараненко, М.П. Зяблюк та ін. – К., 2000.
6. Череватенко Л. “Я повернуся до своєї Вітчизни...” // Багрянний І. Сад Гетсиманський: Роман. – К., 1991. – С. 493–510.

SUMMARY

The article focuses on the syntactic means of introduction to the author text of speech of character. There are deter- mined the stylistic features of forms of reported speech, which Ivan Bagryany uses for creation of an aesthetic integrity of the text.

У сучасній лінгвістиці проблема градування і засоби з градуальною функцією розглядалися фрагментарно. Проблеми, що піднімаються у статті, стають актуальними у зв'язку із розвитком когнітивної лінгвістики, семантичної типології і функціональної граматики. Займалися проблемами градування Ю. Степанов, Е. Сепір, Ю. Апресян, С. Колесникова, D. Bolinger, а саме: розглядали різнорівневий функціональний і прагматичний аналізи градаційного значення слова, різнорівневі мовні засоби вираження градаційного значення, градаційність з точки зору інтенсивності ознак і відношень.

Словникові статті при визначенні поняття «*градаційність*», «*градуальність*» опираються на вимірні відношення мовця до предмета мовлення.

Градаційне значення може розглядатися у зв'язку з глибинно-семантичною репрезентацією навколишнього світу. Завданням глибинної семантики є інвентаризація різноманітних типів знань, що використовуються для розуміння смислу. Тому такий тип значення може розглядатися в процесі комунікації (мисленнєво-мовленнєвому) і як процес, і як результат градації [4:289].

Енциклопедія «Українська мова» дає таке тлумачення терміна *градація* – лат. *gradatio* – поступове підвищення, посилення, від *gradus* – крок, ступінь.

Як фігура мови *градація* виділяється як розташування послідовно нагромаджуваних семантично близьких або семантично однотипних компонентів конструкції в напрямі поступового наростання, посилення або (значно рідше) спаду, послаблення (з відповідним наростанням або спадом інтонації) інтенсивності їх значення. А частіше – просто емоційно-експресивної характеристики всього висловлення. Відповідно

виділяється висхідна градація або клімакс, і спадна градація, або антиклімакс [3:307]. Значення дієслова *градуальність* відповідає прямому значенню дієслова *градувати*, тобто наносити градусні (ступеневі) поділки на вимірній шкалі (шкалі градації), за допомогою якої подаються значення з якнайбільшою точністю, що відповідає величині ознаки у прийнятих одиницях-градусах (ступенях).

Одна з основних семем словникового аспекта лексичного значення слова градування – «співвіднесення, упорядкування» якісної ознаки до норми [2:43] щодо шкали градації – співвідноситься з мисленнєвою діяльністю. Як психологічний аспект градування передуює виміру і рахунку: судження типу *А більше, ніж Б* формуються раніше, ніж *А вдвічі більше, ніж Б*.

Лінгвістичне градування – це вираження мірильних відношень мовця-суб'єкта до предмету мовлення (об'єкта) різнорівневими мовними засобами. Мовний зміст градації знайомить з градуальною ознакою, специфіка якої полягає у передачі мовцем-суб'єктом найвищої чи найнижчої міри ознаки, процесу, дії, мовлення (об'єкта). Мірильні стосунки є результатом роботи мислення. Всі градаційні засоби (граматичні і неграматичні) активно використовуються мовцем. Наприклад, у І. Багряного:

Швидко біжать поїзди степами, **швидко плывуть** кораблі морями, **ще швидше летять** літаки попід небесами, та **найшвидше летить** материнське серце» (5).

Найшвидше – означає найвищу ознаку.

Або:

Це Андрія аж **надто здивувало**, і він звернув на це увагу зразу ж по перших станціях (48).

Діапазон градування в тексті роману І. Багряного складається з чотирьох ступенів експліцитності:

1. Потенційно градувані слова або вислови.

За своєю природою будь-який предмет, який можна виміряти, дія, ознака може градуватися.

Наприклад, І. Багрянний описує камеру, в яку попав Андрій Чумак:

Камера, що мала два метри завширшки й не сповна п'ять метрів уздовж, розрахована на одну людину, в'язня-самітника, містила зараз 28 осіб, отже, на кожну людину припадала **зовсім мінімальна площа – трішки мокрої підлоги й шматочок стіни**, об яку можна опертися спиною (7).

Ми можемо порівняти цю камеру з іншими і вказати, що вона найменша, найжахливіша. Пор.:

Він бачив тюрми й бачив камери, але щось подібне!.. Це перевищувало навіть найдикішу фантазію. Ця камера – вона могла б постати лише в маячінні хворого або несамо-вито п'яного (73).

А ось і нарешті велика, порівняння у величині проводилося автором кількістю людей, які могли там розміститися:

Нормально в такій камері мусило бути **15–20 чоловік**, а було в ній тепер **щонайменше 300 осіб** (153).

Градуванням можуть також підлягати і абстрактні поняття. Наприклад, ходьба за ознакою швидкості:

– Ага! Так паняй з ним до дижурки! – нарешті знайшовся наглядяч. – **Б и с т р о!** І от вони **«бистро» помандрували**. Розгублений страж навіть забув скомандувати – «РУКИ НАЗАД!», тим порушивши правила водження арештантів. І так **«бистро»** вони **ходили довгенько**, сюди та туди, раз по раз стаючи носом до стіни (власне, ставав лише Андрій, а страж давав сигнал), бо мимо гнали **вчвал** в'язнів з руками, закладеними за спину (155).

2. Імплицитно градуїзовані слова (вислови) як результат квантифікації.

Вислів *«четверо оперативників»* у тексті:

У дверях з'явилося четверо оперативників з брезентом» (294)

займає певне місце в ряду квантифікаторів, де, опираючись на градуатори **більше, ніж** – *п'ятеро оперативників, шестеро*

і т.д. і менше, ніж – *один оперативник, двоє оперативників, троє оперативників* імплицитно градуються. Без квантифікаторів у таких випадках неможливе і градування. Наприклад:

Можливо навіть обчислити приблизно, скільки ця тюрма має людей, якщо три дні поділити на п'ять хвилин та помножити на тридцятьою людей (**більше, як** тридцятьою, в халабуду не влізе) (309).

3. Квантифіковані слова (вислови) в результаті імплицитного градування (імплицитно градуїзовані квантифікатори).

Кількісні словосполучення (числівник + іменник тощо) займають конкретне місце на шкалі градації, спираючись на більше-менше: двадцять людей = багато людей, де градування є завершеним процесом: багато = більше, ніж... Див. у І. Багряного:

Багато крапок рухається в усіх напрямках – то живі, ще не роздушені, маленькі хижаки. А по підлозі вони ходять **арміями** – виповзають з-за плінтусів, з одержі, з черевиків, з мундштуків цигаркових недопалків, з усіх щілин і знову ж ховаються туди ж (73).

Порівнювані одиниці А і Б, згідно з принципом «обгортання», сприймаються як $A < B$, тобто А може бути «обгорнуте» у безліч Б ($= B > A$) $\rightarrow B =$ багато, а $A_1, A_2 \dots A_n < B$. З цього можна зробити висновок, що багато Б: двадцять = $B - 20$ є потенційно градуїваним.

Такі слова (вислови) *багато/мало людей, тварин, комах* є квантифікованими в результаті імплицитного градування.

4. Експліцитно градуїзовані слова або вислови, але імплицитно квантифіковані (експліцитно градуїзовані квантифікатори).

Вислів *«у цій камері більше в'язнів, ніж у тій»* здійснює експліцитне градування і підкреслює сам факт градування, а вислів *«у цій камері багато в'язнів, а в тій мало»*, або *«у цій групі мало студентів, а в тій ще менше»* передають імплицитне квантифікаційне судження.

Отже, вислів *більше (менше)* + імен. в Р. в. студентів (інших осіб) є експліцитно градуйованим і імпліцитно квантифікаційним судженням.

Тому психологічні компаративи у свідомості мовця первинні щодо своїх абсолютів. Вислів *більше* + імен. в Р. в. – первинний, а *декілька* + імен. в Р. в. і *багато* + імен. в Р.В. вторинне: *добрий = кращий, ніж ніякий, поганий = гірший, ніж нейтральний*. Такі ряди *добрий – кращий : поганий – гірший* виявляють різні ступені складності з точки зору логіки, психології і лінгвістики.

Суб'єкт градуювання дописує ту чи іншу міру певному предмету, ознаці дії, виходячи з певного стану свідомості людини і загальнолюдських норм об'єктивної реальності.

Градуйований об'єкт, його характер, у якому виділяється певна мірна ознака, полягає у «співвідношенні денотативного і концептуального значень» [1:20].

Суть градуювання зводиться до того, градує або один предмет: *Андрій велетенський*, або два, і тоді предикат виражається ступенем порівняння: *Андрій молодший за Ореста // Орест старший за Андрія (ніж Андрій)*. Градуювання виражає (най)вищу і (най)нижчу ступінь і відбивається на шкалі градації у відповідних зонах.

У градаційні відношення вступають: 1) поняття, вираженні іменниками, семантична структура яких включає значення більшої (меншої) величини.

Звернемося до тексту роману І. Багряного «Сад Гетсиманський»:

Взагалі ж йому подобалося, що от-таке **юрбище** здоровенних людей, а всі його, маленького альбіноса, бояться (365);

Стукалося держачком зубної **щіточки** усторч об руку (373);

Під халатами були ежовські уніформи – це був **екстратрус...** (375);

Добрим також був **черепочок** від розбитої тарілки (373);

2) якісно змінні ознаки, здатні утворювати ступені порівняння і поєднуватися з градуаторами (прислівниками, займенниковими словами, частками): *низький – нижче – найнижчий / низенький...*

Миттю оглянув тих, що були **найближче** (376);

То був **великий** трус. **Менші** труси проводилися силами місцевої адміністрації й трохи в інший спосіб (377);

Це **найвірніший** спосіб паралізувати... провокатора (390);

... то Чернуха був **чимсь більшим, аніж** староста (420);

3) дії зі значенням міри: *робити, фарбувати, писати*.

Пор.: *недоробити, недофарбувати, переписати* тощо.

Наприклад: «*Протокол лишився на столі **непідписаний...***» (283) (дієприкметник); «*Рушник він **недовишивав***» (дієслово) (337).

В основу класифікації оцінних значень покладено мірильні ставлення суб'єкта-градуювальника до градуйованого об'єкта.

Градаційні стосунки – це особливий вид смислових стосунків у сурядному ряду. Спочатку градаційні стосунки розглядались як різновид співвідносно-протиставних. Пізніше речення з градаційними сполучниками було виділено в окремий тип. І градаційні стосунки були поставлені в один ряд із єднальними, співставно-протиставними та іншими стосунками в сфері комунікації.

Речення з градаційним значенням виконують два основних смислових завдання – отримання/передання градаційної інформації. Кваліфікуючи градуювальні об'єкти навколишнього світу за шкалою градації, інформація набуває особливої сили впливу. Наприклад, у вислові: «*Він прекрасна людина*», «*Він найкращий з усіх, кого ми знали*» міститься градаційний компонент, що реалізується якісними прикметниками і їх положенням на шкалі градації в градуальному фрагменті мовної картини світу: *А великий, Б більший за А*. Інформація щодо ступеня якості об'єкта мисленнево-мовленнєвої діяльності стає «самоціллю».

Але людська душа взагалі велика загадка... Отак ди-вишся – бачиш одне, а отак виходить зовсім інше. Отак велич, а отак жах» (473).

Метою висловлювання є градування – *людська душа може стати ще більшою загадкою залежно від погляду на неї...*

Градаційна мета і мовні засоби її вираження знайшли свій опис у системі функціональних типів лексико-граматичних і синтаксичних одиниць. Градаційний тип речень сучасної української мови виділяється як специфічний тип з особливою функцією і комунікативним завданням впливу на оточення шляхом вираження градаційних відношень. Наприклад, опис свідка на очній ставці:

Перед ним сиділа людина з лисячим **личком**, людина з волі – така благовидна, така **солоденька, чепуренька, свіженька**. Вона позирала підхлібно своїми блискучими **оченятами** на Сергєєва й тримала на колінах вицвілого капелюха, правою рукою пригладжувала пару **волосинок** на **лисинці**, щоб вони не стирчали по-нехлюйському перед оцим ось столом, у цій ось установі» (520).

Рівень презирства меншовартості людини автор передає за допомогою таких засобів градації, семантична структура яких включає значення меншої міри: *личко, солоденька, чепуренька, свіженька, оченята, волосинки, лисинка*. Крім того міра ознаки посилюється градуатором – займенником **така**.

Таким чином, розмежування семантики градуальності і градування досить складна проблема. Одним з основних шляхів його вирішення є визначення мовного статусу категорії градуальності, розмежування категоріальних і некатегоріальних градуальних значень специфічні ознаки семантики градуальності визначають специфічну функцію градуальних і градуйованих значень. Парадигматичний різновид структурного аспекту лексичного значення впливає на формування співвідношення обсягу високих і низьких градуальних значень: синонімічні ряди за кількістю, словотвірним і стилістичним параметрам.

Наприклад:

Андрієві чомусь стало страшно. Страшно й безмежно тоскно (540).

Вплив синтагматики на співвідношення високої і низької ступенів ознак здійснюється за рахунок динамізму шкали градації, що посилює чи зменшує асиметрію.

Наприклад, підсилення градації можливе у випадку вживання повторів (як повних, так і часткових):

Багато доріг пройшли вони, з **багатьох** рік пили вони, **багато** могил полишали вони, **багатьох** друзів розгубили вони в землі й по божевільнях. І **багато** ще їм іти, багато ще їм проб приготувала доля.

Але всі дороги **сходимі**, й всі могили **зчислимі**, і кожна ніч – навіть полярна ніч! – кінчається ранком...(543).

Пор. завершення роману І. Багряного на оптимістичній ноті із впевненістю у майбутньому. З градацією міри вірності і почуттів:

Соната така, як її наповнювало собою вірне серце тієї, що знала ціну любові: **соната про дружбу, про вірність, про любов велику й непереможну** – незалежно від того, чи про це думав той, хто її творив (544).

Отже, багатокомпонентність градуального судження пов'язана з функціонуванням різних структур градуальних висловлювань, з семантикою градуальності та їх роллю в організації тексту.

Роман І. Багряного «Сад Гетсиманський» наповнений градаційною семантикою, оскільки тема пов'язана із зображенням великих емоцій і почуттів головних героїв, обмеженими можливостями інших тощо.

Наприклад:

А Гордий був простяк. Дуже блискучий, але феноменально обмежений (483).

Ознака предмета – це об'єкт градування, що входить до градаційної структури висловлення. Об'єкт градування фіксує утворення класу порівняння ознаки предметів

і включає градосему величини ознаки, що є результатом мірильних стосунків.

Наприклад:

Це коли **найстарший** чомусь спитав **найменшого** раптом посеред веселої розмови:

– А це ж ти як, брате, звільнили тебе чи що? (15).

Семантика компонентів градування формує модальну рамку. Градуальна модальна рамка виражається формулою: $S > A > B < A$, де S – суб'єкт градування, A, B – об'єкт (и) градування, $> <$ – відповідають високій чи низькій мірі ознаки.

Отже, стилю І. Багряного властива градація, яка використовувалася з метою впливу на читача, щоб довести правдивість зображуваного та величину трагедії, яка трапилася в Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Ивин А.А.* Основания логики оценок. – М., 1970. – С. 20. 2. *Сенур Э.* Градуирование: семантическое исследование // Новое в зарубежной лингвистике. – М., 1986. – Т. 16. – С. 43. 3. Українська мова: Енциклопедія / За ред. Русанівського В.М., Тараненка О.О., Зяблюка М.П. – К., 2000. – С. 307–309. 4. *Штерн І.Б.* Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. Енцикл. словник для фахівців з теоретик. гуманіт. дисциплін та гуманіт. інф-ки. – К., 1998. – С. 289.

SUMMARY

Gradational expressions are formed due to connection of verbal and psychological. There is a selection of those features of gradation object which the speaker points out.

The expression spontaneously reflects the location of a proper feature on the gradation scale.

The explication is peculiar to gradational expressions, the purpose of which is gradation. For gradational expressions the explication of matter components is and verbal means of its expression in complex – suffixes of objective estimation, adverbs, particle, comparatives, superlatives and elatives, pragmatic gradation predicates *more (than) / less (than)*, comparative sentences, compound structures with gradational conjunctions and specific lexical structure.

О. М. Хавкіна

Параметризми

як складник ідіостилію письменника

(на матеріалі роману І. Багряного

„Сад Гетсиманський”)

Твори Івана Багряного справедливо відносять до української класики. Це романи „Тигролови”, „Людина біжить над прірвою”, „Сад Гетсиманський”. Літературознавці, мовознавці проявляють постійну цікавість до вивчення творчого спадку письменника. Серед останніх публікацій відзначимо праці А. Камінчука, Т. Марцинюк [4; 6]. Щодо мови творів І. Багряного, то її досліджували М. Братусь, Г. Ключек, М. Самойлюк, В. Святовець, В. Ткаченко, А. Ярова [2; 5; 7; 8; 9]. Всі ці розвідки дають змогу глибше зрозуміти особливості світобачення письменника, краще відчутти його внутрішній світ, встановити особливості ідіостилію автора, пояснити еволюцію творчої манери митця. В. Винниченко казав про роман „Сад Гетсиманський”, що про нього „можна говорити книгами” [5:77]. З'являються все нові роботи, присвячені аналізу мови творів письменника (синоніміці, фразеології, окремим лексико-семантичним групам тощо), але розвідок з використання параметризмів у творах І. Багряного, немає.

Отже, ми ставили перед собою такі завдання:

- 1) вибрати слова зі значенням розміру з роману Івана Багряного „Сад Гетсиманський”;
- 2) простежити їх приналежність до тих чи інших частин мови і до мікрополів семантичного поля параметричності;
- 3) дослідити їх семантичні, словотворчі, стилістичні особливості;
- 4) з'ясувати мету використання їх у творі письменника.

Слова на означення розміру, що зустрічаються у романі „Сад Гетсиманський”, мають різну частиномовну приналежність:

- 1) іменники: *безодня, глибина, глибінь, здоровило, широчінь*;

2) прикметники (включаючи ступені порівняння): **величезний, дрібнюсінький, найбільший**;

3) дієслова: **поширюватися, розростатися**;

4) прислівники: **безмежно, глибоко, широко**.

Семантика параметричності може передаватися як одиничними словами (приклади вище), так і цілими словосполученнями: **мішок з костями (худий); без початку й кінця (безмежний)**.

Розмір передається лексемами-представниками різних мікрополів аналізованого семантичного поля:

1) глибини: **безодня, глибоко, прірва**;

2) висоти: **високий, низенький**;

3) довжини: **довготелесий, довжелезний, коротюнький, куцоногий**;

4) ширини: **вузесенький, широко**;

5) товщини: **сухорлявий, товстелезний, товстух, худоребрый**;

6) загального розміру: **великий, дрібненько, малесенький, мізерний**;

7) середнього розміру: **середній**.

Перечитуючи роман, ми помітили, що найулюбленішим параметричним прикметником І. Багряного є **великий**. Він використовується:

1) у портретних характеристиках: **великі** краплі сліз, **великі** очі, **великі** синці, вигляд **великого** звіра, **великі** сині кола під очима;

2) в описаннях міста, будівель: **великі** вітрини, **велике** місто, **великий** промисловий центр, **велика** тюрма, **велике** подвір'я, **великі** блоки;

3) у передачі психологічного стану: **великий** клубок у горлі;

4) в описаннях кімнат: **велика** шафа, **велике** вікно, **велика** кімната.

Також **великий** часто зустрічається в романі у своїх значеннях, не пов'язаних з розміром, здебільшого переносних: **велика** цікавість, **великий** актор, **велика** прислуга, **велика**

революція, **велика** любов, **великі** надії, **велика** приємність, людина з **великої** літери, **великий** романтик, **великий** келих гіркої, **великий** митець, **великий** рух, **велика** сварка, **велике** здивування, **великий** ризик, **великий** привілей, **велика** загадка, **великий** привід для сміху, **великий** поспіх, **велика** ідея, **велика** істина, **велике** враження, **велика** ціна, **велика** тайна, **великий** страх тощо. **Великий** у таких словосполученнях знаходиться або на периферії семантичного поля параметричності, або взагалі за його межами.

Подекуди письменник багаторазово повторює цей прикметник, „нагромаджує” його з метою привернення уваги читача до іменників, з якими він поєднується:

Жінка взяла пакет, а очима – на Андрія. В густо нафарбованих губах вона тримала димлячу цигарку, жувала її, як зумбело, а **великими** очима дивилася на свою нову власність, ніби оцінюючи її. В тих очах світилась **велика** цікавість: цікавість жінки а чи суто фахова цікавість енкаведисти – хтозна. Андрієві ті цікаві очі, підведені **великими** підозрілими синцями, на блідому обличчі.. видалися очима розпутної, владоїмущої жінки¹ [59]; Так бідний Аслан діходить до терору й **великої** диверсії. От він розповідає, як він готував гранати, динаміт тощо.. Слідчий з **великим** задоволенням все нотує [93].

Також зустрічаються уривки, в яких увагу привертає безпосередня близькість повторюваного **великий** з повторюваним **малий, маленький** (включаючи їх ступені порівняння):

А вони – **маленькі** романтики – йдуть по огradі, побравшись за руки, – чотири **маленькі** брати, один другого **менший**, – крадуться крізь загадкову темряву навколо церкви... У **великій-великій** церкві з **височеними** стелями бань.. – прохолода і тиша.. [Христа] поклали отак посеред цієї **великої** церкви.. А кругом читця – порожньо – **велике** світляне коло.. Чотири **маленькі** брати, побравшись міцно

¹ Тут і далі цитується за виданням Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К.: Наукова думка, 2001. – 548 с.

за руки, стоять нерухомо. [20–21]; ..Аслан вибрав цей Горбатий міст не тільки тому, що не знав інших назв, а й тому, що то **маленький** міст, а за **маленький** міст **менша** кара. Він хотів і диверсію зробити, й не потрапити під розстріл. Довелося ж називати якийсь **великий** міст і наражатися на **велику** кару [94]; Дідусів світ яскравий і смисловий. **Найменша** билинка для нього має душу й мову, свої радості й печалі. **Найменша** кузка для нього позначена перстом Божим, і він про неї може розповідати прекрасні легенди – можливо, навіть він їх сам творить. **Найменше** явище в природі для нього сповнене глибоко смислу й незбагненої величі. Дідусів світ – світ прекрасного, Божеського призначення, світ сонця й радості, світ любові й терпимості, світ, де людина **велика** й поза волею Божою недоторкана... Де **найбільшим** злом є наступити ногою кузку, тобою не створену... [278].

Остання цитата характеризується також парцеляцією.

Взагалі, експресивні антитезні побудови є одним з найуживаніших стилістичних прийомів письменника:

Коли ти, брат, потрапив у ці двері, що в один бік такі **широкі**, а в другий такі **вузькі**, то ти напевно про все взнаєш [29]; Але як розмірювати [підлогу] знову, коли, скажімо, Узуньян такий **тонюнький**, а Охріменко такий **товстий**? [101]; Але те його [Аслана] не вирятувало від дальшого ходіння по муках „**малого** й **великого** конвеєра” [95]; Завдання полягало в тім, щоб з **грубого** цвяха зробити **тоненьку** голку [325]; Нарешті підлога була розподілена, **довгі** й **короткі** попаровані й всі вклалися спати [343].

Цікаво, що в романі Івана Багряного „Сад Гетсиманський” непохідні прикметники **довгий** і **тонкий** зустрічаються набагато рідше за похідні від цих коренів градаційні лексеми: **довжелезна** пауза, **довжелезні** паркани, **довжелезний** килим, **довжелезний** коридор, **довжелезний** список; **тонюнька** цівка диму, **тонюнький** мотузок, **тонюнька** течка, **тонюнькі** смужки диму, **тонюнькі** струмочки холодного ранкового повітря, **тонесенька** волосинка, **тонюнька** волосинка, **тонюсенька** ризикована грань від божевільного.

Зустрічаються в романі поодинокі випадки плеоназму: *Головне, що той слідчий є чужий.. І служака – не мінімум йому потрібен, а максимальний максимум* [168]; частішими є повтори параметричних лексем: *Там стоїть карцер – мізерна-наймізерніша цементна скринька..* [270]; *При тій нагоді Андрій згадав, що його „справа” була товстюча-претовстюча* [63]; *Там стояло всього чотири слова, написаних дрібнесенько-дрібнесенько на клаптику цигаркового паперу: „Будь мужній! Тримайся! Любий!..”* [430].

Трапляються одиничні випадки звертання митця до фольклорно-епічних елементів, що містять лексеми зі значенням розміру:

Через гори **високії**, через води **глибокії**, через краї чужі несходимі мчить воно [серце матері] ластівкою, за синами шукаючи, їх виглядаючи... [5].

Емоційне навантаження слів на означення розміру може підсилюватися завдяки градації:

По тих словах **величезний**, **безмежний** тягар навалився на Андрієве серце [133];

або вживанню в безпосередній близькості параметричних лексем:

..він [Штурман] дивиться вдалину, як сонце вогненними мечами ралить розгойдану стихію моря, думає **велику** й **глибоку**, як саме море, думу, й перед гордим його, орлиним зором стелиться могутня сонячна перспектива – перспектива його Вітчизни... [356].

У романі параметризм широко використовуються і при майстерному створенні портретів (відомо, що І. Багрянний серйозно займався живописом, зокрема й портретами). Частина їх виписана більш виразно, інша – менш, але „у кожному випадку відчувається уміла рука письменника-портретиста” [5:74].

За словами Йозефа Слободовського, І. Багрянний – глибоко гуманна людина, бо „на самому дні пекла зумів побачити людські прикмети навіть у найозвірліших осібняків” / „Культура”, 1951, ч. I – цит. за Ю. Лавріненком з „Листів до приятелів”/ [3:105]. Підтвердження цієї думки знаходимо

і в портретних характеристиках НКВДешників, у яких часто зустрічаються зменшено-пестливі суфікси, приєднані до параметризмів:

Людина помалу звелась назустріч, **низенька, кремезна**, в військовій уніформі.. [30]; **Маленький** оперативник нервується.. [160]; Все це зауважив Андрій в одну блискучу мить, переступивши поріг і зупинившись біля нього по знаку свого **маленького** „архангела” [163].

Хоча інколи зменшено-пестливі суфікси у таких портретах підкреслюють презирство до описуваного героя:

[начальник тюрми] Сам він **низенький, обрюзклий** з обличчя [365]; Взагалі ж йому подобалося, що от таке юрбище **здоровенних** людей, а всі його, **маленького** альбіноса, бояться [365].

У наведеному прикладі спостерігаємо також антитезу.

У зовнішній характеристиці виснажених, доведених голодом і тортурами до останньої межі відчаю людей, перевалюючим є значення малої товщини, яке може передаватися окремим словом і цілим словосполученням:

...черідка голих, кривоногих, **худоребрих**, зарослих волоссям.. [84]; Ті голі люди сиділи або по-турецьки, або вклякнувши навпочіпки й рачки, **худі** аж чорні, зарослі бородами, з **великими** синцями під хоробливо запаленими очима [68]; Але вони всі **худі, як шкелети**, хоч очі їхні пломеніють буйно [69]; **Тонка, мов билина**, досить висока на свої 14 літ, бистроока Галя [6]; він якось все ліз в очі, цей **мішок з костями** [419]; Така **худюсінька**, бідолашна його сестра Галя [429].

Приклади інших створених митцем портретів, що містять у собі слова на означення розміру:

Висока, чорнява, **струнка**, високоінтелігентна людина [360]; Андрій спостерігав, і йому було дивно з цього **довготелесого** вірменина [109]; Вони не сміли ані слова сказати, ані кивнути, ані рукою махнути, лише дивилися **широко** витріщеними очима або з-під насуплених брів [26]; [Старий Чумак] Посміхався в свій **довгий** запорозь-

кий вус, як це він робив завжди. Монументальний, **кремезний** і могутній, як сама земля, коваль Чумак. Патріарх свого племені, **дебелого** і рясного [8]; Агонізуючи, Ягельський простягав ноги, а Узуньян відпихав їх назад, підгинаючи їх своїми **довжелезними** клешнями [126]; Тутешні контролери та кондуктори вміли якось ходити по ногах і по головах своїми **здоровенними**, наквацьованими мазутом чобітьми [43]; Вона [робітниця] стояла в протилежному кутку й дивилася надміру **поширеними** очима на Андрія [48]; Вся його [Іванова] **пишнота**, викохана так старанно, спливла, як віск. Був він **худющий**, з **величезними** синцями під очима, руки йому тремтіли, очі сльозились [471]; ..сказав якийсь **низенький товстюх** скептично [343]; Такий темперамент та такий гонор і такий, майже **ліліпутний** зріст і комарина сила [353]; [Дахно] **як скелет** [357]; [Львов] Науковець за фахом, **невеликий** на зріст, **пузатенький**.. [355]; [Хвильовий] **Низенький, сухорлявий**, з **великими** очима, з **широкими** чорними бровами і смутний-смутний [160]; особливо добірні хлопці з кулаками, **як довбня** [283]; До кімнати зайшов **низенький, широкогрудий і широкоплечий** чоловік.. [174]; Це була інша жінчина. Років тридцяти, груба, хтива, з **надзвичайним** бюстом і **дорідними** стегнами.. [194]; **Здоровенний** оперативник підштовхнув Андрія.. [197]; Прокуда, **маленький, пузатенький**, круглий, як діжечка.. [76].

Увесь роман пронизаний тугою за звичним, за людським, за рідним, за найдорожчим у світі. Часто прихильність серця до чого-небудь передається в романі додаванням зменшено-пестливих суфіксів до параметризмів:

Листочки за ґратами десь гойдаються на **тоненьких** черешках.. Листочки... **Маленькі**.. серце зворушує тужливий гомін осики і трепет її листочків, причеплених за **тоненькі** ніжки вниз головою.. [234-235]; Під ним [Андрієм] його планета.. а на ній **маленька** латочка його землі, яку він найбільше любить... [270]; Нічого з цієї халабуди не було видно, крім **малесенької** латочки неба [308]; От рояль розливається щемлячими акордами під **тоненькими** пальцями [273]; **Маленькі** пальчики пристрасно грають

„Молитву дівчини” [274]; Коридор був застелений м’якою доріжкою, по якій вони ступали беззвучно. Пройшовши цей коридор, вони перейшли в інший, поверхом вище. Потім ще вище. Коридори ті були **коротюнькі**, а весь будинок бул **невеличкий** і затишний – колишній готель повітового міста [29].

Нелюдські умови перебування в’язнів, тіснява, неможливість усамітнення підкреслюються такими словами зі значенням розміру (часто градаційними):

...Шклярук простоював біля вікна, дивлячись вгору на **малюсіньку** латочку часом синього, часом захмареного неба, яке було видно поверх високо щитка, так, ніби хотів туди вилетіти [362]; В чадній саламасі днів металась людські душі на **вузюсінькій** території одиночної камери... [138]; Далі дороги не було, тупик. Лише була **маленька** дірочка в стіні, як око. То там двері. Ледве помітні двері, оковані залізом, з **маленьким** тюремним „вовчком” посередині [66]; Отже, на кожну людину припадала зовсім **мінімальна** площа [72]; Відчинена лише **невелика** квартира [74]; Вечеря нікому не йшла на думку, і тільки тому, що вона була зовсім **мізерна**, люди її проковтнули [122]; ...в **тісному** тюремному подвір’ї загула машина.. [123]; ..їх випущено з тюрми крізь **вузесенькі**, обковані залізом двері просто на сходи.. [159]; Це життя людей, що з усієї сили намагаються утриматися на Богом призначеному їм рівні, що на такій **маленькій** і **тісній** території, в такому бруді, при такому страшному процесі знеосіблення й нівеляції примудряються жити, як люди [451].

Таким чином, бачимо, що вживання параметризмів у романі І. Багряного „Сад Гетсиманський” носить певні особливості. У творі зустрічаються слова на означення розміру – різні частини мови (іменники, прикметники, включаючи ступені порівняння, дієслова, прислівники). Ідіостиль письменника характеризується наявністю лексем із різних мікрополів семантичного поля параметричності. Розмір може виражатися як одиничним словом, так і цілим словосполученням. У письменника є улюблений параметричний прикметник – **великий**,

хоча він широко вживається в романі також у своїх інших, інколи переносних значеннях, що безпосередньо не пов’язані з категорією розміру. Серед словотвірних особливостей виділяються вживання градаційних суфіксів: **-езн-, -енн-, -ющ-, -еньк-, -есеньк-, -юньк-**. Щодо параметричних прикметників **довгий** і **тонкий**, то автор частіше віддає перевагу градаційним похідним від них лексемам. Серед стилістичних прийомів митця, в яких вживаються слова на означення розміру, відзначимо повтори, поодинокі плеоназми, градації, звернення до епічно-фольклорних елементів, антитезні побудови. Усі ці особливості є складовою частиною ідіостилу письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрянний І. Сад Гетсиманський. – К., 2001.
2. Братусь М. Кольористичний епітет як ознака тоталітарної доби (за творами І. Багряного) // Дивослово. – 2001. – № 5. – С. 14–15.
3. ХХ сторіччя української поезії. Іван Багрянний // Вітчизна. – 2005. – № 1–2. – С. 104–118.
4. Камінчук А. Через терни Гетсиманського саду // Київ. – 1997. – № 1–2. – С. 150–152.
5. Клочек Г. Романи Івана Багряного „Тигролови” і „Сад Гетсиманський”. – Кіровоград, 1998.
6. Марцинюк Т. Людина на трагічному іспиті історії (на матеріалі художньої прози Івана Багряного) // Вітчизна. – 1996. – № 7–8. – С. 120–122.
7. Святовець В. Художня деталь і вся палітра (до вивчення роману І. Багряного „Тигролови”) // Урок української. – 2004. – № 3. – С. 45–47.
8. Ткаченко В., Самойлюк М. Роль фразеологізмів у творенні образів роману „Тигролови” // Українська мова та література. – 2002. – № 14. – С. 21–24.
9. Ярова А. Дієслівна синоніміка у прозових творах Івана Багряного // Дивослово. – 2000. – № 10. – С. 16–20.

SUMMARY

The article deals with the analysis of the words meaning size in the novel “Garden Getsymansky” by Ukrainian writer Ivan Bagriany. The work touches upon the semantic, word-forming, stylistic characteristics of them, which are one of the part of individual style of the writer. Key words: *parametrism, size category, individual style, microfield*.

ЗМІСТ

ТВОРЧІСТЬ І. БАГРЯНОГО В ЛІТЕРАТУРНОМУ, ПУБЛІЦИСТИЧНОМУ ТА СОЦІАЛЬНОМУ КОНТЕКСТАХ

Сподарець М.П.

“Я визначив собі шлях –
шлях українського письменника...”
(Перипетії творчості і біографії І. Багряного)3

Головій О.М.

Містика і реальність: сутність комуністичної епохи
крізь призму творчості Івана Багряного13

Дмитренко В.І.

Неоромантичні доміанти
художнього світу прози Івана Багряного23

Качак Т.Б.

Психологізм образу головного героя
роману І. Багряного „Тигролови”30

Кудря Г.М.

Роман „Тигролови” І. Багряного: спроба корекції
української національної ментальності42

Романова І.В.

Мотив свободи
в романі Івана Багряного “Тигролови”48

Савченко З.В.

Стильові особливості роману Івана Багряного
„Людина біжить над прірвою”55

Федунь М.Р.

Природа і українці в романі Івана Багряного
“Тигролови” та Зелений Клин
в мемуарних нарисах Галичини
першої половини ХХ століття62

Яремчук І.

Вимір образотворчого мистецтва
у творчому космосі Івана Багряного 68

Беспутна С.О.

Драматургія І. Багряного та І. Костецького:
своєрідність художніх кодів 81

Борзенко О.І.

Авторство української “Енеїди”
в аспекті духовних тенденцій доби 89

Колошук Н.Г.

У. Самчук та І. Багряний у пошуках «великої літератури»
(на матеріалі мемуаристики, епістолярії та критики) 97

Сопельник Н.В.

До історії взаємин Г. Костюка та І. Багряного 110

Тимченко А.О.

Тигр проти дракона: мотив звіра
у творчості І. Багряного і В. Свідзінського 116

Хмель О.С.

Мотив “ставання” людиною в прозі І. Багряного
та Б. Антоненка-Давидовича 125

Чуркіна Л.О.

Війна як ціннісний вектор для екзистенціального
осмислення феномену буття людини
у творчості І. Багряного та Ю. Косача 134

Юрова І.Ю.

І. Костецький – В. Барка – І. Багряний:
релігія як основа художнього світогляду 143

Михайлин І.Л.

Концепція ленінізму в публіцистиці Івана Багряного 152

Нагорний К.О.

Микола Хвильовий – «учитель і натхненник»
в публіцистиці Івана Багряного 159

Кравченко С.І.

Пафос творчого чину
в публіцистиці Івана Багряного 167

Шаргородська А.Ф.

Традиції середньовічного сатиричного письма
в публіцистичних творах І. Багряного 176

Гажа Т.П.

«Нас не зітруть із рубрики!»:
Іван Багряний у спогадах сучасників 188

ХУДОЖНІЙ СВІТ ТВОРІВ І. БАГРЯНОГО У МОВНОМУ ВИМІРІ

Сологуб Н.М.

Концептуальність біблійних образів
та їх мовне вираження
у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський» 197

Калашник В.С.

Словесний образ України
в поемі Івана Багряного “Золотий бумеранг” 204

Філон М.І.

Текстотвірні функції релігійних символів
у романі І. Багряного “Сад Гетсиманський” 210

Дишлюк І.М.

Семантична реалізація релігійних образів
у поетичному мовленні І. Багряного 222

Скаб М.В.

Концепт *душа* у творчості І. Багряного 229

Лазаренко В.В., Форманова Т.С.

Стилістичні функції фразеологізмів
у романі Івана Багряного „Сад Гетсиманський” 238

Маркітантов Ю.О.

Фразеологічні інновації
у художньому мовленні І. Багряного 247

Кульбабська О.В., Кардашук О.В.

Текстотворча функція епітета в художньому тексті
(на матеріалі мови творів Івана Багряного) 256

Кудряшова М.В.

Образні функції інструментальних іменників
у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський» 265

Муромцев І.В., Муромцева О.Г.

Конотована ономастика у творах Івана Багряного
(соціолінгвістичний аспект) 270

Гайдаєнко І.В.

Назви на позначення зору та слуху
як елементи метафор у творах Івана Багряного 280

Журавльова Н.М.

Власні імена
як основний лексичний засіб вираження ввічливості
у листах Івана Багряного 287

Денисенко Л.П., Тертишна А.А.

Мовностилістичні можливості питальних речень
у романі Івана Багряного „Тигролови” 296

Ладиняк Н.Б.

Особливості невластне-прямого мовлення
у романі “Сад Гетсиманський” Івана Багряного 303

Марчук Л.М.

Градаційні відношення в тексті роману І. Багряного
«Сад Гетсиманський» 313

Хавкіна О.М.

Параметризи як складник ідіостилу письменника
(на матеріалі роману І. Багряного
„Сад Гетсиманський”) 322

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

Вісник Харківського національного університету

№ 742

Серія ФІЛОЛОГІЯ

Випуск 48

Відповідальний за випуск Ю. М. Безхутрий

Підписано до друку 07.12.06
Формат 60х84/8. Папір офсетний. Друк різнограф.
Ум.-друк. арк. 12,6. Обл.-вид.арк. 14,7
Тираж 150 прим.
Ціна договірна

61077 Харків, пл. Свободи, 4, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Видавничий центр

Віддруковано ФОП “Петрова І. В.”
61144, Харків-144, вул. Гв. Широнінців, 79-в, к. 137
Свідцтво про держ. реєстрацію
ВОО № 948011 від 03.01.03