

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

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**МАКАРАДЗЕ ХРИСТИНА ЗУРАБІВНА**

УДК 821.161.2–31Баг:791.094

**ДИСЕРТАЦІЯ**

035 Філологія

(українська література)

**ІДЕОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС РОМАНІВ ІВАНА БАГРЯНОГО**

**«САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ» ТА «ТИГРОЛОВИ»**

**(літературні твори та кіноверсії, еміграція – Україна)**

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

\_\_\_\_\_ Х. З. Макарадзе

Науковий керівник

Матушек Олена Юріївна,

доктор філологічних наук, доцент

Харків – 2023

## АНОТАЦІЯ

**Макарадзе Х. З. Ідеологічний дискурс романів Івана Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» (літературні твори та кіноверсії, еміграція - Україна).** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 035 Філологія (українська література). – Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, Міністерство освіти і науки України, Харків, 2023.

Ідеології визначають культурне життя людини, націй, людства, впливають на розвиток соціальних та політичних процесів. Вони можуть як призводити до воєн та встановлення тоталітарних режимів, так і конструктивно впливати на розвиток суспільства.

Анексія Криму, гібридна війна на Донбасі з 2014 року та повномасштабна російсько-українська війна з 24 лютого 2022 року – результат функціонування імперської ідеології, що представляє російсько-українські стосунки в контексті міфів про «братні» народи. Радянська ідеологія протягом тривалого часу була основою політики радянської України, однак зараз наша держава знаходиться на фінішному етапі «декомунізації» та подолання радянських імперських міфологем. Актуальність цієї роботи – в розгортанні художніх версій тоталітарного минулого й демонстрації літератури як засобу боротьби проти нього.

Однією з найяскравіших постатей української літератури ХХ ст. був І. Багряний. Він письменник із промовистою громадянською та політичною позицією, автор, який відверто висловлював претензії до радянського режиму.

У 1993 та 1994 р. на зорі незалежності України романи І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» здобули новий голос у формі кіноекранізацій Р. Синька. І названі вище твори І. Багряного, і серіал Р. Синька стали об'єктами вивчення в нашій дисертації, а розгортання ідеологічного дискурсу в них – її предметом.

Методологія дискурс-аналізу дозволила нам вибудувати дисертаційне дослідження від автора до читача, звернувши особливу увагу на автобіографічні засновки до романів, письменницьку художню версію подій та героїв, а далі – на їх читацький (режисерський) варіант у формі кіноверсій.

Спираючись на концепцію Т. Ван Дейка, ми розглядаємо літературні твори та їхні екранізації як висловлювання з однієї теми, тобто дискурс, який містить позамовні чинники, включає різні контексти та цільову аудиторію, враховує різницю між кіно та літературою як між видами мистецтва та різницю між точками зору автора та читача.

Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів, висновків та списку використаних джерел.

Дослідники діаспори й вітчизняні вчені звернули увагу на публіцистичність творів І. Багряного, зокрема Л. Луців, Ю. Лободовський, Ю. Мулик-Луцик, І. Кошелівець, Т. Михида, Н. Шаповаленко та інші дали оцінку ідеологічних проблем у романах цього автора. М. Сподарець та О. Шапошникова розглядали публіцистичну складову у контексті естетичної. М. Жулинський, В. Черногай, А. Бондаренко робили спробу визначити основні риси ідеологічного спрямування романів. Але, незважаючи на велику кількість літературознавчих праць, присвячених цьому питанню, досі немає такої, яка б схарактеризувала його в динамічному русі від авторської версії до читацького сприйняття, втіленого у кіноверсіях.

У теоретичному розділі ми розглядаємо зв'язок літератури з суспільством та її здатність бути трансмітером ідеологій. При цьому ми звертаємося до праць Р. Уоллека та О. Уоррена, М. Кольхауера, Р. Барта, К. Флада, які досліджують природу взаємодії суспільства і соціальних міфів, а також ідеологічних міфів і літератури.

Відповідно до засад дискурс-аналізу, Іван Багряний як автор романів став об'єктом нашої уваги, а саме – його світоглядні принципи, зокрема політичні та релігійні погляди. Письменник засуджував радянську систему, однак із прихильністю ставився до соціалізму, вбачаючи в ньому прогресивну силу для

побудови демократичного незалежного майбутнього України. Окрім того, І. Багряний був переконаний, що велика українська література потребує великої української ідейності, великої любові й ненависті, великого вогню. Він назвав усе, перераховане вище, рушійною силою, тобто підвів читача до розуміння літератури як зброї, яка бореться за допомогою сильних емоцій, національних джерел і слова.

Засадами радянської ідеології, за Р. Ароном і Х. Арндт, є гіперболізована ворожість та акцент на пошуку зовнішніх та внутрішніх ворогів. У романах «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» І. Багряного міф про вразливість системи й необхідність її захисту лежить в основі насильства, через яке система намагається очистити тил від «ворогів» та виховати у людини лояльність. Зв'язок між злочином та покаранням порушений, оскільки в'язниця постає інструментом не виправлення, а ламання людини. Якщо у літературних творах цей вплив показано через внутрішній світ героїв, у фільмі робиться акцент на фізичних тортурах.

Висміювання є одним зі способів розвінчування радянських міфів у романі «Сад Гетсиманський» та, меншою мірою, у фільмі. Іронія та сарказм немовби знижують значимість радянського режиму. Крім того, для арештантів вони є засобом захисту власної особистісної цілісності.

Один із розділів присвячений аналізу персонажів як носіїв ідеології. Ми умовно поділяємо персонажів на дві групи: лояльних до режиму, або служників системи, та опозиційних до неї. Характеристика першої групи визначена радянською ідеологією, вона наділяє їх правом застосовувати до «ворогів народу» психологічну та грубу фізичну силу. Насправді ж ідеологія стає маскою для прикриття і виправдання потреби самоствердження, влади, заспокоєння, страху. Незважаючи на те, що І. Багряний гостро засуджував систему та її поплічників, у досліджуваних романах письменник постає гуманістом, що навіть у рафінованому каті прагне розгледіти людину і зрозуміти її. Він відтворює негативний вплив системи на самих служників, що виражається у їхньому моральному розкладанні, депресіях, пошуках

психологічного захисту, пияцтві, самогубствах. У фільмах Р. Синька вони втілюють ті ж риси радянської системи, однак тут акцент зроблено на варварській сутності режиму, що мислиться як одне ціле з її представниками. Відтак режисер прагне дегуманізувати їх, гіперболізувати їх антилюдську сутність.

У романі «Тигролови» через образ Медвина, що є типовим репрезентантом радянської каральної системи, І. Багрянний змальовує беззаперечну прихильність владі, однак справжній характер конфлікту між героями не ідеологічний, а психологічний, оскільки має в основі страх Медвина. Його вбивство стає маніфестом спротиву Григорія Многогрішного, актом встановлення справедливості.

Фільм переозначає конфлікт головного героя й майора, оскільки він є продовженням історії «Саду Гетсиманського»: режисер об'єднав обидва романи в один серіал, розташувавши їх у зворотному порядку. Переслідувачем Андрія Чумака виявляється Великін – жорстокий та жалюгідний кат, позбавлений здатності до рефлексії.

Андрій Чумак та Григорій Многогрішний – персонажі, що є носіями авторської ідеології, alter ego автора. Вони є сильними непересічними героями ніцшеанського типу, які втілюють стратегію спротиву варварській системі та концепцію боротьби за справжні гуманістичні та національні цінності. Поміщені у «межову» ситуацію персонажі прагнуть переосмислити себе, а також цінності, які лежать в основі їх особистості. Для Андрія Чумака поразка у протистоянні з системою неможлива, оскільки означала б позбавлення права називатися людиною.

У романі «Сад Гетсиманський» проблема сакральної залежності головного героя від братів загострюється через введення її в опозицію «вірність/зрада». Родинні цінності, представлені через біблійні образи Юди, Каїна, Гетсиманського саду та Ісуса Христа, сакралізуються й набувають особливого значення для протиставлення їх радянській ідеології. Релігійні знаки у фільмі сприяють посиленню ідеологічної концепції твору, а також

увиразненню соціальних мотивів, зокрема висвітлення радянської системи як простору, позбавленого Бога. Отже, у романі на першому місці в ієрархії цінностей Андрія Чумака стоїть родина. Саме вона є опорою його незламності в «межовій» ситуації. У фільмі таку роль виконує Бог.

Кохання Андрія Чумака до Катерини також не позбавлене ідеологічних конотацій. У романі образ дівчини вписується у контекст родинних цінностей й стає фактором випробування головного персонажа, а також порятунком від смерті. У фільмі мученицька роль Катерини посилюється. Урешті, й у фільмі, й у романі вона божеволіє через коханого, не витримує фізичних та психологічних тортур, щоб своєю жертвою вкотре довести, що радянська система руйнує все, до чого може дотягнутися, – родину, віру, кохання.

Григорій Многогрішний вписується у модель сильного духом ніцшеанського героя. В його образі відтворена боротьба між «божевільною» сміливістю, волюнтаризмом і фаталістичним відчуттям «зайвості» у світі, ненависті до тієї системи, що так несправедливо позбавила його права на нормальне життя. Григорій Многогрішний також протиставляє радянській системі справжні цінності: патріотизм, людські взаємини, романтичне кохання. Родинні цінності тісно переплетені з національними, виражаються крізь них, зокрема крізь знаки давньої козацької культури. У фільмі «Тигролови» образ головного персонажа переосмислений, його пригнічений стан є результатом тих подій, що відбувалися з ним у перших частинах фільму.

Одним із каналів транслявання ідеології є хронотоп як спосіб організації часу та простору в романі. Він є головним сюжетотвірним чинником, впливає на сприйняття та інтерпретацію ідеологічних повідомлень. Простір романів І. Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» поділений за ідеологічним принципом. «Чужим», тобто ворожим, є все, що належить радянській системі або підпадає під її безпосередній вплив і репрезентує її сутність; під протилежним або «своїм» простором ми розглядаємо той, який найбільш віддалений та захищений від впливу радянської системи.

Камера є ідеологічно наповненою складовою хронотопу роману «Сад Гетсиманський». І. Багряний у її зображенні використовує прийом «перевернутого» світу, тобто міняє місцями злочинців та суддів, наділяє «чужий» простір ознаками «свого» і навпаки. Такими чином, камера стає дзеркалом радянської тоталітарної системи, що точно репрезентує відношення системи і людини.

Зображувані у романах «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» міста увібрали у себе ознаки «чужого» простору й перетворюються на знаки впливу системи. Таким знеособленим у романі «Сад Гетсиманський» постає Харків, а у романі «Тигролови» – Хабаровськ. Знаками ідеологічного простору стають потяги, що символізують різні аспекти системи: жертв «правосуддя», «гвинтиків» системи й українців.

В екранізації Р. Синька хронотоп вміщує знаки, що репрезентують систему. Такими знаками в обох романах стає камера, місто Харків та ешелон з в'язнями. Кожний зі згаданих образів є носієм ідеологічного значення й долучається до загальної функції роману та фільму, яка полягає в розвінчуванні радянського міфу. У фільмі спостерігаємо підсилення ідеологічної складової за рахунок нівеляції психологізму та ліризму. Режисер зробив акцент не на боротьбі з режимом, а на тому, що проти режиму такої сили практично неможливо боротися, і такий акцент по-іншому визначає хронотоп.

Умовно «своїм» простором, позбавленим впливу радянської системи, ми вважаємо світ снів, марень та спогадів в обох романах, а також відокремлений простір тайги у романі «Тигролови». У такому просторі персонажі поновлюють життєві сили для боротьби з системою. Дика тайга стає місцем трансформації головного героя, а поселення українців – екстериторіальною Україною, яка заміщує справжню в умовах її недоступності. Показово, що у фільмі подібний мотив не простежуємо: природа відіграє роль тла, на якому розгортаються події, однак для головного героя неможливе щастя у відірваності від батьківщини. У фільмі переосмислюється психологічний стан головного героя, його характер, змінюються події, що передували його розвиткові, тож для

режисера було очевидним, що образи Зеленого Клину як екстериторіальної України та дикої тайги як універсального позаідеологічного простору недостатньо репрезентативні для впливу на свідомість головного героя, а також глядача. Відтак домінантним мотивом стає національний.

Таким чином, хронотоп фільмів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» несуттєво трансформується щодо романів відповідно до ідеологічних запитів нового часу, однак у цілому розвивається паралельно і транслює домінантну ідею викриття та засудження радянського режиму.

Таким чином, дослідивши ідеологію в романах та фільмах, можемо зробити висновок про суттєві відмінності між обома творами, зумовленими різними історичними, ідеологічними, культурними, ідивідуальними чинниками. Зокрема, романи І. Багряного зосереджені на розвінчанні радянського міфу та представленні моделі боротьби із системою. Письменник протиставляє радянській ідеології борця-гуманіста, що готовий за рідну землю та рідних людей на вбивство та смерть. Письменник орієнтується на майбутні покоління, на молодь, якій ще належить виборювати незалежність. Серіал зосереджений на відмежуванні ідеології незалежної України від радянської тоталітарної спадщини, й цим вмотивоване представлення її як дегуманізованого явища, яке частково може подолати сильний індивід, що спирається на національні та християнські цінності. Однак у фільмах Р. Синька такий індивід не може захистити себе та своїх близьких від нещадного впливу системи: вона виявляється сильнішою й руйнує усе, до чого може дотягнутися.

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

- проаналізовано романи «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» з позиції художнього розвінчання комуністичної ідеології та втілення опозиційних до неї ідеологій;
- вперше розглянуто серіал Р. Синька як читацьку версію романів І. Багряного;



– вивчено динаміку прирощування і втрати сенсів від романів до серіалу.

Практичне значення роботи. Прочитання романів І. Багряного в контексті ідеологічного дискурсу дозволяє глибше зрозуміти культурне, соціальне й художнє значення творчості письменника. Результати дисертаційної роботи можуть бути використані при викладанні спецкурсів і семінарів з української літератури для студентів гуманітарних спеціальностей, вчителями-філологами в їхній практичній діяльності, студентами при написанні курсових та кваліфікаційних робіт; викладачами для укладання посібників і підручників з історії української літератури ХХ століття.

**Ключові слова:** українська література, автор-читач, твір, кіноверсія, література української діаспори (еміграції), Іван Багряний, роман, ідеологічний дискурс, персонаж, хронотоп, МУР, Святе Письмо, інтермедіальність, національна ідентичність.

## ABSTRACT

**Makaradze H. Z. Ideological discourse of Ivan Bahrianyi's novels "The Garden of Gethsemane" and "Tiger Trappers" (literary works and film version, emigration – Ukraine).** – Qualifying scientific paper on the rights of a manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 035 Philology (Ukrainian literature). – V. N. Karazin Kharkiv National University, Ministry of Education and Science of Ukraine, Kharkiv, 2023.

Ideologies determine the cultural life of a person, nations, humanity, and influence the development of social and political processes. They can both lead to wars and the establishment of totalitarian regimes and have a constructive impact on the development of society.

The annexation of Crimea, the hybrid war in the Donbas since 2014 and the full-scale Russian-Ukrainian war since February 24, 2022 are the result of the functioning of the imperial ideology that represents Russian-Ukrainian relations in the context of myths about "fraternal" peoples. Soviet ideology has been a basis of the policy of Soviet Ukraine for a long time. Still, our state is now at the final stage of "decommunization" and overcoming Soviet imperial myths. The relevance of this paper lies in the deployment of artistic versions of the totalitarian past and the demonstration of literature as a means of combating it.

One of the most prominent figures of Ukrainian literature of the twentieth century was I. Bahrianyi. He is a writer with a vocal civic and political position, an author who frankly expressed claims to the Soviet regime.

In 1993 and 1994, at the dawn of Ukraine's independence, I. Bahrianyi's novels «The Garden of Gethsemane» and «Tiger Trappers» received a new voice in the form of film adaptation by R. Sinko. The above I. Bahrianyi's novels and the R. Sinko's series became objects of study in our PhD thesis, and the deployment of the ideological discourse in them became its subject.

The discourse analysis methodology allowed us to build a Ph.D. study from the author to a reader, paying particular attention to the autobiographical foundations of novels, the literary artistic version of events and characters, and then to their reader (director) version in the form of film versions.

Based on T. Van Dijk's concept, we consider literary works and their film adaptations as statements on the same topic. It means a discourse that contains extralinguistic factors, includes different contexts and target audiences, considers the difference between cinema and literature as between art forms and the difference between the views of the author and the reader.

The Ph.D. thesis consists of an introduction, five chapters, conclusions, and a list of sources used.

Diaspora researchers and domestic scientists drew attention to the journalism of the I. Bahrianyi's works, in particular L. Lutsiv, Yu. Lobodovskyi, Yu. Mulik-Lutsyk, I. Koshelevets, T. Mykhyda, N. Shapovalenko, and others assessed the ideological problems in this author's novels. M. Spodarets and O. Shaposhnikova considered the journalistic component in the context of the aesthetic one. M. Zhulynskyi, V. Chornohai, A. Bondarenko tried to identify the main features of the ideological direction of the novels. But, despite the large number of literary works devoted to this issue, no one would characterize it as a dynamic movement from the author's version to the reader's perception embodied in the film versions.

In the theoretical section, we consider the connection of literature with society and its ability to be a transmitter of ideologies. At the same time, we turn to the R. Wellek's and A. Warren's, M. Kohlhauer's, R. Barthes's, C. Flood's papers, who explore the nature of the interaction of society and social myths, as well as ideological myths and literature.

According to the principles of discourse analysis, Ivan Bahrianyi, as the author of novels, became the object of our attention, namely, his ideological principles, particularly political and religious views. The writer condemned the Soviet system but was committed to socialism, seeing it as a progressive force for building a democratic, independent future for Ukraine. In addition, I. Bahrianyi was convinced

that great Ukrainian literature requires great Ukrainian ideology, love, hatred, and fire. He called everything listed above a driving force, i.e., he led the reader to understand literature as a weapon that fights with the help of strong emotions, national sources, and words.

The principles of Soviet ideology, according to R. Aron and H. Arendt, are hyperbolic hostility and emphasis on the search for external and internal enemies. In the novels «The Garden of Gethsemane» and «Tiger Trappers» by I. Bahrianyi, the myth of the vulnerability of the system and the need to protect it lies at the heart of the violence through which the system tries to cleanse the rear of "enemies" and cultivate human loyalty. The link between crime and punishment is broken since prison is not a tool for correction but for breaking a person. If the literary papers demonstrate this influence through the characters' inner world, the film focuses on physical torture.

Ridicule is one way of debunking Soviet myths in the novel «The Garden of Gethsemane» and, to a lesser extent, in the film. Irony and sarcasm seem to diminish the significance of the Soviet regime. In addition, they are a means of protecting their integrity for detainees.

One of the sections is devoted to analyzing characters as carriers of ideology. We conditionally divide the characters into two groups: those loyal to the regime, or servants of the system, and those opposing it. The Soviet ideology determines the characteristics of the first group; it gives them the right to apply psychological and brute physical force to the "the people's enemies". Ideology becomes a mask to cover and justify the need for self-affirmation, power, reassurance, fear. Despite the fact that I. Bahrianyi sharply condemned the system and its accomplices, the writer appears as a humanist in the studied novels; he seeks to see a person and understand him even in a cruel executioner. It reproduces the negative impact of the system on the servants themselves, which is expressed in their moral decay, depression, search for psychological protection, drunkenness, suicide. In the R. Sinko's films, they embody the same features of the Soviet system, but here the emphasis is on the brutal

essence of the regime. It is thought of as one with its representatives. Therefore, the director seeks to dehumanize them, to hyperbolize their anti-human essence.

In the novel «Tiger Trappers», I. Bahrianyi depicts an undeniable commitment to power through the image of Medvin, a typical representative of the Soviet punitive system. Still, the true nature of the conflict between the heroes is not ideological, but psychological one since it is based on Medvin's fear. His murder becomes a manifestation of resistance to Hryhorii Mnogohrishnyi, an act of justice.

The film redefines the conflict between the protagonist and the major, as it continues the story of «The Garden of Gethsemane». The director combined both novels into one series, placing them in reverse order. Andriy Chumak's pursuer turns out to be Velikin. He is a cruel and pathetic executioner, devoid of the ability to reflect.

Andriy Chumak and Hryhorii Mnogohrishnyi are characters who are carriers of the author's ideology, alter ego of the author. They are strong, outstanding heroes of the Nietzschean type who embody the strategy of resistance to the brutal system and the concept of the struggle for true humanistic and national values. Placed in a «boundary situation», characters seek to rethink themselves and the values that underlie their personality. For Andriy Chumak, defeat in the confrontation with the system is impossible since it would mean deprivation of the right to be called a person.

In the novel «The Garden of Gethsemane», the problem of the sacred dependence of the protagonist on his brothers is exacerbated by the introduction of her into the opposition «loyalty/betrayal». Family values, represented through the biblical images of Judas, Cain, The Garden of Gethsemane and Jesus Christ, are sacralized and take on special significance to counter their Soviet ideology. Religious signs in the film contribute to strengthening the ideological concept of the paper, as well as expressing social motives, in particular, highlighting the Soviet system as a space devoid of God. Therefore, the family ranks first in the hierarchy of Andriy Chumak's values in the novel. It is the support of his invincibility in the «boundary situation». The God plays this role in the film.

Andriy Chumak's love for Kateryna is ideologically colored. In the novel, the image of the girl fits into the context of family values and becomes a factor in the test of the main character and a salvation from death. In the film, Kateryna's martyrdom role is strengthened. In the end, both in the film and in the novel, she goes crazy because of her lover, and cannot withstand physical and psychological torture to prove once again that the Soviet system destroys everything that she can reach, namely family, faith, and love.

Hryhorii Mnogohrishnyi fits into the model of a strong-minded Nietzschean hero. His image reproduces the struggle between "crazy" courage, voluntarism and a fatalistic sense of «superfluity» in the world, hatred of the system that so unjustly deprived him of the right to a normal life. Hryhorii Mnogohrishnyi opposes the Soviet system with real values: patriotism, human relationships, romantic love. Family values are closely intertwined with national ones, expressed through them, particularly through the signs of the ancient Cossack culture. In the film «Tiger Trappers», the image of the main character is reinterpreted, his depressed state is a result of the events that happened to him in the first parts of the film.

One of the channels for broadcasting ideology is the chronotope as a way of organizing time and space in the novel. It is the main plot-forming factor, influencing the perception and interpretation of ideological messages. The space of I. Bahrianyi's novels «The Garden of Gethsemane» and «Tiger Trappers» is divided according to the ideological principle. «Alien», that is, hostile, is everything that belongs to the Soviet system or falls under its direct influence and represents its essence. Under the opposite or «own» space, we consider the one that is most remote and protected from the influence of the Soviet system.

The camera is an ideologically filled component of the chronotope of the novel «The Garden of Gethsemane». I. Bahrianyi in her image uses the technique of the "inverted" world, i.e., it swaps criminals and judges, gives the «alien» space by the signs of «his» and vice versa. Therefore, the camera becomes a mirror of the Soviet totalitarian system, which accurately represents the relationship between the system and the person.

The cities depicted in the novels «The Garden of Gethsemane» and «Tiger Trappers» absorbed the signs of «alien» space and turn into signs of the influence of the system. Kharkiv appears so impersonal in the novel «The Garden of Gethsemane», Khabarovsk is typical for the novel «Tiger Trappers». The signs of ideological space are trains that symbolize various aspects of the system: victims of «justice», «cogs» of the system and Ukrainians.

In the R. Sinko's film version, the chronotope contains signs representing the system. Such signs in both novels are the cell, the city of Kharkiv and the echelon with prisoners. Each of these images is a bearer of ideological significance and joins the general function of the novel and film, which is to debunk the Soviet myth. In the film, we observe the strengthening of the ideological component due to the leveling of psychologism and lyricism. The director focused not on the fight against the regime, but on the fact that it is almost impossible to fight against the regime of such force, and such an emphasis defines the chronotope in a different way.

We consider the world of dreams, delusions and memories in both novels, as well as the separate space of the taiga in the novel «Tiger Trappers» as conditionally the «own» space, devoid of the influence of the Soviet system. In such a space, the characters renew their vitality to fight the system. The wild taiga becomes a place of transformation of the protagonist, and the settlement of Ukrainians becomes an extraterritorial Ukraine, which replaces the real one in the conditions of its inaccessibility. Significantly, we do not trace such a motive in the film: nature plays the role of the background on which events unfold, but happiness in isolation from the homeland is impossible for the main character. The film rethinks the psychological state of the main hero, his character, the events change that preceded his development. So it was obvious to the director that the images of the Green Wedge as extraterritorial Ukraine and the wild taiga as a universal non-ideological space are not representative enough to influence the consciousness of the main character and the viewer. Therefore, the dominant motive is the national one.

Therefore, the chronotope of the films «The Garden of Gethsemane» and «Tiger Trappers» is not significantly transformed in relation to novels according to

the ideological demands of the new time. But in general it develops in parallel and transmits the dominant idea of exposing and condemning the Soviet regime.

Therefore, having studied the ideology in novels and films, we can conclude that both works have significant differences due to different historical, ideological, cultural, and individual factors. In particular, I. Bahrianyi's novels focus on debunking the Soviet myth and presenting a model of fighting the system. The writer opposes the Soviet ideology of a humanist fighter who is ready to kill and die for his native land and native people. The writer focuses on future generations, on young people who still have to fight for independence. The series focuses on separating the ideology of independent Ukraine from the Soviet totalitarian heritage. It motivates the presentation of the Soviet totalitarian heritage as a dehumanized phenomenon that can partially overcome a strong individual based on national and Christian values. However, in the R. Sinko's films, such an individual cannot protect himself and his loved ones from the merciless influence of the system: it turns out to be stronger and destroys everything that it can reach.

The scientific novelty of the obtained results is due to the fact that the author in the PhD thesis:

- analyzed the novels «The Garden of Gethsemane» and «Tiger Trappers» from the standpoint of artistic debunking of communist ideology and the embodiment of ideologies opposing it;
- considered Sinko's series for the first time as a reader's version of I. Bahrianyi's novels;
- studied the dynamics of increment and loss of meaning from novels to the series.

The practical significance of the work. Reading the I. Bahrianyi's novels, in the context of ideological discourse, allow a deeper understanding of the cultural, social, and artistic significance of the writer's paper. The results of the PhD thesis can be used in the teaching of special courses and seminars on Ukrainian literature for students of humanitarian specialties, by teachers-philologists in their practical activities, by students in writing course and qualification works; by teachers for



compiling manuals and textbooks on the history of Ukrainian literature of the twentieth century.

**Keywords:** Ukrainian literature, author-reader, work of fiction, film version, literature of the Ukrainian diaspora (emigration), Ivan Bahrianyi, novel, ideological discourse, character, chronotope, Ukrainian Artistic Movement (MUR), Holy Scripture, intermediality, national identity.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Макарадзе Х. Ідеологічний дискурс роману Івана Багряного та однойменного фільму Р. Синька. *Південний архів. Філологічні науки : Збірник наукових праць*. 2019. Випуск LXXVII. С. 26–29.

DOI: 10.32999/ksu2663-2691/2019-77-5.

URL: <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/141/13>

2. Макарадзе Х. Радянське «правосуддя» крізь призму ідеології Івана Багряного (за романом «Сад Гетсиманський»). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2019. Випуск XVIII. С. 90–101.

DOI: 10.31494/2412-933X-2019-1-8-90-101.

URL: <https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/06/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA18.pdf>

3. Макарадзе Х. Засоби комічного як спосіб представлення ідеології автора в романі І. Багряного «Сад Гетсиманський». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний україно-румунський журнал*. 2021. № 3 (31). С. 6–9.

DOI: 10.24061/2411-6181.3.2021.290.

URL: <http://e-apsnim.bsmu.edu.ua/article/view/253516>

### *Стаття в закордонному виданні*

4. Макарадзе Х. Візуальні образи: від роману І. Багряного «Тигролови» до однойменної екранізації Р. Синька. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2022. Vol. X 1. S. 167–178.

DOI: 10.14746/sup.2022.10.1.10.

URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/sup/article/view/35926/30850/77290>

*Статті апробаційного характеру*

5. Макарадзе Х. Мурівська концепція канону української літератури (на прикладі романів І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»). *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «(Не)можливість канону: світова література / література українська» (12 –13 листопада 2021 року)*. Харків : ХНПУ імені Г. Сковороди, 2021. С. 50–52.

URL: <http://ihor.aleksejev.slobozhanshyna.in.ua/canon2021.pdf>

6. Макарадзе Х. Патріархальні цінності як точка опертя в «межовій» ситуації в романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. *Матеріали Міжнародної конференції «The driving force of science and trends in its development». July 14, 2023. Coventry, United Kingdom : European Scientific Platform, 2023. P. 130–131.*

DOI: 10.36074/scientia-14.07.2023

URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/14.07.2023/55>

7. Макарадзе Х. В'язниця як ідеологічний простір у романі «Сад Гетсиманський» І. Багряного та однойменному фільмі Р. Синька. *Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique». 21 Juillet 2023. Paris, République Française, 2023. P. 116–117.*

DOI: 10.36074/logos-21.07.2023

URL: <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/issue/view/13/13>

*Конференції*

1. Участь у Міжнародній науково-практичній конференції «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях», Бердянськ, 23–24 вересня 2021 року з доповіддю на тему: «Візуальні образи: від роману «Тигролови» Івана Багряного до фільму Р. Синька».

2. Участь у Міжнародній науково-практичній конференції «(Не)можливість канону: світова література / література українська», Харків, 12–13 листопада 2021 року з доповіддю на тему: «МУРівська концепція канону української літератури (на прикладі романів І. Багряного “Тигролови” та “Сад Гетсиманський”)».

3. Обговорення на наукових зборах Харківського історико-філологічного товариства, Харків, 26 березня 2019 року з доповіддю на тему «Ідеологічний дискурс романів Івана Багряного, літературний текст і кіноверсія (“Сад Гетсиманський” і “Тигролови”)».

4. Участь у ІХ Регіональній студентській науковій конференції, Харків, 13 квітня 2016 р. із доповіддю на тему «“Сад Гетсиманський” І. Багряного в кінодискурсі».

5. Участь у ІV Міжнародній науково-теоретичній конференції: «The driving force of science and trends in its development», Сполучене Королівство Великої Британії і Північної Ірландії, 14 липня 2023 року з доповіддю на тему «Патріархальні цінності як точка опертя в “межовій” ситуації в романі “Сад Гетсиманський” Івана Багряного».

6. Участь у V Міжнародній науково-теоретичній конференції: «Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique», République Française, Paris, 21 липня 2023 року з доповіддю на тему «В’язниця як ідеологічний простір у романі “Сад Гетсиманський”» І. Багряного та однойменному фільмі Р. Синька».

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	24
РОЗДІЛ 1. РОМАНИ «ТИГРОЛОВИ» ТА «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ» У РЕЦЕПЦІЇ КРИТИКІВ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ .....	29
1.1. Публіцистичність романів І. Багряного в полі зору літературознавців.....	30
1.2. Динаміка дослідження ідейного спрямування романів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» І. Багряного.....	33
1.3. Образи романів І. Багряного в літературознавчому дискурсі.....	38
1.4. Творчість І. Багряного крізь призму філософії екзистенціалізму.....	47
1.5. Біблійні образи в романах І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський».....	50
1.6. Стиль романів І. Багряного в дослідженнях літературознавців.....	54
1.7. Художній простір романів І. Багряного в об'єктиві літературознавців.....	57
1.8. Романи І. Багряного в контексті світової літератури.....	59
Підсумки до розділу 1.....	60
РОЗДІЛ 2. ІДЕОЛОГІЯ В ЛІТЕРАТУРІ ТА КІНО: ВІД АВТОРА ДО ГЛЯДАЧА.....	61
2.1. Література та суспільство.....	61
2.2. Іван Багряний на перетині ідеологій.....	68
2.2.1. Іван Багряний як борець із більшовизмом.....	69
2.2.2. Національна ідея та націоналізм у поглядах	

I. Багряного.....	72
2.2.3. Концепція модерного українця.....	75
2.2.4. Релігійне самовизначення І. Багряного.....	76
2.2.5. М. Хвильовий як ідейний наставник І. Багряного	77
2.3. Іван Багряний і література.....	79
2.3.1. Ідеологія МУРу.....	80
2.3.2. Література як інструмент ідеологічного впливу ..	84
2.4. Шляхи проявлення ідеології в літературі .....	86
2.4.1. Міфи як форма функціонування ідеології.....	88
2.5. Кінофільм як один зі способів прочитання літературного твору.....	93
Підсумки до розділу 2.....	103
<b>РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ КОМУНІСТИЧНОЇ ІДЕОЛОГІЇ В РОМАНАХ «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ» ТА «ТИГРОЛОВИ» І. БАГРЯНОГО (від літературних творів до фільмів) .....</b>	<b>106</b>
3.1. Принципи комуністичної ідеології в романах «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» І. Багряного.....	106
3.2. Сміх як спосіб боротьби з абсурдною дійсністю.....	113
Підсумки до розділу 3.....	119
<b>РОЗДІЛ 4. ПЕРСОНАЖ ЯК НОСІЙ ІДЕОЛОГІЧНОГО СМISЛУ В РОМАНАХ І. БАГРЯНОГО ТА ФІЛЬМАХ Р. СИНЬКА.....</b>	<b>120</b>
4.1. Радянське «правосуддя» крізь призму ідеологій.....	120
4.2. Ідеологічний зміст образу Андрія Чумака в романі та фільмах.....	138
4.2.1. Андрій Чумак – ніцшеанський герой .....	138
4.2.2. Екзистенційні мотиви в образі головного персонажа.....	141
4.2.3. Євангельські цінності як точка опертя в «межовій ситуації».....	146

4.2.4. Патріархальні цінності як складник внутрішнього світу Андрія Чумака.....	155
4.2.5. Мотив кохання в романі «Сад Гесиманський» та фільмі крізь призму ідеологій.....	162
4.2.6. Пошуки ідеологічного опору: Андрій Чумак у контексті комуністичних ідеалів.....	165
4.3. Ідеологічний вимір персонажів: роман «Тигролови» та його екранізація.....	169
Підсумки до розділу 4.....	183
РОЗДІЛ 5. ІДЕОЛОГІЧНІ КОДИ В ХРОНОТОПІ РОМАНІВ І. БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ» І «ТИГРОЛОВИ» ТА ОДНОЙМЕННИХ ФІЛЬМІВ Р. СИНЬКА.....	186
5.1. В'язниця як «перевернутий» світ .....	186
5.2. Радянська дійсність в урбаністичному просторі.....	192
5.3. Світ первісної природи.....	200
5.4. Час у романах І. Багряного та фільмах Р. Синька.....	206
Підсумки до розділу 5.....	210
ВИСНОВКИ.....	213
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	222

## ВСТУП

### Обґрунтування вибору теми дослідження.

Україна, пройшовши довгий кривавий шлях окупації імперським, а потім і радянським режимом, досі продовжує позбавлятися ознак соціалістичного минулого в культурі, розвінчувати радянські міфи, які міцно закріпилися в суспільній свідомості. Надзвичайно сильними аргументами в процесі декомунізації виступають художні твори, які показують злочинну антигуманну суть радянської політичної системи. Саме таку спрямованість має художня й публіцистична спадщина Івана Багряного, яка масовими тиражами прийшла до українського читача на початку дев'яностих років двадцятого століття. Вони, поряд із текстами У. Самчука, В. Барки, Є. Маланюка, Ю. Клена та багатьох інших письменників діаспори, зробили перші кроки до декомунізації українського суспільства й реінтерпретації радянської історії.

Очевидно, не випадково на зорі незалежності України Р. Синько зняв фільми за мотивами творів українських письменників, увівши до культурного поля молоді країни проблеми тоталітарного радянського минулого, поставивши суспільство перед необхідністю переосмислити історію та ідеологію СРСР. До екранізованих Р. Синьком текстів потрапили «Народний Малахій» Миколи Куліша, «Сад Гетсиманський» і «Тигролови» Івана Багряного. Практично всі романи І. Багряного в плані демаскування радянського минулого, висвітлення антигуманної суті радянської системи й переконання аудиторії є неперевершеними за силою впливу. Як вони були прочитані одним із добре знаних українських режисерів і представлені широкій аудиторії в перші роки незалежності – питання, якому присвячена ця робота. Її **актуальність** – у розгортанні художніх версій тоталітарного минулого й демонстрації літератури як засобу боротьби проти нього.

Романи І. Багряного «Сад Гетсиманський» і «Тигролови» та однойменні кіноверсії Р. Синька ми розглядаємо як висловлювання з однієї теми, які відрізняються формами відображення й представлення дійсності, контекстом, цільовою аудиторією, умовами виникнення тощо. Під кіноверсією ми



розуміємо мінісеріал «Сад Гетсиманський» з чотирьох частин та фільм «Тигролови», який становить умовно п'яту серію та оповідає про події після втечі головного героя Андрія Чумака з ешелону. Фільми Р. Синька є авторським прочитанням названих вище романів І. Багряного, яке дозволяє по-новому подивитися на літературні твори і проявити приховані в них ідеологічні смисли.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційну роботу виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури Х–XXI століть». Тему дисертації затверджено на засіданнях кафедри історії української літератури (протокол № 4 від 15 листопада 2018 року), Ученої ради філологічного факультету (протокол № 4 від 23 листопада 2018 року) Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна; на засіданні бюро Наукової ради НАН України (протокол № 1 від 11 червня 2019 року) Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка.

**Мета й завдання дослідження.**

Мета дисертації полягає в з'ясуванні домінантних рис ідеологій у романах І. Багряного та фільмах Р. Синька. Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких завдань:

- дослідити особливості рецепції романів «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» І. Багряного в критиці та літературознавстві;
- окреслити зв'язок літератури із соціумом, визначити механізми їх взаємодії, охарактеризувати роль «автора» та «читача» в процесі комунікації;
- з'ясувати основні світоглядні принципи І. Багряного;
- дослідити художнє представлення комуністичної ідеології, утіленої в романах І. Багряного «Сад Гетсиманський», «Тигролови» та однойменних фільмах Р. Синька;
- визначити ідеологеми в романах І. Багряного «Сад Гетсиманський», «Тигролови» та у фільмах Р. Синька;

- проаналізувати художнє втілення ідеології в романах І. Багряного «Сад Гетсиманський», «Тигролови» та у фільмах Р. Синька на рівні образної системи;

- охарактеризувати хронотоп як ідеологічно марковані простір і час у романах І. Багряного та фільмах Р. Синька.

*Об'єкт дослідження:* романи українського письменника І. Багряного «Сад Гетсиманський» і «Тигролови» й однойменні фільми Р. Синька.

*Предмет дослідження:* художнє втілення комуністичної та національної ідеологій у романах «Сад Гетсиманський», «Тигролови» І. Багряного й однойменних фільмах Р. Синька.

**Методи дослідження.** Теоретико-методологічну базу дисертації складають праці сучасних українських та зарубіжних науковців, у яких розглядаються різні художні особливості досліджуваних творів, теорія питань «ідеологія», «автор і читач», «семіотичний код», «міф» (Р. Барт, К. Флад, М. Бахтін, Ю. Лотман, Ю. Тинянов, Е. Фромм, Б. Овчарек, Р. Уоллек та О. Уоррен, Дж. Остін та ін.). У роботі використано такі методи дослідження, як компаративний, структурно-семіотичний, міфологічний, дискурсний.

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

- проаналізовано романи «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» І. Багряного з позиції художнього розвінчання комуністичної ідеології й втілення національної ідеології;

- уперше розглянуто мінісеріал Р. Синька як читацьку версію романів І. Багряного;

- вивчено динаміку прирощування і втрати сенсів від романів до серіалу.

**Практичне значення роботи.** Прочитання романів І. Багряного в контексті ідеологічного дискурсу дозволяє глибше зрозуміти культурне, соціальне й художнє значення його творчості. Результати дисертаційної роботи можуть бути використані при викладанні спецкурсів і семінарів з української

літератури для студентів гуманітарних спеціальностей, при укладанні посібників і підручників з історії української літератури ХХ століття, учителями-філологами в їхній практичній діяльності, студентами при написанні курсових та кваліфікаційних робіт.

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

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та наукових конференціях у формі доповідей: на ІХ Регіональній студентській науковій конференції (13 квітня 2016 р., м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна), засіданні Харківського історико-філологічного товариства (26 березня 2019 р., м. Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна), Міжнародній науково-практичній конференції «Сонячні кларнети: танець, музика, театр у літературних проєкціях» (23–24 вересня 2021 р., м. Бердянськ, Бердянський державний педагогічний університет), Міжнародній науково-практичній конференції «(Не)можливість канону: світова література / література українська» (12–13 листопада 2021 р., м. Харків, Харківський національний педагогічний університету імені Г. С. Сковороди), ІV Міжнародній науково-теоретичній конференції «The driving force of science and trends in its development» (14 серпня 2023, Ковентрі, Велика Британія, European Scientific Platform), V Міжнародній науково-практичній конференції «Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique» (21 липня 2023 р., Париж, Франція, European Scientific Platform).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 7 статей. 3 статті вміщено у фахових виданнях, ліцензованих ДАК України; 1 стаття – у закордонному виданні; 4 статті апробаційного характеру.

**Структура та обсяг дисертації.** Структура роботи зумовлена метою і завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів,

висновків і списку використаних джерел. Обсяг дисертації становить 244 сторінки, із них – 202 сторінка основного тексту та 21 сторінка списку використаних джерел, який налічує 209 позицій.

## РОЗДІЛ 1

### РОМАНИ «ТИГРОЛОВИ» ТА «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ» У РЕЦЕПЦІ КРИТИКІВ І ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦІВ

За майже піввікову історію вивчення творчості І. Багряного українська літературознавча база поповнилася величезною кількістю праць. Дослідження романів «Тигролови» (1944) та «Сад Гетсиманський» (1950) в українській діаспорі розпочалося відразу після їхньої появи. Наступна ж хвиля інтересу до цих творів пов'язана з незалежною Україною і проблемою формування як національно орієнтованої ідеології, так і написання нової історії української літератури, без упереджених оцінок і білих плям у представленні літературного процесу. До сьогодні вчені-гуманітарії реагують на ці твори науковими розвідками та статтями.

Традиційно дослідження художньої спадщини І. Багряного можна поділити на два періоди – діаспорний та часів незалежної України.

Перший період характеризується появою великої кількості закордонних критичних статей і відгуків, у яких здебільшого розглянуто сюжет творів та відзначено їхнє суспільно-політичне значення. Серед читачів діаспори, а також серед інтернаціональної спільноти романи були сприйняті позитивно, однак не без певних застережень, зумовлених політичними розбіжностями з поглядами автора чи деякими неточностями й недоліками в самих творах. Варто відзначити велику кількість схвальних іноземних відгуків та рецензій у канадських [183:879,880,881], американських [183:883, 884, 885], голландських [183:893], іспанських [183:892], французьких [183:899, 900, 906] та німецьких [183:911, 912, 913] періодичних виданнях. Коментарі до творів І. Багряного з'являлися в таких виданнях, як «Лайбрері Джорнал», «Тайм», «Нью-Йорк Таймс», «Нью-Йорк Гералд Трібюн» та в інших.

З 1991 р. творчість І. Багряного стала доступною для масового українського читача й у результаті – об'єктом глибокого наукового дослідження, про що свідчить не тільки велика кількість статей у фахових

виданнях, а й низка монографій та дисертаційних праць. Це роботи М. Сподарця (1997), М. Балаклицького (2005), Н. Лисенко-Ковальової (2006), І. Романової (2008), С. Кобути (2015), А. Желновач (2019) О. Шапошникової (2019) та інших. Художня спадщина письменника є багатим матеріалом для дослідження, і критики та літературознавці приділяли увагу її різноманітним аспектам, зокрема зверталися до джерел творчості, аналізували явище автобіографізму, вивчали образну систему прози та драматургії, їхнє філософське підґрунтя, символіку, поетику, жанрові ознаки тощо.

Великий обсяг літературознавчих студій із теми не дозволяє охопити їх усіх у межах нашої розвідки, тож звернемо увагу на ті роботи, які безпосередньо пов'язані з вивченням ідеологічного складника романів І. Багряного. З огляду на це вважаємо за доцільне простежити в так званій «тюремній прозі» письменника динаміку наукового дослідження таких тем, як співвідношення ідеологічного, публіцистичного та художнього начал, образна система як прояв ідеології.

### **1.1. Публіцистичність романів І. Багряного в полі зору літературознавців**

Романи І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський», створені на основі гострих злободенних тем, викликають бурхливу реакцію в реципієнтів, оскільки акцентують на важливих соціально-політичних явищах дійсності. Цей факт, а також виразний автобіографізм художньої спадщини письменника зумовили прочитання романів як ідеологічно забарвлених та певною мірою тенденційних. Літературознавці та критики звертали увагу на велику кількість публіцистичних відступів у творах письменника й висловлювали своє розуміння їхньої ролі та функцій.

Із двох досліджуваних нами романів саме «Сад Гетсиманський» найчастіше потрапляв під шквал критики через надмірну тенденційність. Л. Луців (1951) указував на те, що у творі поруч з дійсно літературними місцями трапляються публіцистичні вкраплення, які легко можна було б

пропустити [89:472]. Дослідник Ю. Лободовський (1951), аналізуючи «Сад Гетсиманський», зазначив, що письменнику бракує самодисципліни і роман часто уповільнюється непотрібними ліричними відступами й великою кількістю анекдотичних ситуацій, тому читач змушений долати трясовиська там, де необхідна динаміка. Завдяки цьому створюється ефект, начебто автор вирішив «одним махом викричати все, що йому боліло» [84:866]. Критик відзначив, що подібна надмірність публіцистичного позитивно впливає на автентизм твору й применшує його естетичну вартість, однак, на його думку, художній складник тексту підтримується додатковими елементами, зокрема родинним мотивом та фольклором, завдяки яким «реалістичність сполучається з якоюсь народною рапсодією» [84:868].

Г. Костюк назвав «Сад Гетсиманський» результатом експерименту з поєднання мемуаристики, сюжетного викладу й образного узагальнення [73:546]. Більшість розділів роману, крім першого, на думку дослідника, є «в'язничними мемуарами доби Єжова» [73:544], котрі «відкривають інший світ – світ радянського правосуддя» [73:543]. Надмірне впадання в поетику мемуарів, котре посилює автентичність твору та знижує його художню вартість, Г. Костюк пояснював тим, що І. Багрянний прагнув поділитися величезним досвідом взаємодії з «радянським правосуддям», при цьому зберігши право називатися письменником, а не мемуаристом.

Ю. Мулик-Луцик (приблизно 1951 р.) позитивно відгукувався на роман «Сад Гетсиманський», називаючи його фотографією живої дійсності та схиляючи читачів із довірою сприймати твір як правдиве відображення тогочасних явищ [107:466]. Натомість І. Кошелівець вважав, що правдоподібність «сирих фактів» сприяє зайвій розпорошеності й призводить до композиційної аморфності. На думку критика, І. Багрянний витворив «напівфабрикат» із сумнівною художньою вартістю [75:9]. Отже, українська діаспора сприйняла роман «Сад Гетсиманський» без відриву від політично-соціального контексту, як того бажав автор.

У період незалежної України тема співвідношення ідеологічного та художнього у творах І. Багряного продовжила свій розвиток у працях літературознавців. Попри очевидне накладання перипетій роману на події із життя письменника, М. Сподарець (2006) застеріг від однозначного прочитання романів І. Багряного крізь призму історії його життя, адже автобіографічні елементи пройшли художню обробку й переоцінку, тож важливою є не сама дійсність, а той авторський задум, основна ідея, яка, на думку дослідника, полягає не стільки в «боротьбі з практикою комунізму» [143:9] в цілому, скільки в боротьбі з радянським більшовизмом. Насправді у творчості митця мали місце тільки відмінності в ідеології «націонал-комуністів» та ідеології російських більшовиків [143:9].

Питання кореляції публіцистичного, політичного та ліричного або власне художнього змісту порушила О. Шапошникова (2013) й зробила спробу змінити сприйняття І. Багряного виключно як політичного письменника й обґрунтувати його право на визнання як автора високохудожніх текстів. На думку дослідниці, попри виразну ідеологічність його художньої спадщини, генеза цієї риси романів, як і політичної діяльності І. Багряного в цілому, сягає внутрішньої мотивації бути корисним своєму народові, у мистецькій формі висловити стурбованість його майбутнім [174:239]. О. Шапошникова виділила такі риси публіцистичності у творах: злободенну проблематику, тенденційність характеротворення, сатиричне спрямування образів, принцип контрасту, іронічність або типовість імен, а також ідеологічне маркування поглядів героїв. І якщо «Сад Гетсиманський» містить розлогі публіцистичні відступи, які, на думку О. Шапошникової, цілком органічно вплітаються в тканину тексту, позбуваються авторської тенденційності, сприймаються як власні умовиводи реципієнта, то роман «Тигролови» відрізняється імпліцитним характером публіцистичності: «Це певна тенденційність у характеротворенні, контраст як композиційний засіб, смислова навантаженість імен і прізвищ тощо» [174:241]. Зрештою дослідниця зробила висновок, що ідеологічний дискурс роману сприймається цілком гармонійно й не переважає позаідеологічний.



Н. Шаповаленко (2007) в дисертаційному дослідженні зіставила ідейно-публіцистичне начало у творчості І. Багряного з образно-художнім. Виділивши концептуальні соціальні та політичні положення публіцистики І. Багряного, дослідниця виокремила форми їхнього втручання в лірику, прозу та драматургію письменника. Причиною проникнення в романи публіцистичного начала Н. Шаповаленко назвала трагічні соціальні обставини, конфлікт між прагненням українського народу до самовизначення й реальними фактами дійсності. На її думку, у романі «Тигролови» чітко простежуються риси таких публіцистичних жанрів, як фейлетон та нарис [171:8], що проявляються у використанні великої кількості сарказму та іронії. Критична оцінка радянської дійсності втілюється в калькованому «чужому слові», уведеному з метою пародіювання та «руйнування офіційної концепції дійсності» [171:3]. Дослідниця дійшла висновку, що публіцистичне та художнє у творчості І. Багряного перебуває у «відношеннях взаємодоповнення» [171:8].

Таким чином, літературознавча традиція, не оминаючи виразної ідеологічності романів І. Багряного, що виражається в показі антигуманної злочинної сутності радянської системи та в утвердженні моделі боротьби із нею, зосереджується на тому, що ідеологічність творів обґрунтована характером обраної теми, а саме гострим політичним контекстом, але, крім цього, є гармонійним продовженням їхнього естетичного складника.

## **1.2. Динаміка дослідження ідейного спрямування романів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» І. Багряного**

Ми з'ясували, що романи «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» є ідейно та ідеологічно зарядженими, і думка дослідників щодо цього відрізняється однастайністю. Літературознавці та критики намагалися розв'язати питання ідейної спрямованості творів І. Багряного, виявити їхній задум та спосіб його реалізації.

Л. Луців (1951) визначав задум роману «Сад Гетсиманський» як спробу змалювати російське червоне «правосуддя» над українським народом [89:468].

На думку В. Лазонівського (1951) [80:472], І. Багряному добре вдалося відобразити атмосферу радянських тюрем, однак засудивши більшовизм, він нічого не зміг йому протиставити, адже головний персонаж позбавлений ідеї [80:472]. В. Мартинець (1951) назвав роман «Сад Гетсиманський» автобіографічним і дав йому влучну характеристику: «За формою – хроніка політв'язня, а за змістом – гімн людській волі і витривалості, гімн началові добра в людині, яка бореться з оточуючим її та заливаючим її злом у всяких можливих його формах і видах, гімн гідності й достоїнству людини, і вкінці, гімн перемозі сильної людини» [100:473]. Однак, і на його думку, у головного персонажа немає ідеї, яку можна було б протиставити комунізму. Крім того, критик вважав дивним, що інші персонажі роману також не чинять опору системі: в'язні не є членами підпільних організацій, які боролись би за незалежність України, хоча в реальності в цей час існували УВО та ОУН. В. Мартинець закидав авторові певне перебільшення в показі абсурдного радянського правосуддя й виражав недовіру до того, що масштаб насилля може бути настільки грандіозним [100:476]. Г. Костюк не погоджувався з тим, що роман і персонажі позбавлені провідної концепції. Він вважав, що ідея героїв полягає в тому, що, по-перше, вони – українці, а по-друге, ненавидять сталінський режим. Крім того, дослідник відзначив наскрізний гуманізм роману, що є виявом авторського світогляду [73:548]. Ю. Лободовський (1951) пролив світло на ідейну спрямованість роману «Сад Гетсиманський» і назвав головного персонажа справжнім пролетарем, якому за інших обставин, якби він не вступив на шлях самостійного думання, була б відкрита успішна кар'єра. Однак, на думку дослідника, Андрій, хоча і є носієм національної свідомості, не доктринальний інтелектуаліст: його бунт інтуїтивний, а не усвідомлений та обґрунтований [84:870].

В. Гришко розумів творчість І. Багряного як прагнення показати український народ не в ролі жертви, а «як морально тріумфуючу силу боротьби нескореного народу за своє визволення» [33:9]. В основі світогляду І. Багряного. Науковець убачав національно-державницьку ідею, прагнення

«поєднати в одній визвольній концепції дві зовнішньо немовби протилежні тенденції: революційність і традиційність» [33:15]. Дослідник відзначив глибоку віру письменника в те, що, попри всю свою ницість, «советська потворна дійсність, пекло, якої він показував у своїх творах, не знищила й не знівечила людського і національного духу української підсоветської людини» [33:8].

О. Шевченко (1978) акцентував увагу на виховній функції роману й виокремив його ідею: «...Показати правдиву картину советської тюрми та облудного правосуддя в країні пролетарів і разом з тим непереможну віру в людину, у перемогу добра над злом» [177:637].

Автор статті «Українська література на еміграції» виводив політичну функцію еміграційної літератури з її нерозривного зв'язку з реальним життям та завдяки цьому посиленою актуальністю, однак для роману «Сад Гетсиманський» він вважав значущим не політичний зміст, а показ «рис людини в грізних, страшних, принизливих ситуаціях і перемогу людини над ними» [154:497]. Дослідник зазначив, що появі твору не передує чітко поставлене політичне завдання, а він виникає стихійно «від серця», через що політичний складник у ньому є гармонійним та переконливим. Так, і на думку О. Тарнавського (1999), в основу романів І. Багряного лягла гуманістична «ідея особистої свободи для малої людини, боротьби за право бути людиною, затримати свою людську гідність» [148:605]. О. Головій (2006) стверджувала, що творчість І. Багряного допомагає краще зрозуміти сутність комуністичної епохи. У романах письменника дослідниця відзначила боротьбу (співіснування) расію й емосію, тобто симбіоз свідомих переконань та публіцистичної декларативності із підсвідомими імпульсами та художньою образністю [29:16]. На думку науковиці, І. Багрянний пізнав суть комуністичної епохи й намагався представити цю суть у найправдивішому вигляді, «показував антибожественність, злочинність, антилюдянність» системи та протиставляв їй гуманізм, віру в людину й особливо Біблію, оскільки в секуляризованому

атеїстичному світі письменник убачав сатанинську сутність більшовизму [29:21].

Г. Костюк (1944) визначив тему роману «Тигролови» як показ пригод юнака, що проходить складний шлях до свободи, а також і показ долі сильних завойовників тайги [72:431]. Дослідник не погоджувався з тим, що твір варто сприймати як автобіографічний, однак зазначив, що пережиті самим автором ув'язнення мали великий вплив на написане [72:431].

А. Бондаренко (1954) стверджував, що «Тигролови» зображують радянську «переслідувальну й знищувальну національний спротив дійсність, а в особі Григорія Многогрішного – боротьбу з тією дійсністю» [24:510], боротьбу за збереження себе як одиниці, а значить і цілісності української національної субстанції в пригодницьких, фантастично-реальних умовах тієї ж советської дійсності. В. Черногай (1954) назвав роман найгострішим та найцікавішим осудом більшовицько-енкаведистської системи із яскравими, «як фотомонтажі» [169:8], картинами – репрезентацією тогочасного життя. Дослідник наголосив на тому, що убивство Медвина у фіналі твору є закономірним та морально й психологічно виправданим [169:10], оскільки відображає масштаб обурення, спротиву, образ усього народу, вираженого в індивідуальному випадку. В. Черногай вважав роман «Тигролови» достойним національним зразком, що сюжетно контрастує з творами традиційної української літератури, «яка або топчеться по знайомій з часів народництва стежці побутових описів сільського або міського життя, або поринає в рефлексію, характеристичну для інтелігентського середовища і його ментальности» [169:23].

М. Жулинський (1997) був переконаним, що для І. Багряного найважливішим завданням є показати необхідність збереження людського обличчя за будь-яких обставин. Сюжет роману «Тигролови» побудований на «полюванні» майора НКВС Медвина, новітнього тигролова, «на гордого, не прирученого тоталітарною системою молодого «тигра» з України» [48:249]. На

думку дослідника, за постатями персонажів обох романів стоїть автор, що вдихнув власні переживання в них, зробивши персонажів живими [48:247].

Відзначимо дисертацію М. Сподарця, у якому науковець проаналізував проблематику та жанрово-стильову своєрідність романістики І. Багряного. У хронологічному порядку автор простежив основні проблемно-тематичні аспекти, звернув увагу на персонажів та тип їх відображення, на особливості стилю, визначив місце романів серед інших зразків національної літератури. У ранньому періоді творчості митця, оприявленому переважно лірикою, М. Сподарець виділив провідний мотив – оптимізм революційної романтики. Романи І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» належать до періоду життя письменника, пов'язаного з еміграцією до Західної Німеччини, членством у МУРі та керівництвом УРДП. У результаті цього, на думку М. Сподарця, названі твори варто розглядати тільки в єдності із політичними поглядами автора. Ключовою темою романістики І. Багряного дослідник називає долю України та її народу. М. Сподарець звертає увагу на те, що письменник при зображенні тоталітарної дійсності часто звертається до засобів сатири та чорного гумору, через які розкривається сутність ідеології тоталітаризму. Характеризуючи жанрову специфіку творчості, літературознавець визначає, що романам І. Багряного була притаманна «автобіографічність та пов'язана з нею документальність, неприхована політична тенденційність і публіцистичність» [139:8], поєднання елементів памфлетності з пригодницько-авантюрним сюжетом. На думку М. Сподарця, романістиці І. Багряного притаманний героїчний тип конфлікту та пафосу. Цікавим є розуміння дослідником образної системи: на його думку, герої відбивають особистість свого творця. Науковець звертає увагу на відсутність розвитку характеру: письменника цікавить тільки «позиція в ідеологічних суперечках, а не процес формування цих ідей» [139:14].

Огляд літературознавчих та критичних праць засвідчив, що в різноманітних оцінках та інтерпретаціях ідейного спрямування романів «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» представники як української, так і

діаспорної читацької та наукової спільноти спостерігали спільні ідеї, а саме засудження більшовицької антигуманної системи та возвеличення людини. Саме ці ідеї стануть стрижнем ідеології І. Багряного.

### 1.3. Образи романів І. Багряного в літературознавчому дискурсі

Літературознавці помітили, що І. Багряний розставив ідеологічні акценти довкола протагоністів та антагоністів, зробив їх виразниками доміантних ідей: «Як позитивні, так і негативні персонажі повісті І. Багряного є носіями певних ідеологічних комплексів» [60:630]. Тож у межах нашого дослідження аналіз образного складу обох романів є важливим для глибшого розуміння художнього втілення ідеології. Головні персонажі Григорій Многогрішний та Андрій Чумак зіткнулися зі складними фізичними та психологічними випробуваннями й успішно їх подолали, утвердивши дієву модель боротьби з тоталітарними системами. Одним із доміантних джерел енергії для них є «невгасна віра в людину» [50:148] – характеротвірний чинник, виділений багатьма дослідниками як один зі складників багрянівської ідеології. Ця риса втілюється у світогляді головного героя, його характері та способі взаємодії зі світом.

Найяскравіше мотив віри в людину проявляється в «межових ситуаціях», коли дійсність вимагає мобілізувати всі внутрішні сили. К. Штуль (1951) причиною стійкості героя роману «Сад Гетсиманський» Андрія Чумака назвала його гідність та бажання зберегти людське обличчя за несприятливих обставин. На думку дослідниці, Андрій – типовий персонаж І. Багряного, тонке психологічне зображення якого слугує меті передати потенціал духовної сили та гідності [182:4]. Ю. Лободовський (1951) зазначив, що радість Андрія Чумака у фіналі породжена не тим, що персонаж вистояв і пройшов крізь усі тортури, а тим, що зустріч із братами розв'язала внутрішній конфлікт: брати не зраджували, а отже, честь роду та сакральність кровного зв'язку залишилися недоторканими підвалинами особистості героя [84:872]. Л. Луців (1951) відзначив високу концентрацію енергії любові та сили, що втілена в першій

сцені-зустрічі в романі «Сад Гетсиманський», адже саме ця сцена заряджає Андрія на моральний опір будь-якому злу щодо святої родинної любові [89:469]. О. Керч (1952) звернула увагу на спосіб відображення персонажів та характер їхнього групування. За законами світу «навпаки» невинних людей у в'язниці охороняють цинічні, підступні, жорстокі садисти. Крім того, О. Керч підтримує право головного героя вважати себе гегемоном, адже на основі причетності до козацького роду «він – чистий, здоровий і має віру» [61:489].

В. Гришко (1949) дослідив роман «Тигролови» та головного персонажа щодо характерних рис «героя часу» – нової української людини, вважаючи, що Григорію бракує літературної повноти й завершеності, а всьому твору – загальної проблематики «нашого» часу, з якою герой би розкрився як тип. Слабкою стороною роману науковець назвав обмеження жанру авантюрно-екзотичного роману історичною достовірністю [31:446].

Мотив негасимої віри людини тісно пов'язаний із мотивом віри в перемогу над Злом, мотивом оптимізму, що був виділений багатьма дослідниками як домінантна ознака творчості та світогляду митця. Подібний настрій міг бути втіленням потужного нереалізованого прагнення письменника бачити свою країну, свій народ переможцями. І. Багряний писав про обставини створення «Тигроловів»: «Я не тільки втік від гестапівців, але я втік від страху, від почуття страху і вийшов зі стану імпасу. Я внутрішньо розгойдався, відродивши жадобу життя і віри» [5:69]. Для митця процес написання роману став своєрідним актом ескапізму, відволіканням від дійсності та сублимацією оптимістичної енергії, що вдихала в життя сенс: «Не просто писав – я жив!» [5:61]. Ми можемо припустити, що саме несприйняття несправедливості, насилля, смерті, фізична неможливість їм протистояти і стали потужним зарядом спротиву, віри в майбутнє, оптимізму, внутрішньої сили І. Багряного та відбилися в персонажах його романів.

Ю. Лободовський називає «Сад Гетсиманський» оптимістичним твором, оскільки І. Багряний вірить у людину й навіть у негідниках намагається знайти

щось позитивне. З огляду на це сцена «вилущення» Сергєєва, на думку дослідника, є кульмінаційною, оскільки саме в ній Зло слабне перед Добром і відступає. Крім того, оптимізм твору підсилює суто шибеницький гумор, що «полегшує читачеві перейти через усі в'язничні жахи» [84:873]. Ришард Врага (1953) також звернув увагу на цей аспект. Незважаючи на трагічну долю головного героя, він «зберігає непоборний дух резистансу і почуття моральної вищості над його мучителями; він вірить у можливість дальшого провадження цієї боротьби і в остаточну перемогу Добра над Злом» [27:877].

У наукових розвідках незалежної України образна система романів «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» була досліджена глибше й повніше. О. Ковальчук (1993) зазначив, що роман «Сад Гетсиманський» вирізняється на тлі «гулагівської літератури» насамперед типом героя – людини «виняткової духовної і фізичної стійкості», що постає такою всупереч можливостям і прагненням тоталітарної системи знищити її фізично та морально. Дослідник відзначив, що жорстокість радянського «правосуддя» певним чином є реакцією на гіпертрофований людський опір, який змушує систему мобілізувати всі свої репресивні можливості, працювати з надпотужною силою і тим самим відкривати всю безодню власної жорстокості [66:617]. Андрій використовує етику та моральні принципи для боротьби й для підтримки авторитету. Хоча для тюремників етика не є цінністю, такий метод виявляється дієвим. О. Ковальчук звертає увагу на те, що Андрій не уникнув стереотипізації мислення, коли підтримував думку про свій клас як про гегемона, а також на те, що саме такі, як Андрій, шляхом революції подолали російський імперіалізм, розчистивши місце ще гіршій жорстокій брехливій системі [66:621].

Т. Марцинюк (1996) виділила спільну рису головних персонажів І. Багряного: «Вони мають постійно «винаходити», створювати себе аж до найменших деталей, виходячи з розуміння буття як випадковості» [101:120], тому такі чесноти, як відважність, мужність, чесність, відданість своїй батьківщині та суворість у життєвій боротьбі [176:427] постають закономірними для втілення цієї необхідності.



Т. Мінченко (1997) виокремила образ героя-тираноборця в романах І. Багряного, з огляду на те, як митець вирішує вічну проблему боротьби влади та індивіда. Дослідниця ствердила, що письменник висунув тип маленької людини, «поставленої долею проти найбільших страхіть» [105:64]. Герой І. Багряного свідомо обирає шлях боротьби, розуміючи відсутність вибору, адже в разі програшу втрачає духовні цінності, без яких на нього чекає руйнування особистості. Дослідниця зазначила, що І. Багрянний розкрив внутрішню сутність персонажа, представивши його «як носія певного комплексу ідей, його позицій в ідеологічних суперечках» [105:64]. При цьому, на думку Т. Мінченко, автор не наголошував на процесі формування ідей: персонаж постає вже сформованим, оскільки в радянських реаліях неможливий розвиток, а тільки деградація. Т. Мінченко підкреслила генетичний зв'язок між героєм-тираноборцем і міфологічними образами української давнини: «У структурі романів родина виступає носієм національних традицій, уособленням зв'язку героя з рідною землею» [105:65]. Учена згадувала про роздвоєння у свідомості персонажа, внесеному маргінальністю доби, що розкривається через ходіння по краю леза самим героєм із загрозою скотитися вниз у власну духовну смерть. Однак концепція «віри в людину» не може цього дозволити: «Одним із важливих умов цієї концепції є активне духовне життя героя – необхідна умова виживання в тюрмах і таборах, складовою якої є висока ідея, за яку варто віддати життя, антитезою якій є доля відданих системі» [105:65]. Дослідниця порівнює головного героя роману «Сад Гетсиманський» із символічним образом вовка – тваринної стихійної неусвідомленої сутності, що може подолати будь-які перешкоди, а в біблійній міфології перегукуються із Дияволом, тож спостерігаємо гру смислів: інфернальний образ – вовк – є найзапеклішим ворогом для радянської системи, що і сама втілює Зло.

Т. Батенко (1997) вбачав у творчості І. Багряного постійну схильність шукати «механізм виміру людської енергії, повне розкриття людського “Я”» [19:151], тобто наголошував на гуманістичній спрямованості світогляду митця. Однак людські пориви письменник прагнув досягнути в контексті

основної мети – «здобуття української державності» [19:151], тож насамперед цінним для нього був образ нової української людини, очищеної від деструктивних впливів та комплексу меншовартості. Т. Батенко відзначав глибокий автобіографізм творів митця, який ліг в основу формування характерів героїв: «...моральний зміст романів впливає з філософії власного суб'єктивізму», а персонажі розкривають риси характеру самого письменника [19:153].

О. Дашко (1997) розглянув проблему впливу на людину усвідомлення смертності на прикладі романів І. Багряного. На думку дослідника, попри очевидну близькість смерті до героїв, страх не панує над ними, адже саме життя є настільки значущим, що думка про смерть недопустима. Герої шукають порятунку від смерті в стані душевного спокою, «що досягається у колі людей, близьких як по духу, так і по крові» [39:135]. Дослідник звернув увагу на подібність концепції сенсу людського існування у творах І. Багряного до концепції Л. Толстого, яка полягає в розумінні життя як постійного вдосконалення й перемоги над собою та над обставинами: «Соціально-етична та морально-гуманістична значущість багрянівського розуміння акту смерті тісно пов'язана з осмисленням життя особистості й історичним безсмертям людини» [39:136]. Головний персонаж роману «Сад Гетсиманський» стверджує своє «безсмертя» тим, що сприймається як представник макрокосму, зв'язаний історичною тяглістю. Дослідник відзначив, що самогубство для героя є програшем, слабкістю і суперечить його конституції.

М Жулинський (1997) вважав «Тигролови» маніфестом нескореності людини. Немислима втеча із безвиході ознаменовує перемогу для всіх в'язнів, оскільки усвідомлюється як надія на те, що всевладна потвора може бути подолана силою духу. На думку дослідника, перемога Григорія є перемогою Людського [48:248].

Г. Клочек (1998) зробив розгорнутий огляд образної системи обох романів. «Тигролови», на його думку, подарували Україні відомості про життя переселенців, представивши образи-типи – вільнолюбних, сміливих,

витривалих та привабливих людей [64:4]. Усіх позитивних персонажів дослідник поділив на два типи: на вже уярмлених та тих, хто поки що перебуває на волі. Композиційним ядром твору Г. Ключек назвав Григорія та родину Сірків, а Морозів та представників інших народностей – персонажами, що лише доповнюють картину світу головного героя. Дослідник провів паралелі між образом Григорія та образом «супермена» на підставі фізичної та моральної сили обох персонажів та відзначив, що герой І. Багряного відрізняється неабияким інтелектом, гуманністю, високою моральністю та абсолютною відданістю одній шляхетній ідеї [64:16]. Григорій не терпить несправедливості, тож не може стояти осторонь, а прагне бути в епіцентрі боротьби. Дослідник називає його «лицарем національної ідеї» [64:20]. Характеротвірними чинниками персонажа є його походження з Трипілля, що асоціюється з колискою України, а також співвіднесеність із іменем Дем'яна Многогрішного. На прикладі родини Сірків І. Багряний демонструє модель збереження «українськості» в умовах територіальної відірваності від батьківщини [64:25]. Витоками незламності головного героя літературознавець назвав «винятково розвинуте почуття людської гідності» та «зоологічний націоналізм», який є «вродженою, глибоко вкоріненою, а тому й незнищеною любов'ю до Вітчизни та особливо розвинутим почуттям національної гідності» [64:18].

Г. Ключек вважав, що родині Сірків притаманна психологія переможців, адже вони не могли миритися із тоталітарною дійсністю, «яка підневолює людину, перетворює її на раба, і по суті, руйнує в ній людську сутність» [64:25] і вибрали переселення в недружній світ дикої тайги, щоб урешті підкорити його своїм потребам. На думку дослідника, Сірки є представниками «природної людини», за концепцією Руссо, а їхні родинні зв'язки демонструють модель гармонійного союзу, модель ідеальної патріархальної родини [64:26].

У романі «Сад Гетсиманський» Г. Ключек піддав детальному аналізу образ головного персонажа Андрія Чумака. Дослідник звернув увагу на те, що при зображенні Андрія автор обмежено використовує портретні

характеристики, зосереджуючись на його внутрішньому світі [64:46]. Натомість другорядні персонажі потребували увиразнення, оскільки їхні характери не були зображені так детально. Науковець підкреслив, що письменник не дарма акцентує на фізичній формі Андрія, називаючи героя Голіафом, адже для протистояння тоталітарній системі потрібна потужна сила [64:47]. Система справедливо бачила в Чумакові небезпеку, бо «...він був особистістю і не хотів (та й не міг) завдяки своїй природній людській породистості бути просто гвинтиком, рабом» [64:54].

Г. Клочек підкреслив, що Андрій – представник доміантного класу, однак відрізняється від більшовиків тим, що його соціально-політичні погляди вбирають національну ідею та базуються на переконанні про гегемонію не тільки класу, а й народу, який має право керувати на своїй землі [64:49]. Крім того, назвавшись «гегемоном», герой керувався не амбіціями, а настановами «гордої <...> душі й серця» [64:48]. Однією з концептуальних рис характеру Андрія, на думку Г. Клочека, є його відданість своєму роду та возвеличення цієї риси самим персонажем як найвищої цінності [64:58].

М. Кодак (2005) дослідив психологічні здібності головного героя в романі «Сад Гетсиманський» і зазначив, що, сприймаючи інших людей, Андрій показує високий рівень емоційного та психологічного інтелекту, його читання інших «може бути співвіднесено з мистецтвом психологічного аналізу» [68:25]. Зокрема, герою добре вдається розуміти наміри та внутрішні процеси представників «викрадання людей» і завдяки цьому брати участь у десакралізації «викрадачів». На думку М. Кодака, викрадання слід розуміти не тільки в буквальному сенсі, а й у переносному як викрадання людського в людини. Дослідник зазначив: «Герой “Саду Гетсиманського” здатний на сторонній погляд, а отже, на критицизм у розпізнанні ідей і механізмів системи та суспільно-історичних наслідків її функціонування» [68:30]. Крім того, М. Кодак звернув увагу на те, що автор прагне показати людину живу, яка може помилятися, про що свідчить знаковий епізод із «вербуванням» слідчого Донця, коли Андрій вчасно усвідомив неморальність свого вчинку.

Г. Кудря (2006) зробив спробу проаналізувати роман «Тигролови» щодо авторського відображення національної ментальності, а також того, наскільки І. Багрянний вдається до міфологізації при її змалюванні з метою «зобразити українців нового типу, здатних вибороти для себе кращу долю та бути справжнім прикладом для наслідування» [78:48]. Г. Кудря побачив спорідненість гіперболізовано мужнього й сильного головного героя та козаків-характерників, а також відзначив вплив на його формування філософії Ф. Ніцше та націоналізму Д. Донцова. На думку літературознавця, письменник представляє ідилічну картину великої патріархальної сім'ї, однак для українців не типову, оскільки вони прагнуть до сепарації та уникають надмірної уваги та опіки, тож перша риса національної ментальності подається зі значним авторським переосмисленням [78:45]. У романі «Тигролови» дослідник відзначив репрезентацію національної ментальності, яка проявляється «через самозаглибленість, ліризм, естетизм та філософічність українського характеру, а також через домінування емоційно-чуттєвих рис над раціональністю» [78:46]. У зв'язку героїв із природою літературознавець помітив риси антеїзму, активно представленого у творі, хоч і в модифікованому вигляді, адже спрямований не на землю, а на тайгу.

Т. Качак (2006) проаналізувала образ Григорія Многогрішного в романі «Тигролови», акцентуючи на його психології та внутрішньому світі. Вона виділила основні риси характеротворення, використані у творі. Зокрема дослідниця сконцентрувала увагу на значущості таких деталей, як прізвище, погляд, голос, міміка, що вже з початку роману окреслюють психологічний портрет героя, а також відзначила стан внутрішньої та зовнішньої самотності, схильність до самоаналізу та самоіронії. Т. Качак виділила ключові риси в характері Многогрішного, зокрема вміння любити, розуміти, відчувати близьку людину, а також поважне ставлення до матері (навіть чужої). У боротьбі з «хворобою» – пристрасстю до Наталки – психологічний стан Григорія, на думку літературознавиці, близький до стану гордого, але зацькованого звіра. Дослідниця писала, що образна система роману побудована на глибоких

психологічних портретах, що творяться за допомогою різних засобів: «...активно використовується пряма, непряма та «сумарна» форми психологічного зображення героя, різновиди внутрішнього мовлення, характеристика поведінки і вчинків персонажа іншими дійовими особами та автором» [59:41].

У дисертаційному дослідженні С. Кобута (2015) звернулася до концепції «вільної людини» у творчості І. Багряного та Дж. Орвелла, виокремлюючи низку спільних для обох авторів рис. Науковиця підкреслила активну викривальну позицію письменників щодо тоталітарної держави, однак відзначила своєрідність розуміння І. Багряним поняття «націоналізм», «який є основоположним для формування концепції «вільної людини» [65:190] й визначає всі інші свободи: соціальну, економічну та духовну. На думку С. Кобути, концепцію «вільної людини» в романах письменник розкриває через протистояння героїв з тоталітарною системою, яка обмежує людську волю та мобілізує внутрішню свободу. Головним засобом боротьби за свободу С. Кобута вважає кохання, що «спонукає героїв до духовного розкріпачення» [65:192]. Однією з рис типологічної схожості творчості обох авторів дослідниця називає життєву достовірність, визначену зверненням до власної біографії як до джерела.

Отже, автори низки наукових праць, аналізуючи образні системи романів «Тигролови» та «Сад Гетсиманський», свідчать про особливий тип багрянівського героя. Персонажі виступають сильними особистостями, що не можуть не протистояти потужному диктаторському режиму, адже їхній внутрішній стрижень противиться будь-якому насиллю, рабству та приниженню людської гідності. У цих рисах є типологічна схожість Андрія Чумака та Григорія Многогрішного, їхня спорідненість, що пізніше дозволить режисеру Р. Синьку об'єднати обидва твори в один серіал, наділивши спільного персонажа функцією гучномовця для передачі ідеологічної опозиції радянській системі.

#### 1.4. Творчість І. Багряного крізь призму філософії екзистенціалізму

Пошуки філософського підґрунтя прози І. Багряного зумовлені потребою глибшого розуміння ідейного та ідеологічного спрямування творів. Ідеологія безпосередньо пов'язана з міфами різного характеру, у тому числі й філософського, оскільки будується на них. Неусвідомлені філософські, релігійні, національні міфи формують глибинний шар світоглядних засад письменника, вплітаються у твори та в уміщені в них ідеології.

Першим про філософію екзистенціалізму у творчості І. Багряного сказав М. Шлемкевич. Він звернув увагу на те, що персонажі в романах письменника постійно перебувають у «межових ситуаціях», однак ніколи не припиняють боротьбу: «...вони вірять у перемогу і навіть досягають її» [181:42]. І. Багряний пропонує вихід із екзистенціальних криз, «з темряви безнадійності й розпуки» [181:43], і, на думку М. Шлемкевича, такі винахідливість та оптимізм автора презентують силу «національної стихії» [181:43].

Т. Марцинюк (1996) простежила вплив екзистенціалізму на творчість І. Багряного через мотив закинутості героя в «межові ситуації», у яких людина опиняється перед обличчям смерті й актуалізує питання сенсу власного буття, свободи особистості й можливості вибору, здобуває індивідуальність у ситуації абсурду. Категорія трагічного подається через осмислення характеру героїв і в «Тигроловах» реалізується через проблему приреченої людини-вигнанця: «Образ Григорія Многогрішного символізує непокірну і горду молодість, волелюбну і сплюндровану Вітчизну» [101:120]. Однак дослідниця зазначила, що цей мотив також реалізується на прикладі родини Сірків, яка проєктується на долю всього народу, адже Сірки, незважаючи на те, що є вигнанцями з Батьківщини, представляють моделі смирення, подолання перешкод та досягнення успіхів. Головним психологічним стрижнем роману вчена називає конфлікт між Медвином та Григорієм, а фінал конфлікту – розправу над Медвином – інтерпретує як своєрідний вирок усій системі, як нагадування, що безглуздя та несправедливість завжди будуть покарані.

Т. Батенко (1996) звернув увагу на психологічну опозицію «здатися чи не здатися» в романі «Сад Гетсиманський», екзистенціальну за своєю природою, і вказав на багрянівський спосіб вирішення проблеми людської екзистенції, адже для письменника людина – найвеличніша з усіх істот. На думку дослідника, герої роману по-різному відкривали для себе «справжнє існування», і прозріння викликало страх, що переходив у нудоту як ознаку повного самозаглиблення. І. Багрянний запропонував інтелектуальне протистояння як спосіб боротися з абсурдом, й одним із виявів цього протистояння є іронія, гумор: «... гумор – черговий екзистенційний феномен «реального» існування» [19:156], і саме він дозволив арештантам зберегти «високе ймення серед дикого примітивізму людської поведінки» [19:156].

М. Сподарець (1997) продовжив пошуки філософських впливів у творчості І. Багряного й виділив екзистенціальні засади концепції «віри в людину». У боротьбі з жорстокою антигуманною системою, в умовах відчаю та безпомічності герой може покладатися тільки на себе й відшукує в собі «позасвідому силу, що рухає його волею» [141:138]. М. Сподарець звернув увагу на існування позасвідомого «вовчого інстинкту», що є виявом вітаїстичних мотивів. На думку дослідника, такі неусвідомлені реакції героїв – результат впливу фрейдизму, а також учення К. Юнга щодо інстинкту. Останній вважав «лібідо» виразником не тільки сексуального потягу, а й усіх проявів жаги до життя, і в романах І. Багряного вони втілилися в гордому спротиві й незламній людській гідності [141:139]. А в ширшому розумінні саме цей інстинкт штовхав героїв на боротьбу за свою державу. М. Сподарець підкреслив, що у творчості митця відбилися насамперед «пошуки письменником шляхів до здобуття Україною незалежності» [141:139].

І. Романова (2006) звернула увагу на те, що в основу роману І. Багряного «Тигролови» покладено роздуми письменника про становище особистості в умовах постійного нав'язування чужої волі. Свобода в розумінні екзистенціалістів є автентичним природним станом людини поза соціумом, тобто її онтологічною властивістю робити автономний вибір. Але в



тоталітарних країнах втрата свободи призводить до пошуку нових способів «вивищення людини над системою» [125:49]. На думку дослідниці, І. Багрянний показав бунт головного героя проти обмеження свободи, підкреслив його опозиційне ставлення до статусу «гвинтика в системі» та здатність брати відповідальність за своє життя, «творити не тільки самого себе, але й обирати образ майбутнього» [125:50]. Складником багрянівської концепції свободи І. Романова назвала перемогу сильної особистості, а також наявність елементів національної специфіки.

О. Хмель (2006) також проаналізувала мотив ставання людиною в «межовій ситуації» в романі «Сад Гетсиманський» крізь призму філософії екзистенціалізму. «Межова ситуація» розкриває внутрішній потенціал героя: «Для того, аби зробитися справжньою особистістю, недостатньо <...> лише кинути виклик тоталітарній системі, треба довести свою здатність витримати будь-які торттури, пам'ятаючи про кінцевий результат» [165:130]. Л. Чуркіна дослідила екзистенційні мотиви в романі «Людина біжить над прірвою», однак для нас цікавою є її думка, що звернення до екзистенціальної філософії в І. Багряного було не свідомим, а інтуїтивним [170:134].

І. Романова (2006) здійснила глибокий аналіз цієї теми в дисертаційному дослідженні, присвяченому екзистенціалістським категоріям та мотивам, вираженим у творчості письменника. Науковиця звернулася до філософської основи романістики І. Багряного, увівши її в контекст європейської екзистенціальної філософії. І. Романова схарактеризувала мотиви бунту, категорії свободи та смерті, а також мотив закинутості героїв у «межові ситуації» як основні аспекти сприйняття екзистенціалізму митцем. Виразні екзистенціалістські риси з'являються вже в романі «Тигролови», у якому герой, потрапивши в «межову ситуацію», учиться не тільки виживати в ній, а й самостверджуватися, бунтувати проти системи: «Кризові стани переростають суто соціологічний вимір, стаючи при цьому метафорою існування особистості поза узвичаєним середовищем» [123:14]. На думку І. Романової, саме випробування, що випали на долю Григорія Многогрішного, є підґрунтям не

тільки формування особистості, а й наповнення життя смыслом. Тюрма в романі «Сад Гетсиманський» постає еквівалентом «ніщо», втіленням потойбіччя, закинутість у яке створює ситуацію «безґрунтярства» й змушує головного героя зіткнутися з необхідністю шукати шляхи самоідентифікації та переосмислювати цінності та досвід.

### **1.5. Біблійні образи в романах І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»**

Біблійні образи є місткими ідеологемами в романах І. Багряного, оскільки мають великий потенціал впливу через свою авторитетність та становлять невід’ємний складник ідеологічної та ідейної структури творів. Дослідники частіше зверталися до біблійних образів та мотивів у романі «Сад Гетсиманський» через очевидні, висунуті автором вже самою назвою паралелі, однак ми вважаємо, що роман «Тигролови» також становить інтерес для дослідження аналогічних структур. У. Самчук (1950) висловив незгоду із назвою «Сад Гетсиманський», вважаючи її такою, що накладає на твір певні очікування та зобов’язання, але не виправдовує їх. На його думку, значення символічного місця Саду Гетсиманського, а також епізоду, пов’язаного з ним, полягає в ідеї добровільної жертви Христа з метою врятувати людство, однак роман І. Багряного не містить подібної масштабної далекоглядної ідеї. У. Самчук зазначив, що персонажі твору, зокрема Андрій, безідейні, адже їхня жертва – не свідомий вибір, а лише результат відсутності вибору, у той час як невинний Христос бере на себе відповідальність за людство свідомо. В іншому листі У. Самчук зазначає: «У Вашій книзі по суті нема ідеї, за винятком «ідеї» показати, як у Союзі поведуться з людиною, що там варта людина і взагалі, які там існують порядки» [130]. С. Луцій припустила, що саме ці два листи посіяли сумнів у душі письменника й у французькому виданні він прагнув змінити назву на «Брат» [90:30]. На нашу думку, така назва, знімаючи з твору ореол релігійності, увиразнює ще один ідеологічно важливий рівень – сакральність родинної крові.

Л. Луців (1951) зазначив, що біблійні образи є лише поетичною алегорією, однак згадав моменти, коли Андрій інтуїтивно вірив у вищу силу, хоч і не міг назвати її Богом [89:472]. О. Керч (1951) звернула увагу на мотив мучеництва в романі «Сад Гетсиманський», однак наголосила на матеріалістичному світогляді головного персонажа, що вважала за недолік твору [61:490].

До теми релігійної символіки в романах І. Багряного продовжували звертатися науковці незалежної України. З. Савченко (1996) визначила функцію та природу біблійних символів у романі «Сад Гетсиманський», виділивши два ключові мотиви – «братовбивства» та «зради», що «є силовим струменем в'язничних роздумів головного героя, бо навколо легенди про братовбивство Андрій Чумак намагається побудувати логічні роздуми про свій стан, саме в Біблії шукаючи відповіді на прокляте запитання: "Хто?"» [129:58]. Образи з дитинства – «великодня ніч», читання Апостола, прихід до плащаниці, на думку дослідниці, символізують формування християнської системи цінностей, а також появу непохитної віри в братів. На цьому контрасті автор прагне показати трагедію, неможливість зіставити факти, які підказує логіка, із вкоріненими в підсвідомість цінностями, що призводить до страждань головного персонажа. Згадана Андрієм «Пісня пісень» є знаком опори безмежної віри в людину, однак репрезентує не родинні зв'язки, а романтичні. Легенда про Сад Гетсиманський, на думку З. Савченко, накладається не тільки на життя Андрія, а й на долю всієї України. Основною метою використання біблійних образів і сюжетів дослідниця вважає не тільки «показ трагізму долі людини і народу в роки сталінщини», а й піднесення трагізму до філософських висот [129:60].

На думку О. Ковальчука (1997), оригінальність роману «Сад Гетсиманський» полягає в тому, що автор звертається до двох образно-художніх культурних парадигм – Біблії та «Божественної комедії» Данте. Якщо шлях на Голгофу в Біблії є шляхом до безсмертя, в І. Багряного він веде до дантового пекла. Науковець помітив певне зміщення акцентів, адже

«Божественна комедія» перетворюється на «божевільну», привносячи ознаки комічного, штучного, недолугого, а театральність підкреслюється вживанням відповідної лексики: трагедія, фарс, вертеп, театральна завіса [67:38].

Г. Клочек (1997) підкреслив закономірність та доречність образу Саду Гетсиманського як місця сакрального страждання в історії боротьби українського народу із режимом – утіленням абсолютного Зла. Андрій, на думку дослідника, як і Христос, є мучеником, якому належить випити гірку чашу страждань до кінця [64:70]. За словами М. Сподарця, християнська символіка в романі підпорядковується прагненню посилити ідеологічну позицію, однак не свідчить про стовідсотково релігійну концепцію твору [140:227]. Н. Сологуб (1993) назвала біблійні образи основним засобом показу страхіть тоталітаризму, «сталінської інквізиції, вічної боротьби Добра і Зла» [137:43]. За словами літературознавиці, релігійна образність у романі «Сад Гетсиманський» слугує ідейно-художньою домінантою та ядром образної системи. В іншій праці, присвяченій письменнику, Н. Сологуб виділила дві парадигми біблійних образів: «страждання» (реалізується в образах Саду Гетсиманського та гіркої чаші) і «зради» (утілюється в парі Каїн-Авель та в образі Юди) [138:199]. Дослідниця зазначила, що біблійні образи виражають не тільки зраду як взаємодію між людьми, а й зраду в широкому розумінні – зраду ідеалам революції.

І. Юрова (2006) провела паралель між релігійними поглядами І. Багряного та В. Барки, виділивши спільні риси: чітке протиставлення позитивного й негативного, осмислення дійсності через апокаліптичні та інфернальні образи [185:146]. Біблійна символіка творів І. Багряного, на думку дослідниці, одноманітна та поверхнева: письменник звертається тільки до «знакових» фігур Святого Письма, які класично вписуються до типових ситуацій. Крім того, у прозі І. Багряного біблійні уявлення, образи та мотиви сполучаються із радянською міфологією, формуючи специфічний світ, у якому можливе існування подібних суперечливих персонажів [185:150].

О. Головій (2006) звернула увагу на біблійні інтертекстуальні зв'язки, відзначивши їх функцію слугувати ствердженню вселюдських ідеалів, адже, «розглядаючи твір у контексті біблійної символіки, можна максимально наблизитися до розкриття архетипної основи і філософської сутності мистецького доробку письменника» [29:18]. Дослідниця назвала Біблію джерелом для неоміфологізму в романах І. Багряного.

М. Сподарця (2007) приваблювало питання міфологічних та релігійних мотивів у художньому доробку письменника. Зокрема звернення І. Багряного до Біблії в романі «Сад Гетсиманський» дослідник розуміє як необхідність підкріплення моделей поведінки героїв чимось авторитетним, «художнім увиразненням ідейних настанов твору» [142:165]. М. Сподарець відзначив оприявлені в прозі фольклорні мотиви, зокрема використання поетики казки, серед яких фольклорний зачин, символічна переправа та боротьба з інфернальними силами. На думку дослідника, подібні міфологічні мотиви необхідні для створення «досконалих захисних та життєстверджуючих моделей» [142:167]. Функції казкового змія-антагоніста відіграє НКВС, а Андрій мусить подолати «змія» й виконує роль «культурного героя», духовного антагоніста, а інколи й трикстера – блазня-пустуна, що часто вдається до хитрих невмотивованих трюків для досягнення мети [142:167]. Літературознавець інтерпретує шлях Андрія як шаманську ініціацію на право бути речником свого народу.

Грунтовним науковим підходом до теми відзначається дисертаційна робота М. Балаклицького, у якій розроблені основні засади так званої «нової релігійності», утіленої у творчості письменника. Згідно з думкою науковця, людина ХХ ст. перебувала в пошуках нової особистої концепції Бога в умовах секуляризації суспільства. За М. Балаклицьким, персонаж І. Багряного – це сильний лідер, образ народного героя, що усвідомлює свою самоцінність. Його обов'язком є «творення історії, помста ворогам свого народу, пророче бачення майбутнього й провіщення приходу національного Месії-судді» [17:171].

На думку М. Балаклицького, роман «Тигролови» є початком переосмислення релігійних ідей у творчості письменника: «З цього часу він на оновленій, модерністській основі починає звертатися до минулого в пошуках опертя для власних ідей» [17:11]. Хоча письменник не сприймає церкву й християнство як щось вороже, однак він виявляє ставлення до них, як таких, що не спроможні захистити людину від насильства [17:11]. Дослідник відзначає спорідненість біблійної символіки митця з категорією «правдиво українського». Наслідуючи Ісуса, герой утверджує свою моральну вищість та водночас підкреслює становище безправності, у якому опинилася українська людина в тоталітарному світі. Хресна хода на Голгофу стає «ініціацією» лідера.

Таким чином, дослідники визнавали схильність І. Багряного до використання релігійної образності та були послідовними в інтерпретації її ролі в романах митця. Вони схилилися до того, що релігійні образи були лише частиною авторської ідеології, засобом впливу на свідомість читача.

### **1.6. Стиль романів І. Багряного в дослідженнях літературознавців**

Ще одним аспектом вивчення романів письменника є визначення їхніх стилістичних та жанрових характеристик. Ідеться про динаміку формування наукової думки щодо того, до якої системи належить досліджуваний твір. Г. Костюк зазначав, що стиль «Тигроловів» тяжіє до активного романтизму, адже роман не відображає беззмістовні пригоди, а поєднує в собі ідейне, політичне навантаження з глибоким ліризмом. Актуальність тексту дослідник убачав у новому для української культури жанрі пригодницької повісті, однак письменник зробив успішну спробу подолати шаблон жанру й поруч із типовими екзотичними перипетіями подав позасюжетні елементи різного характеру, зокрема географічні та етнографічні описи, а через персонажів показав типові риси української людини. Науковець відзначив колоритну мову твору, яка в певні моменти підноситься до поетичних взірців, а інколи – до речитативу, близького до «народних дум і пісень» [72:433]. Ю. Шевельов у статті «Тріумф романтики» також підкреслив романтичну спрямованість

роману «Тигролови», що полягає не в ескапізмі та запереченні, а в умінні піднестись над самим життям і «показати, як воно виявляється в ірраціональних законах космосу, передчуваних поетом, чи то в ірраціонально-націоналістичній вдачі людини» [176:424]. Ю. Шевельов звернув увагу на те, що в традиційний пригодницько-екзотичний роман І. Багряний увів новий тип персонажа – модерного українця за моделлю М. Хвильового. І. Качуровський відзначив романтичну спрямованість «Тигроловів», а також поєднання містичного та суто реалістичного, документального плану в «Саду Гетсиманському», котрий, на його думку, має велику «пізнавальну» цінність» [60:631].

В. Черногай (1953) звернув увагу на застосований письменником модерністичний прийом – кінематографічний принцип композиції твору, а також на те, що кожен розділ та підрозділ є певною цілісністю й сприймається як кінокадр [169:23]. На думку В. Черногай, твір «Тигролови» є реалістичним за матеріалом художнього відображення, однак крізь оптимістичне світосприймання та спосіб відтворення героїв пробиваються ідилічні риси. У сцені, коли Наталка пере білизну, В. Черногай убачає споріднені риси із «Орисею» П. Куліша, Морозенкова молодиця з немовлям сприймається як тайгова Мадонна, а кульмінаційним ідилічним епізодом дослідник називає сцену-купання Сірківни в річці та сором'язливе спостереження за нею Григорія. Мотив замилювання прекрасним людським тілом дозволяє досліднику провести паралелі із пастораллю Лонга «Дафніс і Хлоя», згадати історію Одиссея та Навсікаї [169:7], а Сіркова колядка повертає зеленоклінських українців у часи Гетьманщини та козаччини [169:8].

Питання модерності та стильового визначення творів І. Багряного було дискусійним. С. Павличко зазначила, що літературне угруповання МУР, до якого належав письменник, було позначено внутрішньою неоднозначністю й неоднорідністю поглядів, серед яких модернізм далеко не одразу посів своє місце, а частіше був проявом модерної форми «народництва» [116:282]. І. Веретейченко окреслив основні питання літературного дискурсу серед митців-емігрантів і виділив ключове ідейне положення І. Багряного – служити

літературою мистецтву та народу. Дослідник назвав МУР проміжною ланкою між модерним народництвом «пражан» та індивідуалістичним модернізмом «нью-йоркців» [26:40].

Н. Колошук (2006) зробила спробу подолати стереотипні уявлення про письменника як про традиціоналіста й назвала його «модерністом». Однак дослідниця намагалася переосмислити поняття європейського модернізму й знайти відповідь на питання, чи був він альтернативою «народницькому» реалізмові [69:99]. Літературознавиця зазначила, що у «великій літературі» діаспори не було «народництва».

До стильових рис творчості митця зверталася В. Дмитренко, котра в ідеалістичному образі головного персонажа «Тигроловів» виділила неоромантичні риси, провідною з яких є тип сильного незламного героя. Дослідниця звернула увагу на те, що, крім внутрішнього вольового потенціалу, Григорія підтримала сила ззовні – дика тайга, у якій він «знаходить порятунок і відновлення фізичних та душевних сил» [41:28]. О. Головій визначила стильові риси творчості письменника як «тісну взаємодію неоромантичних і неореалістичних тенденцій» [29:15]. Першим аргументом на підтвердження цієї думки є принцип зображення персонажів, що оприявнюється в сильному непересічному головному героєві та деіндивідуалізованих другорядних: «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» [29:16]. Другим аргументом дослідниця називає глибинну метафоричність найбільш реалістичних та умовних образів [29:17].

З. Савченко назвала роман «Людина біжить над прірвою» ідейним та стилістичним продовженням романів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови», тож релевантними для нас є виділені нею стильові риси, а саме реалізм творів і намагання вийти за його межі, утілення в головному герої образу самого автора, підкреслення самоцінності людини, спроба віднайти в ній національні



риси, що свідчить про стильовий синкретизм – поєднання неоромантизму з реалізмом [129:61].

Історія розробки цього питання включає й більш глибокі розвідки, зокрема дисертаційне дослідження Н. Лисенко-Ковальнової (2006), присвячене моделям розвитку літературного угруповання МУР, зокрема проблемі модернізації творчості та теоретичному підґрунтю цієї проблеми. У межах дослідження Н. Лисенко-Ковальова звернулася до постаті І. Багряного як до члена МУРу й простежила, як традиційні світоглядні настанови під впливом еміграції зазнають модерністичної трансформації та вбирають у себе екзистенціалістські риси [83:26].

### **1.7. Художній простір романів І. Багряного в об'єктиві літературознавців**

Художній простір романів І. Багряного також неодноразово ставав об'єктом уваги літературознавців. М. Федунь (2006) звернула увагу на проблему зображення екзотичної природи й людей у романі «Тигролови». Вона зазначила, що саме І. Багряний уперше ввів в українську літературу «світ далекої тайги, її флору і фауну» [159:62]. Г. Яремчук (2006) присвятила наукову працю образотворчому виміру творчості І. Багряного. Учена зазначила, що поєднання в одній постаті письменника та художника сприяє глибокому наочному вимальовуванню образів. Наприклад, у романі «Тигролови» Г. Яремчук побачила велику кількість «прекрасних портретних образків» [186:75], а також сповнених символічності пейзажів. «Власне живописний досвід Багряного є до певної міри “ключем розуміння” його стильової письменницької манери» – імпресіоністичної [186:79]. У дослідниці виникли певні паралелі між словесними портретами письменника й творчістю Врубеля.

А. Тимченко (2006) дослідила ключові бестіарні образи в романі «Тигролови» – тигра та дракона, протистояння яких «є цементуючим началом у побудові символічного шару твору» [149:117].

Т. Михида (2010) окреслила ідейно-сміслову та сюжетотворчу значення топосу міста в прозі І. Багряного. Зокрема, вона звернула увагу на те, що в багатьох романах з'являється один і той же локус, у якому можна впізнати Охтирку. Такий прийом, відкритий Бальзаком, називається «романом поштової марки», коли з методичною регулярністю в різних творах митця знаходимо одні й ті ж риси конкретного топосу: «Використовуючи у своїй творчості локалізований простір малої батьківщини, письменник уособлював у ній те осереддя, що підтримувало його зсередини й надавало життєвих і творчих сил, створювало відчуття стабільності та впевненості» [104:86].

О. Шапошникова (2012) також звернулася до теми урбаністичного світогляду письменника, у якому парадоксально поєднувалося раціональне усвідомлення, що майбутнє за великим містом, із несприйняттям міста як об'єкта поетичного споглядання. Дослідниця наголосила на невідповідності між прагненням І. Багряного, послідовника Хвильового, «не хуторянити», та ідеалістично змальованим простором селища на Далекому Сході. Однак цю невідповідність вона пояснила тим, що насправді Зелений Клин слід розуміти не прямолінійно, а «як позапросторову ойкумену, мікромодель України, – без колонізатора, об'єднану громаду з активною життєвою позицією й пошануванням національних традицій» – опозицією не до міста, а до окупованої Батьківщини [173].

О. Шапошникова назвала тип свідомості І. Багряного та його героїв «маломіським», адже саме невеликі містечка та відокремлені простори були для них осередком колишньої української сили.

Л. Богуславська (2016) проаналізувала символіку народної хати в романі «Тигролови», а також середовище, у яке вона вміщена. Зображення далекосхідних пейзажів створює «екзотичне “обрамлення” для “другої” України» [23:70] і підкреслюють життєствердний дух переселенців, «які зуміли опанувати дику і незайману природну стихію» [23:70].

### 1.8. Романи І. Багряного в контексті світової літератури

Тема протистояння людини репресивному апарату розкривається в багатьох творах різних письменників, тож унікальність романів І. Багряного найяскравіше виявляється в зіставленні з ними. Дослідники нерідко проводили літературні паралелі.

Ю. Лободовський уписав роман «Сад Гетсиманський» у контекст світової літератури й навів прізвища Кестлера, спогади Віктора Сержа, Грудзінського, Грубінського та Чапського, однак зазначив, що унікальність роману І. Багряного полягає в тому, що автор описав усе зсередини, а не як зовнішній спостерігач [84:866]. Порівняно з «Архіпелагом ГУЛАГом» О. Солженіцина роман І. Багряного, на думку Ю. Шевельова, виграє «народністю», тобто тим, що письменник змальовує інтернаціональне суспільство, а не виключно українців. Дослідник вважає, що роман не здобув такої ж популярності, як твір колеги, через «брак сприятливої кон'юнктури 1950 року супроти 1970 року й класичне українське невміння виходити поза своє гетто» [175:633]. А Ришард Врага вбачав причину відносної непопулярності романів І. Багряного в екзотичності української мови та літератури для Заходу [27:875]. О. Шевченко також вдавався до порівняння «Саду Гетсиманського» із «Архіпелагом ГУЛАГом» і запевняв, що «нудні описи Солженіцина» бліднуть у мареві чорного світла катівень НКВС, описаних І. Багряним [177:637]. На думку Л. Череватенка (1990), «Сад Гетсиманський», на відміну від «Архіпелагу ГУЛАГу», пропонує достовірний, неупереджений, «розкутий» погляд на радянську дійсність, адже навіть у зображенні НКВС автор прагне передати правдиву картину, оминаючи спокусу перебільшити, наділивши систему рисами інфернального зла [167:75]. Відзначимо й той факт, що Л. Череватенко відніс «Сад Гетсиманський» до соцреалізму, але соцреалізму з людським обличчям [167:75].

## Підсумки до розділу 1

Представлений огляд літературознавчих та критичних праць не вичерпує запаси всього наукового фонду, присвяченого творчості І. Багряного, однак дає широку мапу досліджень тих аспектів, які безпосередньо пов'язані з ідеологічністю.

Праці критиків та літературознавців діаспори суголосні з науковими розвідками незалежної України в загальних напрямках аналізу, однак виразною рисою досліджень до 1991 року є акцент на автобіографічності, публіцистичності та ідеологічності романів Івана Багряного. З 90-х років ХХ століття розпочалася нова хвиля поглибленого наукового вивчення творчості цього автора. Важливим аспектом аналізу стала кореляція публіцистичного та художнього начал у прозі письменника. Ми простежили еволюцію цього питання: сучасні науковці схиляються до того, що обидва складники перебувають у відношеннях взаємодоповнення.

Наступним етапом став огляд праць, у яких літературознавці та критики висловлювалися щодо ідейного спрямування романів. Були виділені провідні ідеї творчості, що полягають у засудженні більшовизму та возвеличенні людини. На думку деяких науковців, І. Багряний робив персонажів носіями певної ідеології, тож, з огляду на це, ми простежили динаміку дослідження образної системи романів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови». Ще одним важливим напрямом дослідження стали релігійні та філософські міфи, покладені в основу романів або засадничі для світогляду митця та критерію для вибору ним тієї чи іншої ідеології. Крім того, була згадана низка праць, у яких автори зверталися до проблеми модерністичності творів письменника, їхніх стилістичних рис. Як в окремих статтях, так і в дисертаціях та монографіях літературознавці аналізували образи, мотиви, проблематику та інші аспекти романів І. Багряного. На нашу думку, попри величезну літературознавчу базу, присвячену письменнику та його творчості, існує чимало білих плям, що ще чекають на свого ретельного дослідника.

## РОЗДІЛ 2

### ІДЕОЛОГІЯ В ЛІТЕРАТУРІ ТА КІНО: ВІД АВТОРА ДО ГЛЯДАЧА

#### 2.1. Література та суспільство

Позбувшись ідеологічних упереджень минулого століття, літературознавці наполягають на сприйнятті літератури як іманентного явища, цінність якого насамперед визначається естетичними чинниками. Концепція літератури як інструмента для відображення актуальних у соціумі проблем та явищ, з одного боку, відійшла на другий план. Однак, з іншого – беззаперечним залишається той факт, що між соціумом та літературою існує прямий зв'язок, оскільки література є продуктом соціуму, націлена на соціум і як інструмент для передачі інформації використовує соціальне породження – мову [208: 89]. Цей зв'язок став підґрунтям розвитку такої дисципліни, як соціологія літератури, що вивчає «взаємовідносини літератури та суспільства у певному історичному часі або в універсальному вимірі» [112:272]. На думку Б. Овчарека, характер суспільства (публіки), а також соціальні особливості самого твору мистецтва відіграють визначальну роль у його розумінні.

Спираючись на концепцію Т. Ван Дейка [196], ми розглядаємо літературні твори та їхні екранізації як висловлювання з однієї теми, дискурс, який є комунікацією автора з читачем за посередництвом твору. При цьому відправником повідомлення є автор романів, авторським повідомленням – названі в заголовку романи, читачем – режисер як носій рецептивної ідеї, аудиторією – глядачі фільмів. Крім того, дискурс містить позамовні чинники, різні контексти, перекодування літературного твору в кіновір. Відповідно до цього, ми звернемо увагу на автора романів як носія певної картини світу й визначених ідей, художнє втілення ідеології у романах та її динамічну зміну від літературного твору до кіноверсії.

Р. Уеллек та О. Уоррен передусім звернули увагу на соціологію автора. Вона так чи інакше оприявнюється у творах. Під соціологією письменника дослідники розуміють соціальне походження, освіту, коло спілкування тощо. Ці

чинники впливають на формування світогляду, закладають ціннісну основу особистості. Навколишня дійсність постійно вступає в діалог з індивідом, вимагає реакції, проходячи крізь свідомість, прагне бути проаналізованою, структурованою та оціненою. Відтак, розвиваючись у соціумі, людина не може абстрагуватися від його впливу. Письменник є породженням свого часу, і актуальні для сучасників ідеї, проблеми, міфи входять у картину світу митця й, відповідно, можуть проявлятися у творах, якщо в процесі свідомого переосмислення він не прагне їх заперечити чи зігнорувати.

Цілком доречними тут видаються спостереження І. Тена про середовище. Він був переконаний у тому, що мистецтво – це відображення суспільства в різних контекстах, а письменник, пов'язаний із колегами по перу, на основі актуальних літературних шкіл формує власний стиль і сукупність ідеалів [204:78]. Мистецьке оточення також не є ізольованим і міститься в більшій цілісності – суспільстві, на яке воно орієнтується. Інтерес же публіки визначає стан суспільної свідомості в певну історичну епоху. Соціальні симпатії письменника не завжди відповідають соціальному походженню, проте у творчості І. Багряного простежуємо прямий зв'язок між дійсністю та художнім контентом.

Другим важливим містком між літературою та соціумом є те, що література нерідко служить дзеркалом, у якому відображається сучасне авторові суспільство, точно переданий «дух» часу: «...література наслідує життя, а це в широкому розумінні і є життя суспільства» [208:99]. На думку Б. Овчарека, мистецтво залежить від наслідуваної дійсності, а література є «правдоподібним образом людей, стосунків, інституцій, які панують у певну епоху» [112:275]. О. Уоррен та Р. Уеллек зазначають, що за більшістю класичних творів можна скласти правдиве вичерпне уявлення про епоху. Особливо це помітно в реалістичній літературі. Однак деякі автори беруть соціальну дистанцію, ігноруючи маркери соціальної характеристики й долаючи територіальні та часові межі. На думку О. Уоррена та Р. Уеллека, така соціальна дистанція – прерогатива справжніх геніїв, здатних створити нетлінні

шедеври, проте навіть і їхні тексти не позбавлені легко впізнаваних рис сучасного для них оточення. Водночас література виходить за межі «байдужого дзеркала, мертвої копії» [208:99], оскільки зображення підпорядковане художньому методу автора і може бути спотворене з метою сатиричного висміювання чи навпаки романтичної ідеалізації. Йдеться про те, що соціальна дійсність, представлена в літературному творі, постає ідеологічно забарвленою, містить відбиток авторської особистості, переконань митця, його прихильності та антипатій. На зображувану дійсність накладаються вмотивовані інтенцією письменника ідеологічні акценти, які й стають принципом добору матеріалу, формування персонажів тощо.

Кінцевою метою будь-якого художнього твору є врешті-решт діалог між автором та читачем, і в цьому проявляється ще один важливий зв'язок між соціумом та літературою. Як частина культури, література існує тільки в соціальному контексті, їй потрібне середовище [208:101]. Успіх чи провал конкретного художнього тексту є соціальним феноменом, оскільки визначається тим, наскільки він відповідає запитам соціуму, його інтересам на певному етапі розвитку. Крім того, саме соціум регулює літературу на рівні влади, піддаючи твори цензурі, а їхніх авторів – репресіям, якщо вони ідеологічно небезпечні для настроїв суспільства, та протегуючи ідеологічно прийнятні. Такий утилітарний підхід практично нівелював цінність мистецтва як естетичного явища, проте в авторитарних системах, на зразок Радянського Союзу, широко застосовувався.

Взаємодію між читачем та письменником досліджує соціологія літературної комунікації. Д. Данкен розуміє суспільство як мережу обміну ролей і символів, а літературу – як один із таких символів. Словесне мистецтво репрезентує різні форми спілкування між людьми, і його можна інтерпретувати як інституцію комунікації, у якій визначено ролі автора, читача та літературного критика. Операція читання паралельно розгортає законсервований у часі акт писання, проходячи крізь умовного медіума, передавача – критика [197:73]. С. Жулкевського цікавить функціонування

літературної культури, складником якої є твір. Літературна культура розуміється як сфера спілкування між людьми за допомогою літератури, надіндивідуальних семіотичних і суспільних закономірностей. Присутність суб'єкта інтерпретації в тексті визначає собою загальну стратегію твору, яка спрямовується через уміщені в ньому інструкції читання на гіпотетичного, віртуального читача. Саме аудиторія конкретизує ці інструкції, визначає літературність твору [209].

Література як соціальне явище не може існувати без категорії читача: він грає важливу роль і в процесі інтерпретації, і в процесі творення, адже «читач – це комплекс сприятливих умов, необхідних для актуалізації тексту; інтерпретаційна стратегія, інкорпорована в текст» [199: 11]. На думку У. Еко, роль читача як співучасника творчості проявляється в тому, що впроваджена у свідомість автора модель адресата виконує роль редактора, корегує текст, наділяє його необхідними смислами ще на етапі написання. Автор формує повідомлення, орієнтуючись на свої уявлення про потреби цільової аудиторії.

Кожне мовне явище передбачає комунікацію, тому читач стає прямим учасником діалогу з автором, відкривається тексту й стає з ним єдиним цілим [155:126]. Однак участь читача не зсуває об'єктив дослідження з самого тексту, текст залишається первинним, і саме від його потенціалу сприйняття, від можливостей впливу залежить те, яким шляхом буде просуватися інтерпретація [168:552]. Висловлювання читачів у літературознавчому дослідженні «виявляються хіба що системою дзеркал, що відбивають, заломлюють художні світи» [168:554].

Автор спонукає реципієнта до активності й зчитування закладених у ньому кодів. На думку У. Еко, деякі тексти «націлені на те, щоб вести читача по певній доріжці, розрахованими ефектами викликаючи в нього в потрібному місці та в потрібний момент співчуття чи страх, захоплення чи зневіру» [199:9]. Особливою «закритістю» відзначаються романи на політичні теми, із яскраво вираженою ідеологією, до яких можемо віднести і романи І. Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови». Вони вимагають «слухняного» читача, який



би правильно сприйняв та інтерпретував закладені автором коди. З іншого боку, читач у процесі інтерпретації привносить у твір свою індивідуальність, бо саме вона, втілена в парадигмі морально-етичних цінностей, культурного та соціального середовища інтерпретатора, визначає шлях, яким буде просуватися рецепція. І навіть у «закритих» творах, на думку У. Еко, читач є активним учасником творчого процесу, оскільки сприймає текст суб'єктивно, «зі своєї особистої ідеологічної точки зору, навіть якщо він сам цього не усвідомлює, навіть якщо його ідеологічні уподобання – лише найпростіша система ціннісних опозицій» [199:22].

Втілений у реальних учасниках комунікації читач здатен не тільки сприймати повідомлення, а й виражати свою реакцію в конкретних формах – літературних дослідженнях, фільмах, картинах тощо, які розглядаємо не тільки як індивідуальні явища, а як включені в дискурс, семантично та ідеологічно пов'язані з первісним текстом, утворення. «Інтерпретації, зібрані разом, подібно до різних перекладів з іноземної мови одного вірша висвітлюють різні грані сенсу, різні – ідейні, стильові – тенденції твору» [165:558]. Відтак екранізацію Р. Синька ми розглядаємо як одну з читацьких версій романів І. Багряного.

Тож читач є амбівалентною категорією, що, з одного боку, витлумачує авторські коди, а з іншого, вносить у процес інтерпретації елемент суб'єктивності. Тому рецепція – це завжди окреме повідомлення, хоч і невіддільно пов'язане з первинним текстом, його альтернативна версія, переклад іншою системою знаків.

Таким чином, література виявляє глибокий зв'язок із соціумом, адже є зрізом соціального, політичного, історичного існування людства в певний період, пропущеним крізь свідомість автора та інтерпретованим колективним читачем.

Р. Уеллек та О. Уоррен підкреслюють, що література не тільки сприймає вплив соціуму, а й сама впливає на настрої в суспільстві: «Мистецтво не просто відтворює життя, а дає йому певне оформлення» [208:97]. Однак неможливо

виокремити універсальний механізм впливу, оскільки це питання емпіричне: тільки на основі досвіду можна побачити, яким соціальним перетворенням сприяло певне літературне явище. Прикметно, що і сам І. Багрянний був прихильником такої думки, надаючи літературі статус «зброї» – цінного інструмента формування національної свідомості, яка своєю чергою має привести до конкретних змін у суспільстві [2].

Романи І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» постали як реакція на соціальні явища на сприятливому для цього ґрунті. Соціальні обставини сформували особистість автора та зумовили непримиренність з тими соціальними явищами радянського світу, очевидцем котрих був письменник. Обидва романи є реакцією, відповіддю на зовнішні події, актом самореалізації – винесенням своєї думки про цей соціум на загальне. Отже, з одного боку, вони, як «дзеркало» радянської дійсності, відображають соціум і вируючи в ньому настрої та ідеї, а з іншого, представляють авторське бачення слабких сторін цього соціуму та його власну модель ідеального суспільства. І. Багрянний був прихильником думки про те, що життя визначає свідомість і саме життєві реалії стимулюють виникнення ідей: «Справжня ідея постає не через виховання й щеплення її згори, а через заперечення існуючого, незадовільного порядку речей незадовільної дійсності» [2:34–35].

Ми переконалися в тому, що література є продовженням соціуму, у якому вона створюється, а відтак активно всотує в себе широкий пласт ідей та ідеологій, актуальних для цього соціуму. Плин історичного процесу характеризується не тільки зміною політичних режимів, лідерів, уточненням територіальних кордонів, але й зміною уявлень про світ. Загальний культурний фон, актуальний для окремої спільноти на певному етапі її розвитку, включає в себе філософські, політичні, релігійні, національні ідеї тощо. Х. Ортега-і-Гассет такі глобальні ідеї, що існують у світі в законсервованому вигляді й сприймаються без осмислення, називає віруваннями і чітко відмежовує їх від ідей – плодів свідомої інтелектуальної діяльності [206:1]. Такі вірування, або міфи, визначальні при оцінці певного історичного часу та світогляду

конкретної особистості, оскільки вони є тим базисом, на основі якого проростають власні ідеї.

Формуючи «власну» ідею, індивід свідомо чи несвідомо відштовхується від актуального для свого оточення і для себе об'ємного пласту культури, міфів, вірувань. Літературний твір як породження свідомості конкретної особистості цілком переймає цей же принцип: «Літературу можна розглядати як документ, що належить історії ідей і філософії, оскільки історія літератури відображає історію інтелекту й розвивається паралельно з нею» [208:108]. Говорячи про те, як література надихається філософськими та іншими ідеями, О. Уоррен та Р. Уеллек зазначають, що цей вплив часто має приховану природу на рівні символів та міфів. Хоча митець інколи виявляє обізнаність у певній філософській доктрині, проте художній твір рідко набуває виразних ознак філософії. Література відображає філософські та політичні ідеї соціуму та конкретного індивіда, проте сама не ставить собі за мету представити переконливі аргументи на підтримку певної концепції, а подає її у вже готовому вигляді, ігноруючи шлях обґрунтування. На відміну від філософських трактатів, література майже ніколи не прагне розкрити принципово нову сенсаційну ідею, а зосереджується на вже сказаному, відомому, часом банальному, що стало предметом авторської свідомої чи несвідомої уваги. Р. Уеллек та О. Уоррен вважають, що естетична цінність твору лише частково може залежати від наявності в ньому глибокої філософської концепції: «Філософія, ідеологічний зміст у відповідному контексті, очевидно, підвищують художню цінність, тому що підсилюють значення деяких художніх переваг, а саме складність і внутрішню зв'язність твору» [208:122], проте, з іншого боку, органічно незасвоєний надлишок ідеології та філософії може лише зашкодити. Для того, щоб філософські та інші ідеї гармонійно увійшли в літературу, вони мають приховати шлях обґрунтування та набути вигляду символів або міфів.

Відтак підсумуємо: людина як соціальна істота змушена формуватися в постійному діалозі з дійсністю, у результаті якого міфи й ідеологеми, що

обертаються в суспільстві, впливають на її особистість, привласнюються нею або відкидаються. Митець, онтологічно пов'язаний із соціумом, перебуває в його межах, тож усвідомлено або ні повертає дійсності те, що взяв від неї, з метою отримати реакцію або ж змінити цю дійсність. Відтак при аналізі ідеологічного дискурсу художніх творів насамперед важливо з'ясувати природу соціальної дійсності, у якій існує письменник, оцінити характер соціальних, культурних, політичних, філософських впливів на нього та, якщо це можливо, визначити, наскільки вони були засвоєні та переосмислені в художній творчості.

## **2.2. Іван Багряний на перетині ідеологій**

Процес формування І. Багряного як особистості із власними принципами та поглядами припав на середину 20-х р. ХХ ст. Про ранні роки життя письменника відомо мало, хоча існує спокуса реконструювати біографію митця за його творчістю, та від цього застерігають дослідники, зокрема М. Сподарець [143]. Тож питання ідейного розвитку письменника в ті роки є малодослідженим і дискусійним.

Біографія митця багата на події соціального характеру, у яких прямо чи опосередковано оприявнюється конфлікт ідеологій, зокрема, два арешти, членство в ОУН, еміграція, створення УРДП.

Погляди та ідеї кожної особистості трансформуються протягом усього життя, проходять довгий шлях становлення, вбираючи культурні та соціальні впливи. Для нашого дослідження найбільш актуальним є період життя І. Багряного, коли були написані романи «Тигролови» та «Сад Гетсиманський», тобто насамперед ми звертатимемо увагу на ті джерела, що проливають світло на світогляд письменника в 1944-1950 роках.

І. Багряний відомий не тільки літературною діяльністю, а й громадською та політичною. Його активна позиція оприлюднена в публіцистичній та епістолярній спадщині, створеній в еміграції. У численних промовах, статтях І. Багряний виступає вправним ідеологом, що дозволило І. Михайлину

виокремити окремий тип публіцистики письменника – ідеологічний [102:155], де митець не тільки висловлює своє бачення того чи іншого соціального явища, але й, вдаючись до різноманітних пропагандистських прийомів, прагне донести власну точку зору до реципієнта. Зокрема, його мовлення насичене іронічними пасажами, сарказмом, емоційними закликами. Він апелює до совісті читачів і слухачів, виступаючи суворим моралізатором, підбиває не тільки на формування конкретних умовиводів, а подекуди закликає до певних дій. Публіцистика, на думку І. Дзюби, була для І. Багряного «органічною сферою виявлення політичної, інтелектуальної і творчої енергії» [40:12]. І. Михайлин звернув увагу на те, що художня творчість цього автора увібрала багато з публіцистики, що свідчить про послідовну вірність письменника своїм ідеалам та відвертість у їх оприлюдненні. Головною темою публіцистики і, відповідно, ідеологічною основою творчості дослідник називає спростування сталінізму та боротьбу за українську державну незалежність і формування національного характеру [40:151]. С. Кравченко відзначає в ній «життєствердний пафос» [76:168], виявлений у практичній відсутності деструктивного начала та орієнтацію на такі конструктивні методи подолання кризи, як об'єднання та зміцнення усіх українських сил революції навколо ідеї незалежної України. Аналіз публіцистичної спадщини може суттєво допомогти в розумінні світогляду митця та пролити світло на провідні риси його ідеології, втіленої в романах «Сад Гетсиманський» та «Тигролови».

### **2.2.1. Іван Багряний як борець із більшовизмом**

Лейтмотивом ідеологічної боротьби І. Багряного є протистояння комуністичній системі. Саме ця ненависть до ворожого окупаційного режиму впливає на формування моделі ідеального українця, який міг би подолати ворога й побудувати свою незалежну державу. У памфлеті «Чому я не хочу повертатися до СРСР?» (1946) автор гостро критикує більшовизм і звинувачує його в знищенні мільйонів українців: 1929–32 років під час ліквідації куркулів як класу, 1933 року – через штучно створений голод, у 1932–1939 роках – через

масові репресії, скеровані проти української інтелігенції. «Підгорнувши Україну, більшовизм поставив своїм завданням зденаціоналізувати її, знищити її духовно й національно», – зазначає митець [14:22], знайомлячи аудиторію із причинами власної ненависті до цього явища. Особиста драма – смерть дідуся та дядька від рук більшовиків, побачена в 10-річному віці, – наклала відбиток на світогляд І. Багряного, назавжди визначивши вектор його політичних та філософських поглядів. Імунітет до більшовицької ідеології, сформований ще в дитинстві, був зміцнений під час зіткнення з переслідуваннями, доносами, арештами друзів та знайомих і, нарешті, з власними арештами 1932 та 1938 років. Письменник вбачав багато спільного в більшовицькому «комунізмі» та фашизмі, у «двох чорних силах, які одна одну породжують і живлять і, об'єктивно, співпрацюють» [13:83], й однаково ненавидів обидві. Ненависть до ворога, на думку митця, є одним із консолідуючих чинників для нації й показником національної свідомості [10:62]. На це вказує і виключно літературний факт: Григорій Многогрішний урешті вбиває свого ката із відчуттям виконаного обов'язку й без докорів сумління, незважаючи на сам факт вбивства.

І. Багряний покладав надії на ідейно-політичне знищення більшовизму за посередництвом українських революційних сил, а також сил антибільшовицької революції. Показовою є віра письменника в безмежну силу нації, однієї з найбільших в Європі, що здатна сама кувати свою долю. Про велич українських революційних сил він закликає судити хоча б з масштабу тієї боротьби, яка проти них розгортається [9:15]. Письменник відкрито висловлював орієнтацію своєї партії на революційні сили, демонструючи радикалізм поглядів: «На сили тої революції ми числимо, активізувати і організувати які вважаємо за одне з основних завдань української політичної акції» [9:20]. Обраний ним шлях мав привести до реалізації потенціалу революції: надання народу прав на землю та засоби виробництва. У політичному плані йшлося про втілення принципів народовладдя, демократії

і свободи, за яку боровся в революцію народ – робітники і селяни України [9:16].

І. Багрянний скеровував силу свого гніву проти більшовицької ідеології – комунізму, однак насправді мав на увазі викривлене Радянським Союзом потрактування вчення Маркса, що і стало причиною звинувачення письменника в «советизмі». М. Сподарець зазначив, що не варто розуміти творчість І. Багряного як «боротьбу з практикою комунізму» [143:9], адже насправді мали місце тільки відмінності в ідеології «націонал-комуністів» та російських більшовиків. Активно засуджуючи СРСР, письменник не тільки утримувався від критики теорії К. Маркса, а й, наскільки можна простежити за його публіцистикою та художніми творами, взяв від неї чимало для формування власної концепції. С. Степанівський стверджував, що І. Багрянний, продовжуючи традицію західного світу, заперечуючи комунізм, не вдається до глибокого аналізу причин зародження тих політичних сил, «що призвели до советського рабства в перспективі так званого вчення Маркса» [145:483]. Замість того, щоб показати нищівний вплив марксизму на «національну самобутність християнських націй, розсіяти міф “наукового” соціалізму чи комунізму, який скерований на винищення чи всебічне поневолення цілих народів» [145:483], письменник використовує «шкідливу для прогресу та демократії думку» [145:483] про неправильне розуміння більшовиками марксизму, яка була поширена серед західних політиків. Зокрема в памфлеті «Чому я не хочу повертатися до СРСР?» І. Багрянний засуджує більшовиків і Сталіна за те, що ті потоптали гасла жовтневого перевороту «про свободу і справедливість, про рівність і братерство» [14:25] та знищили людей, які до кінця були вірними революції, проте не підтримували радянську владу. Так само й у романі «Сад Гетсиманський» Андрій Чумак не відхрещується від ідеології комунізму, вважаючи себе і свій клас гегемоном, тобто фактично виражає згоду на те, що існує поділ на класи і певна боротьба між ними. «Андрій – жертва гегемонії над пролетаріатом, ідучи під конвоєм сторожів “пролетарського правосуддя”, дивним чином не покидає мріяти про цю

гегемонію» [145:484]. Сталінізм для письменника був закономірним продовженням ленінізму із тяглістю помилок і неправильного потрактування гасел соціалістичного вчення, де замість гегемонії пролетаріату була гегемонія політичної сили, ворожої ідеології та пропаганди [102:155]. Усупереч постульованій вченням рівності, батьківщиною усіх підконтрольних радянській владі територій була Росія, що не виносила інакомислення й урешті призвела до «тотального зруйнування виробничих відносин» [102:155], відсутність дійсного поділу на класи, занепад селянства, відсутність свободи слова, терор та національне поневолення. Засуджуючи ленінський та сталінський режими за викривлене розуміння комунізму, І. Багрянний намагався вивести свою концепцію ідеальної країни, у якій комунізм має поєднуватися з націоналізмом.

### **2.2.2. Національна ідея та націоналізм у поглядах І. Багряного**

Опозитивним боком ненависті до більшовизму є патріотизм І. Багряного та його погляди на національне питання. Письменник мав високий рівень національної свідомості й розумів патріотизм як невід'ємний складник побудови гармонійного суспільства й держави. Національні ідеологеми становлять значну частину ідеології митця, утілену в романах.

І. Дзюба звернув увагу на те, що патріотизм І. Багряного мав не расовий, а територіальний характер. Дослідник убачав у цьому неабияку мудрість та далекоглядність літератора й політика, адже той орієнтувався на силу, ширшу за націоналізм та шовінізм, на рису, що об'єднувала усіх незалежно від національної приналежності й сфери діяльності: мова йшла про спільність соціальних і політичних інтересів, нерозривно зв'язаних з територіально-державними інтересами України [40:9]. І. Багрянний чітко розмежував націоналізм та національну ідею. Для митця поняття «націоналізм» мало негативні конотації, пов'язані із виділенням елітарної групи, «що самодекларувала себе єдиним носієм української національної ідеї, тим аргументуючи своє монопольне право на провідництво багатомільйонним народом і право на єдину політичну його репрезентацію» [10:56].



Представником істинної національної ідеї письменник називає робітничо-селянську масу, що готова піти в боротьбу проти тоталітаризму, щоб відстоювати «свою правду у своїй хаті» [10:62], і ця ідея наповнюється змістом не від Д. Донцова та диктатури обраних, а народоправством. І. Багрянний вважав, що справжні патріотичні групи – селянство та робітництво, які прагнуть побудувати незалежну Україну, потерпають від гніту не тільки більшовиків, а й від націоналістично налаштованих, світоглядно відмінних сил. Цим силам він приписував такі вади, як ксенофобія, юдофобія, «ідеалістичний волюнтаризм», політична виключеність, догматизм, вождизм, кастовість та антидемократизм [10:63].

Погляди І. Багряного на націоналізм є опозиційними донцовському розумінню нації, який застарів, «відстав від дійсності приблизно на пів століття і був безпорадний в політичному відношенні та наївний» [9:16], однак під час написання роману «Тигролови» митець тільки перебував на шляху до формування чіткої позиції, що дозволила б йому побачити розбіжності між його ідеалами та ідеологією ОУН.

На думку І. Бігуна, 1941 року для І. Багряного ОУН (і мельниківці, і бандерівці) стала надією на незалежність України. Після переслідувань, що він зазнав з боку радянської влади, письменник шукав будь-яку політичну силу, що була б опозиційною більшовицькій. Під час війни митець використовував усі доступні йому можливості, щоб долучитися до національної боротьби, однак завжди критично переосмислював наявні перспективи і шукав альтернативні визвольні концепції [22].

Уже 1946 року І. Багрянний писав про ОУН як про оманливу миттєву надію на визволення, яка не привела до позитивних результатів. Не применшуючи очевидних переваг організації, таких, як високий рівень патріотизму, жертовність, здисциплінованість, письменник вважав, що «сили, що прийшли з Заходу <...> були озброєні фальшивою і наскрізь реакційною ідеологією сумнівної вартості і чужого походження, яка плюси зводила нанівець» [9:18]. О. Утриско відзначила, що «ідеологічні взаємини Івана

Багряного з Дмитром Донцовим – це, радше, історія великого пасіонарного захоплення і великого розчарування» [156:299], адже в молодості письменник був палким прихильником його ідей. Крім того, І. Багряний мав таку ж «експресивну, екзальтовану натуру», як і його «ідеологічний попередник та опонент», що не могло не позначитися на стилістиці творів [157:188].

І. Багряний не погоджувався з монополією ОУН у визвольній війні та не підтримував ігнорування її представниками всеукраїнської ідейно-політичної сили, що ґрунтувалася б на «традиціях «розстріляного відродження» 20-х–30-х рр., переосмислених ідеях Миколи Хвильового («Геть від Москви!») і національно-демократичній спадщині Української Народної Республіки» [22] та на досвіді територіальних українців. М. Розумний у поглядах письменника виділив новітню стратегію національного розвитку й зазначив, що митець, замість донцовського «фанатичного служіння», запропонував «організовану й цілеспрямовану працю» та зробив акцент на відкритості й толерантності до усіх сил, «які сприяють національному самоздійсненню» [122:178].

Основною метою розвитку політичних сил І. Багряний вважав знесення більшовизму як системи національного поневолення та протиставлення їй «прогресивної концепції переустрою на сході Європи» [9:20], що була б основана на незалежності, демократизмі, народоправстві, справедливому унормуванні соціальних відносин та передбачала б «дружнє співжиття свободних націй, не пов'язаних жодним імперіальним режимом, а лише зв'язаних добросусідськими договорами про культурну та економічну співпрацю» [9:20]. Письменнику було близьке поняття «зоологічного націоналізму», згадуване в досліджуваних романах, що проявляється в безумовній любові до рідної землі й виникає природно, гармонійно, як любов дитини до матері.

### 2.2.3. Концепція модерного українця

Головними персонажами романів І. Багряного, зокрема творів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови», є молоді, однак психологічно зрілі люди у віковому діапазоні «від 14 до 35 років» [7:38]. Такий вибір зумовлений насамперед ідеологічними причинами. А. Луценко звертає увагу на те, що І. Багряний із великою довірою ставиться до юного покоління України, убачаючи в ньому великий потенціал, надію на незалежне майбутнє та сподіваючись на те, що воно під впливом слова митця прокинеться від «тоталітарної дрімоти» [88:166]. Письменник називає молодь прогресивною силою нації та в публіцистиці намагається виправдати, возвеличити, відчистити її від навішуваних на неї ярликів. І. Багряний вступає в дискусію з геббельсівською думкою про те, що українські молоді люди не мають жодних позитивних якостей, а є атеїстичними, позбавленими почуття гідності, аморальними, розбещеними, некультурними та безідейними. Виділяючи молодь як окрему групу, відповідальну за майбутнє державотворення, він керується переконанням у тому, що вона робітничо-селянська за походженням та ідейно.

Досліджуючи систему виховання нової радянської людини, І. Багряний говорить про позитивні якості, приписувані українській молоді в перший період після перевороту, зокрема такі, як героїзм, хоробрість, вірність і відданість ідеї, революційний творчий розмах, вірність гаслам революції, романтизм революційний, а згодом – почуття повновартості, культ праці й працівника, пошану й любов до трудового народу, трудову й громадянську дисципліну, класовий альтруїзм та солідарність, чесність, почуття обов'язку перед народом [7:39]. Письменник наводить перелік цих рис не для того, щоб віддати належне більшовизму, а для того, аби показати, що українському суспільству, незважаючи на несприятливі умови, удалося не тільки зберегти істинні національні риси, а й всотати все найкраще, що тільки могла запропонувати карколомна епоха. Серед негативних рис І. Багряний називає пропагований радянською системою матеріалізм, однак це питання потребує окремого

розгляду. Крім того, на думку митця, дійсність, сповнена суперечностей і парадоксів, руйнує межі офіційної ідеології, яка нав'язувалася через школу, пресу й мистецтво, та породжує критичний погляд на цю дійсність. Відтак літератор вірить у великий потенціал молоді самостійно зростити в собі сили спротиву та бунту.

#### **2.2.4. Релігійне самовизначення І. Багряного**

І. Багрянний у творах звертався до Біблії як до джерела образності та дидактичних моделей, про що свідчить назва роману «Сад Гетсиманський». Н. Сологуб зазначила, що митець використовував релігійні образи в якості «будівельного матеріалу для втілення художнього задуму» [137:43]. Тож актуальним є питання релігійного самовизначення письменника й шляхи інтерпретування Біблії як інструмента впливу на масову свідомість. М. Балаклицький зазначив, що в ранній період творчості літератор «впевнено стоїть на ворожих до традиційної релігії та церкви позиціях» [17:59], однак роман «Тигролови» ознаменував трансформацію релігійного світогляду. Письменник звертається до Біблії в пошуках джерел морально-культурної опори нації. Дослідник називає «нову релігійність» І. Багряного гуманістичним фідеїзмом, тобто абсолютною непорушною вірою в людину в умовах метафізичних катастроф [17:170].

Письменник рідко демонстрував власні релігійні погляди, однак деякі публіцистичні твори дозволяють глибше зрозуміти природу відносин І. Багряного з Богом. У статті «Молодь Великої України і наші завдання» (1946) митець визнав необхідність засудити поширюваний більшовиками войовничий атеїзм, але намагався обережно висловити і свою симпатію до матеріалізму. Для митця ідеалістичний світогляд полягав у тому, що мірилом усього є трансцендентна вища воля, дух, а матеріалістичний – «це знання, озброєний досвідом, точний і допитливий людський розум» [7:44]. Саме матеріалістичне сприйняття давало письменнику безкомпромісну віру в людину та її розум і силу. Як атеїст, він возвеличував знання та пошук істини, а не сліпу віру.

І. Багрянний не виправдовував атеїзм, однак намагався очистити його від будь-яких негативних конотацій. Він розмежовував більшовизм як політично-державну систему та матеріалізм як світогляд: «Матеріалістичний світогляд не виключає високої ідейності» [7:45]. Письменник намагався відділити національну ідею від атеїзму й судити про цінність людини тільки за першим критерієм: наскільки вона – українець, а не за тим, наскільки її віра в Бога глибока. Порівнюючи українську атеїстичну молодь із релігійною європейською, І. Багрянний визнавав, що українська не програє за рівнем морального розвитку, і дійшов до висновку, що атеїзм не свідчить про деградацію особистості й занепад духовних цінностей.

Крім того, письменник усвідомлював ворожість московської церкви як інституту, адже вона довго була інструментом російського колонізаційного впливу на суспільство, місцем насадження деструктивних наративів, тож закономірно втратила довіру, і з огляду на це, атеїзм поставав не як «зло», а як єдино доступний вибір із двох непривабливих варіантів. І хоча І. Багрянний таки називав атеїзм «злом», яке потрібно обережно виправляти вихованням, усе ж він ніколи не демонстрував свою глибоку прихильність релігійній конфесії більше, ніж того вимагали творчі або ж політичні завдання.

### **2.2.5. М. Хвильовий як ідейний наставник І. Багряного**

Говорячи про ідеологічні складники світосприйняття І. Багряного, неможливо оминати факт спорідненості поглядів письменника з ученням М. Хвильового. Т. Огородник справедливо називає М. Хвильового ідейним батьком культурного відродження ХХ століття та підкреслює значущість його міркувань для І. Багряного, про що свідчать не тільки публіцистичні тексти, епізоди в художніх творах, а й той факт, що саме під впливом М. Фітільова митець обрав собі псевдонім «Багрянний». У романі «Сад Гетсиманський» образ М. Хвильового не просто ідеалізований, він сакралізований: відбувається ототожнення людини та ідей, які вона втілює. Т. Огородник указує на ознаки поклоніння в поведінці Андрія Чумака: для героя цінним є лише сам погляд

кумира, визнання в його очах – і, на думку дослідника, у почуттях головного персонажа знайшли вияв почуття автора щодо свого наставника: «Поклоніння перед М. Хвильовим було тим хрестом на плечах І. Багряного, якого він гідно ніс до самої смерті» [113:169]. Причиною палкої прихильності були близькі І. Багряному ідеали М. Фітільова, зокрема виявлені в гаслі «Геть від Москви!» Письменник підтримував М. Хвильового у тому, що Україна повинна мати свій шлях розвитку, а не повторювати російський. Хоча І. Багряному, як і його наставнику, закидали комунізм, проте він закликав зосереджуватися на провідних ідеях «хвильовізму» – боротьбі з Москвою, боротьбі за Україну «європейського рівня, модерної техніки, висококультурну і цивілізовану, за таку, якою вона мала всі шанси бути як нація невичерпної і нерозтраченої снаги» [7:47].

Погляди М. Хвильового пережили великі зміни від фанатичної віри в комунізм до цілковитого його заперечення. На думку В. Пахаренка, причиною ідейної трансформації М. Фітільова та його однодумців було намагання поєднати модерністичний світогляд, волюнтаризм, що зумовив захоплення комунізмом, з «кордоцентричною» романтикою, яка робила їх націоналістами і патріотами [117:117–118]. І. Багряний усвідомлював амбівалентність поглядів свого вчителя та цілком розумів його вагання. Про героїню роману «Вальдшнепи» М. Хвильового Аглаю письменник висловлювався як про узагальнений тип української молоді, «що, переживши романтику революції і чад захоплюючої комуністичної ідеї, дійшла до заперечення, розшифровуючи справжню суть тої облуди» й знайшла порятунок у національній ідеї [7:46]. Хвильовізм, на думку І. Багряного, став консолідуючим чинником усіх національних сил.

Таким чином, ми виокремили основні світоглядні засади І. Багряного, сформовані в процесі взаємодії з соціальною дійсністю та проявлені в публіцистиці. Наступним завданням є з'ясувати природу взаємодії І. Багряного з літературним контекстом і літературою як видом мистецтва з метою

визначити, наскільки письменник покладався на неї як на інструмент транслювання ідеологій.

### 2.3. Іван Багряний і література

Перші творчі пошуки привели митця в літературне об'єднання «Плуг»: 1924 року він став секретарем Охтирської філії угруповання. Хоча дослідники здебільшого обминають цей період, наголошуючи на подальшому членстві письменника в МАРСі як осередку якісної прогресивної літератури, однак факт членства в «Плузі» протягом 1924–1927 років може свідчити про період пошуків можливості заявити про себе. Крім того, у цей період митець визнавав свою причетність до табору «лівих», і тільки пізніше абстрагувався від соціалізму й запропонував оточенню ідеологію революційної демократії [19:152], тож «Плуг» міг привабити літератора соціалістичним ухилом, ідеєю спорідненості міста та села, задумом об'єднання.

Уже в більш зрілому віці під час навчання в Київському художньому інституті І. Багряний вступив у ряди МАРСу, однак деякі вчені, зокрема М. Сподарець, висловлюють сумнів щодо цього факту біографії, адже офіційні джерела вказують на те, що у вересні 1927 року письменник ще перебував у складі «Плугу», а вже взимку 1928 року літературне об'єднання МАРС було ліквідовано. Отже, можливо, ідеться про ретроспективну самоміфологізацію, адже про активну участь у МАРСі митець заявив уже в еміграції. Однак, незважаючи на вагання в питанні самоідентифікації та ідеологічні пошуки, І. Багряний чітко усвідомлював критерії якості справжньої літератури та гостро критикував графоманство та пристосуванство. Наприклад, у передмові до поеми «Ave Maria» під назвою «Не іменуй мене поетом» (1929) письменник висловив зневажливе ставлення до митців-сучасників, які, на його думку, несправедливо очолили літературний канон Радянського Союзу. У цьому творі оприявлене уявлення І. Багряного про радянського поета-сучасника як про «хамелеона, проститутку, спекулянта, авантюриста, ледаря» [11]. Л. Полтава пригадує стрункність позиції письменника, що оформилася вже в молодості, де

він висміяв митця з угруповання «Молодняк» у творі «Пісня про гармонь» [119:435].

М. Жулинський назвав І. Багряного антагоністом до соцреалістичного канону, нашпигованого радянськими постулатами, котрі гальмували розвиток літератури, серед яких були «сувора логіка класової боротьби, безжальність до ворогів соціалізму, залізні шеренги злютованих ідеєю світової пролетарської революції будівників нового світу, революційний ентузіазм мас...» [48:242]. Пізніше, уже в еміграції, письменник сформулює основні постулати власного літературного канону.

Період членства в УПА та ОУН є малодослідженим, тож зосередимося на діаспорному періоді творчості митця та його діяльності як одного із засновника літературного об'єднання МУР.

### **2.3.1. Ідеологія МУРу**

«Мистецький український рух», що постав як стихійна організація, яка об'єднала травмованих нещодавнім воєнним досвідом інтелектуалів зі спільними антикомуністичними поглядами, був позначений внутрішньою конфліктністю, неоднозначністю та неоднорідністю поглядів [116:282]. Табори ДіПі, за визначенням Г. Грабовича, були «довгоочікуваною передишкою і також першим кроком в напрямі нормалізації» [30:11] в умовах війни та політичних переслідувань, однак емігранти, переживаючи глибоку внутрішню кризу, страждаючи від комплексу уцілілого, прагнули «бути свідком, сказати світові, що сталося» [30:13]. Позбавлені «твердої поверхні під ногами», представники МУРу опинилися перед «питанням самовизначення і пошуку місця серед різних систем координат» [116:282].

Однією з найважливіших для мурівців стала проблема розвитку української літератури та ставлення до її минулого, а також вибору правильних орієнтирів, які сприяли б досягненню головного завдання – посісти достойне місце серед інших європейських літератур, адже «МУР і близько сорока його членів опинилися островом у великому й для багатьох незрозумілому



зовнішньому світі, який називався «Європа», «Захід», і виникла необхідність з'ясувати із ним стосунки» [116:286].

Письменники еміграції змушені були виробити критерії переосмислення художньої спадщини, а відтак – і новий канон української літератури. Вони сформувалися здебільшого на засадах опозиційності до чинних в Радянському Союзі правил відбору текстів.

Літературним каноном можна вважати як певні критерії, за якими на конкретному етапі розвитку суспільства відбираються автори та твори згідно з релігійними, ідеологічними, естетичними та іншими нормами, так і вже відібрані за цими ж критеріями зразки. Канон, з одного боку, виконує стабілізаційну функцію, зберігає непохитність художнього доробку проти часу, а з іншого – селективну. На думку Х. Гюнтера, він «...каталізує традицію, висувуючи на перший план одні елементи та елімінуючи інші» [38:281]. Літературний канон формується згідно з принципом ієрархічності в культурі як певна система, що породжує «межу», яку регулює цензура. За словами У. Федорів, канон часто утворюється з політичних, релігійних, сексуальних чинників цензури і виконує роль ідеологічно створеного інструмента соціальної домінації. Яскравим прикладом такого канону є соцреалізм, характер якого передбачає інституціональний контроль [158:275]. Т. Гундорова вважає канон ідеологічною одиницею, оскільки його формування стосується того, як література функціонує в суспільстві [37:16]. Важливу роль у канонізації відіграє літературна критика та інші висловлювання про твір.

Канон може бути доволі жорстким, однак віє має термін придатності, адже прив'язаний до глобальних змін у політичному та суспільному житті, тож не є усталеним раз і назавжди поняттям. Канон може виникати стихійно як група текстів, які на певному етапі розвитку суспільства вважаються естетичною цінністю та яскраво репрезентують свою епоху. Такий стандарт існуватиме довше, ніж побудований на ідеології.

Письменникам у підрадянській Україні, що сформували світогляд на найкращих зразках дореволюційної літератури, доводилося орієнтуватися на

штучно створений канон, аби зберегти можливість не тільки говорити, а й взагалі існувати. Творці в еміграції ставали лідерами національної української літератури, оскільки могли висловлюватися вільно. На думку Ю. Лободовського, митці діаспори – це люди, що постраждали за любов до народу, і, незважаючи на обставини, продовжували поповнювати скарбницю української та світової літератури [84:853].

Для І. Багряного канонізація української літератури, як і для більшості представників об'єднання МУР, була питанням насамперед політичним, пов'язаним із репрезентацією України у світі. В. Дмитренко, реконструюючи літературні впливи на митця, виокремлює постаті Г. Сковороди, О. Кобилянської, Лесі Українки, вбачаючи в текстах І. Багряного риси стильової спорідненості з їхніми творами [41:25]. Сам літератор заявляв, що орієнтувався на «шлях українського письменника», яким пройшли Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко, О. Олесь, М. Хвильовий, Б. Антоненко-Давидович, М. Куліш та інші [2:31]. Тож І. Багрянний вважав канонічними твори тих авторів, які були носіями «національного стилю».

Найважливішим завданням для мурівців було визначити вектор майбутньої творчості й виділити критерії справжнього національного мистецтва слова. Ю. Шерех відзначив потяг учасників МУР до консолідації сил, подолання розколотості. Примиривши різноманіття політичних, світоглядних принципів, митці, на думку критика, здобули свободу від деструктивних впливів та зуміли оформити «спільне ідеологічне підґрунтя» [179:484]. Мурівці прагнули знайти баланс між мистецькою вартістю літератури та її політичністю та утилітарністю. 25 вересня 1945 року в декларації угруповання було озвучене основне завдання – «у високомистецькій, досконалій формі служити своєму народові і тим самим завоювати собі голос та авторитет у світовому мистецтві» [179:483].

Г. Грабович відзначив прагнення мурівців служити національній справі, працювати над створенням довершеної літератури, непровінційної, конкурентоспроможної, такої, що «допомогла б українській політичній справі,

ставши підмурком відродженої держави» [30:44]. Однак, на думку дослідника, будь-який «позамистецький імператив» [30:23] наближує програму та теорію літератури до теорії, що побутувала в Радянському Союзі, – до соцреалізму, або «гуманістично вдосконаленого його варіанта» [30:23]. Г. Грабович зазначив, що така суперечність на практичному рівні в результаті призвела до розвалу МУРу [30:24]. На думку С. Павличко, мурівці були схильні до міфологізації літератури, вбачаючи в ній велику місію з відродження нації, оскільки саме вона, на їхню думку, була єдиним складником української культури, на яку ще можна було сподіватися.

На Першому з'їзді МУРу в Ашшафенбурзі У. Самчук виклав своє бачення літератури, ураховуючи її надважливу функцію бути «найвищим виявом душі народу, його мислення, підсумком її історії, а водночас і виявом цілого людського духу» [116:291]. «Велика література» мала б не тільки посісти гідне місце серед європейських літератур, а й відбити «велич і глибину українського духу й українського досвіду» [30:20]. Думки У. Самчука сягали ідей Ф. Шіллера та В. фон Гумбольта, але, на думку С. Павличко, були невідповідними своєму часу. І. Багрянний, як і У. Самчук, із надлишком використовував означення «велика» щодо літератури, яка сама по собі уявлялася йому політичною місією: «В Багряного слово – це меч, зброя; література – фронт, боротьба, до того ж, боротьба ідейна» [116:293]. Г. Грабович, послідовно характеризуючи програмові статті учасників МУРу, називає «Думки про літературу» І. Багряного надто радикальною «антигуманістичною версією української літературної програми» [30:25], оскільки вона зосереджувалася виключно на утилітарній функції мистецтва.

С. Павличко простежує умовну модель адресата для літератури мурівців, адже питання, для кого і про що писати, було одним зі складників самовизначення письменників та поетів. Цікавим є процес переосмислення поняття «народ», оскільки мурівці від початку сприймали себе як керманічі чергового відродження народної свідомості, виразниками ідеалів народу. Для більшості мурівців народ залишався «семантичним знаком», «метафорою,

синонімічною до України» [116:287], а не реальним історичним чи соціологічним поняттям, що підлягає теоретичному осмисленню. Прагнучи примирити поняття «народ» та «мистецтво», представники МУРу інколи не могли визначити чітко, якому із цих напрямків має віддавати перевагу митець. Ідеї учасників угруповання характеризувалися амбівалентністю, оскільки були здійснені спроби зробити мистецтво національним, патріотичним, проте з намаганням «зашифрувати свій патріотизм, сховати свою ідеологію» [116:289], естетизувати й модернізувати національний ідеал. І в той час, як деякі представники МУРу, зокрема У. Самчук, закликали орієнтуватися на В. Шекспіра та Й. Гете, їхні твори не відповідали задекларованій ними ж програмі. На думку Г. Грабовича, європеїзм, або «орієнтація на західний інтелектуальний і мистецький авангард» [30:34], не став популярним серед мурівців через протиріччя між цим поняттям та спрямованістю на національне, яка лежить в основі концепції «великої літератури». І. Багрянний вважав орієнтацію на європейську культуру, як і будь-яку орієнтацію взагалі, – «хворобою», підтримував самостійний шлях розвитку української культури. Однак варто згадати доповідь Ю. Шереха «Стилі сучасної української літератури на еміграції», виголошену в грудні 1945 року, у якій критик несподівано звинуватив І. Багряного в європеїзмі, поставивши в один ряд із В. Домонтовичем та Ю. Косачем [178:459]. На думку Ю. Шереха, європейськими, або модерністськими, були джерела, з яких названі митці черпали натхнення. У згаданій доповіді європеїзм І. Багряного було названо «дитячою хворобою» [178:460], яку краще відкинути, щоб зосередитися на основному завданні письменника – творити національну літературу.

### **2.3.2. Література як інструмент ідеологічного впливу**

Окресливши основні напрямки політичної, філософської думки І. Багряного, оприявленої в публіцистичних статтях і памфлетах, ми наблизилися до питання, наскільки релевантним є розгляд художньої творчості письменника щодо ідеологічного складника.

Літературний твір, на думку Я. Поліщука, є «полем для апробації ідеологій, плацдармом, на якому витворюються й застосовуються символічні значення загального рівня» [118:75]. І. Багрянний цілком усвідомлював соціальну природу літератури й убачав у ній потужний інструмент впливу на свідомість.

Для І. Багряного слово мало особливий статус, про що свідчать його висловлювання про пресу і літературу взагалі: «Преса – це могутнє знаряддя боротьби ідей, знаряддя впливу на світову думку» [3:97]. Характеризуючи радянську пресу як «худосочну і забріхану й однотипну в своїй брехні до зануди» [96], він відзначав вольні засоби масової інформації української еміграції та називав газету «Українські вісті», засновником якої був сам, могутньою політичною зброєю, відводячи їй почесну роль борця з радянською брехнею. «Чудовою сапою виполемо весь той ганебний червоно-московський кукіль, що його так старанно сіє посівна комуністична бригада», – заявляв письменник [3:97]. Крім того, митець ставив завдання сіяти власне зерно, «ширити нашу, демократичну концепцію перебудови Сходу Європи» [3:97].

Подібними є погляди І. Багряного на художню літературу. У статті «Думки про літературу» (1946) письменник чітко висловив свою позицію щодо цього виду мистецтва, акцентуючи на українській словесності [2:28]. Митець провів ревізію основних поглядів на літературу, поширених серед учасників МУРу, і виділив чотири концепції розуміння мистецтва слова:

- 1) література як виключно естетична категорія;
- 2) художні твори як носії гедоністичної функції;
- 3) література як інструмент для відображення дійсності;
- 4) художнє слово як зброя, призначена для завойовування народами й конкретними індивідами права на самоствердження.

І. Багрянний визнавав, що не мислив національної творчості у відриві від утилітарних ідеологічних завдань, тож перші три погляди були другорядними для нього. У контексті ідеї «великої літератури», що стала одним із чільних гасел об'єднання МУР, митець зазначав, що єдиний спосіб утвердити образ

України у світі – вивести українську словесність, насичену національними характерами, на світовий рівень, а відтак поняття «національно-органічного стилю» з естетичного плану мимоволі переміщувалося в ідеологічний. «Велика література», на думку І. Багряного, мала б виникати органічно із самої нації, всотуючи її національну оригінальність. Однак ключовою для формування великого мистецтва є ідея, яка б була рушійною силою не тільки художнього твору, а й підбивала національні маси на звершення, запалювала серця любов'ю та рішучістю: «Велика література потребує великої ідейності, великої любові і зненависті» [2:34].

Таким чином, І. Багрянний, маючи чіткі уявлення про шлях розвитку української нації та культури, свідомо використовував літературу як інструмент боротьби за її свободу.

#### **2.4. Шляхи проявлення ідеології в літературі**

Ідеологія, за Л. Альтюссером, – це система (що має свою логіку та строгість) уявлень (образів, міфів, ідей та понять), які існують та відіграють історичну роль усередині конкретного соціуму [188:238]. Дослідник М. Кольхауер визнає за художнім твором функцію не просто відобразити «чужі» думки про світ, а немовби привласнювати їх і змушувати працювати на себе. Він називає ідеологією «просторово-часову або сюжетну організацію дискурсів та фігур, що підпорядковується певній точці зору (нерідко ще якоюсь “ідеєю в підтексті”)» [70]. Під організацією вчений розуміє всі ті філософські, політичні, соціальні явища, які лежать поза романом як мовленнєвим актом, проте в переосмисленому вигляді так чи інакше присутні у творі. Дослідник вважає, що без певної «ангажованості» ідеології чи аксіології неможливе існування жодного літературного епічного твору. Ідеологія для М. Кольхауера – «це сукупність образів, фігур, міфів та ідей та понять, у яких роман реалізує себе і які встановлюють його значущість» [70]. Ідеологія в тексті не виражена прямо, адже «мати ідеологію – це насамперед думати про те,

що говориш, і намагатися майже не показувати, що говориш те, що думаєш» [70], тобто наділити роман певною точкою зору, проте приховати її.

М. Кольхауер визнає право за ідеологією претендувати на певну домінуючу позицію, і з цим пов'язано два небезпечних чинники: з одного боку, ідеологічний дискурс монологічний, тобто виключає амбівалентність та індіферентність, а з іншого, він видає себе як істину, навіть якщо спотворений під впливом ілюзій: «Ідеологія <...> претендує на універсальність (соціальну, історичну або просто «людську»), проте вона є лише жорстко обмеженою свідомістю певного суб'єкта, який, згідно з вічно актуальним виразом Віко, мірою всього вважає себе» [70], однак у мистецтві ідеологія, на відміну від ідеологічності, виявляє себе по-іншому.

Ідеологія в романі, на думку М. Кольхауера здатна усвідомити свої слабкості й намагається їх позбутися, вона критична та іронічна щодо себе, «не проголошуючи готових істин, стає маневруванням і врешті-решт роботою» [70]. Роман не просто містить ідеології, а працює з ними і всупереч ним. Ідеологія прагне будь-яким способом посилити зв'язки всередині твору, представити його як єдине ціле всупереч усім чинникам, що порушують єдність.

Ідеологічність, на відміну від ідеології, не веде діалог із реальністю, а лише імітує її: «Якщо існує істина ідеології, вона починається там, де закінчується ідеологічність, на уламках загальноприйнятості та очевидності» [70]. Ідеологічність роману передбачає певну догму, яка береться ззовні і яка суголосна із тим, що виражає твір. У ньому часто однобоко нав'язуються «моделі, координати, система цінностей, виключаючи при цьому інші можливі трактування» [70]. Таке прочитання визначає роман як «закінчений продукт», проте він «завжди багатолікий і розімкнутий, тому що перебуває в русі» [70]. Крім цього, ідеологічне прочитання передбачає відсутність раціонально відчутного шляху, що сполучає точки зору із реальністю, обґрунтовує їх.

М. Кольхауер заперечує абсолютну роль автора в наповненні роману ідеологіями, оскільки між автором та реальним світом стоїть текст як гра, і в результаті їхньої взаємодії народжується суб'єкт, певне «я», котре перебуває в процесі становлення: «Роман не описує та не відображає певну реальність, вже оформлену думкою, роман – це насамперед робота, маневрування» [70].

Порушуючи питання, на якому ж рівні в романі проявляється ідеологія, М. Кольхауер заперечує роль авторських відступів, оскільки вони належать оповідачу: «Вважати, що за кожним відступом ховається автор, означало б випускати з уваги те, що фігура оповідача аж ніяк не ототожнена з автором, а дає останньому прекрасну можливість відводити очі читачеві і в якомусь сенсі “змушувати забувати” про себе» [70]. Проте, з іншого боку, науковець не підтримує структуралістський підхід, згідно з яким автор абсолютно позбавлений права голосу й ідентичності. Автор не може зберігати нейтралітет і відігравати лише маніпулятивну функцію, зіштовхуючи ідеології, оскільки, на думку дослідника, це суперечить природі роману, «що виникає із перемовин зі світом» [70].

М. Кольхауер зазначає, що ідеологія в романі проявляється через персонажів, а також «в тонкій і часто нестійкій рівновазі точок зору, слів і думок, за допомогою яких автор <...> здійснює свій вибір через більший чи менший ступінь відстороненості або близькості, на яку він наважується піти з персонажем(-ами)» [70]. Наративний механізм передає рухому причину ідеології, а не смисли: «Він дозволяє спробувати свою думку у вустах Іншого (тобто автора), дозволяє спробувати змусити Іншого її розділити або, якщо вийде, йому нав'язати» [70], і та точка зору, яка буде розділена Іншим, і є втіленням ідеології. А найкращим способом виявити ідеологію в романі вчений вважає дослідження тих чинників, які затримують її розвиток.

#### **2.4.1. Міфи як спосіб функціонування ідеології**

У романах І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» можемо виділити зіткнення двох «точок зору», двох ідеологій – більшовицької та



антитоталітарної, котрі існують не тільки у вигляді прямої декларації у публіцистичних відступах автора, а й у вигляді ідеологем, міфів, ментальних установок, які не сприймаються свідомістю, бо мисляться як природні. Р. Барт називає міфом певну форму висловлювання, спосіб його позначення, за допомогою якого він проявляє себе як комунікативна система. На думку науковця, будь-який елемент нашої «сугестивної» дійсності може перетворюватися на міф: «Не тільки письмовий дискурс, а й фотографія, репортаж, спектакль, реклама», тобто все те, що можна позначити словом [193:109]. У дослідженні кінофільмів такий семіотичний підхід видається надзвичайно актуальним, оскільки поруч із репліками персонажів, що становлять текст, спостерігаємо візуальний ряд, вибудований режисером, який має не менш значення навантаження, ніж слова. Із цього приводу Р. Барт зазначав: «Зображення стає письмом, тільки-но воно набуває значущості, як і письмо, воно утворює висловлювання» [193:109]. У словесних же видах мистецтва міфи співвідносяться з художніми образами, ускладнюючи та поглиблюючи ідейну структуру твору. Література надає найширше полотно для розгортання взаємодії цілого комплексу різних міфів, оскільки її інструментом є слово.

У семіотичній системі маємо еквівалентний зв'язок між означником та означуваним, проте Р. Барт наголошує на тому, що насправді реципієнт сприймає знак – третій елемент, що є асоціацією перших двох. Ф. де Соссюр використовував такий підхід для позначення мовного явища: означуване виражає певний концепт; означник – акустичний образ, а їхнє поєднання – конкретний знак, тобто слово. За таким принципом ми називатимемо виділені для аналізу елементи в романах або у фільмах, що несуть ідеологічне значення, так: предмет чи образ – означник, смисл – означуване, поєднання першого та другого – знак.

Міф є вторинною семіотичною системою, тобто «створюється на основі певної послідовності знаків, що вже існують до нього» [193:113]. Третій елемент первинної системи (тобто кореляція смислу та способу позначення)

стає першим елементом, як тільки він привласнюється міфом. Проте такий процес не протікає без наслідків для первинної системи: коли первинний смисл стає лише формою для міфу, «він втрачає конкретність, спустошується, історія вивітрюється з нього, і залишається тільки буква» [193:116], проте форма лише відсуває смисл на другий план, щоб за потреби скористатися ним на власний розсуд: «...смисл втрачає свою значущість, але продовжує жити, живлячи собою форму» [193:117]. Рушійною силою міфу є означуване, або концепт. На відміну від форми, концепт завжди пов'язаний із конкретною історичною ситуацією та інтенцією і наповнює форму новим знанням. Р. Барт визначає концепт як «конденсат нестійких, туманних асоціацій» [193:117–118], єдність яких прямо залежить від функції. Нарешті кореляція форми та концепту становить значення, або власне міф, той кінцевий третій елемент семіотичної системи. Особливістю міфологічного значення є те, що первинний смисл не приховується, а лише деформується концептом, «концепт відчужує смисл» [193:121], робить його неактуальним.

Р. Барт називає агресивну спрямованість на адресата особливістю міфу. Повідомленням, або міф, скеровується не буквальним змістом, а чиеюсь інтенцією ззовні, проте саме буквальний смисл «приховує за собою інтенцію» [193:122]. Крім того, міф нав'язує свою двозначність, вимагає від інтерпретатора відгуку, звертається до нього з імперативом відшукати усі ті приховані інтенції, які призвели до його виникнення.

Р. Барт стверджує, що реципієнт сприймає одночасно і форму, і смисл у їхній нерозривній єдності. Основний принцип міфу – перетворення історії в природу. Створення вторинної семіологічної системи допомагає міфу не знищити чи демаскувати концепт, а натуралізувати його [193:130]. Міф не заперечує речей, проте вплітаючи їх в історії, він немовби очищує їх від зайвого, робить чимось природним і вічним. Із цієї причини інтенційність міфу може бути цілком зрозуміла й прозора для споживача, проте вона не сприймається як відображення чиеїсь примхи, а тільки як природний хід речей. Міф виконує основну функцію: віддаляти реальність. Він підводить реципієнта

до того, що той бачить пряму природну зумовленість між концептом та первісним смислом. Натуралізація здійснюється завдяки тому, що людина сприймає міф не як семіотичну, а як індуктивну систему, тобто вбачає відношення казуальності у відношеннях еквівалентності: «... міф сприймається як система фактів, хоча насправді є семіотичною системою» [193:130].

Той, хто дешифрує міф, завжди перебуває в певній соціальній відстороненості, адже він не є споживачем і приречений жити в стані суто теоретичної соціальності [193:158]. Тільки існуючи поза ідеологією, можна об'єктивно проаналізувати її структуру, функції. І. Багрянний, будучи активним критиком Радянського Союзу, чітко бачив хиби ворожої для нього ідеології. Для того, щоб визначити риси гуманістичних, націоналістичних ідеологій, потрібно максимально абстрагуватися від них.

К. Флад, як і Р. Барт, підкреслює тісний зв'язок між ідеологією та міфом. Він визначає ідеологію не тільки як певну конкретну систему політичних уявлень (як анархізм чи фашизм), але й виділяє спільні риси, які ріднять ці системи. Прагнучи підкреслити нейтралітет, дослідник зазначає, що ідеологією називатиме будь-яку систему політичних уявлень, незалежно від власних уподобань [160:9]. Міф же в широкому розумінні – це розповідь про події, які ніколи не відбувалися, або ж символ віри, якому певна соціальна група надала статусу істини [160:9].

Питання про істинність чи неістинність міфу є дискусійним, оскільки певний міф може бути священним для того суспільства, у якому він функціонує, і сприйматися негативно поза цим суспільством. Істину встановити проблематично, оскільки її визначає не тільки фактична точність описуваних подій, а й те, як саме про них розповідає міф: «Це і вибір слів, і підбір синтаксичних конструкцій» [160:11]. Важливою рисою міфу є його сакральність, очевидна тільки для тих, хто входить до групи-носія певного міфу. Зокрема для прихильників більшовицької ідеології, віра в істинність комуністичних доктрин та у правильність того вектора діяльності, яку вона визначає, непохитна. Проте для тих, хто перебуває поза міфом, очевидною стає

утопічність подібних ідей. А. Губернський вважає, що недоцільно використовувати категорії «істинності» щодо ідеологій, оскільки «істина» актуальна для наукового підходу, а ідеологія завжди залежить від суб'єкта та «інфікована» інтересами тієї групи людей, яку вона представляє, а значить, не може бути абсолютною [36:128].

Однією із найважливіших функцій міфу К. Флад називає об'єднання та консолідацію соціальної групи на основі спільних емоцій та почуттів. Крім того, суспільна різноманітність, поділ на умовні спільноти підтримується завдяки лояльності їхніх членів до тих чи інших міфів: «Група існує в свідомості її членів, які осмислюють себе та інших як таких, що належать або не належать до неї» [160:35]. Попри об'єктивні причини виділення групи, серед яких територіальні кордони чи рід діяльності, важливу роль відіграють спільні міфи та символи: «... її члени використовують певні знаки, жести, шанують ті ж місця, дати, використовують одні мовні формули, вдягаються певним чином і створюють ритуали» [160:36]. Саме ідеології та міфи, що лежать в їхній основі, зберігають непохитними такі нематеріальні речі, як етноси, народи, відмежовують їх від «чужих». Проте роль міфу не обмежується тільки спільним трактуванням символів та почуттям єдності на цьому тлі. Він насамперед «освячує принципи соціального розшарування й існуючу політичну ієрархію» [160:36], оскільки пояснює й «натуралізує» божественне походження влади чи виправдовує панування однієї соціальної групи над іншою. Ідеологія є інструментом як інтеграції, тобто виправдання чільної влади чи ідеї, що владу треба здобути, так і конкуренції як переконання в тому, що владу треба усунути [160:20].

Політичний та сакральний міфи, на думку К. Флада, мають чимало спільних рис. Зокрема, вони «є розповіддю про минуле, теперішнє та передбачуване майбутнє» [160:40], намагаються подати картину світу, у якій описані походження та основи цього суспільства, героїв та мучеників, а також представлені есхатологічні пророцтва. Хоча політичні міфи, на відміну від священних, позбавлені сакральності, проте вони також сприймаються як істина

певною соціальною групою. Політичний міф – це ідеологічно марковане повідомлення. Під ідеологічністю дослідник розуміє відбиток ціннісних суджень, який немовби підштовхує реципієнта зайняти певну ідеологічну позицію. Навіть у випадках, коли автор використовує повідомлення для того, щоб поінформувати, а не вплинути, воно ідеологічне, а відтак міфологічне настільки, наскільки відображає його політичні погляди [160:108].

Отже, письменник транслює у творчості різноманітні політичні міфи, що виражаються в кожному конкретному тексті за допомогою знаків.

## **2.5. Кінофільм як один зі способів прочитання літературного твору**

Повернімося до думки про те, що література безпосередньо пов'язана з соціумом, на який орієнтується, який відображає і в якому продовжується, обростаючи інтерпретаціями й стаючи дискурсом. Створення екранізації за мотивами літературного тексту – один із способів сприяти культурному діалогу. Ми розглядаємо кіноверсію як читацьку версію творів, яка постала в нових умовах, з урахуванням нових обставин мовлення, однак невіддільну від свого першоджерела.

Так, у 90-ті роки ХХ століття досліджувані нами романи І. Багряного були актуалізовані не тільки тим, що 1990 року стали доступними для масового українського читача завдяки публікації в журналі «Дніпро», а й через екранізацію 1993–1994 років. Серіал «Сад Гетсиманський» та фільм «Тигролови» Р. Синька з'явилися в період зривання масок, коли піднімати замовчувані теми – Голодомору й репресій – стало важливим суспільним і культурним завданням.

Дослідження фільмів відкриває можливість спостереження у літературному творі свіжих інтерпретацій закладених смислів, віддзеркалених у новому контексті. Як ми вже зазначали раніше, реципієнт є активним учасником співтворчості, каталізатором для актуалізації тексту, інтерпретаційною стратегією [199:11]. Так, у межах цієї концепції дослідження фільмів Р. Синька як матеріально вираженої читацької версії романів

І. Багряного вважаємо цілком обґрунтованим. Мінісеріал «Сад Гетсиманський» та «Тигрлови» є реконструкцією, розгортанням фабули своїх однойменних літературних прототипів.

За Т. ван Дейком, дискурс – це висловлювання з певної теми з урахуванням позамовних обставин, які включають різні соціальні, культурні, політичні та інші чинники [196:25]. Так, романи І. Багряного та фільми Р. Синька, попри глибоку спорідненість, мають відмінний контекст, пов'язаний із часом написання, аудиторією і, нарешті, з типом того мистецтва, яке вони представляють.

Спробуємо охарактеризувати модель умовного читача досліджуваних романів І. Багряного: автор насамперед звертається до земляків, що перебувають в еміграції, далеко від рідної Батьківщини й болюче переживають розлуку з нею. Однак письменник плекає надію на те, що його послання потрапить і до українців у СРСР. Такий висновок можна зробити не тільки з публіцистичного доробку митця, у якому він прямо називає адресатів – відомих українських літераторів, критиків, політиків, і, нарешті, увесь народ у цілому, а й безпосередньо з його романів, призначених для тих, хто знає зсередини кухню радянської системи й спроможний зрозуміти посил автора та розшифрувати закладені ним коди. Згадавши близьку І. Багряному концепцію літератури як зброї, можемо припустити, що цільовою аудиторією письменника опосередковано був весь український народ, який мусив би протистояти окупаційному радянському режиму, вибороти право на демократичне незалежне суспільство.

На думку С. Хамуляка, діяльність І. Багряного була націлена на українські патріотичні сили, незалежно від місця їхнього розташування, і мала на меті консолідацію цих сил, а також «вироблення реалістичної та демократичної політико-ідеологічної платформи» [162:182]. Крім того, письменник прагнув показати західному світу, що коїться в Радянському Союзі, звернути увагу на глобальне порушення прав людини.

Кіноверсія Р. Синька як рецепція роману зберігає основну ідею засудження радянської системи, однак відрізняється від нього принаймні тим, що в режисера-читача були відмінні препозиції. Р. Синько належав до іншої епохи й, відповідно, мета його висловлювання була іншою. У молодій незалежній Україні постала необхідність ідеологічного моделювання й перебудови суспільства на новий лад: покоління, що зросло під окупацією Радянського Союзу, потребували часу, аби усвідомити власну ідентичність. Для цього потрібно було відкинути насаджувані десятиліттями наративи. У 90-ті роки ХХ ст. в Україну повертаються ідеології часів ОУН та УРДП, виникають або відроджуються партії, що будували свою діяльність на національних цінностях, однак цей рух був стихійним і не мав особливої підтримки. На тлі національного піднесення Р. Синько прагнув створити продукт, який заповнив би інформаційні прогалини й чітко розмежував ворожий радянський світ та нову державність. На думку І. Наумова, велика частина українського суспільства вже після здобуття Україною незалежності переживала відчуження від власної культури та мови, від історичної пам'яті: «Сучасний стан історичної пам'яті українського суспільства характеризується існуванням одночасно різних моделей пам'яті, які належать окремим групам населення» [108:312]. Декілька точок зору існує щодо подій ХХ ст., Другої світової війни, Голодомору, колективізації та політики Радянського Союзу в цілому. Процес декомунізації – результат тривалої трансформації свідомості, який на той час тільки-но розпочинався.

На думку Е. Томпсон, націю об'єднують не тільки перемоги, а й поразки. Наприклад, відзначання річниці Голодомору, запроваджене 1993 року, для українців стало одним із парадоксальних етапів «самоствердження, якого їх намагалися позбавити їхні російські (а до того ж і польські) колонізатори» [150:32]. О. Хорошилов підкреслює роль кінематографу в процесі «коригування історичної пам'яті». «Ілюзорна реальність» кінофільму дозволяє реципієнту долучитися до “ми-групи” та «пережити минулі випробування своєї спільности “ще раз” з метою їх переосмислення [166:98].

Тож фільми Р. Синька стали спробою перегляду політичної, ідеологічної та культурної спадщини комуністичного періоду історії України, а відтак ця мета визначила спосіб прочитання романів І. Багряного. Таким чином, додаткові характеристики висловлювання – хто, звідки і в якому контексті говорить – становлять екстатінгвальні чинники романів та їх екранізацій.

Відмінності в повідомленнях зумовлені не тільки соціокультурними чинниками та індивідуальним підходом кожного з учасників дискурсу, а й різницею між кіно та літературою як між видами мистецтва.

Попри різноманітність виражальних засобів усі види мистецтва базуються на художніх образах, у тому числі література та кінематограф. Зміст художнього образу Б. Іванюк визначив як «резонансний наслідок гносеологічного акту між суб'єктом та об'єктом, кожний з яких по відношенню до іншого грає роль інструмента пізнання» [52:378]. З одного боку, в образі відтворено реальну дійсність, проте з іншого – митець немовби створює нову реальність, у якій зв'язок між речами підкоряється не природним законам, а художнім. Автор в образі не тільки віддзеркалює, а й переосмислює та оцінює об'єктивну дійсність, виражаючи і зміст самого явища, і свій внутрішній світ, власну індивідуальність. Образ – це «естетичне узагальнення і специфічна модель» [99:185] дійсності.

Образ у романі та той же образ у його екранізації, попри внутрішню спорідненість, матиме свої особливості, викликані специфікою різних видів мистецтва. О. Рубцов зазначає: «Література і кіно як дві самостійні форми естетичного мистецтва мають кожна свою специфіку в засобах вираження. Однак в остаточному підсумку вони підкоряються одним і тим же об'єктивним законам» [126:113]. Літературний образ апелює до уяви і є словесним, нематеріальним. Його можна вважати складною єдністю форми, тобто слова, та змісту – художнього значення, яким його наділяє автор. Однак без реципієнта «оживлення» образу неможливе, оскільки саме в уяві читача він проходить ідентифікацію від зовнішньої форми до внутрішньої. Літературні образи позбавлені матеріальності: «У художньому тексті ніколи не говориться прямо



про реальні явища дійсності. До естетичного об'єкта входять лише віртуальні уявні факти, сенс яких глибший, ніж їх реальні аналоги» [153:116]. Художня література говорить особливою мовою, що надбудовується над звичайною мовою як вторинна система, а мовець стає частиною естетичного об'єкта як ліричний герой, оповідач чи розповідач. Вербалізуючи уявне, письменник творить нову мисленнєву дійсність, для сприйняття якої читачу необхідно осягнути цю художню значущість слів. Завдяки природним властивостям мови зображуваний об'єкт стає нібито зримим для читача, хоча і не співвідноситься з емпіричною дійсністю.

Фільм послуговується поєднанням словесних та акустично-візуальних образів з конкретними фізичними властивостями, а відтак роль реципієнта в цьому випадку зменшується. Унаочненням матеріальності образів у кіно можуть бути такі елементи, як пейзажі, інтер'єри, екстер'єри, портрети. Вони завжди у фільмі конкретні, а в літературному творі – узагальнено-абстрактні.

Літературний образ щодо об'єктивної дійсності характеризується певною фрагментарністю та вибірковістю: він корегується уявними маркерами, автор направляє реципієнта й акцентує переважно на значущих рисах об'єкта, залишаючи поза увагою другорядні. Однак неназвані художні деталі так чи інакше добудовуються уявою читача. Режисер же працює з емпіричною дійсністю, змушений шукати в ній такі репрезентації, які б найкраще відповідали його задуму. Ю. Лотман вбачає в цьому проблему, оскільки, як елемент емпіричної дійсності, зафіксована на екрані деталь за законами мистецтва має нести художнє значення, однак митець не завжди може свідомо вплинути на вибір того, що потрапляє в кадр [205:13]. Персонаж у літературному творі є уявним і складається із комплексу елементів, а у фільмі його зовнішність виходить на перший план та «оглушає реципієнта своєю тілесністю» [42:92].

Кінематографічний образ етимологічно близький до фотографічного зображення, однак у цій подібності до реального життя криється «прокляття» кінематографу [42:91]. Применшення відчуття умовності призводить до того,

що «реципієнт не сприймає кіномову як специфічну семіотичну систему» [42:91]. Прості фіксації натуралістичних фактів ще недостатньо для створення художнього образу. А. Тарковський стверджує: «Образ в кіно будується на вмінні видати спостереження за своє відчуття об'єкта» [147:84]. Зображуване в кінематографі, хоч і відображає реальне життя, проте, як і в романі, підкоряється художнім законам та позначається індивідуальністю тих, хто причетний до створення фільму. Екранізація роману є не його «іншомовною» копією, а окремим арт-об'єктом, що народжується в результаті діалогу мистецтв, його альтернативною версією. Крім того, фільми «стають потужним паратекстом літературних творів, із значущістю якого треба рахуватися» [43:218], і здатні здійснювати вплив на рецепцію літературної першооснови: пропонувати нові «інтерпретаційні ключі» [43:229], збільшувати (зменшувати) культурну цінність.

На думку Ю. Тинянова, реалістичне зображення у фільмі ніколи не є відбитком реальності. Порівнюючи кіно з літературою, дослідник називає кінематограф таким же абстрактним мистецтвом, як і літературу. Однак, якщо література абстрактна, бо кожне явище, попри необмежену кількість уточнювальних характеристик, уявляється індивідуально, фільм же абстрактний в інший спосіб. Кадри є вихопленими із реального життя, зафіксованими зображеннями в динаміці, за якими глядач добудовує уявний світ. Незважаючи на те, що в кінострічці спостерігаємо «живу копію реальності», вона передбачає обмежувально-видільну функцію, коли більшість матеріалу залишається поза кадром, поза часом – а лише в уяві реципієнта: «“Бідність” кіно – насправді його конструктивний принцип», – зазначає Ю. Тинянов. Під «бідністю» від розуміє обмеженість зображувальних засобів фільму. І через це кожен елемент того, що таки потрапляє в кадр, набуває особливого значення: «Видима людина, видима річ тільки тоді є елементом кіномистецтва, коли вони представлені у вигляді смислового знака» [152:336]. Якщо елементи реального світу сприймаються невіддільно одне від одного, то у

фільмі лише факт їхньої фіксації «в мільйони разів перебільшує індивідуальні риси» [152:338].

Говорячи про елементи, що споріднюють роман та його екранізацію, варто враховувати різну природу їхнього функціонування та утворення. Намір зняти кінофільм за мотивами певного роману накладає на режисера обмеження, породжуючи між фільмом та літературним зразком міцний зв'язок – непохитний каркас основних ідей та образів, хоча індивідуальність режисера, його особливе бачення світу так чи інакше вносить свої корективи і проявляється у способі відтворення цих образів або у свідомому їх ігноруванні.

При екранізації літературних творів неможливо дослівно «перекласти» їх мовою кіно через технічні причини. Наприклад, у зв'язку з недоступністю комп'ютерної графіки та малим бюджетом фільму Р. Синько не зміг би відтворити образ потяга як дракона, образ тигра, пейзаж тайги, навіть якби це входило в його задум. Однак у разі потреби режисер знаходить спосіб частково зберегти семантику та ідеологію літературного джерела, використовуючи систему знаків.

Для вирішення проблеми «перекладу» мови літератури мовою кіно звертаємося до семіотики, значний внесок у яку зробив Ю. Лотман. Для того щоб перекодувати інформацію з одного виду мистецтва в інший, необхідно включити її в знакову систему, що дозволить вичленувати сутність, незважаючи на матеріальний вияв елемента.

Ю. Лотман застосовує поняття «знак» та «знакові системи». Він зазначає, що кожна комунікативна система зобов'язана мати свою мову, інструмент, завдяки якому відбувається обмін інформацією, і найменшою одиницею такої системи є знак – «матеріально виражена заміна предметів, явищ, понять» [205:3]. Матеріальним вираженням може бути система графічних знаків, як у мові, де кожен звук співвідноситься з буквою, а поняття – з графічно записаним словом, а може – система іконічних. Кіно, на думку дослідника, має свою систему знаків, що передбачено його комунікативною функцією, адже воно також здійснює обмін інформацією. У межах створеного Ю. Лотманом поділу

знаків на умовні та іконічні визначаємо співвіднесеність літератури з першим типом, а кінематографа – з другим. Для умовних знаків характерна відсутність залежності форми від змісту: зв'язок між знаком та значенням встановлюється стихійно. Іконічні знаки не є точним відбитком позначуваного об'єкта, але мисляться як «зрозумілі», адже їхні форма і значення тісно пов'язані. Особливістю умовних знаків є їхня здатність утворювати ланцюжки смислів, у той час, як іконічні обмежуються тільки функцією позначування на основі подібності. Ці дві системи, заснувавши різні види мистецтва, словесні та образотворчі, постійно взаємодіють. Художня література на матеріалі умовних знаків прагне побудувати словесний образ із яскраво вираженою іконічною природою, котрий, по-перше, втілюється в певних фонетичних та лексичних одиницях, а по-друге, відповідає візуальному явищу в реальності. Живописний твір, навпаки, як система іконічних знаків, привласнює наративну функцію та починає «розповідати» [205:11]. Кінематограф, поєднуючи візуальні образи зі словесними, є синкретичним видом мистецтва, відтак його комунікативний потенціал більший, ніж у живопису. Порівнюючи семіотичну функцію мови та фільму, Ю. Тинянов зазначає, що фільм, на відміну від мови, не примножує кількості знаків при збільшенні інформації, лише додає інші групи знаків. Мова ж дискретна: знак для неї первинний, і саме він утворює текст, у фільмі ж первинний – текст, а знаки вже виділяють з нього в результаті ототожнення з мовою. Однак у мистецтві, а особливо в кіно, дискретні та недискретні повідомлення взаємодіють: поезія стає знаком, а картина тяжіє до розповіді [152:326].

На думку Ю. Лотмана, знаком можна назвати будь-який елемент, якщо він виконує основну знакову функцію – здатен замішувати явища чи об'єкти: «Елементом кіномови може бути будь-яка одиниця тексту (зорово-образна) графічна або звукова, котра має альтернативу, хоча б у вигляді невикористання її самої» [205:24]. Рис семіотичного знака в кіно набуває ракурсу, часу, руху, а також кадру. За допомогою монтажу автор надає фабулі своєї індивідуальної інтерпретації.

Світ кіно, обмежений рамками кадру, є дискретним: він розділений на шматки, кожний із яких має певну самостійність, у результаті чого виникає можливість різноманітних комбінацій там, де в реальності їх бути не може. Кадр отримує свободу, притаманну слову, адже його можна міксувати, вживати в переносному сенсі, виділяти ним будь-які деталі. На думку Ю. Тинянова, кадр вносить у процес сприймання кіно синтаксис та час.

Кадр – мінімальна одиниця монтажу, що в сумі становить повідомлення, а окремо покликаний «мати значення». Крім самого кадру, важливу роль відіграє монтаж – розташування кадрів, їхня послідовність [152:338]. Ю. Лотман співвідносить монтаж з метафорою та метонімією, оскільки він слугує «поетичною» фігурою кіномови, надаючи особливого художнього сенсу поєднанню двох і більше частин кінострічки [86:24].

Одним із стильових засобів у кіно є ракурс, з якого реципієнт через об'єктив камери сприймає матеріальне оточення. Приміром, зображуючи лише фрагмент від цілого об'єкта, кіно підкреслює особливе значення цього відношення між частиною та цілим, надає йому конотації. Цей прийом діє так, як синекдоха в поезії [152:331].

Між готовим продуктом кінематографа та художнім твором лежить проміжна ланка – сценарій. Однак ми розглядаємо його як вербалізовану версію фільму, а не як ще одну репрезентацію прочитання літературного твору. Р. Косхані визнає, що сценарій має амбівалентну сутність: з одного боку, відповідає прагненню кіно «отримати автономію серед інших мистецтв» і створити власну «мову», а з іншого – прагне стати літературою [203:44]. Літературними ознаками сценарію і, відповідно, фільму дослідник називає характерну структуру, що розповідає про події. Ідеться про рівень композиції та сюжету. Однак, на думку А. Лейтеса, роль власне кінематографічних рис сценарію як жанру визначальна: «Мистецтво сценарію – мистецтво кадрів і монтажу – збудовано на архітектурі обставин і фабульних ситуацій, на трюкових переходах і на ліриці руху» [81:112].

А. Лейтес зазначає, що сценарій живе ліризмом руху й сюжетною ситуацією [81:113]. Для нього не характерні ті засоби, що використовуються в літературі, наприклад метафори або тропи, він потребує виключно кінематографічних засобів, які виявляються на вже змонтованій стрічці: «Сценарій впливає на читача тільки тоді, коли говорить з ним мовою кінострічки» [81:114]. Тож, попри зовнішню подібність сценарію до літератури, він має більш органічну спорідненість із фільмом.

Подібних поглядів дотримується і Ю. Тинянов, вважаючи, що сюжет виникає тільки в моменту створення фільму, адже він вибудовується на основі заданого сценарію через дії акторів, взаємодію предметів у кадрі, інтонації тощо. Дослідник розмежовує фабульну схему, називаючи її «наміткою речі», та сюжет – «загальну динаміку речі, що складається із взаємодії між рухом фабули і наростанням та спадом стильових мас» [152:325]. Фільм народжується тільки в момент рецензії – до перегляду знятих частин режисер не знає, яким буде сюжет. Він відштовхується від фабульних препозицій, але розгортання кінотексту може коригуватися стилем літературного твору. Ю. Тинянов відзначав, що «літературні прийоми і стилі можуть бути збудниками, ферментами для прийомів та стилів у кіно. Кіно дає аналогію літературним стилям у своєму плані» [152:323]. Ідеться про те, що фільм – це окрема одиниця мистецтва, аналогія літературному творові, але не його копія. На підтвердження цієї думки наведемо цитату Р. Косхані: «Фільм, як і будь-яке прочитання літературного твору, – це лише одна з можливих інтерпретацій оригінального тексту» [203:45], хоча і подана в «готовому» вигляді, з «буквальним» заповненням лакун.

Отже, ми окреслили основні труднощі, що виникають при інтерпретації фільму як читацької версії художнього твору, а також виокремили способи їх подолання. Зокрема, семіотичний підхід дозволяє тлумачити семантичний, ідеологічний зміст елементів кіно й зіставляти їх з такими ж елементами у романах. Своєю чергою погляд на літературні твори крізь призму «однієї з

версій прочитання», під якою ми розуміємо фільми, дозволяє глибше осягнути закладений автором сенс у художньому творі, зокрема й ідеологічний.

## Підсумки до розділу 2

Ми розглянули чинники, що формують світогляд автора, а також особливості індивідуалізованої рецепції читача або глядача художнього твору.

Соціальне середовище визначає світогляд автора, а також становить предмет зображення в літературному творі. Крім того, саме соціум є замовником, коректором і редактором тексту ще на етапі його написання, а після – інтерпретує, розгортає вміщені в ньому смисли, створює дискурс. Усе, що відбувається в соціально-політичному житті суспільства, і зокрема автора, має великий вплив на літературу: вона, як губка, вбирає в себе міфи, ідеї та ідеології.

Не тільки соціум здійснює вплив на літературу, а й література здатна впливати на суспільство, виступати рупором громадської думки, змінювати настрої та спонукати до боротьби. «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» І. Багряного є романами із яскраво вираженим ідеологічним складником, адже вони постали як реакція на обурливу антигуманістичну діяльність Радянського Союзу, як авторська настанова боротьби із цим режимом.

Лейтмотивом ідеологічної боротьби І. Багряного є протистояння більшовизму як окупаційному режиму. Однак водночас у письменника зберігається позитивне ставлення до комунізму: він обстоює думку про радянську зраду ідеалам революції та мріє побудувати суспільство, у якому комунізм буде поєднуватися з націоналізмом. Патріотизм І. Багряного мав не расовий, а територіальний характер. Письменник вступав у полеміку з концепцією націоналізму ОУН: він заперечував радикалізм у цьому питанні. Ідеологічним натхненником митця можна вважати М. Хвильового, провідними ідеями якого є боротьба з Москвою, боротьба за Україну «європейського рівня, модерної техніки, висококультурну і цивілізовану, за таку, якою вона мала всі шанси бути як нація невичерпної і нерозтраченої снаги» [7:47].

Принципово важливим вважаємо погляд митця на літературу як на зброю: І. Багряний визнавав, що не мислить національної літератури у відриві від утилітарних ідеологічних завдань. Відтак ідеологічність, тенденційність його романів є не випадковою характеристикою, а свідомим засобом боротьби.

Ідеологія, або просторово-часова та сюжетна організація дискурсів і фігур, підпорядкована певній точці зору, проявляється в літературному творі через хронотоп, персонажів, з якими автор демонструє більшу чи меншу близькість або відстороненість, і, нарешті, через міфи.

У романах І. Багряного у вигляді міфів представлена радянська та антитоталітарна ідеологія. Міф як вторинна семіотична система відображає ідеї та концепти, складні для вираження в мові, через символічні образи та історії.

Міф тісно пов'язаний з ідеологіями, оскільки ідеології можуть використовувати міфи для розширення свого впливу. Саме ідеології та міфи, за допомогою яких вони виражаються, зберігають непохитними такі нематеріальні поняття, як етноси, народи, підкріплюють віру в гуманізм, лібералізм, комунізм, націоналізм тощо. Таким чином, письменник транслює у своїй творчості різноманітні міфи, що складають ідеології та виражаються в кожному конкретному тексті через знаки.

Романи І. Багряного та однойменні фільми Р. Синька становлять один дискурс – висловлювання з однієї теми, за Т. ван Дейком. Екранізація романів І. Багряного під режисурою Р. Синька є їх читацькою версією, яка, привносячи в дискурс нові смисли, водночас дозволяє глибше дослідити літературні тексти. Режисер виступає «читачем», а відтак і співавтором твору, що набуває сенсу тільки в момент інтерпретації. Однак, незважаючи на глибоку спорідненість, літературна та кінематографічна праці відрізнятимуться екстралінгвальними чинниками: хто, коли, звідки і для кого створює висловлювання. Іван Багряний орієнтувався на українську еміграцію та мав на меті підняти її національну свідомість і прагнення до боротьби; Р. Синько звернувся до теми після здобуття Україною незалежності для того, щоб відкоригувати ідеологічну свідомість громадян нової держави, витіснити радянські наративи з українського



суспільства. Але, крім контексту мовлення, важливе значення має відмінність між літературою та кіно як між видами мистецтва.

Для вирішення проблеми «перекладу» мови літератури мовою кіно звертаємося до семіотики, значний внесок у яку зробив Ю. Лотман. Для того щоб перекодувати інформацію з одного виду мистецтва в інший, необхідно включити її в знакову систему. На думку Ю. Лотмана, знаком можна назвати будь-який елемент, якщо він виконує основну знакову функцію – здатен заміщувати явища чи об'єкти. Ролі семіотичного знака в кіно набуває ракурс, час, рух, а також кадр. За допомогою монтажу автор надає фабулі своєї індивідуальної інтерпретації.

Художній твір використовує різні засоби для передачі ідеологічного змісту. Носіями ідеологічної семантики можуть бути персонажі, їхня поведінка, художні деталі в зовнішності, а також хронотоп. Герої найкраще підходять для цієї ролі: у їхній конфронтації народжується протистояння ідеологій та точок зору. Хронотоп як часово-просторова єдність має великий потенціал для наповнення ідеологічним значенням: у способі відображення середовища автор розставляє свої акценти. Отже, при аналізі ідеологічного дискурсу романів і їх екранізацій ми зосередимося на образній системі та хронотопі.

Відтак проведене дослідження дає підстави зіставити романи І. Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» з екранізаціями Р. Синька як два елементи дискурсу з урахуванням позамовних чинників: автора, його картини світу, аудиторії, до якої спрямований текст. Розуміння екранізації як однієї з версій прочитання літературного твору відкриває можливість аналізу ідеологічних складників обох творів на рівні персонажів, міфів та хронотопу в тісному зв'язку взаємозв'язку.

### РОЗДІЛ 3

## ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ КОМУНІСТИЧНОЇ ІДЕОЛОГІЇ В РОМАНАХ «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ» ТА «ТИГРОЛОВИ» І. БАГРЯНОГО (від літературних творів до фільмів)

### 3.1. Принципи комуністичної ідеології в романах «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» І. Багряного

Аналіз взаємодії ідеології та мистецтва наблизив нас до питання втілення ідеології на сторінках романів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» І. Багряного та в однойменних фільмах Р. Синька.

Романи «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» подібні темою політичного переслідування в Радянському Союзі, а також типом неоромантичного головного героя і його бунтом проти системи. Режисер Р. Синько помітив цю спорідненість та об'єднав обидва тексти в один серіал, зробивши наскрізним героя та сюжет. У творах І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» та однойменних фільмах Р. Синька змальована більшовицька ідеологія, якій автор протиставляє гуманізм та загальнолюдські цінності. Хоча тут не йдеться про окрему політичну силу чи партію, яка б була антагоністичною до керівної верхівки Радянського Союзу, письменник використовує літературу як зброю для транслявання ідеології та впливу на суспільство.

Об'єктом висвітлення в романах І. Багряного є комуністично-більшовицька ідеологія, тому для розуміння ідеологічного дискурсу у творчості митця необхідно визначити її основні риси.

Ідеології в сучасному розумінні слова виникли лише в XVIII столітті, і це пов'язано із секуляризацією суспільства, звільненням від релігійних догм та усвідомленням небожественної природи влади. Проте зв'язок ідеологій з релігією не був розірваний, оскільки в основі обох явищ лежать подібні принципи людської психіки: схильність довіряти словам та досвіду інших і прагнення включити власне існування та діяльність у картину світу, надавши їй

сенсу: «Кожна ідеологія пропонує свою систему цінностей і сенсів, які дозволяють людям орієнтуватися в навколишній дійсності» [121].

В. Єрмоленко зазначає: «Ідеології є набором ідей для розв'язання суспільних проблем, але часто надто вірять у себе і прагнуть стати новими релігіями» [44:19]. На думку вченого, цей зв'язок особливо яскраво простежується в ідеологіях ХХ ст., зокрема в атеїстичних ідеологіях комунізму та нацизму, адже, відмовляючись від Бога «там», вони прагнуть шукати сакральне «тут», а саме: в економіці, історії, нації чи расі [44:16].

Радянська ідеологія активно протистоїть релігіям, але «несвідомо повторює їх структури» [44:313]. Такої ж думки дотримується В. Хархун: «Переорієнтування релігійної енергії на реалізацію радянської ідеології зумовило релігіоморфну характеристику радянської тоталітарної цивілізації» [163:118]. Зокрема, радянську ідеологію із теологією зближує переконання у сталості доктрини: «Правда не може змінюватися під впливом соціокультурного процесу і наукового розвитку» [163:118], проте в ідеології правда відкрита для маніпуляцій. Ідеологія сакралізує сама себе й привласнює право визначати «правду» залежно від власних інтересів.

Тоталітарна ідеологія та релігійна світоглядна система схожі між собою не тільки міфологічними структурами, а й месіанськими віруваннями, своєрідним «біблійством» [130]. В. Єрмоленко стверджує, що в основі ідеологій ХХ ст. лежить палінгенесійна логіка, а деякі ідеї беруть початок ще в християнстві, зокрема думка про те, що «сакральне і месіанське має бути жертвою» [44:21], що «історія рухається через цикл оновлюваних катастроф» [44:22]. Марксизм-ленінізм, як і будь-яка ідеологія, націлений у майбутнє, заради якого потребує жертв. Однак парадокс полягає в тому, що попри «наукове» підґрунтя ідеологій, вони не здатні створити реалістичну модель прийдешнього, а тільки утопічну. Отже, релігіоморфна природа більшовицької ідеології зумовлює розквіт абсолютного тоталітаризму.

Однією із концептуальних складників сутності радянської системи, на думку Х. Арндт, є її відокремленість від світу й постійний стан боротьби з

внутрішнім та зовнішнім ворогом. Центральною ідеєю правового мислення тоталітаризму був «об'єктивний ворог» [189:425]. Цей чинник, з одного боку, консолідував суспільство, а з іншого – паралізував: «Ми маємо ворогів внутрішніх. Ми маємо ворогів зовнішніх. Про це не можна забувати, товариші, на жодну хвилину» [144:63]. Вождем вдалося створити й укоренити в колективну підсвідомість суспільства міф про полярний світ, у якому абсолютне зло перебуває в стані перманентної боротьби з абсолютним добром. Ця модель доволі гнучка для ідеології, адже можна наділяти поняття «добро» будь-яким власним змістом і всіх незгодних зараховувати до потенційних ворогів – носіїв «зла». В. Єрмоленко інтерпретує перманентний стан ворожості щодо зовнішніх та внутрішніх ворогів як рису, породжену суттю комуністичної партії: «Деструктивна сила була не засобом для досягнення мети, а самою суттю; не присутність ворога породжувала деструкцію, а прагнення деструкції породжувало образ ворога, щоразу нового, щоразу несподіваного» [44:401]. У. Еко називає тенденцію шукати ворогів сьомою ознакою «Вічного Фашизму» [198:13].

На думку Р. Арона, подібна параноїдальність та ворожість, доведена до абсурду за часів сталінізму, – результат впливу особистості Сталіна на політику [195:218]. Однак вчений визнає й інші причини, серед яких – другорядна вигода: така політика залишає певну свободу для тиранії та беззаконня. Відмежовування від світу знімає зобов'язання слідувати законам цього світу, поняття «міжнародного права» припиняє діяти на певній території [195:182].

На думку Е. Томпсон, Радянський Союз і Росія як його наступниця довгий час існували в сконструйованому ними ж «загадковому» просторі» [150:58], не дозволяючи Заходу їх зрозуміти і поставити їм запитання: «В абсолютно неімперський спосіб Черчіль віддав Іншому право вирішувати, ким цей Інший має бути» [150:58]. Нетоталітарний світ, продовжуючи контакти з тоталітарним, покладався на досвід та здоровий глузд, однак сподівання виявились марними, і жодні дипломатичні досягнення та компроміси не були

здатні змусити режим «...відмовитися від стогнання, ніби весь світ об'єднався проти них» та від масового терору, що настав за цим переконанням [189:393].

У романі «Сад Гетсиманський» І. Багрянний формулює принципи більшовицької ідеології, серед яких один із основних – «очищення тилу» перед можливою війною від «інакомислячого й небезпечного соціально-політичного елемента» [15:133]. Разом із тотальним знищенням ворогів відбувається процес «реконструкції людини» [15:133] – тих, кого ще можна змінити й перетворити на слухняного громадянина із лояльністю до режиму. Урешті, автор називає результат подібної політики, а також і її причину – «сталінський переворот», який полягав у несподіваному розгортанні терору проти «гегемонів», що проливали кров за ідеали революції, поверненні назад до ідеології царської Росії та остаточному руйнуванні всіх каналів і методів спротиву системі.

У романі «Тигролови» параноїдальна сутність системи передана через зображення масштабності та характеру переслідування головного героя. Двічі порушник закону, він нібито становить смертельну загрозу суспільству і має бути нейтралізований, а відтак режим мобілізує всі сили, щоб знайти втікача.

Справжня сутність системи яскраво проявляється в анекдотичній історії про Аслана, чистія черевиків, у якій, незважаючи на очевидну абсурдність і безглуздість, письменник убачає-таки залізну логіку: «Не важно, що ти робив учора, важно, що ти міг робити завтра. Не важно, чи правдою є вся та брехня, яку слідчий змушує тебе говорити, а важний факт, що ти таки не любиш совєтської влади, а значить – ти небезпечний, а тому тебе треба зліквідувати» [15:96]. Питання неспівмірності покарання тому «злочину», який вчинила людина, другорядне, адже поняття «злочин» випадає із концепції радянської тюрми. Покарання, на думку В. Єрмоленка, у радянському «правосудді» виключено із дискурсу відплати, злочину, вини, воно стало елементом «перековки» свідомості людини. Судові процеси, позбавлені й долі справедливості, перетворюються на фантасмагорію, «казку для дорослих, трилер, голлівудський фільм» [44:402], покликані якнайяскравіше продемонструвати боротьбу ворожих сил та партії. Вороги є втіленням

абсолютного інфернального зла, тож «покарання тут важливіше, ніж покаяння» [44:404]. Зруйнований зв'язок між злочином та покаранням і новий встановлений зв'язок між покаранням та «вихованням» відкрив шлях до масових репресій не за провину, а для виконання плану [44:405] й перетворення марксизму на «садизм однієї людини» [44:408]. Цій темі присвячений роман А. Кестлера «Ніч ополудні», який розповідає про колишнього комуніста Рубашова як жертви «московських процесів». На думку В. Єрмоленка, у творі А. Кестлера примус до зізнання є лише формальним ритуалом. Звинувачений насамперед був змушений визнати свою причетність до абсолютного зла [44:403].

Факт потрапляння під слідство вже свідчить про нелояльність, неблагонадійність людини, а тому немає сенсу доводити її вину за усіма юридичними законами, враховуючи демографічну ситуацію в Радянському Союзі та його політику щодо народу. На думку Х. Арендт, смерть у радянській в'язниці та концтаборі настільки знеособлена, що її можна зіставити з «прибиттям комара» [189:443].

У фільмі Р. Синька ідея вини без злочину транслюється вустами слідчих: «Важно не те, що робив учора, а те, що ти зробиш завтра», «Ти ворог – і цим все сказано» [134]. Один із в'язнів – Охріменко – намагався відректися від того, що він махновець, але йому це не вдалося: «Не дали. Ворог на все життя» [134]. «Який смисл мінятися, все одно ворог народу», – говорить він, красномовно дивлячись прямо в камеру [134]. Цей семіотичний знак підкреслює невідворотність обвинувачення, демонструє саму систему правосуддя та показує її виключно як апарат знущання та знищення. На підтвердження цієї тези наведемо слова поета Дикого із фільму: «Винний ти чи невинний – виходу в тебе нема. Тюрма – це велика країна, країна – велика тюрма» [134]. Мотив неспівмірності покарання скоєному злочину знаходимо і в романі «Тигролови», однак він виражений не так яскраво. Григорій Многогрішний виправдовує вбивство свого ката: «Так довгих-довгих два роки він мене мучив. А потім спровадив до божевільні. І все за те, що я любив свою батьківщину» [16:260].

Однак, з огляду на біографію персонажа, його не можна назвати безневинним, адже він не тільки «любив батьківщину», а й боровся за неї в складі холодноярівських повстанців.

I. Багрянний, зображуючи радянське «правосуддя», чітко усвідомлює мету його роботи: «Обернути людину в ганчірку, тварину, в безвольного пса, що скавулить і плазує, готовий лизати що завгодно, від чобіт починаючи. Обернути її в ганебну моральну руїну, розчавити й знищити те, що називається людською душею» [15:96]. На думку В. Єрмоленка, подібне ставлення до людини випливало з природи комунізму, який підкреслював, що «людство втілюється в історії, історія – у прогресивному класі, клас – у партії, партія в її вожді», і така тема колективного абсолюту пояснює ту легкість, з якою було знищено так багато людей: «Якщо одна група є абсолютом, у якому повністю «втілюється» людство – отже, інші групи людей, зрештою, є не дуже потрібними» [44:360].

У романі «Сад Гетсиманський» письменник наводить чимало прикладів індивідуального, майже креативного підходу до методів «перевиховання», перетворення на «людішку» – від вишуканих фізичних тортур до психологічних. Кожна описувана деталь в'язниці й тюремного уставу, починаючи від душної тісної камери, повної блощиць, до покарання за миття підлоги, є свідченням того, з якою завзятістю система намагалася зламати людину, посягнувши на її базові права – право на сон, на гігієну, лікування і хоча б мінімальний особистий простір. М. Фуко писав про те, що з XIX ст. об'єктом покарання у в'язниці стає не тіло, а душа, психіка, тож публічні розправи над ув'язненим перестали бути складником правосуддя, мета якого тепер полягала в тому, щоб змусити людину покаятися у вчинках і привести до зміни поведінки: «Зникло тіло як головна ціль судово-кримінальної репресії» [200:8]. Однак російська в'язниця випадає із європейської традиції, адже для неї характерне залякування та приниження людської гідності через тортури, знущання та біль. Показовим прикладом індивідуального підходу у романі є залякування Металіди мишами, оскільки він страждав на земміфобію, і примус священника Петровського годинами читати Біблію

напам'ять. У «Тигроловах» мотив фізичного насильства є імпліцитним. Психіка Григорія Многогрішного відтісняє давні спогади про тортури у підсвідоме, але в момент пригнічення свідомості, наприклад у мареннях, галюцинаціях та снах, ці страшні спогади пробиваються назовні: «На ем?! Многогрішний!.. Я зараз... Я одягаюсь...» [16:53]. Про фізичну розправу над в'язнем як про інструмент підкорення волі згадує і слідчий Медвин: «Він уже домагався не зізнань, ні, він добивався, щоб той чорт хоч заскавчав і почав ридати та благати його, як то роблять всі...» [16:40].

Фільми «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» детально відтворюють і параноїдальну сутність системи, і варварське ставлення до в'язнів. «Вам все одно, чи живий, чи здох, аби мучився», – говорить Андрій Чумак до своїх катів у фільмі підкреслено зверхнім тоном. Режисер присвятив велику частину екранного часу відтворенню тортур. Оскільки можливості кінематографу обмежені й показати страждання героїв можна тільки через дію, репліки та яскраві зорові образи, у фокусі уваги перебувають не внутрішні переживання головного персонажа, а ті фізичні знущання, які над ним проводило НКВС. І тут ми спостерігаємо одну із ключових відмінностей між літературним твором та його екранізацією: замість глибокого психологізму, занурення у внутрішній світ персонажа в романі приходить посилення ідеологічного складника через демонстрацію промовистих кадрів із зображенням биття людини та приниження її гідності.

Отже, І. Багрянний у романах «Тигролови» та «Сад Гетсиманський», а Р. Синько в однойменних фільмах змальовують принципи більшовицької ідеології, зумовлені її релігіоморфною природою. Привласнене право на правду стає визначним чинником поляризації світу на добродійників, лояльних до партії, та ворогів. Отже, поняття злочину та покарання переосмислюється, а насильство перетворюється на інструмент побудови нового, очищеного від «зла» суспільства. Письменник та режисер відтворюють радянський міф з метою його розвінчання, але способи розвінчання обирають, керуючись тими інтересами, які диктує сучасність. Для глибшого розуміння цих процесів



розглянемо ідеологічний зміст аналізованих творів на рівні образної системи та хронотопу.

### **3.2. Сміх як спосіб боротьби з абсурдною дійсністю**

У трагічний контекст зображуваної радянської дійсності несподівано, проте цілком органічно вплітається сміхова культура. Комічне як естетична категорія, що покликана висміювати «алогічні інертні явища, догматизовані процеси, вади характеру» [71:508], є ефективним засобом викриття абсурдності та нелогічності світу радянської в'язниці. Використання іронії, сарказму та гротеску дозволяє автору показати суперечності між формою та змістом, метою та засобами, внутрішньою порожнечою і зовнішньою пишнотою, і в цих суперечностях виявити справжню сутність речей.

У психології сміх розглядають також як реактивне утворення, один із способів психологічного захисту від травмувальної ситуації, що служить для усунення або зниження рівня внутрішнього дискомфорту [53:48] та збереження цілісності людського «Я» в екстремальних умовах. У радянський період, під час загострення масового терору, саме жарти, скеровані проти режиму та його лідерів, «надавали людям тимчасове полегшення завдяки переживанню сублімованої помсти» [111]. Радянська дійсність породила велику кількість політичних анекдотів. Як метод десакралізації ідеології, на думку Ю. Каганова, вони водночас, відображають стан суспільства – «невільного, бідного, підкореного» [55:257]. Тоталітарні ідеології в цілому провокують «розвиток у межах спільноти підричних іронічних форм», через які індивід в інакомовній формі може висловити свої претензії [132:272].

У публіцистичних та художніх творах І. Багряного комічне нерідко служить ідеологічним інструментом викриття негативних явищ. Яскравим прикладом цього є п'єса «Генерал» [1], яка за авторським жанровим визначенням є «комедією-сатирою». Перебуваючи в нелюдських умовах на «межі», персонажі роману «Сад Гетсиманський» вдаються до сміху як до доступного способу спротиву та полегшення власного стану.

На думку Л. Мороз, комічне може міститися в будь-якому елементі художнього твору, «починаючи від простих слів, імен і прізвиськ, виразів та зворотів, прислів'їв і приказок, афоризмів, комічних повторів, і закінчуючи метафорами, вступними словами, епіграфами» [106:110].

Найчастотнішим засобом комічного в романі «Сад Гетсиманський», проте не єдиним, є іронія – «стилістична фігура, тонка насмішка, прихована за допомогою поважного інакомовлення, заперечення під виглядом згоди, глузлива оцінка поціновуваного предмета, явища» [54:436]. Л. Мороз зазначає, що в художньому творі іронія відіграє важливу роль у вираженні авторської позиції, виступає «засобом реалізації суб'єктивно-оцінної модальності» та «віддзеркалює незадоволеність автора навколишнім світом» [106:110]. Відтак у контексті аналізу ідеологічного дискурсу твору доцільно звернути увагу на такий спосіб представлення позиції митця.

У романі І. Багряного іронія є складником стилістики й виражається на різних рівнях: у публіцистичних відступах, у змалюванні інтер'єру тощо. Вона завжди спрямована проти радянської дійсності та всього, що її репрезентує. Найсприятливішою ситуацією для органічного виникнення іронічного вважаємо момент, коли об'єкт іронії вступає в безпосередню взаємодію з виразником наративної стратегії, близької автору. Це відбувається в діалогах головного персонажа з представниками правозахисних органів, а також у його внутрішніх монологів, коли виникає необхідність дати оцінку дійсності. Виникненню іронічних пасажів передують специфічний психічний стан приреченості та беззахисності, коли людська психіка, прагнучи зберегти цілісність, шукає «розрядку».

Наявність іронії в діалогах допомагає читачеві з'ясувати глибинний характер відносин між головним персонажем та його кривдниками. Цей зв'язок є не тільки відображенням авторського бачення радянського терору, але й означенням шляху подолання насильства, який виражається насамперед у чіткому розмежуванні між радянським та антитоталітарним типом свідомості. Подібно до персонажа Дж. Лондона Даррела Стендінга із роману «Міжзоряний

мандрівник» [85] Андрій Чумак практично не вступає в діалог із тюремниками як з рівними, не вважає за доцільне опускатися до їхнього рівня комунікації та обирає зовнішню відстороненість і ввічливість. Проте іронічні, уїдливі відповіді, якими він час від часу удостоює кривдників, немовби говорять про те, наскільки добре герой обізнаний у ментальному світі енкаведиста. Ця обізнаність зумовлює презирливу зверхність Андрія Чумака, створює захисний бар'єр між учасниками комунікації. Протагоніст упевнений у власній правоті і не боїться її висловлювати, проте не сподівається на конструктивний діалог зі слідчими, здебільшого воліє обмежуватися красномовним мовчанням або холодними малоінформативними репліками.

Коли Андрія знайомлять із обвинуваченням, він вибухає щирим сміхом: «Мені весело, що тут все-таки записано не весь карний кодекс, а лише шість пунктів» [15:185]. Персонаж відверто глузує із того, із якою абсурдною легковажністю енкаведисти розпоряджаються людськими долями, вдаючись до особливого виду тюремної творчості – вигадування обвинувачень. Сміх викликаний невідповідністю між сформованим під впливом більшовицької ідеології віруваннями, притаманними енкаведистам щодо культурної, соціальної вищості тюремників над в'язнями, що начебто дає право фізичної й моральної розправи перших над другими, та світобаченням, заснованим на принципах гуманізму, носієм якого є Андрій. Іронічні репліки покликані увиразнити цю невідповідність, зробити її надбанням суспільства, а також розставити акценти щодо авторських симпатій у цій сутичці двох ідеологій. Хоча Андрій Чумак не веде дискусію, він не уникає можливості в іронічній формі висловити своє ставлення. У діалозі з «фурією» в іронічних висловах виявляється скерована на радянських правоохоронців претензія: «Скажем (презирлива пауза) – був покараний без суда. Чи це новина?» [15:60]. Проте найяскравішим виявом презирливого ставлення Андрія до енкаведистів є прохання вбити блощицю, невинне на перший погляд, проте наскрізь іронічне, якщо взяти до уваги очевидну паралель між блощицею та паразитичним образом існування тюремника. Отже, манера спілкування Андрія Чумака

покликана підкреслити дистанцію між ним та радянською системою, висміяти її, засудити, а також захистити себе, оскільки іронія як приховане глузування – це єдиний доступний для персонажа спосіб боротьби за власну цілісність та честь. Травматична ситуація не передбачає позитивної розв'язки, тому внутрішня напруга, тривога, фрустрація протагоніста знаходить вихід через сміх.

Тільки питання, які торкаються глибинних цінностей персонажа, здатні вивести його з рівноваги, зі зверхньо-іронічної відстороненості й спровокувати щирі емоційну реакцію. Коли йдеться про небезпеку, що загрожує родині та близьким людям, Андрій Чумак не криється за маскою показної доброзичливості, оскільки в такі моменти перебуває в найуразливішому стані. Любов до близьких – єдина слабкість цього гордого, незламного неоромантичного персонажа з «залізною волею» [67:37]. Природна шляхетність його натури, прагнення йти назустріч небезпеці, надзвичайна відвага й загострені почуття гідності та честі, а також прихований у серці образ Христа – втілення любові – не залишають Андрієві вибору, як реагувати на подібні психологічні тортури. У такі моменти він не здатен захищатися іронією.

Трагічність обставин, на перший погляд, не сприяє підтриманню оптимістичного настрою, проте в'язні обожають анекдоти, які слугують формою есканізму – джерелом позитивних емоцій у зовсім несприятливих для цього обставинах. Крім того, комічні історії дарують втрачене відчуття справедливості, підтримки, оскільки висміюють те, що приносить в'язням кривду. Про характер сміху в таких нелюдських умовах вустах персонажів розмірковує І. Багрянний: «Щось подібне могла витворити лише така безподібна, така неповторна, така карколомна епоха, у якій вони мали щастя жити, а тепер мають щастя сидіти в цій тюрмі..» [15:85]. Тільки в таких умовах справжньою нагодою для сміху може стати відсутність розстрілів та фізичного болю протягом дня. Ідеться про своєрідну тюремну філософію жити сьогодні: «Лови момент! Коли маєш нагоду посміятися сьогодні, не відкладай на завтра»; «Ще поки людині дають, крім “кунді-бунді” борщу і каші, вона має всі підстави

посміятися» [15:85]. Тільки фізична смерть позбавляє можливості бути людиною і любити життя. Любов до сміху серед в'язнів можна назвати провалом більшовицької ідеології, оскільки попри спроби тюремників утвердити своє становище «над», принизити гідність, навіть найстрашнішими тортурами вони не здатні позбавити людину життєлюбності, відняти в неї її право на сміх, надію, любов, а отже, всемогутність служників системи, риса, якою вони самі себе наділили, не є істинною. Хоча вони мають владу над фізичним тілом, доступу до внутрішнього світу людини позбавлені, а тому безсилі.

На сторінках роману трапляються епізоди взаємодії між слідчим та підсудним і майже завжди їхня комунікація дисгармонійна, оскільки передбачає висунення абсурдних обвинувачень, моральний і фізичний тиск з боку служника правосуддя й безпорадність та розгубленість підсудного. Найяскравішим утіленням такої взаємодії є цикл анекдотів «Перські мелодії», які не тільки висміюють абсурдність епохи, а також із долею мстивої втіхи представляють узагальнений образ слідчого як інтелектуально й емоційно неповноцінного, оскільки йому бракує внутрішніх ресурсів, щоб усвідомити ненормальність того, що відбувається, того, що він сам коїть. Доведений до гротеску парадокс полягає в тому, що обвинувачуваний не тільки не має змоги відстояти свою очевидну невинуватість, а й сам зобов'язаний вигадувати собі звинувачення, та ще й такі, які б відповідали певним вимогам, задовольняли б слідчих: вписувалися б у загальну картину їх справи, але водночас були б доволі серйозними. Хоча сюжет «Перських мелодій» покликаний принизити та висміяти носіїв «революційної законності», які з непохитною серйозністю сприймають дійсність, не помічаючи її абсурдності, проте І. Багрянний таки пояснює логіку сліпих обвинувачень. Важливими залишаються лише ролі «обвинувача» та «обвинуваченого», які встановлює система, тільки-но людина потрапляє в її пазурі, а їхня сповнена абсурдністю взаємодія становить лише другорядний елемент гри. Андрій Чумак спершу не вірить, що історія про Аслана та слідчого має ознаки правдоподібності, адже, на його думку,

настільки цинічну й безглузду історію могла виробити тільки «розбещена, злостива арештантська фантазія і тільки, мстива карикатура, іронія, що все шаржує і з усього глузує, безсила на будь-що солідніше» [15:93]. Проте згодом розуміння приходить і до героя: у цих анекдотичних історіях – точний відбиток епохи. В образах Аслана та слідчого представлені два вияви однієї системи. Аслан – «трагічне, але ідеальне уособлення багатьох нещасних, пущених на конвеєр безглуздої дійсності тут» [15:93], а слідчий – гвинтик системи, її уособлення.

Сміх перерозподіляє встановлений у тюрмі характер ієрархії: в'язні висміюють наглядачів, тому представники законності не можуть мати абсолютну владу та залишаються безпорадно безсилими. Показовим є епізод із крейдяними відбитками Штурмана в коридорі, коли в'язням не тільки вдалося легко уникнути покарання, а й познущатися з наглядачів: на питання, хто малює в камері, вони глузливо відповіли, що доречніше було б запитати, хто малює в коридорі, і тут же висловили припущення, що, мабуть, наглядач. Подібний епізод підкреслює відсутність поваги до тюремників, відсутність страху перед ними, а отже, і відсутність будь-яких засобів впливу: в'язням вже нічого втрачати, крім життя. Тож у наглядачів немає важелів, щоб підтримувати дисципліну в камері, і в'язні із геніальною винахідливістю зберігають та використовують заборонені предмети, організовують курси та літературні вечори, і навіть знаходять способи спілкування із в'язнями з інших камер. Наглядачам відомо про тюремний телеграф, і вони зі смиренністю сприймають факт його існування і навіть у разі необхідності самі звертаються до ув'язнених із проханням підказати, у якій із камер сидить той чи інший засуджений.

Режисер Р. Синько у відображенні радянської системи рідше вдається до засобів комічного. Їх надмірність при обмежених технічних можливостях кінематографу може спотворити ідейний задум і призвести до сприйняття фільму як несерйозного. Крім того, комічне в романі «Сад Гетсиманський» реалізується в наративній стратегії, яка передбачає іронічного щодо радянської

дійсності оповідача. Фільм як послідовність кадрів позбавлений можливості прямого контакту оповідача з глядачем.

Однак у мінімальних кількостях іронія, сарказм, гумор у фільмі оприявлені в репліках в'язнів і виконують таку ж функцію, як і в романі. Об'єктом висміювання виступає абсурдна дійсність. Вона ж породжує тюремні анекдоти та вірші, зокрема і цикл анекдотів про Аслана. Найчастотнішим засобом комічного у фільмі є самоіронія: «Нас стережуть на добриво. Переповнена тюрма, бо кращого добрива нема» [134]. Усвідомлюючи власну безвихідь, в'язні вдаються до сміху як до єдиного способу підтримати моральний дух та дати вихід негативній енергії. «Хароший ти тюрма пастроїл!», – повторює вірменин Карапетян до інженера, свого співкамерника, гірко висміюючи абсурдність системи та наївні ідеали із минулого «дотюремного» життя [134].

### **Підсумки до розділу 3**

Отже, можна зробити висновок, що, незважаючи на тему роману «Сад Гетсиманський», на характер зображуваної дійсності, гумор, іронія, гротеск посідають важливе місце в ньому, а також, хоч і менше, у його екранізації. За допомогою засобів комічного І. Багрянний та Р. Синько розставляють ідеологічні маркери, протиставляють радянську дійсність антитоталітарному типу свідомості, засуджують її, висміюють, пародіюють. Іронізування немовби знижує значимість радянської системи, переводить її в іншу площину, адже явище, яке викликає не страх, а гіркий сміх та презирство, важко сприймати серйозно. Крім того, для арештантів сміх та іронія – один із доступних їм засобів боротьби із системою та захисту власної особистісної цілісності.

## РОЗДІЛ 4

### ПЕРСОНАЖ ЯК НОСІЙ ІДЕОЛОГІЧНОГО СМISЛУ В РОМАНАХ І. БАГРЯНОГО ТА ФІЛЬМАХ Р. СИНЬКА

#### 4.1. Радянське «правосуддя» крізь призму ідеологій

Носієм ідеології в художньому творі є персонаж як людська проекція, яку автор може наділити «власним» або «чужим» голосом. Іван Багряний у романі «Сад Гетсиманський» представляє галерею образів різних національностей, професій та психологічних типів. В'язні та тюремники становлять дві опозиційні групи, серед яких «служники правосуддя» репрезентують домінуючу ідеологічну лінію радянської системи. На думку Х. Арендт, саме поліція в тоталітарному суспільстві має найбільшу владу після вождя, вождь монополізує відносини з нею, підпорядковує її своїм інтересам [189:405], а тому образи тюремників слушно розглядати як носіїв ідеології режиму. Вона є ключовим чинником характеристики персонажів. Служників системи об'єднують певні психологічні особливості, зокрема відчуття безкарності, переваги над в'язнями, та впевненість у власній правоті. Джерело такого світосприйняття ідеологічне, оскільки ґрунтується на політичному міфі – вірі в приналежність до керівної верхівки, або «еліти», яка нібито має сакральне право говорити від імені абсолюту – держави, партії, народу. Служники системи стають заручниками ілюзії «псевдомислення», за якої індивід переконаний у тому, що певна ідея належить йому, однак насправді вона була перейнята від якогось авторитета [161:187].

Водночас ідеологічний ярлик «ворога народу», навішуваний на ув'язнених, не тільки дає служникам системи право знущатися з них зі спокійною совістю, а робить це їхнім безпосереднім негласним обов'язком. І. Багряний підводить до думки, що саме офіційна ідеологія винна в цьому, адже грубі фізичні та моральні покарання, найвибагливіші види насильства можливі тільки щодо тих, хто фактично вже не є «людиною», а лише «пшиком», «людішкою». На думку Ю. Каганова, Радянський Союз активно



впливав на мову, формуючи «новояз» – систему виразів, що обслуговують його ідеологічні інтереси: уведення номінацій на позначення зовнішнього та внутрішнього ворога, підтримання іміджу керівної верхівки та прославлення її здобутків, вилучення з порядку денного незручного «національного питання» [55:245–248]. Крім того, штучно «збіднена лексика» та «примітивний синтаксис» слугує методом обмеження складного критичного мислення [198:16].

Номінація «ворог народу» є чинником дегуманізації щодо в'язнів і водночас сакралізації – щодо чекістів. Згідно з радянським міфом, енкаведист вважався героєм, що очищує країну від зла. На думку Н. Гогохії, радянська ідеологія представляла світ як арену великої боротьби сил добра і зла, у якій добро уособлювали більшовики, а зло – усі інші [28:27]. Наказ НКВС № 00447 став відліком масового терору щодо «антирадянських елементів». Але за законом офіційно мордувати «ворогів народу» було дозволено тільки після постанови Сталіна від 1939 року: «Фізичний вплив допускається як виняток, і до того ж щодо лише таких явних ворогів народу, які, використовуючи гуманний метод допиту, <...> продовжують боротьбу із Радянською владою також і у в'язниці» [114]. У романі «Сад Гетсиманський» слідчі вдаються до насильства, фактично порушуючи закон, однак І. Багрянний підкреслює, що закон, на відміну від ідеології, не є цінністю системи: «Закон, що дишель...» [15:501], а відтак, спроби Андрія Чумака апелювати до закону, згідно з яким слідчі мають провести чесне розслідування, ознайомити Андрія з «ділом», виявляються безрезультатними. Діяльність НКВС надає ведмежу послугу радянському суспільству й дискредитує не тільки органи законності, а й саму державу як інститут. «Плював я на твою за...ну конституцію! Хе! “Конституція”!» – безхитрісно вигукує слідчий Гордий [15:478], однак його слова влучно описують справжню сутність системи й правовий рівень її послідовників. У фільмі в епізоді «уроку чекіста» начальник Гіль заявляє, що застосування фізичного впливу в практиці НКВС санкціоновано ЦК ВКПб, а отже, жодного протиріччя між діяльністю органів «правосуддя» та законом

немає. На нашу думку, відсутність у фільмі подібного протиріччя – данина кінематографу як виду мистецтва, що тяжіє до спрощення й полегшення художніх творів, бо розрахований на масового глядача.

Таким чином, І. Багрянний окреслює ідеологічне підґрунтя, що визначає світосприйняття катів, розуміння ними в'язнів як дисидентів, контрреволюціонерів. «Вороги народу» нібито заважають рухати країну в єдино правильному, визначеному партією напрямку, і тільки вони, «органи», здатні очистити країну від ворогів. Однак, відтворюючи радянську дійсність, письменник руйнує політичні міфи й викриває її справжню сутність. Рушійною силою діяльності служників він називає прагнення до влади, кар'єрні амбіції та тотальний страх. Ці три чинники живили нетерпіння до будь-яких виявів непокори: «НКВД не могло стерпіти такого поругання й глузу над своєю всесильністю, що хтось не дається розібрати себе на гвинтики й обернути в «дірку від бублика» [15:509]. «Найбільшою контрреволюцією» [15:373] для служників системи ставав людський спротив, коли жертва вислизала зі сфери їхнього впливу. Подібний погляд на людину контрастує з ідеологічною лінією автора, вираженою в публіцистичних відступах, іронічних реакціях персонажів на дійсність, у засобах зображення тюремників. Отже, служники системи в романі «Сад Гетсиманський» постають носіями ідеології, яка, глибоко проникаючи у свідомість, визначає їхні характери та діяльність.

Зображуючи представників радянського «правосуддя», І. Багрянний звертає увагу на те, що ідеологія стає лише прикриттям і виправданням для того, щоб вдовольнити незмінне бажання людського ества – бажання влади. А. Адлер розуміє потяг до влади як спосіб подолання комплексу меншовартості, породженого браком незалежності дитини від авторитарних батьків, відсутністю видатних здібностей і талантів або фізичними чи психічними вадами [187]. Якщо людина не має конструктивних способів продемонструвати перевагу над іншими, вона вдається до приниження, що дозволяє їй відчувати себе могутньою та значущою, а не беззахисною та вразливою. Е. Фромм пояснює садистське прагнення домінувати та знущатися

бажанням втечі від моральної самоти. Здобуваючи свободу, людина відчуває страх перед відповідальністю за власне життя й обирає шлях сублімації цих почуттів: «Садистові потрібна людина для володарювання, бо його власне відчуття сили ґрунтується тільки на тому, що він є чийось владикою» [161:147]. І. Багрянний доводить, що міф про велич і рафінованість радянської людини також був одним із засобів подолання комплексу меншовартості. Показовим є сатирично змальований епізод із безіменним начальником, що заходив до камери «ч.12», наказуючи «заключонним» сісти, щоб «він міг вільно височіти над усіма» [15:361]. Тюремник тішився, усвідомлюючи себе героєм, котрий не побоявся зайти в камеру із «ворогами народу». Персонаж думав, плекаючи цим у собі відчуття власної важливості й могутності, що саме він є причиною тваринного страху у всіх цих трьохсот сорока людей. Але автор тут же розвінчує ілюзію, указуючи на враження, яке той дійсно викликав у арештантів: «Дегенерат. Справжній, непідробний. Богом сотворений дегенерат» [15:361]. Такий спосіб номінації відсилає до героя новели «Я (Романтика)» М. Хвильового. Як і Дегенерат М. Хвильового, персонаж І. Багряного не здатний до самоаналізу та аналізу дійсності та є ідеальним середовищем функціонування ідеологічних міфів [164].

Мотив невідповідності між сутністю людини та її ідеологічною маскою наскрізний у романі. Показовим є епізод, у якому уніформа начальника міліції виконує семіотичну роль знака влади і вмить перетворює «вайлуватого і неоковирного чолов'ягу» Рибалка на «величавого, повільного в рухах, сповненого престижу й монументальної могутності» персонажа [15:47]. За допомогою уніформи Рибалко маскує безсмертну «“хахлацьку” вайлуватість і розвезеність» [15:47] у «велич, у маєстатичність держави, що її він репрезентує, у монументальність її “залізної охорони”, у велич самого “залізного наркома” – свого шефа й повелителя» [15:47]. Отже, у романі «Сад Гетсиманський» спостерігаємо підтасовування ідеологічних гасел до внутрішньої потреби тюремників ствердити своє «Я», підкреслити власну значущість. Образи наглядачів типові, сірі, уніфіковані. Автор застосовує прийом дегуманізації в

зображенні служників системи: «...витагував шию, мов пес» [15:65], «мав несимпатичну “конячу” щелепу» [15:67]. Слідчі немовби втрачають людську подобу й прирівнюються до звірів. Засобами характеристики моральності персонажів також є їхнє мовлення, зокрема використання грубої ненормативної лексики та зневажливого тону. «Нічого, не здохне до завтра, подумаєш», – говорить один з наглядців про нестачу порції на Андрія [15:80]. Інший черговий на скарги відповідає байдуже, з презирством, дивлячись на всіх червоними «ненавидящими очима» [15:103]. Погляд тюремників на в'язнів виражає найвищий рівень неприязні і водночас підкреслює прагнення служників до домінування, плекання власної манії величі – дивилися «гордо» та «тріумфально».

У серіалі Р. Синька радянську ідеологію, як і в романі «Сад Гетсиманський», транлюють служники системи. Мотив самоствердження персонажів-антагоністів за рахунок в'язнів постає через їхню взаємодію. Наприклад, в епізоді навчання «пролетарської етики» Шаповалов б'є людину батоном ще на етапі попереднього обвинувачення, до того ж абсурдного. Режисер прагнув наголосити на варварській сутності режиму, яка заохочує своїх послідовників до застосування насильства заради насильства, незважаючи на абсурдність «провини» – недбалість у догляді за портретами вождів чи повалення радіостовпа телятком. Як ми вже зазначили вище, для системи неважливо, якої тяжкості злочин: якщо людина привернула увагу органів «правосуддя», вона вже є ворогом. Новітня заповідь радянської системи, визначена І. Багряним, використана й у фільмі Р. Синька: «Ліпше поламати ребра ста невинним, ніж пропустити одного винного» [134].

Відзначимо, що в кінематографічному епізоді навчання «пролетарської етики» агресивна поведінка Шаповалова зумовлена прагненням вислужитися перед начальником. Чітка ієрархізація – характерна для радянської системи риса, що простежується як у романі, так і у фільмі. Однак у творі «Сад Гетсиманський» І. Багрянний наголошує на тому, що часом трапляються порушення ієрархії, зумовлені абсолютною недієздатністю закону та права. З

епізоду ревізії прокурора стає очевидним, що він «...тут зовсім ні до чого, що це маріонетка» [15:399]. Актуалізація подібного мотиву – чергова насмішка над поняттям «правового суду» Радянського Союзу. Та все ж служники беззаперечно прагнуть виконувати накази начальства через бажання здобути підвищення: «В ССРСР людей вистачить, щоб слідчим робити кар'єру...» [15:197], але і це не єдина причина їхньої вірності системі. Письменник підкреслює, що служники чинили беззаконня також і через страх опинитися на місці в'язня, і усвідомлення того, наскільки такий сценарій може легко втілитися в життя, підсилювало їхню ненависть. У зіткненні з «чужим» органи радянської «законності» прагнуть дистанціюватися від нього насамперед психологічно, що породжує дегуманізацію ворога, знецінювання його прав та потреб.

Іван Багрянний підкреслює роль утаємниченої «еліти» у формуванні та підтримці абсурдного режиму, а особливо її верхівки, представленої іменами Леніна, Сталіна, Єжова, тому вважаємо за необхідне звернути увагу на ці образи в романі «Сад Гетсиманський». На сторінках твору вони постають у нечітких, побіжних рисах і є максимально віддаленими від місця дії. Ленін та Сталін згадуються лише тоді, коли тюремники прагнуть виправдати свою діяльність, пославшись на авторитет: «Ручусь тобі... вусами Сталіна» [15:207]. Крім того, імена вождів з'являються в обережних натяках в'язнів та в іронічних публіцистичних пасажах автора. Письменник звинувачує політику Леніна-Сталіна в тому, що, на його думку, саме вона призвела до зради ідеалам «великої революції». На це вказує використання присвійного прикметника: «Сталінова “соціалістична” система!», «пролетарська держава Йосипа Сталіна» [15:340,350]. «Керманічі» Радянського Союзу й головні ідеологи «розчинені» у творі у вигляді символів абсолютної влади. Вони є позбавленими тілесності й психологізму міфологізованими образами. Письменник підкреслює роль «залізного наркома» Єжова у визначенні насильницької природи радянського правосуддя: вбрані у «єжовську уніформу» слідчі тримають в'язнів в «єжовських рукавицях». Для в'язнів той факт, що нарком уособлює зло,

незаперечний, про що свідчать написи на стінах тюрми: «Єжов не Ягода, весь народ став врагом народу!...» [15:314], проте і після несподіваного усунення Єжова, усупереч надіям, змін на краще не відбулося. І. Багрянний не приділяє уваги проблемі відповідальності народу за свого вождя, однак для служників системи в романі Сталін постає ідеологічним знаком сили, могутності.

У серіалі Р. Синька персонажі для підкріплення своєї позиції також звертаються до образу вождя. «За Сталіна!» – підіймають чарку енкаведисти під час обміну досвідом [134]. Портрети вождя – невід’ємний атрибут кабінетів слідчих і в композиції кадру є домінантими образами. В епізоді масового божевілья Гепнер «віддає» уявному Сталіну спочатку руку, а потім і голову в надії, що той поверне йому його власну. Цей фрагмент у цілому покликаний передати відчуття психічного розладу у в’язнів, зокрема в Андрія Чумака. У романі згадка про божевілья Гепнера також пов’язана з образом Сталіна: «...говорив із Сталіним на еротичну тему в непристойних тонах» [15:470]. Крім цього, матеріалізований в уяві в’язня вождь є яскравим знаком системи, яка відбирає в людини все, навіть її ідентичність. Образ Леніна, що з’являється у фіналі епізоду описуваної фантазмагорії, – новаторство режисера. Вождь як будівник системи та спосіб, у який він взаємодіє із в’язнями у цій сцені, втілюють ідею перемоги всевладного режиму й підкреслює беззахисність та безправність людини в ній.

Скеровуючи гнів проти варварської радянської системи, І. Багрянний виявляється гуманістом у зображенні її служників. Ця риса втілюється у вмінні письменника навіть у рафінованому каті бачити людину зі своєю егоїстичною, обмеженою, примітивною, жорстокою, але таки людською природою. Л. Череватенко зазначає, що І. Багрянний не демонізує НКВС та його працівників, він «...прагне трактувати їх страшну діяльність, виходячи із засад того суспільства, яке їх породило» [167:75]. Перед читачем розкриваються не «потойбічні, загадкові, незбагненні» [167:76] істоти, а звичайні земні люди, які стали жертвами системи, ідеологічної пропаганди та власних егоїстичних мотивів: «Він в одному певен – що там, куди він іде, не чорти з рогами, а

звичайні люди... Люди!» [15:156]. В. Карпова стверджує: «І. Багрянний вміє відчувати оте найвеличніше: душу в найогиднішій і найнелюдській людині» [57:281]. Таким чином, відповідальність за злочин лягає не на плечі конкретної людини, а на систему в цілому.

Зображуючи тюремників, Іван Багрянний непохитний і рішучий у прагненні викрити їхні негативні риси. Проте можна помітити, що поряд із крайнім презирством і ненавистю головного персонажа Андрія Чумака до катів з'являється парадоксальне, ледь вловиме співчуття як до людей розгублених, дезорієнтованих у світі. У цьому вбачаємо не тільки гуманістичну концепцію роману, а й бажання автора представити радянську систему як таку, що робить неможливим примирення абсурдної дійсності з істинною природною сутністю людини. На думку Л. Губернського, у певний час поширені в суспільстві міфи руйнуються – і «свідомість опиняється у стані вакууму» [35:8]. І. Багрянний як гуманіст вірить, що людина за своєю природою не сприймає насильства та прагне до гармонії. Андрій Чумак, оцінюючи одного зі своїх конвоїрів, розмірковує над онтогенезом його бажання стати служником системи. Причиною рокової помилки, на думку письменника, стали романтичні ідеї: «...начитавшись поетичних славословлень якого-небудь Шульги-Шульженка або Сосюри про “легендарні”, “героїчні” “органи революційної законності й правосуддя”, пішло охочекомонно в ті “органи правосуддя” працювати. Та й потрапило в чортове колесо» [15:151]. Таким чином, разом зі справжніми фанатиками в системі присутні ті, кого вона обманом заманила у свої тенета.

Іван Багрянний демонструє, як радянська система руйнує життя політичних в'язнів, користуючись служниками «правосуддя» як інструментом. Проте водночас у романі простежується її негативний вплив і у зворотному напрямі – на суб'єктів насильства. Тюремники та слідчі зображені із різним ступенем чутливості до «діалектичного заперечення» системи, до її абсурдності й жорстокості. Письменник доводить, що існування в умовах, де панує насильство, ненависть, відчай та тотальна недовіра одне до одного, не могло проходити безслідно, не віддзеркалюватися на психіці тюремників, призводячи

до нервових розладів, а часом і до самогубств. Показовим є самогубство Курпаса, що дисонує на фоні його жорстоких садистських розправ над людьми: «Від одного імені цього Курпаса в залізничників ішов завжди мороз по шкірі. Рафінований садист, безжалісний і кровоненажерний, здоровенний, з необмеженою владою» [15:505]. Іван Багряний показує, як абсурдність, алогічність, дисгармонійність, породжені лицемірною радянською ідеологією, призводили до внутрішньої роздвоєності людини, що, з одного боку, була суворим, жорстоким виконувачем обов'язку, вірила в правоту своєї справи, але з іншого, не витримувала підсвідомого протесту, відчувала хибність ідеалів і тікала від цього болісного усвідомлення в психологічний спротив, заперечення, а інколи навіть у смерть. Яскравим унаочненням діалектичного зла ідеології в романі є монолог Копаєва, що зробив блискучу кар'єру в «органах», але при цьому за своїм характером ніколи не міг вбити й курки. «Все тут зв'язане круговою порукою кров'ю», – говорить колишній працівник НКВС [15:525]. У його словах підкреслена гіркота, адже, раз «влившись» у цю систему, служник ставав її заручником і мусив жити за її правилами, щоб не наражати на небезпеку власне життя та життя близьких: «Він бив. Так, він бив. Але... Він не раз брав револьвера до рук, щоб пустити кулю в лоба» [15:526]. Іншим разом Андрій Чумак співчуває одному зі співробітників НКВС, «людині із розладженою психікою», якій ніяк не вдавалося заснути «...після пекельної ночі, після криків і стогонів, після божевільної музики “конвеєрів”, після своєї “праці”» [15:242]. Л. Череватенко в цьому епізоді відзначає авторське «вистраждане розуміння людського і людяного» [167:69].

Звичайно, самогубство було крайньою мірою втечі від реальності, адже існували й інші, наприклад, алкоголізм, поширений серед тюремників. Ця проблема не є наскрізною в романі, проте Іван Багряний не раз наголошує на тому, що багато хто з персонажів вживає алкоголь на робочому місці: «напевно п'яна ідіотка» [15:59] Нечаєва, «черговий корпусу <...> з червоними від безсоння чи п'ятики очима» [15:102], оперативник, який має «хрипкий, пропитий голос» [15:196], прокурор, що «завжди п'яний, бо тверезий того не



витримає» [15:530] сержант, котрий вигукував «п'яним голосом» [15:252]. З одного боку, це є певним засобом негативної оцінки персонажів як людей із примітивними потребами, а з іншого – вказівкою на драматичну природу існування людини в таких умовах: алкоголь дозволяє абстрагуватися від аморальних страхіть, безглуздості й цинічності, які деструктивно впливають на людину, якою б заангажованою вона не була.

У фільмах Р. Синька «Сад Гетсиманський» проблемі внутрішнього розколу тюремників приділено мало уваги. Режисер, зосередившись на відтворенні радянської системи правосуддя, не заглиблюється в душевний світ людини. Служники, за винятком начальника районного відділу НКВС Михайличенка, продовжують систему, а не протиставляються їй. Їхні характери цілком відповідають варварським запитам радянського «правосуддя», тому без жодних вагань вони вдаються до насильства і відчують задоволення від нього. Прикладом цього є образи «футболістів», Нечаєвої, Клави, безіменних катів на «великому конвеєрі», що прагнули не тільки завдати фізичного болю Андрієві, але й принизити його морально. Лише в одному епізоді спостерігаємо негативний вплив системи на тюремника. Працівник, який запитує імена приречених до страти, утретє чує прізвище Чумак і не витримує, наставляє собі до скроні пістолет. Однак навіть цей жест не можемо розцінювати як інсайт із наступним розкаянням служника, а скоріше як імпульсивну реакцію на екзистенціальний страх, адже тюремник подумав, що зіткнувся з потойбічним явищем.

І. Багрянний, попри весь гуманізм у ставленні до служників системи, не применшує масштаб їхньої моральної деградації. Однак важливим для письменника є той факт, що їхній стан – результат впливу режиму, а не особистий вибір людини. Митець розвінчує міф про те, що «гвинтик» системи може зберегти людську подобу, на прикладі образів Сафигіна та Мельника. Обидва тюремники приховують варварську сутність за масками, і тільки Андрій, маючи сильний непересічний за законами неоромантизму характер, бачить їх наскрізь. У той час як інші в'язні ідеалізували Мельника як

«хорошого наглядча», Андрій Чумак мав над ним перевагу, одним лише поглядом міг змусити ката замовкнути на півслові, коли той цинічно цитував Біблію. І. Багряний тонко відтворює психологічний стан Мельника в художній деталі: той підкреслено ігнорує погляд Андрія, відчуваючи себе під ним вразливим, викритим, обеззброєним. Мельник – персонаж з розколотою свідомістю, що вночі розстрілює, а вдень втішає власну совість доброзичливим поведженням із в'язнями. Під пильним оком Андрія Чумака він втрачає захисну маску, що також була і психологічним захистом від самого себе. У фільмі образ Мельника як дволикого персонажа поглиблений детальним зображенням процесу розстрілів. Якщо в романі Мельник постає як беззаперечний виконавач чужої волі, із зародками людських емоцій страху, сорому тощо, у фільмі він щиро вірить в ідеологію, презирливо запитуючи в пораненого Сергія Чумака: «Ще одного жовто-блакитного чекаєш?» Жорстокість ката підкреслена тим, що саме Мельник добиває одного з Чумаків уже після слів Клави: «Почекай... Здається, його теж помилувано» [134]. У фільмі простежується тенденція до схематизації та спрощення, а також ідеологізації, тому тюремники втрачають будь-які ознаки людяності. Для ідеологічного завдання, яке поставив режисер, а саме: дистанціювати українську сучасність від радянського минулого, представити служників системи інfernальним злом – такий прийом був дуже вигідним.

Начальник райвідділу Сафігін, перший повнокровний представник світу НКВС на сторінках роману «Сад Гетсиманський, у сприйнятті головного героя постає як дволикий образ. За маскою ввічливої, приязної «симпатичної людини» він прагне приховати справжню сутність «грубіяна, і напевно деспота» [15:28]. Андрій Чумак проявляє психологічну проникливість і не піддається на маніпуляції. Для нього начальник відділу НКВС – типовий представник системи радянського «правосуддя», «коліщатко ганебного і страшного механізму» [15:33]. Подібна ясність дає психологічну перевагу. У діалозі з Сафігіним саме Андрій Чумак бере ініціативу. Він знає наперед, що скаже співрозмовник, а тому захищений від його маніпуляцій та провокацій.

Письменник висміює віру в хибні ідеали на прикладі Сафігіна, який розгубився, був «не у своїй тарілці» від того, що хтось посмів у тих ідеалах сумніватися. Андрій Чумак змусив Сафігіна почервоніти, коли продовжив за нього патетичну промову, яка мала б закінчитися закликком «зізнатися» у всьому, покаятися, «видати всіх». Ідеологія Сафігіна виявляється не тільки добре зрозумілою для в'язня, вона втрачає функцію впливу, стає «обеззброєною». Подібна наруга над радянським ідеалом не могла залишитися без відповіді. Дволикий персонаж тільки на початку знайомства вдає із себе «доброго поліціанта» й пізніше ще продемонструє справжню відданість системі, ставши найжорсткішим катом Андрія Чумака.

У фільмі образ Сафігіна заміщує персонаж з українським прізвищем Михайличенко. Знайомство з ним відбувається під час епізоду «уроку чекіста» ще до того, як у кадрі з'явиться Андрій Чумак. Образ кінематографічного Сафігіна є втіленням невпевненості та м'якості, справжньої, а не маскованої, як у романі. Саме його «пролетарський нюх» заслаб і потребує наочного прикладу, як необхідно поводитися з арештованими. Михайличенко перед начальством висловлює сумнів у тому, що підходить на роль енкаведиста, хоче покинути посаду, однак система, утілена в образі Гіля, не може його відпустити: «Тебе поставив не я, а партія» [134]. Начальник райвідділу НКВС у фільмі – тип «маленької» людини, що, може, і хотіла би щось змінити, однак ніколи не осмілиться: «Моє діло взяв – здав» [134]. Внутрішній конфлікт і почуття провини Михайличенко виявляє в розмові з в'язнем Андрієм Чумаком. На це вказує манера спілкування: на кожне питання відповідає поспішно, потребує «щирої розмови», намагається дати пораду від «щирого серця». На роздвоєння також вказують міміка, невпевнені жести, інтонація Михайличенка в діалозі з колегами. Урешті, він єдиний представник радянської системи у фільмі (і, напевно, у романі), хто осмілився заперечити начальнику: «То ж залізо, а це люди» [134]. Однак Михайличенко – слабкий персонаж з невизначеною позицією, тому не йдеться про реальне протистояння. Крім того, його співчуття до в'язнів збалансоване тим, що він не тільки продовжує

обіймати посаду начальника районного відділу НКВС, але й стає безпосереднім керівником справи з ув'язнення Андрія Чумака. Образи Сафігіна та його кінематографічного двійника Михайличенка підпорядковані різним ідеологічним функціям. У романі це спроба підкреслити лицемірність, підступність системи, що перетворює людину на жорстокого ката, у фільмі – спроба передати відчуття внутрішнього розколу персонажа, його деградацію під тиском несприятливого середовища.

Серед усієї галереї працівників «правосуддя» найвиразнішими речниками тюремної системи й носіями більшовицької ідеології виступають слідчі Андрія Чумака. Сергєєв – молодий та амбіційний слідчий, у свідомість та мовлення якого глибоко проникли стереотипи системи. Він знайомить Андрія з її принципами, головний із яких постулює безмежну владу «величних» та «благородних» органів радянської законності над «ворогом народу», що навіть не є людиною, а тільки «людішкою». «Про вас нам все абсолютно відомо», – говорить Сергєєв [15:162], прагнучи обеззброїти свою жертву, уселити в неї відчуття оголеності перед усевидящим оком системи, а тому «розколотися» й самостійно викласти подробиці злочину та соратників. Логіка радянського обвинувачення базувалася на простому постулаті: «Ти ворог – і цим все сказано!» [134], а відтак, «зізнання» є лише формальністю, що легітимізує обвинувачення та дозволяє слідчому розраховувати на просування кар'єрними сходами. Відзначимо, що попри використання ідеологічно забарвленої лексики, персонаж не відрізняється високим рівнем усвідомлення того, про що говорить. Завчені ідеологічні догми легко розбиваються об логіку Андрія Чумака, однак Сергєєв байдужий до неї, як і до правди: «Правдою буде те, що я тобі тут начеплю» [15:165]. Справжньою причиною його прихильності системі є не тверді переконання, а особиста вигода. Слідчий прагне високого соціального статусу та збагачення, а отже, підходить до роботи прагматично: слухняно виконує все, що від нього вимагає система. У фільмі світогляд пристосуванця проявляється в тому, як Сергєєв залякує свою жертву: «Всі тебе продадуть! Народ пішов дріб'язковий» [134]. Тому, на його думку, немає сенсу страждати

за тих, хто того не вартий, і вкорочувати собі життя через примарні ідеали. Натомість істинними ідеалами слідчий вважає матеріальні речі: гроші, смачну їжу, питво. «Це теж ти втратив! – говорить він, показуючи на гарну дівчину-секретарку. – Але ще можеш повернути» [134].

Попри всю жорстокість, Сергєєв не є інферналізованим катом. Іван Багряний яскраво змальовує його суперечливу особистість із усіма сумнівами, страхами та переконаннями. Зовнішність персонажа показова: «...зовсім зелений юнак, досить симпатичний і добродушний з вигляду» [15:160]. Вона становить контраст із його посадою та діяльністю. В одному з епізодів допитів письменник із тонким психологізмом описує дискомфорт Сергєєва, викликаний ревом катованої людини, про що свідчить його «розгублене, бліде обличчя» [15:244] і прагнення заглушити цей звук будь-якими словами. Іван Багряний підкреслює, що діяльність Сергєєва як слідчого – вимога соціальної маски, з якою той вступає в усвідомлений чи неусвідомлений конфлікт. Підтвердженням цього факту є реакція Сергєєва на монолог Андрія щодо деструктивного впливу насильства на самих насильників: «Андрій говорив, а Сергєєв дивився все більше приголомшено, поширеними очима. Так, ніби Андрій розкрив його душу й вивернув напоказ те, що він так старанно ховав, ніби Андрій підгледів найінтимніший куточок його душі й показав усім...» [15:245]. Проте така відверта душевна оголеність перед Андрієм була лише миттєвою слабкістю, яка більше ніколи не могла повторитися: Сергєєв не міг пробачити Андрієві, що той «із награного й набундюченого чекіста раптом вилущив людину» [15:247], позбавивши її ореолу могутності й зробивши враз уразливою і жалюгідною. Результатом внутрішньої боротьби персонажа стала перемога ідеологічного над істинним, загальнолюдським, тому вже на наступному допиті «Сергєєв – це було суцільне презирство» [15:250].

У фільмах «Сад Гетсиманський» режисер не прагне відтворити діалектичну сутність Сергєєва. Епізод, у якому відбувається «розкол» та вилущення людини, не відображає глибоких переживань слідчого. Якщо в романі він вражений, схвилюваний словами Андрія і прагне «утекти від себе і

від усього...» [15:247], то у фільмі емоції Сергєєва можна схарактеризувати як легке здивування і зміну тактики ведення допиту: «Говори, говори хоч щось» [134]. До того ж відвертого діалогу між головним героєм та слідчим не відбулося, лише Сергєєв, бажаючи примусити Андрія до хоч якоїсь розмови і задати їй довірливий невимушений тон, сказав, що його батьки були українцями і він сам у дитинстві «балакал» українською. Сергєєв у фільмі не сприймається як персонаж, схильний до саморефлексії, він ні на мить не забуває про те, що перед ним «ворог народу», з якого необхідно витягнути «зізнання». Мабуть, не випадково епізод розмови зі слідчим семантично зливається з наступним епізодом, у якому відбувається бійка з Великіним.

Слідчий Донець, на відміну від Сергєєва, справляє враження людини, яка не бездумно вірить ідеології, а усвідомлює її принципи й навіть доповнює своїми міркуваннями. Він упевнено говорить від імені «диявольської системи, вважаючи себе вірним й авторитетним її стовпом» [15:293]. У Донця є власна ідея, в основі якої лежить міф про велич більшовиків, про їхню мужність, силу, гідність, на відміну від мільйонів контрреволюціонерів, що сидять у тюрмах по всьому СРСР. Садизм слідчого підживлюється щирою вірою в те, що такі, як Андрій, безхребетні, мовчазні «плазуни», дійсно гідні насильства і смерті, бо через свою жалюгідність, боягузтво не здатні боротися: «Ви не знаєте й ніколи не знатимете, що таке ідея й що таке героїзм. Вас треба переробляти, весь той мотлох, що зветься «людьми» і через яких світ к чортовій матері запаскудився, переробляти!.. І мучити!..» [15:438].

Почуття власної переваги, підкріплене ідеологією, утілене в пафосних словах, де Донець протиставляє більшовиків сучасним контрреволюціонерам: «А ми от, большевики, не боялися пиляти ґрати й стрибати на багнети... Вбивати варту» [15:438]. Однак після «вербовки» Донець змінив погляди й усвідомив, що його ідея «пиляти ґрати» була лише наївним міфом, неможливим для реалізації в умовах чинної системи, якій не може протистояти жодна людина: ні «людішка»-в'язень, ні слідчий, ні прокурор. І. Багрянний розвінчує облуду, й ідеологія найзапеклішого фаната радянської системи розбивається

вцент. Якщо спочатку для Андрія самовпевнена постать Донця була овіяна таємничістю, за якою він убачав якусь геніальну ідею, то з часом головний герой починає сумніватися в цьому: «З великою ідеєю тут не орудують палками...» [15:438]. Зрештою, Андрій Чумак переконується в тому, що Донець не має нічого, крім ілюзій, оснований на радянській пропаганді: «Велич і таємничість цього блискучого діяча інквізиції буденніла. Те саме, все те саме, плескато й збито, нудно, противно» [15:434]. Сильний персонаж, рівний самому Андрію Чумаку, виявляється неспроможним відстояти інтереси партії і врешті вдається до примітивного насильства.

У фільмі слідчий Донець постає в кадрі як владна та жорстока людина. Про суворість характеру свідчить його зовнішній вигляд, мовлення, інтонація. Цей ефект підсилений в епізоді знайомства з Андрієм Чумаком: слідчий немовби нависає над окривавленим, знесиленим в'язнем. Відчайдушна спроба Андрія Чумака вступити в психологічну конфронтацію швидко виявляється та знешкоджується. «Я тобі не Сергєєв!» – погрозово промовляє персонаж на прохання в'язня «вбити блощицю» [134]. Однак фільм пропонує інші способи покарати ката й розвінчати міфи, віра в які формує його особистість. Зокрема, тільки у фільмі Донець стає свідком того, як в'язні здійснюють спробу втекти, «пиляють ґрати». Їхні намагання виявилися невдалими, але Донець був позбавлений морального права вважати себе кращим, називати в'язнів «жабами», яких необхідно вбивати.

І у фільмі, і в романі образ слідчого втілює віроломність системи: у будь-який момент вона може обернутися проти найвідданішого служника. Однак, якщо в романі Андрій доносить на Донця, але згодом не витримує докорів сумління і забирає слова назад, у фільмі вчинок головного героя стає справедливою, хоч і жорстокою відплатою за те зло, яке йому заподіяла система. Режисер прагне підкреслити абсурдність радянського «правосуддя», тому наклеп упередженого в'язня виявляється вагомою причиною для того, щоб Донця взяли під варту, а Фрей наставив на нього пістолет. Подібний мотив у романі проявляється не тільки в епізоді «вербовки» Донця, а й в інших

побіжних, згадуваних в'язнями історіях, наприклад в історії зі слідчим Криворучком. Однак у романі, на відміну від фільму, тюремники не ототожнюються з системою, їхня поведінка – результат її нищівного впливу, соціальна маска, а тому катований Криворучком Сокол не гнівається на свого слідчого, опинившись з ним в одній камері, адже «обидва вони іграшки в чужих нещадних руках, лабетах чужої жорстокої системи» [15:446]. І. Багрянний ніби знімає відповідальність з людини й представляє і служників системи, і її жертв як колективний об'єкт нищівного впливу жорстокого, могутнього державного механізму.

Серед галереї репрезентантів органів «правосуддя» образ начальника відділу НКВС Великіна вирізняється схематичністю і спрощеністю. Цей тип уособлює беззаперечну відданість системі без жодних внутрішніх суперечностей, сумнівів і вагань, і, якщо система наказує карати, він застосовує єдину прийнятну для нього зброю – насильство: «Великін зімкнув щелепи й нічого не сказав. Підійшов до Андрія, постояв перед ним, міряючи його поглядом з голови до п'ят. І враз з усього маху вдарив в обличчя» [15:170]. Іван Багрянний підкреслює, що Великін – слухняний слуга системи, але не ідеолог: «Він фанатичний виконавець волі поспавшого його, отого керманіча російської історії...» [15:182], лише з однією зведеною до автоматизму метою – виконати цю волю, особливо не вдаючись у подробиці. Великін є садистом, а тому задля реалізації потреби самоствердження він прагне підкорити Андрія Чумака, а зазнавши поразки в цьому, – знищити. Цей персонаж як втілення системи репрезентує дві її визначальні риси – жорстокість та деструктивність: «...садизм хоче посилити самотнього індивіда за рахунок його панування над іншими, деструктивність – за рахунок ліквідації будь-якої загрози ззовні» [161:178].

У фільмі Великін так же, як і в романі, беззаперечно, фанатично відданий системі. Його портретні характеристики та манери підкреслюють контраст між образом-маскою та справжньою суттю: гаркавий, непоказний із виду, позбавлений будь-якої солідності персонаж у віці приблизно п'ятдесяти років



прагне акцентувати свою величність, іронічно відображену в прізвищі, але виглядає скоріше жалюгідно, ніж поважно. Великін емоційно реагує на звинувачення в брехні й вимагає від Андрія вибачення. Він ображається й ледь не плаче, коли Андрій, захищаючи честь своєї матері, його б'є. Якщо для Сергєєва спротив Андрія Чумака є предметом здивування: «Я такого ще не бачив, чистий диявол!» [134], то для Великіна – викликом. В'язень, якого неможливо зламати, руйнує картину світу позірно всевладного тюремника. Тож примус Андрія Чумака до «співпраці» стає справою принципу: «Не будь я Великін!» [134]. Взаємини Великіна та Андрія Чумака набувають ознак приватних, між персонажами з'являється особиста неприязнь, зумовлена рівноцінними обра́зами. Такий акцент важливий для об'єднання романів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» в один серіал, а саме для включення в нього образу Великіна як того, хто переслідуватиме Андрія в тайзі Далекого Сходу.

Серед співробітників НКВС у галереї Івана Багряного є представники жіночої статі, які не вирізняються глибиною змалювання характерів, проте розкривають злочинність та аморальність системи. При першому знайомстві із Нечаєвою Андрій відзначає підкреслену сексуальність жінки, «вогненногрової й досить молодої, й досить гарної» [15:56], з опуклим бюстом, що «в густо нафарбованих губах» [15:57] тримала цигарку та йшла, неодмінно «вихиляючи стегнами» [15:57]. Проте її оманлива зовнішність яскраво контрастувала із грубим, істеричним характером, любов'ю до «дванадцяттиповерхової лайки» та алкоголю. Для Андрія Нечаєва, це «чудо-юдо», стала принизливою насмішкою над закладеним у його підсвідоме архетипом жінки – лагідної, ніжної та прекрасної: «...замірилася на той образ, що його Андрій носив завжди в душі, як святиню, – образ жінки, образ сестри, образ матері» [15:63]. Сексуальність у такому контексті є маркером вульгарності й розбещеності, покликаним тільки підкреслити моральний занепад людини в радянській системі. Контрастним до образів служниць «правосуддя» в романі є образ коханої Катрі, жіночність та привабливість якої представлена імпліцитно: тримаючи в голові образ дівчини, Андрій Чумак уникає згадок про її зовнішність.

Утілена в образах Нечаєвої та Клави розпуста стає ознакою системи правосуддя. У фільмі цей акцент відтворений з усією повнотою: один із епізодів передає процес катування в'язня групою оголених дівчат. Проте в романі зображення Нечаєвої відрізняється неоднозначністю, адже серед епізодів, що представляють повну моральну деградацію, трапляються такі, де її людська співчутлива сутність визирає із уніформи чекіста, наприклад, у сцені з листом до матері. Усе це підкреслює переконання І. Багряного в деструктивному впливі більшовицької ідеології на власних «служників»: «Андрій думав про Нечаєву, і йому здавалося, що ті “люди” вже самі себе не впізнають» [15:291]. У фільмі образ Нечаєвої поданий без заглиблення в її психологію та без відтворення людської слабкості. Груба та вульгарна, вона стоїть на одному шаблі з морфіністкою Клавою і втілює найвищий рівень деградації суспільства. На думку письменника й режисера, такий соціум, у якому архетип жінки як берегині роду, матері, Богородиці заступає «розпутна жінка, керована тим самим безсмертним російським лайливим генієм» [15:192], не може бути здоровим. Жіноче питання в Радянському Союзі мало ідеологічний характер. Пропаганда старанно формувала образ суспільно активної особистості, насамперед «будівниці соціалістичного суспільства» [136:164]. Отже, позбавлена жіночності жінка стає інструментом покарання «ворогів народу» на рівні з чоловіком.

## **4.2. Ідеологічний зміст образу Андрія Чумака в романі та фільмах**

### **4.2.1. Андрій Чумак – ніцшеанський герой**

Персонаж і як конкретна фігура у творі, і як імпліцитна форма існування певної ідентичності тісно пов'язаний з ідеологією. Він може мати «власні» переконання як сконструйована індивідуальність, а також транслювати вкладені в нього авторські смисли. Персонаж є точкою перетину між автором та читачем [70] та формує «художній світ», у якому проявляється через способи організації тексту [77:136]. Ідеологія роману, «передана через внутрішні монологи, невласне пряму мову», «вбудовується» в структуру персонажа і

через нього вступає в кореляцію зі свідомістю реципієнта твору [25]. Читач за допомогою персонажа сприймає зображену дійсність разом із вкладеними ідеологічними кодами. Радянській системі в романі І. Багряного, утілений в образах служників, протистоїть Андрій Чумак як носій світогляду іншого типу. Прототипом Андрія Чумака є сам автор, а тому дистанція між персонажем та І. Багряним, на наш погляд, мінімальна. Оскільки письменник підкреслює утилітарне значення літератури, прагне через неї коригувати суспільну думку, яка своєю чергою постає рушійною силою реальних змін у суспільстві, можемо розглядати його романи як висловлювання з конкретною комунікативною спрямованістю, ілюкативною силою [191:95]. У романі «Сад Гетсиманський» автор через образ Андрія Чумака не тільки засуджує та критикує радянський режим, а й на основі своєї картини світу, морально-етичних цінностей створює ідеологічно забарвлену модель дійсності, яку протиставляє радянській. Ця модель відповідає уявленню І. Багряного про суспільний ідеал, що поєднує риси ліберального, релігійного та комуністичного зразків [128:67].

У романі «Сад Гетсиманський» образ головного персонажа Андрія Чумака демонструє виключну психологічну і фізичну стійкість у боротьбі з ворогом. В обставинах тотального пригноблення особистості йому вдається зберегти власну ідентичність, і ця перемога стає унаочненням ідеї І. Багряного про те, що навіть у безвиході людина повинна продовжувати боротьбу. На типі відображення головного героя позначилася філософія Ф. Ніцше, зокрема концепція «надлюдини» – особи, яка перевершує звичайну людину в якостях і здібностях. На початку ХХ ст. вплив німецького філософа на українську літературу був доволі вагомим, зокрема ідеями Ф. Ніцше надихалися М. Коцюбинський, Леся Українка, О. Кобилянська, В. Винниченко та інші. На думку філософа, «надлюдина» – це мета еволюції людства, і воно має прагнути створити «надлюдину», щоб досягти вищих рівнів свідомості та самореалізації. «Надлюдина – це сенс світу» [109:11]. Ніцше розвиває ідею волюнтаризму А. Шопенгауера, акцентуючи на волі до влади над собою та своїм життям. М. Балаклицький виокремлює ніцшеанські «цезарські» риси у персонажах

І. Багряного, зокрема їх «феноменальний ресурс організму і всебічну обдарованість – пам'ять, інтелект, моральну твердість» [17:77], а також безумовний авторитет над оточенням та усвідомлення власного покликання. Під покликанням дослідник розуміє соціальну функцію висловлюваних й утверджуваних через героїв ідей не тільки в межах роману, а й поза ним: «Прагнучи вплинути на читача своїми текстами, спонукати його на виконання громадського зв'язку, Багряний наполягає на пріоритеті суспільного покликання своїх героїв та ідеологічній функції української літератури» [17:82]. Так, Андрій Чумак – сильна особистість, яка декларує модель боротьби зі світом радянського «правосуддя». Засобами характеристики персонажа є і авторські коментарі, і способи, у які персонаж вирішує екзистенціальні конфлікти. Винятковість головного героя відображена в портретних характеристиках, які вирізняють його на фоні інших: «Вони всі худі, як шкелети, хоч очі їхні пломеніють буйно, він же свіжий, повнокровний і наспортований атлет...» [15:66]. Фізичний стан героя не тільки ознака його унікальності, а й спосіб увиразнення впливу жорстокості тоталітарного режиму: «Щоб повергнути такого атлета в гарячку, треба було піднести великий, дуже великий келих гіркої!» [15:281].

Андрій Чумак – лідер. Ця риса є однією з провідних у його характері. На підтвердження цього можемо навести той факт, що саме Андрій «задавав тон» у камері, його одностайно обирали «старостою», він «складав заяви черговим за всіх, мав діло з наглядачами, полагоджував камерні конфлікти» [15:297]. Крім того, він був авторитетом для інших, зокрема для Давида, Санька, Штурмана, Васильченка. В'язень Васильченко, перебуваючи в напівпритомному стані, саме через Андрія хотів передати слова рідному брату: вірив, що Андрій таки вийде на волю. Окремо відзначимо потяг персонажа до справедливості та прагнення її встановлювати там, де можливо: потребувати окрему миску каші для себе, здемаскувати «засланих казачків» – «аматора аеродромів», Азіка, Іщука – вступатися за співкамерників тощо. І хоча в опозиції «служники правосуддя – в'язні» справедливість виключена ще на момент протиправного

ув'язнення, однак Андрій Чумак не тільки не сприймає таку дійсність та намагається їй протистояти, а й обурюється мовчазністю інших, тим, як вони покірно дозволяють із себе знущатися: «Його зворушувала трагічна покора всіх цих приречених, і вона ж його обурювала» [15:327].

У фільмах Р. Синька Андрій Чумак постає таким же борцем за справедливість, вступає в конфлікти з наглядачами, виборюючи свої права та права товаришів. Наділений рисами внутрішнього аристократизму [17:81], він уміє тримати себе достойно, говорити виважено і спокійно. Деталлю, що відрізняє Андрія Чумака від інших, є білосніжна вишита сорочка як символ національної культури. Однак у масових сценах персонаж зливається з оточенням: режисер практично не виділяє його ні ракурсом, ні зовнішнім виглядом, ні репліками. Роман, на відміну від фільму, зосереджується на внутрішніх конфліктах, а фільм прагне в яскравих, ідеологічно маркованих образах передати радянську дійсність. І фільм, і роман фокусуються на протистоянні Андрія Чумака з абсурдною реальністю, у якій персонаж прагне не тільки зберегти себе, а й віднайти справедливе покарання для своїх кривдників.

#### **4.2.2. Екзистенційні мотиви в образі головного персонажа**

Категорія абсурду – одна з ключових в екзистенціальній філософії. Екзистенціалізм трактує існування людини у світі як таке, що позбавлене сенсу чи об'єктивних цілей. Людина сама бере відповідальність за те, яким сенсом наповнити власне життя, яких цінностей дотримуватися і чого прагнути [207]. На думку Ж.-П. Сартра, прагнення людини визначити своє місце у світі й знайти сенс у житті конфліктує із постійною невизначеністю та неминучим «ніщо», що породжує тривогу, тугу, нудьгу. Абсурд – це безглуздя, нісенітниця, смішне, те, що суперечить усталеній істині [62]. В атеїстичному напрямі філософії екзистенціалізму категорія абсурду розглядається як відчуття безглуздості та безвиході, яке може переживати людина у світі, позбавленому гарантованих цінностей та сенсу, і це провокує її на самогубство або бунт.

Породжена в роботах С. К'єркегора, зокрема в праці «Страх і трепет», у якій автор вважає парадоксом жертву Авраама заради віри в Бога, теорія абсурду найбільше розвинулася в роботах А. Камю, на думку якого, абсурд виникає при зіткненні між людиною, що прагне до раціоналізації й осмислення світу, та бездушним Всесвітом, який не може задовольнити її потреб та запитів: «...між ірраціональністю і затягим прагненням ясності, гук якої відлунує в глибинах людської душі» [56:17].

Роман «Сад Гетсиманський» просякнутий екзистенціальним мотивом абсурдності світу. На всьому лежала «печать кричущого безглуздя, розгубленості, безнадії й повного очманіння» [15:96]. Нісенітниця як відсутність смислу характеризує процеси та ситуації, неможливі для осмислення. І. Багрянний говорить про безглуздя в ті моменти, коли реальність розходиться із очікуваннями, розриває звичні шаблони: до таких виявів належать побиття людини із щирою прихильністю до партії, беззмістовні ритуали, заборони, що суперечать самі собі та не несуть жодної користі, і найголовніше – байдужість, звіряча ненависть та невмотивована жорстокість системи.

Наприклад, незначним, однак показово цинічним підтвердженням абсурдності світу тюрми є існування «брехалівок» [15:139]. При суворому дотриманні усіх правил конфіденційності та ізоляції, НКВС непослідовно спокійно дозволяє людям годинами перебувати в компанії абсолютно різних співкамерників, спілкуватися, обмінюватися плітками. На нашу думку, це тільки підтверджує те, що усі правила та заборони – лише елемент психологічного гніту, демонстрації сили та влади, насправді ж «все одно звідси – цебто з лабет НКВД – ніхто ніколи не вийде, все це приречене на зламання, на брухт» [15:139], а отже, і справжнього страху за розповсюдження інформації немає, бо «була б людина, а діло знайдеться!» [15:360].

У процесі нав'язування обвинувачень служники не вбачають когнітивного дисонансу, бо логіка безпідставно інкримінувати людині порушення закону не суперечить уявленню, що «ворог народу» вже ап'орі

винний. Тоталітарна машина діяла на упередження: «Будь-який злочин, який тільки зможе уявити собі правитель, має бути покараний, безвідносно до того, скоєний він чи не скоєний» [189:427]. Слідчий закликає не боятися жодних перебільшень, адже, маючи моральний дозвіл на обвинувачення без доказів, він може не обмежуватися жодними рамками: що воно серйозніше, то краще. Наведемо приклад псевдологіки обвинувачення із фільму: «Коли переходив маньчжурський кордон? – Ніколи! – А якщо ми доведемо? – Значить, буде значиться, що переходив. – Так і запишемо» [134]. У фільмі Р. Синька мотив абсурдності дійсності представлений на різних рівнях, починаючи від списку обвинувачень заарештованим і завершуючи фінальним епізодом масового божевілья.

Дійсність стає абсурдною під впливом радянської системи, тож у романі І. Багряного йдеться не тільки про безглуздя, а й про спосіб безмістовної номінації явищ, приховування їхньої справжньої суті за протилежними за значенням вербальними одиницями. Письменник відзначає: «...попри все таке часом кричуще безглуздя, у цій установі одначе не буває речей, роблених так собі, жарту ради, що у всьому є своя логіка». [15:148]. Він визнає існування «якоїсь чортячої логіки, нелогічної логіки» [15:264], неприйнятної для його світогляду та системи цінностей. Саме ідеологія та пропаганда спотворює дійсність, насаджує певне сприйняття, й абсурдні твердження сприймаються як правда.

Позбавлений сенсу, «межовий» простір стає для Андрія Чумака рушійною силою внутрішньої боротьби. Зіткнувшись із абсурдною дійсністю, людина змушена реагувати та шукати з неї вихід через її прийняття, бунт або самогубство [56:44]. Для А. Камю свобода людини полягає в можливості створення власного сенсу та вибору в умовах абсурдності. Закинутість у «межову» абсурдну ситуацію зіштовхує персонажа з необхідністю робити екзистенційний вибір, заново переосмислювати цінності, світ довкола та самого себе. Андрій Чумак не є статичним персонажем, він переживає трансформацію під впливом нав'язування чужої волі й у конфронтації з нею виборює своє

право називатися людиною. Тоталітарний режим прагне його «розколоти» та знищити, однак у свідомості головного героя «розколотися» – значить програти системі, проявити слабкість, а внаслідок – все одно загинути. Тому Андрій навіть не замислюється над можливістю такого варіанта. Рефлексії з цього приводу виникають у моменти, коли не витримують та «розколюються» його співкамерники: «...ці люди подуріли» [15:113], «вони самі собі поробили ілюзій і вхопилися за них, покотившись по похилій» [15:119], Свистун «розколовся» «собі на погибель і вічну ганьбу» [15:113]. Однак Андрій «глибоко відчував людську трагедію» і не засуджував тих, хто «розколовся», а співчував їм, намагався підтримати слабких, таких, як Микола – бідолашний романтик [15:336].

Для самого Андрія Чумака як для особистості із загостреним відчуття справедливості та власної гідності єдиним неdestructивним способом боротьби із системою було витримати будь-якою ціною. Необхідність постійно перевіряти межі своїх можливостей, доводити насамперед собі цінність існування є одним із чинників підтримки ілюзорної стабільності в нестійкому дисгармонійному світі, екзистенціальна необхідність, породжена абсурдною дійсністю та втратою всіх орієнтирів. Андрій Чумак не міг бути слабким, адже його стійкість – це виклик самому собі, перевірка вартості честі, гордості, «чумаківській вдачі, якою так завжди пишався» [15:321], а також і спосіб довести радянській системі, що вона, попри всю її показну величність, не спроможна протистояти Людині. Отже, на нашу думку, перед Андрієм не стоїть спокуса «розколотися» й тим завершити свої страждання. Він не міг би свідомо вчинити так, як того хотіла система, питання було тільки в тому, чи вистачить у нього фізичних та психічних сил для боротьби, до того як він збожеволіє чи загине.

У фільмі Р. Синька незламність Андрія, як і в романі, є бунтом проти дійсності, збереженням власного «Я». Режисер відтворює декілька красномовних епізодів, у яких Андрія Чумака примушують до «співпраці» шляхом застосування фізичних тортур, але герой залишається незламним.



Однак внутрішні сумніви Андрія Чумака у фільмі відображені в розмовах його співкамерників. Одні з них радять «розколотися»: «...вам треба жити, зберіться, ці мури інакше не розсунути», інші ж в особі священника Петровського – подбати про свою душу: «Яка користь зберегти тіло, а душу занепастити?» [134].

Андрій Чумак у романі постає упертим та гордим, вірним моральним принципам, а через те суворим до себе в моменти слабкості. У якості прикладу наведемо незначний епізод, коли головний герой, чуючи рев катованої людини, спокійно з'їв борщ, «довівши сам собі, що в нього ще міцні нерви й достатня сила волі» [15:116]. Однак, незважаючи на феноменальну стійкість, внутрішню силу персонажа, І. Багрянний зображує Андрія Чумака й у моменти слабкості, наділяючи його рисами живої людини, роблячи образ більш реалістичним. Зокрема, безкінечний конвеєр фізичних, але здебільшого психологічних тортур призводить до розладу: «Залізний його організм остаточно здав, розладився, психіка теж», до стану фрустрації: «В нього не було ані душі вже, ані серця, а була порожнеча» [15:520].

У такі моменти екзистенціальна проблема абсурдності дійсності й безвиході прагнула бути розв'язаною через смерть, яка не лякала Андрія так, як лякала зрада власним принципам. У розмові з Давидом герой пояснює: «Вмерти раз – це бути роздавленим фізично, але лишитись і не вмерти морально, зберегти свою честь, свою душу й горде право бути любленим...» [15:204]. І хоч головний персонаж любив життя і не бажав помирати на зло ворогам «і не від страху перед смертю, а від страшної ненависті хотів жити» [15:281], стан психічного розладу призвів до твердого наміру закінчити життя самогубством. Однак визначальним чинником у такому рішенні став не тиск радянської системи, а зневіра у власних ідеалах: Андрій був упевнений, що його зрадили брати – стовпи, на яких трималася вся його віра в людину, уся його особиста ідеологія. Розчарований у своїх цінностях, він більше не міг віднайти точку опори в цьому світі, тож хотів зважитися на останній крок – самогубство, позбавивши ворогів права на його життя та смерть. Якби не втручання Сашка

та не записка-«горошинка» від Катрі з настановою триматися, вчасно знайдена в кишені, план би був реалізований, але навіть у такому випадку самогубство не сприймалося б як слабкість, адже стало б особистим вибором, бунтом проти нав'язування чужої волі.

У фільмі образ головного персонажа також зазнає перетворень: якщо на початку в розмові з катами герой поводить ся впевнено й зверхньо, у кінці фільму його стан можна охарактеризувати як виснажений, пригнічений, доведений до вищого ступеня екзистенціальної нудьги. Персонаж роману та фільму стикається з випробуваннями різного характеру, і це зумовлює відмінні способи реагування на ситуацію. Якщо в романі Андрій Чумак доведений до крайнього відчаю сумнівами в братах, у фільмі він втомлений скоріше не внутрішньою боротьбою, а безкінечним знущенням системи. Зрештою, помилювання персонажа у фіналі фільму після сцени з розстрілом братів не сприймається особистою перемогою, а скоріше вдалим збігом обставин. Андрію Чумаку вдається подолати систему й не «розколотися», але, на відміну від роману, він не може зберегти власну цілісність. Останній епізод масового божевілья стає яскравим унаочненням кульмінації екзистенціальної кризи персонажа та перемоги абсурду. Подальшу трансформацію Андрія Чумака у фільмі розглянемо в розділі, присвяченому «Тигроловам» – другій частині серіалу.

#### **4.2.3. Євангельські цінності як точка опертя в «межовій ситуації»**

Андрій Чумак у романі «Сад Гетсиманський» проходить випробування «межовою ситуацією», у якій відбувається розрив зі звичним світом. К. Ясперс вважає, що через «межові ситуації», а саме через страждання, боротьбу та смерть, людина усвідомлює сенс свого існування, усвідомлює, «що є справжнім» [201:23]. Серед «справжніх» цінностей, які може запропонувати «ненадійний світ», філософ виділяє такі, як «батьківщина та рідний край, батьки та предки, брати та сестри, друзі» [201:22]. Таким чином, кризова ситуація штовхає Андрія Чумака до переосмислення свого існування та пошуку

точок опору в ньому. Герой шукає джерело енергії для протистояння тоталітарному режиму в системі морально-етичних цінностей, оснований на беззаперечній вірі в силу кровної єдності. Мотив родинних цінностей є одним із провідних у романі «Сад Гетсиманський». І. Багряний протиставляє радянській ідеології гуманістичні ідеали, утілені в ідеях братерства, любові, єдності та свободи. Мотив цінності кровного зв'язку тісно переплетений із релігійними образами та символами, представлений через них, а тому ми розглядатимемо їх послідовно.

«Сад Гетсиманський» І. Багряного наскрізь пронизаний біблійними мотивами й образами, починаючи від назви й закінчуючи християнською морально-етичною філософією в його основі. Літературознавці розглядали різні аспекти релігійного складника творчості письменника, зокрема М. Балаклицький увів поняття «нової релігійності», назвавши ним індивідуальне, часом відмінне від канону, усвідомлення релігії та віри. Ідеться насамперед не про обрядовий, а про морально-етичний зміст, про особистий шлях до спасіння та розуміння Біблії як символу людської культури та мудрості, про культивування особистої сили й витривалості. Ці ідеї, на думку науковця, утілилися у формуванні образів головних персонажів – сильних лідерів, здатних повести за собою та змінити історичний шлях України. Одним із способів презентації таких героїв є наслідування Ісуса Христа як ідеалу духовності. У романах І. Багряного страдницьке життя персонажів виявляється в їхньому існуванні в алогічному світі, безпричинному насильстві, а також у зраді – «нижчій точці душевної деградації нищих людей» [17:172]. Наслідування хресного шляху Христа символічно відтворює «трагічний шлях представника нової української еліти», що веде до «моральної, ідеологічної й військово-політичної перемоги над усіма формами поневолення своєї землі та народу» [17:171].

На думку А. Желновач, причиною звернення І. Багряного до Біблії є комплекс «безґрунтярства», потреба переосмислити цінності, визначити чітку межу між «своїм» та «чужим» у контексті проголошення тоталітарною

системою – «новою релігією» – фіктивних, неістинних цінностей, створення «нового Єрусалиму» [47:5] Процес деміфологізації радянського світу починається з «утвердження інтимного простору буття та правди здорового глузду» [63:223].

Безумовно, релігійні символи та образи слугують утворенню глибоких філософських смислів, однак, крім цього, мають утилітарне значення: «спаюючись» з іншими ідеологічними сенсами, надають їм вагу, авторитетності. М. Сподарець вважає, що введення в роман біблійної образності зумовлене ідеологічною позицією автора, використовується для пропаганди своїх ідей, оскільки моралізаторство має підкріплюватись чимось значним, наприклад, Євангелієм [140:227]. На думку І. Юрової, протистояння людини й тоталітарної системи є основним сюжетом роману, а «біблійні образи, проблеми та мотиви ставали одним зі способів окреслення цього протистояння» [185:149]. І. Багрянний використовує доволі широке коло релігійних мотивів, образів, символів, проте, за переконанням М. Сподарця, їх наявність у поезії І. Багряного не свідчить про стовідсотково релігійну концепцію твору [140:227]. Таким чином, релігійна образність та символіка в романі «Сад Гетсиманський» насамперед служить ідеологічним цілям і вносить у текст систему загальнолюдських християнських цінностей, віра в які визначає авторську ідеологію. Таку ж функцію релігійна символіка відіграє у фільмі – увиразнює антитоталітарну риторіку. Вона є джерелом для цитування, і уривки з Біблії звучать як опора для гуманістичної антисталінської ідеології, однак символіка зради, Гетсиманського саду, мучеництва в кіноверсії практично не представлені.

Через висвітлення кризового стану церкви московського патріархату письменник дискредитує тоталітарний режим. Церква як оплот духовності в романі «Сад Гетсиманський» постає сплюндрованою, знівеченою, а священник, маючи зобов'язання перед Богом та людьми захищати віру, є зрадником – Юдою. Ідеологічний зміст посилюється акцентом на тому, що за релігійною маскою ховається саме радянська система, а їй протистоїть Українська

Автокефальна Православна Церква. Священник-зрадник сприймається як образ-оксиморон, однак ідеться не стільки про розкол особистості й внутрішній конфлікт між духовним та матеріальним, скільки про відсутність віри як такої. Тож радянська система та московська церква як її елемент постають на тлі ідеології атеїзму та безбожництва. У Радянському Союзі, у якому атеїзм був проголошений офіційно, політика щодо церкви була нищівною. «Ми повинні боротися з релігією. – писав Ленін. – Це – азбука всього матеріалізму і, отже, марксизму. <...> треба матеріалістично пояснити джерело віри і релігії масам» [82:418]. Від 5 лютого 1918 року було введено в дію положення декрету Раднаркому про відокремлення церкви від держави та школи від церкви, що стало прикриттям для масового терору проти її служителів. 1925 року починає активну діяльність Всесоюзна спілка войовничих безбожників, що призвела до зменшення кількості храмів, закриття парафій. Крім того, громадяни, які вірили в Бога, не могли просуватися по службі, а отже, ідеться про обмеження їхніх прав. Натомість атеїзм, зокрема науковий матеріалізм, набув небувалої популярності: «Суспільство було охоплене розгалуженою мережею атеїстичної пропаганди, що починалася від дитячих садків і включала обов'язкові вузівські курси “наукового атеїзму” та відвідування атеїстичних гуртків і лекцій за місцем роботи» [146]. Тож церква продовжувала існувати, однак, позбавлена Бога, перетворювалася на інструмент радянської пропаганди та інквізиції. У романі «Жовтий князь» Василя Барки [18] саме храм стає штаб-квартирою радянської влади, а в романі «Сад Гетсиманський» через нього режим проникає в приватне життя.

Акцентуація біблійного образу в романі відбувається уже в першому епізоді, коли в хаті Чумаків зрадник Яков читає уривки зі Святого Письма й випадково стає свідком зустрічі братів. Ні в словах, ні в рухах, ні в міміці персонажа неможливо впізнати ознаки дволикої сутності. Навпаки, автор немовби прагне підкреслити особливий статус цього персонажа, відвівши від нього найменшу тінь підозри: саме Яков тримає в руках Біблію батька – найбільшу святиню, символ святості роду, саме Яков є вчителем для Галі,

наймолодшої з роду Чумаків. Саме він уперше промовляє ім'я Юди, дистанціюючи його від себе, начебто викриває та засуджує. Насправді ж у такий спосіб автор наповнює чашу довіри читача, щоб досвід розчарування був яскравішим і образ зрадника максимально огидним та аморальним. Такий же ідеологічний прийом використовується в епізоді, де Андрій пригадує священника з жалем і з розкаянням, адже той відвідував його матір, знав її потаємні думки, треба було, мовляв, хоча б потиснути йому руку.

Портретні характеристики священника в Чумаковій хаті максимально лаконічні, Яков постає практично безликим. Тільки згодом у спогадах Андрія він виникне як «сіра та скромна» людина [15:222]. Однак безликість – не випадкова, а спеціально підкреслена риса, що проявляється в різний спосіб: Яков не осмілюється суперечити Галі щодо місця для портрета, а тільки безкінечно «зітхає», «бубонить» собі під ніс, читаючи ту саму фразу декілька разів (як ознака того, що читане не було йому цікаве і близьке), і нарешті безслідно зникає, кивнувши на прощання «власне ні до кого – до старого Чумака на покуті, бо всі були зайняті чим іншим» [15:8]. Через відсутність характерних прикмет в епізоді з очною ставкою в персонажі з вигаданим іменем Жгут неможливо впізнати священника Якова. Зовні – це інша людина, з портретними рисами, що підкреслюють лицемірну сутність: з «лисячим личком», «блискучими оченятами», «солоденька, чепуренька, свіженька» [15:515]. І тільки в певний момент відбувається акт упізнання: «сцена в хаті, батькова Біблія і цей погляд на прощання» [15:519]. Отець Яков як «сіра», позбавлена індивідуальності людина є, імовірно, ідеологічним знаком, ніж характером. І. Багрянний не розкриває мотивації його зради, священник московського патріархату як породження варварської системи робить те, що вона йому диктує.

Якову як носію антихристиянської позиції протистоїть священник Петровський – представник Української Автокефальної Православної Церкви. Він, на відміну від Якова, символізує істинну церкву, від якої там, за межами мурів, мало що залишилося: «З тієї церкви, до якої належить він, священників

вже нема!» [15:220]. Для Петровського, як і для Андрія, «розколотися» – «неможливо», це проти його природи, а внутрішній ресурс протистояння системі персонаж черпає із беззаперечної абсолютної віри в Бога, приймаючи за неї страждання, стаючи новітнім мучеником: «Він уже сидить скоро рік у цих мурах, ходить по всіх сферах новітнього цього пекла, носить по тому пеклу своїх вісімдесят років і свою гилу, притримуючи її руками, і зовсім не вимагає ні від кого ані співчуття, ані зрозуміння свого мучеництва» [15:221]. Український священник на тлі корумпованого атеїстичного духовенства московського патріархату стає справжнім героєм, силою і щирістю віри він захоплює атеїста-Андрія, що «дивиться на Петровського з глибокою, мовчазною симпатією» [15:221]. В очах Чумака цей персонаж «виснажений, блідий і... величний» [15:221]. Проблема зрадницької природи священника московського патріархату не є проблемою релігійною чи філософською, вона лежить виключно в ідеологічній площині: атеїзм позбавляє радянських служників у рясі будь-якої відповідальності перед вищими силами. Однак у автора своя думка щодо цього: «Деякі (священники) живуть. Але вони платять за це велику ціну Кесареві...» [15:220]. У подібному протистоянні І. Багрянний висловлює розуміння церкви як політичної сили й підкреслює проблему безґрунтярства українського духовенства й водночас потребу суспільства в ньому: «Бог такі конфлікти з Ним прощає, коли йдеться про інтереси багатомільйонного народу, що хотів би славити Бога теж, але на своїй мові і в своїх храмах, національних» [4:205].

Атеїстичний світогляд негативно характеризує природу духовенства московського патріархату, але, на думку письменника, не є знаком абсолютного зла для інших персонажів, зокрема для Андрія Чумака. Головний герой роману «Сад Гетсиманський» – атеїст: «Отче... Я не віруючий...» [15:223], але його світогляд базується на системі загальнолюдських християнських цінностей, він глибоко шанує Біблію та її слід у народній та загальнолюдській культурі. Крім того, відсутність віри в Бога персонаж компенсує вірою в людину як абсолют та вірою в себе. Іван Багрянний і сам, найімовірніше, був носієм атеїстичного

світогляду, про що згадує в мемуарах Ю. Шевельов [180:177]. Принаймні атеїзм він розглядає як явище, що виросло «з ідейного підґрунтя». У публіцистичній праці «Молодь великої України і наші завдання» митець писав, що краще «якнайдовше лишатися при своєму атеїзмі, та з тою церквою боротися, як з церквою, що століттями була знаряддям чужої агресії, політичного впливу та національної нівеляції» [7:45], до того ж атеїзм не є перешкодою для того, щоб підтримувати українську церкву, «єдино доцільну і потрібну» [7:45]. Так і Андрій Чумак, представник української молоді, глибоко шанує віру й навіть визнає її якийсь потойбічний вплив: «...це несподівана милість фортуни. Мабуть, Петровський за нього дуже молився» [15:259]. У момент розпачу, коли перед очима головного героя постає образ матері після арешту її останньої дитини, Андрій несвідомо звертається в молитві до Бога: «...наперекір глуздові, наперекір свідомості, проривається з невідомих глибин, як колись у дитинстві» [15:197]. Біблійні образи та сюжети посідають важливе місце у світогляді персонажа, але преосмислюються. Позбавлені прямого сакрального значення, вони насамперед зберігаються як форма, використовуються як сюжетні паралелі, тоді як внутрішня їхня структура збагачується іншим смислом: для Андрія Чукама релігійні сюжети поєднані з відчуттям безумовної любові до матері, братів, спогадами із дитинства, відчуттям причетності до могутнього українського роду.

У фільмі відбувається переосмислення релігійних знаків. Образи Гетсиманського саду та Юди акцентуються тільки в назві – «розширеній метафорі незаслужених страждань українського народу, та й не лише українського, але й усіх народів, поневолених тоталітарними режимами» [151:71]. Натомість через активне цитування Священного Письма в кризові ситуації, а також тоді, коли необхідно підсилити градус ідеологізації, а кінематографічних засобів виявляється недостатньо, християнські мотиви також стають узагальненою метафорою, не обмеженою конкретними образами та сюжетами.



Якщо роман дає змогу розгорнути проблематику в декількох площинах, фільм тяжіє до спрощення, схематизації. Зі священника Якова режисер знімає функцію зрадника – замість нього на Андрія Чумака доносить невідомий глядачеві персонаж-провокатор. Такий прийом, з одного боку, нівелює конфлікт української та московської церков, а з іншого – підсилює ідеологічну роль релігійних елементів. Священники Яков і Петровський у кінострічці не є опозиційними персонажами, вони доповнюють один одного й через цитування Святого Письма транслують християнські ідеї людинолюбства, мучеництва, протиставляючи їх радянському світу зла та безбожництва. Петровський у фільмі, як і його прототип у романі, демонструє непохитну віру в Бога, з якої черпає сили, щоб «не розколотися». Ця риса виявляється в розмові з лікарем, у якій носій матеріалістичного світогляду Литвинов схиляє священника до того, щоб врятувати тіло, зробивши те, чого вимагають слідчі. Петровський заперечує цитатою зі Святого Письма: «Проклятий народ, що не знає законів: хто вірує, хоч умре, буде жити. Яка користь зберегти тіло, а душу занепастити?» [134]. При цьому персонаж дивиться прямо в камеру, і такий акцент надає його словам особливої ваги, розширює їх до універсального смислу: силам зла протистоїть віра в християнського Бога.

Персонажі звертаються до Біблії в кризових ситуаціях, що вимагають від них консолідації усіх сил для протистояння, а Святе Письмо є моральною опорою такої боротьби. Наприклад, на звинувачення в контрреволюційній діяльності Андрій Чумак відповідає словами із Біблії: «А первосвященики та весь синедріон шукали на Ісуса неправдивого свідчення, щоб смерть заподіяти Йому» [Мат. 26:59]. Таким чином, персонаж не просто контратакує кривдників у словесній перепалці, а й підключає до своїх слів біблійні смисли, проводячи паралелі між системою радянського «правосуддя» і синедріоном, і це робить його позицію сильною в ідеологічному плані. Потерпаючи від знущань, Чумак цитує Євангеліє від Іоана: «Помрете в гріхах своїх», актуалізуючи смисл християнського пророцтва загибелі тих, хто не має в серці віри, а отже, здійснює злочини проти людини та Бога. Есхатологічним пророцтвом у вустах

священника Якова звучать слова Ісуса Христа про друге пришестя та вісім ознак останніх часів: «Дивіться, щоб ніхто не звів вас. Багато буде казати, що я Христос. Ви почуєте про війни. Не тривожтеся. Все так має бути. Це не кінець ще» [Мат. 24:6–14]. А в епізоді масового божевілья, де приречені в'язні співають «Інтернаціонал», крізь пролетарський гімн прориваються слова з Нагірної проповіді Ісуса Христа: «Останні стануть першими, а перші останніми» [Мат. 9:30], які звучать як оптимістичне пророцтво про нагороду тому, хто став новітнім мучеником за віру, за християнські цінності. В іншому уривку з Нагірної проповіді Ісуса Христа, наведеного Петровським, прихована християнська мудрість людинолюбства: «Моліться за тих, хто вас переслідує» [Мат. 5:44]. Служники радянської системи крізь призму цієї цитати сприймаються заблудлими вівцями, яких тільки Бог може повернути на правильний шлях. Подібний мотив зняття відповідальності зі служників простежуємо і в романі.

Цитати зі Святого Письма актуалізують біблійні сюжети. Наприклад, коли на допити забирають професора Приходька, священник Петровський, дивлячись прямо в кадр, промовляє: «До злочинців Його зараховано! А хто побіч проходив, то Його лихословили, головами своїми хитали й казали: Отак! Ти, що храма руйнуєш та за три дні будуєш, зійди із хреста та спаси Самого Себе!» [Марко 15:28-32]. Важливий не стільки зміст промовлених слів, скільки контекст, адже в уривку йдеться про епізод страти Ісуса Христа. Режисер вдається до подібного паралелізму, щоб підкреслити мученицьку смерть невинних, як і сам Син Божий, людей.

Окремого значення у фільмі набувають молитви матері «Трисвяте» та «Молитва до Святого Духа», у яких лунає заклик до Бога, щоб той дав сили: «Прийди, і вселися в нас, і очисти нас від всякої смерті». Однак сакральній молитві протистоїть «молитва» органів «законності»: «Молись нашому революційному правосуддю, тобто нам!» [134]. Такий контраст служить яскравим підтвердженням політики СРСР: місце Бога в цьому «перевернутому» світі заступають новітні інквізитори.

Отже, релігійні знаки в серіалі «Сад Гетсиманський» сприяють посиленню біблійної концепції твору, а також посиленню ідеологічних мотивів, зокрема висвітленню радянської системи як простору, позбавленого Бога. Крім цього, режисер звертається до біблійної образності як до морально-етичної основи, з якої проростає система цінностей персонажів. У романі на першому місці в ієрархії цінностей Андрія Чумака стоїть не Бог, а родина. Саме вона є опорою його незламності в «межовій ситуації».

#### **4.2.4. Патріархальні цінності як складник внутрішнього світу Андрія Чумака**

Релігійний код тісно переплітається з родинним. У романі «Сад Гетсиманський» звернення до релігійної образності сприяє сакралізації родинних цінностей. І. Багрянний підкреслює значення любові між членами родини, зокрема між братами, між батьками та дітьми, і возносить її над усім іншим, у тому числі й над вірою. Істинна віра не може конкурувати із любов'ю до близьких, на думку письменника, вона має лише підживлювати цю любов.

Уже з початку роману сакральні родинні зв'язки актуалізуються через концептуальний образ «серця». Архетип матері розкривається через образ материнського серця, яке є символом безумовної жертвовної любові. Воно «мчить» через тисячі кілометрів у пошуках своїх дітей. На думку К. Юнга, така материнська любов «становить потаємний корінь усього становлення і всього перетворення, повернення і спочинку, і мовчазну праоснову будь-якого початку та кінця» [184:126].

Діти, долаючи перешкоди, з'їжджаються з усіх усюд до рідного гнізда, покликані не стільки материною телеграмою, скільки інтуїтивним бажанням опинитися разом. Зустріч Чумаків сприймається як неймовірна. Ідеться про метафізичний зв'язок між рідними, адже вони здатні відчувати один одного на відстані: поки «повизбирало материне серце по світах», найменший син прилетів «наче серцем вчув» [15:9] без жодних звісток. До цього ряду «сердечної» метафорики долучається й образ Якова: він «серце» вкладав у своє

читання, однак, у його випадку серце є знаком злочинної підступності цієї людини, яка уособлює духовенство, що служить не Богу, а радянській системі.

Роман не тільки викриває та засуджує природу радянської колонізаторської політики, що поширилася й на національну церкву, а й протиставляє їй свої ідеологеми. Протистояння радянської церкви та родинних цінностей помітне ще з того моменту, коли Галя повісила портрет батька на покуть – священне місце для ікон. Яков цинічно дорікає дитині у паплюженні святині, проте для Галі, та й для інших Чумаків, такий вчинок не є негідним: батько для них – це і є святиня. Тож служнику радянської церкви бракує контраргументів, і він не може заперечити стосовно бажання Галі: «Вона промовила це так і так блиснула тими очима, що отець Яков махнув рукою і сів на своє місце: “Ну й ну... Дітки...”» [15:5]. Оскільки для екранізації мотив зради не актуальний, у цьому ж епізоді Галині суперечить матір: «Зніми, то ж гріх». Однак портрет і в романі, і у фільмі залишається на місці.

Показовим є й сам малюнок, що нагадує іконічний образ у своїй могутності й значущості: «Величезний портрет в олійних фарбах був виконаний хоч і по-дилетантськи, але натхненно, з Божою іскрою» [15:6]. Таким чином, місце ікони заступає образ батька з дитиною на руках, майже як Богородиця із сином, і така паралель указує на пріоритет сімейних цінностей над релігійними. Сам факт ставлення портрета на покуть підкреслює сакральне значення образу батька, метафорично вказує на його безсмертя, оскільки святі не вмирають, а отже, завжди залишаються захисниками та орієнтирами для тих, хто в них вірить. У фільмі цей мотив вербалізується: Галя порівнює батька з Миколою Чудотворцем. На портреті втілений зворушливий союз батька з наймолодшим сином, адже Андрій Чумак намалював його з маленької фотокартки, яку завжди носив із собою. Батько був духовним протектором для Андрія і «серцем <...> зітлів за нього» [15:4].

Старий Чумак очолює патріархальну родину, символізуючи багатовікову традицію, культурні та національні цінності. Він є типом українця, який уособлює тяглість запорізької слави і як нащадок козаків зберігає козацьку

вдачу й честь. З образу батька починається історія формування життєвих принципів, їх випробування часом і обставинами й нарешті історія внутрішніх мук головного персонажа. Якщо на одній чаші терезів – зрада, на іншій – батьківській заповіт, батьківська настанова «триматися разом». Відтак образи братів, «чумакової гвардії», сприймаються як цілісність, щось нероздільне. У тексті немає жодних згадок про їхнє індивідуальне існування окремо один від одного, практично немає портретних характеристик, крім загальних, але й вони тільки підкреслюють могутність і вказують на високий соціальний статус: «Кремеznий, бравий командир» [15:6], «стрункий, у летунській уніформі» [15:7]. Однак у романі таке узагальнення виправдане ідеологічними завданнями, які ставить письменник. Брати покликані бути духовним знаком єдності, згуртованості, братерства.

Взаємодія головного персонажа з братами відбувається не тільки в сценах-зустрічах на початку та у фіналі роману. Андрій Чумак весь час перебуває в режимі обмірковування й переосмислення їхніх стосунків, і цей внутрішній аналіз підживлюється нерозв'язаним питанням зради. Дитячі спогади становлять елементи світу із «нормального» життя, Андрій звертається до них у пошуках відповідей та для підкріплення віри в братню єдність. У тексті таких згадок доволі багато, і всі вони висвітлюють той чи інший аспект основної ідеї – братерства й цінності роду. Прикметним є акцент автора на показі процесу формування сакрального зв'язку братів. Андрій Чумак згадує «золоте дитинство», у якому батько водив його з братами на Великдень до церкви, і там, у церкві, зароджувалися підвалини нових особистостей, різних, але об'єднаних християнськими цінностями та любов'ю. У цьому спогаді спостерігаємо, як у душі маленьких людей проникає уся вікова першооснова буття, християнська система цінностей. Брати заворожено дивилися й пригадували інший епізод, як з батьком приходили до «Плащаниці» та «...присягалися всім своїм єством любити добро й ненавидіти зло» [15:19]. Автор зображує чотирьох Чумаків у процесі формування братерської єдності, зміцненої релігійними образами та сюжетами. Чотири брати як одне ціле,

«...їхні серця б'ються схвильовано єдиним ритмом» [15:19], з дитинства грали у війну [15:12], виявляючи прагнення захищати один одного, а разом з тим і їхній союз як цілісну структуру.

Відчуття кровної й духовної єдності з братами було орієнтиром у світі абсурду, порятунком, завдяки якому головний персонаж стійко пройшов усі випробування: «Брати стояли біля нього муром, і Андрій тримався за них всім серцем» [15:101]. Водночас він всім серцем боявся втратити цю віру у силу їхньої братньої любові: «...панічно боявся чорного провалля, куди полетить цю віру втративши» [15:169]. А тому найбільших страждань герою завдають не радянські тісні камери та не «великий» та «малий конвеєр», а саме нерозв'язане питання – «хто зрадив?» Не знаючи відповіді на нього, Андрій Чумак кидався від повного заперечення можливості зради до впевненості, що Юдою став хтось із братів. Незакритий гештальт став чинником найбільших страждань героя, але водночас спонукав до пошуку правди й постійної акцентуації теми братерства, яка і була джерелом моральних сил для боротьби. На підтвердження цієї тези наведемо спостереження за тим, як Андрій Чумак реагує на звістку від Копаєва, що весь час брати сиділи тут же, у цій же в'язниці. Автор роману у відтворенні сцени розмови з колишнім слідчим зосереджується на емоції радості, відчутті полегшення, адже, незважаючи на трагічний зміст повідомлення, воно стало початком позитивної розв'язки внутрішнього конфлікту: «...віра в братів була не марна» [15:528].

Ідеологема цінності людських взаємин та кривих зв'язків остаточно перемагає радянську тоталітарну систему в епізоді зустрічі з братами: цикл замикається й братів нічого не хвилює, крім одного – вірності батьковому заповіту: «Ну, от тепер ми всі вкупі» [15:536]. Хиткий, позбавлений ясності світ знову набув знайомих ознак і герої впевнилися в тому, що ідеали, у які вони вірили, варті того, щоб віддати за них життя: «Тягар, найстрашніший тягар остаточно сповз з серця... Їх усіх прирекли до розстрілу» [15:539].

Таким чином, родинні цінності посідають високу позицію в картині світу Андрія Чумака, формують його як особистість. У широкому смислі вони є

ідеологічним знаком: засуджуючи радянську систему та ідеологію, І. Багрянний зіставляє їх з типом свідомості, сформованим на інших цінностях – релігійних та гуманістичних. І, на думку письменника, саме такі ідеали формують сильну особистість, здатну до боротьби, таку, як Андрій Чумак.

Оскільки серіал Р. Синька здебільшого зосереджений на тому, щоб відтворити сутність радянської системи через показ її нищівного впливу на людину, а не на моделюванні героя-борця, який би став прикладом для наслідування, акценти в ньому розставлені по-іншому. Це також стосується того, як відображена взаємодія головного героя з його родиною і які ідеологічні сенси за цим стоять.

Проаналізуємо перший епізод у фільмі. Поховавши батька, засновника славного Чумакового роду, брати збираються в хаті на поминальну вечерю. Сум через передчасну смерть батька накладається на невимовлену тугу за найменшим членом родини: «Не всіх недоля звела» [134]. І хоча глядачу ще не відомо, від чого, згідно з Чумаковим заповітом, необхідно рятувати Андрія Чумака, присутність у кадрі радянських наглядачів спочатку на похороні, а згодом і в дворі, окреслює основне джерело небезпеки – радянську систему. Несподівано сцену в Чумаковій хаті перериває інший композиційно важливий, але новий, порівняно з романом, епізод «уроку» чекіста. У ньому служник «правосуддя» Шаповалов з гостем-високопосадовцем Гілем дають начальнику райвідділу НКВС Матвію Михайличенку урок «класової принциповості» й запевняють у необхідності активніше боротися з ворогами народу, бо «класова боротьба тільки загострюється», а отже, ситуація потребує «наступальних дій» [134]. Гіль закликає Михайличенка зосередити увагу на родині Чумаків, і особливо на наймолодшому з Чумаків – Андрієві. Такий прийом є фабульною наміткою: подальші події розгортатимуться за цим сценарієм. А проблема зради перестає бути актуальною, адже відповідальність за все, що випаде на долю Чумаків, лежить виключно на жорстокій тоталітарній системі. Уже в першому епізоді фільму зрозуміло, що зло зумовлене не чиєюсь підступною волею, а необхідністю служників системи виконувати план. Таким чином,

акцентована в романі проблема святої братерської єдності й чиєїсь зради у фільмі представлена поверхнево.

У романі І. Багряний на контрасті до «культу» родинних патріархальних цінностей змальовує проблему нівеляції інституту сім'ї, утілену в ситуації, коли за «ворога народу» повинні нести відповідальність усі члени родини. Це стимулювало до відречення, зради, доносів і дистанціювання від «ворога» усіма можливими способами з метою зберегти своє життя. Момент, коли брати дізнаються про те, що Андрій – утікач з каторги, є найнапруженішим, адже саме в цю мить вони постали перед вибором між сімейним кодексом єдності й честі та власною безпекою: «...страшний іспит – вони сиділи поруч та ще й випивали з братом, утікачем з каторги, державним “злочинцем”» [15:13]. Автор не говорить прямо про внутрішню боротьбу братів, а лише означає в ледь вловимих деталях: бентежному погляді, вдавано веселому тоні й невимушених запитаннях. І хоча вже в той момент братня любов перемогла, Андрій Чумак, а разом з ним і читач, зміг упевнитися в її щирості тільки тоді, коли проблема «зради» була остаточно вирішена. Тому першою реакцією матері на прихід енкаведистів був не відчай, не спротив, а жахлива здогадка: «Хто?» – питання, яке хвилюватиме Андрія до кінця. Прагнучи дискредитувати радянську систему, письменник, з одного боку, показує, як вона схиляє до аморального вибору, але, з іншого боку, він маніфестує її безсилля проти істинних родинних цінностей.

У фільмі Р. Синько наголошує на проблемі відповідальності за «гріхи» близьких. Усі члени великої родини пов'язані ніжною любов'ю одне до одного: Андрій у кризові моменти звертається до спогадів з життя в батьківській хаті як до острівця спасіння. Брати ж доводять власну любов тим, що врешті віддають своє життя. Однак для поглиблення ідеологічного змісту їхньої жертви, режисер протиставляє образ Андрія всім іншим. Він – «біла ворона» для братів, які не розуміють і не підтримують його політичних та національних поглядів. На підтвердження цієї тези наведемо декілька прикладів. Один із братів коментує прихід Андрія: «Мабуть, найдорожчий, бо найменший,



нетямуций» [134]. Останній епітет набуває особливого значення, оскільки містить негативні конотації, скеровані проти поглядів персонажа. Інший брат, Сергій, обіцяючи замчати Андрія Чумака літаком, говорить: «Люби свою неньку-Україну» [134]. Займенник «свою» в цьому контексті, а також співчутливо-добррозичливий тон свідчать про те, що він приймає, однак не розділяє ідеалів брата. Прикметною також є довга пауза, що настала після появи Андрія Чумака: брати дивилися розгублено і навіть зі страхом, ніхто з них не поспішав привітати арештанта. Однак цю сцену ми розглядаємо суголосною сцені в романі, коли брати хотіли піти з батьківської хати. Сам Андрій Чумак також усвідомлює свою відповідальність, розуміє, що наражає на небезпеку найрідніших людей, тому у фільмі він швидко збирається, щоб іти, бо, мовляв, не думав зустріти вдома братів. Пізніше, вже у в'язниці, персонаж звернеться до Галі із щирим розкаянням: «Скільки ж горя я приніс. Що я наробив, будь я проклятий» [134].

Мотив протиставлення Андрія Чумака братам у фільмі звучить і в словах наглядачів: «Як же можуть вийти з одного роду офіцери, герої і ворог народу?» [134]. Однак брати хоч і не були «ворогами народу», а все одно постраждали. Цей ідеологічний прийом покликаний підкреслити варварську сутність системи, що нищить усіх, хто завинив перед нею, поставивши в пріоритет родинні цінності. Через це страті братів приділено так багато екранного часу: вона ідеологічна й знаменує мученицьку жертву за рідну людину. Ідеологічно забарвленими є слова брата Сергія наглядачу, коли той втретє прочитав прізвище Чумак. На питання, чи він безсмертний, персонаж з ледь вловимою усмішкою на вустах відповідає: «Так, безсмертний!» [134]. Словами, сказаними за мить до страти, брат проголошує перевагу людської гідності й вірності рідним людям, і ці цінності сильніші за смерть.

Отже, можемо зробити висновок, що і для роману, і для фільму характерний мотив родинних цінностей як джерела сили в «межовій ситуації». Однак у романі проблема залежності головного героя від братів загострюється через уведення її в опозицію «вірність/зрада». Представлені через євангельські

образи Юди, Гетсиманського саду та Ісуса Христа родинні цінності сакралізуються й протистоять радянській ідеології. У фільмі зосереджено увагу на показі негативного впливу тоталітарної системи на родину як інститут. Смерть братів Андрія стала мученицькою жертвою системі. Незважаючи на різний спосіб відтворення, і фільм, і роман мають єдину ідеологічну концепцію: засудження радянської тоталітарної системи.

#### **4.2.5. Мотив кохання в романі «Сад Гетсиманський» та фільмі крізь призму ідеологій**

Образ Андрія Чумака характеризують не тільки релігійні та братні зв'язки. У контексті родинних цінностей окремим аспектом розглянемо взаємини Андрія Чумака й Катрі та їхній вплив на особистість головного героя. І. Багрянний змальовує Катерину як єдину дівчину, до якої головний персонаж має глибокі почуття. Враховуючи прихильність Андрія до патріархальних цінностей і властивий йому консерватизм, образ Катерини можемо трактувати як утілення нереалізованого бажання мати власну родину. Тому в романі дівчина набуває такої ж значущості, як і брати, стає джерелом внутрішньої сили Андрія Чумака й водночас причиною його страждань.

У романі «Сад Гетсиманський» образ Катерини спрощений, схематизований, поданий крізь призму переживань та почуттів головного героя. За емоційною реакцією Чумака на спогади про дівчину розуміємо, що той посправжньому її кохає. Письменник зосереджується і на ознаках взаємного почуття Катрі: «Вона тебе любить... Еге ж... Завжди, коли згадує, – плаче...» [15:15]. Матеріальним виявом любові стала маленька горошинка-записка зі словами «Тримайся, любий» [15:476]. Саме в любові Катрі, утіленій у записочці, персонаж черпав сили для протистояння системі: «...горошинка стала для нього талісманом, у якому криється велетенська сила» [15:476].

На нашу думку, Катерина є не стільки повноцінним персонажем роману, з власним характером, історією і психологією, скільки яскравим ідеологічним знаком. У свідомості Андрія її образ практично невіддільний від образу братів,

що дає підстави поставити їх на один рівень в ієрархії цінностей персонажа. У снах та рятівних спогадах, крім картин із «золотого» дитинства, брати і Катерина спливають разом як знак поєднання любові, дружби та родинних зв'язків. Показовим є епізод на Ворсклі, коли на очах у братів розгорталася історія першого кохання молодшого брата. В іншому епізоді-сні Андрій з братами й Катрею знову на річці в човні. Давня пісня про бурлаків стає знаком козацької слави й українського народу в цілому – цінностей, таких близьких Андрієві. Прикметним є те, що Андрій полюбив дівчину насамперед за цю пісню. Письменник не згадує інших причин його симпатії, як не говорить і про реальні побачення, моменти спілкування. Тож Катря – це лише символ страдниці, що божеволіє за коханого, ідеологічний знак, який маніфестує ієрархію цінностей головного героя та внутрішню боротьбу за них.

Незважаючи на розташування образів в одній площині та на їхню функціональну спорідненість, усе ж вони відіграють різну роль у внутрішній боротьбі Андрія Чумака. Найкраще цю різницю видно в моменти сумнівів, коли думка про можливу зраду близької людини здавалася реальною. Віра в братів була сакральним абсолютотом. Думка про можливу зраду тільки спершу викликає бажання помсти як старозавітного обов'язку повернення боргу, але врешті Андрій опановує себе й як засіб психологічного захисту обирає прийняття ситуації зі збереженням сліпої віри в сімейний кодекс честі та братню любов: «...захищаючи себе, свою душу, він захищає їх, пам'ять про них» [15:254]. Натомість персонаж не знаходить у собі сил прийняти та пробачити зраду Катрі, він потребує помсти й активно її продумує, доки план не розбивається об жорстоку правду про дівчину. Кохання між Катериною та Андрієм, на відміну від братніх зв'язків між Чумаками, у разі зради втратило би цінність, а тому Андрій не мав би підстав бути до дівчини милосердним.

Катерина, всупереч страху головного персонажа, пройшла випробування на вірність, а тому її божевілля стає семіотичним знаком. Андрій Чумак у фіналі роману здобуває перемогу, однак, на думку письменника, із пазурів радянської системи неможливо вийти, уникнувши жертв. Прагнучи

підкреслити могутність та жорстокість того ворога, з яким довелося зіткнутися головному персонажеві, І. Багрянний такою офірою робить Катерину. Вона стала жертвоприношенням жорстокому богу радянського «правосуддя», єдиною, крім матері, кого в цьому «новітньому пеклі» втратив Андрій Чумак.

У фільмі образ Катерини та її вплив на персонажа переосмислюється. Любовна лінія набуває самостійного значення. Катерина та брати не мають точок перетину у свідомості Андрія, кожний з них займає свою нішу в його ієрархії цінностей. Причому, на нашу думку, режисер посилює роль Катрі в романі. Зокрема, в епізоді «уроку чекіста» дівчина підслуховує розмову про те, що органи правосуддя зацікавилися Андрієм, тому вона прагне зустрітися з ним, щоб передати цю інформацію, а зустрівшись, закликає швидше прощатися з братами й тікати. Прикметно, що Катерина хотіла розділити з коханим його долю, підставити під удар себе, свою репутацію і навіть життя: «Нам треба тікати звідси <...> хоч на край світу, але так треба» [134]. Подібна самопожертва заради кохання одразу знімає з дівчини усі обвинувачення принаймні в очах глядача, відтак посилює роль мучениці, відведену їй письменником та режисером. Р. Синько підкреслює, що причетність Катерини до органів «правосуддя» – вона працювала секретаркою в НКВС – не характеризує дівчину як служницю системи. У душі вона залишалась вірною Андрієві та своєму народу. Про це, крім сюжетної лінії, може свідчити й така деталь, як вишиванка, яку Катерина носила не тільки в повсякденному житті (на зустрічі з Андрієм), а й на роботі, а також стримана манера спілкування з начальниками НКВС. Урешті кохання Катерини таке ж важливе для Андрія, як і любов до Батьківщини, за яку він постраждав: «Ти і Україна давала мені сили» [134].

Отже, образ Катерини є ідеологічно забарвленим. У романі він вписується в мотив родинних цінностей й стає чинником випробування головного персонажа, а також його підтримкою, рятує від смерті. У фільмі образ Катерини позбавлений будь-яких підозр у зраді, а її мученицька роль посилюється. Урешті, і у фільмі, і в романі вона божеволіє через коханого, не витримує

фізичних та психологічних тортур, щоб своєю жертвою вкотре довести, що радянська система руйнує все, до чого може дотягнутися, – родину, віру, кохання.

#### **4.2.6. Пошуки ідеологічного опору: Андрій Чумак у контексті комуністичних ідеалів**

Викриваючи більшовицьку ідеологію, І. Багрянний дистанціюється від неї, протиставляючи їй інші системи вірувань та переконань – гуманізм та демократизм. Однак ідеології не є законсервованим утворенням, вони здатні впливати одна на одну, взаємодіяти [44:20]. А отже, немає жодного протиріччя в тому, що в контексті засудження радянської системи погляди І. Багряного в певний момент опиняються в точці перетину із радянськими. Ідеться про близькі письменнику ідеології марксизму та соціалізму, що проникають у роман і посилюють його голос.

І. Багрянний як прихильник соціалізму обстоював думки про те, що комунізм можна було б побудувати й революція була першим етапом на шляху до світлого майбутнього, однак, прикриваючись ідеалами революції, Ленін та Сталін зуміли обернути країну на інший шлях – шлях терору й повернення до монархічної системи правління. Письменник помітив ностальгію за царською Росією, назвав «реставрацію Російської імперії» однією з кінцевих точок, куди веде політика радянської системи [15:134]. Тож актуальний для роману «Сад Гетсиманський» мотив зради виходить на інший рівень – ідеться не тільки про людську зраду, а загальнонародну – зраду ідеалам революції, за яку проливав кров рід Андрія Чумака [15:175].

Хоча подібна точка зору була приводом звинуватити письменника в «совєтизмі», детальне вивчення художньої творчості, публіцистики та епістолярію І. Багряного дозволяє переконатися в його щирому бажанні свободи та розвитку для українського народу. На думку В. Єрмоленка, перекручення ідей соціалізму Леніним дійсно мало місце. Ленін не довіряв пролетаріату щодо вибору шляхів розвитку суспільства, вважаючи його надто

відсталим, і всі повноваження зосередив у руках партії, «перетворюючи її на еліту» [44:373]. Унаслідок цього вже від початку комунізм у Радянському Союзі був ідеологією меншості, перетворився на «диктатуру партії», а не «диктатуру пролетаріату» [44:373].

Подібна ідея втілена в романі «Сад Гетсиманський» у словах одного з представників «правосуддя» – Фрея. Але логіка Фрея проста: авангардом мільйонів є партія, а авангардом партії – вони, служники правосуддя, які краще знають, чого тому народові треба. Р. Арон звертає увагу на те, що прогалини в марксистському вченні щодо питання економіки та влади при соціалізмі дали можливість Радянському Союзу вільно його інтерпретувати й, виправдовуючи терор правом партії, перетворити державу на тоталітарну, аби захистити цей пролетаріат від ворогів [195:182]. Саме ця елітарність зумовила надмірну підозрілість як спосіб збереження влади й призвела до масових репресій. Крім того, згідно з палінгенесійною логікою, історія просувається вперед виключно завдяки жертвам, а із наближенням до «мети» спротив і боротьба тільки загострюється, наростає, тож можна зрозуміти радянську логіку: задля «перемоги» пролетаріату має бути знищено якомога більше «ворогів» [44:374].

Мотив зруйнування ідеалів революції проходить крізь увесь твір. Одним із виявів такого мотиву стає персонаж псевдо-Карл Маркс, укинтий до камери. Урешті-решт, коли він позбавляється бороди й перетворюється на звичайного в'язня, відбувається метафоричне скинення з уявного постаменту головного ідеолога системи. Автор показав, як із Карла Маркса зробили «маленького, зморщеного, безмежно погнобленого дідка» [15:404], «Карл Маркс! Ряту-уй нас!!!» – слова звернені до «справжнього Карла Маркса – патрона цієї країни, а значить, і цієї тюрми, як апофеоз Великої революції, що вибуяла на Марксовім генії» [15:403]. Мотив жалоби за невдалою революцією втілюється в способі зображення персонажів, їхніх думках, розмовах, у публіцистичних відступах. Приміром, змальовуючи людей у потязі, письменник підкреслює зубожілість та знедоленість саме робітників – тих, хто найменше на це заслуговував, кого система зобов'язалася захищати: «Всі вони якісь засмоктані, виснажені, обдерті

й до того ж ще ніби чимсь пригнічені – безмежною втомою а чи злиднями...» [15:44].

Прихильність письменника до комуністичних ідеалів найкраще втілена в образі Андрія Чумака. «Хрещений в огні й бурі революції й фанатично віруючий в історичну місію свого класу» [15:155], Андрій Чумак наділений тими світоглядними та ідеологічними принципами, що були властиві самому І. Багряному: мріяв бачити свою країну вільною, демократичною, але побудованою на комуністичних принципах рівності й поділу на класи. Як представник робочого класу та як українець Андрій Чумак пишається своїм походженням: саме його народ «мусить бути гегемоном на своїй землі. А його клас – його авангард» [15:155]. Письменник підкреслює віру персонажа в привілейованість класу пролетарів, і ця віра слугує ще одним чинником його незламності. Зараховуючи і себе до «гегемонів», Андрій Чумак не може усвідомити можливість насильства над ним з боку правозахисників та партійців. Однак зіткнення з дійсністю призводить до глибокої екзистенціальної кризи, оскільки в парадигмі радянської ціннісної системи Андрій Чумак – ворог народу з іншими «привілеями», що витікають із такого статусу.

Головний персонаж роману «Сад Гетсиманський» опиняється перед необхідністю переосмислювати ідеали. Унаслідок чого він обирає не їх повне заперечення, а менш травматичний для психіки варіант: продовжує підтримувати вчення Маркса й шанує «велику революцію», а винуватцем терору робить радянську владу, що ті цінності зневажила. Глибоке розчарування в режимі підкреслено семіотичним образом М. Хвильового, що був «провідною зорею його молодості» [15:157]. Трагедійне відчуття втрати цінностей компенсується глибиною ненависті до системи: «Я не визнаю пролетарського правосуддя, здійснюваного закаблуками й палкою! <...> І так само не визнаю соціалізму, будованого тюрмою й кулею» [15:179]. Такий же трагедійний світогляд характерний і для дійових осіб п'єси «Морітурі» [8]. Штурман, переживши розчарування в ідеалах революції, відчуває самотність

серед людей, не здатних прийняти правду. А. Желновач такого персонажа називає «екзистенційно-абсурдним» [46:141].

І. Багрянний на момент написання роману «Сад Гетсиманський» перебував у пошуку ідеальної моделі держави й вважав деякі соціалістичні ідеї ефективними для побудови щасливого суспільства. Сформований радянським середовищем, він не міг повністю захиститися від його впливів, незважаючи на всю глибину ненависті до системи. Створення екранізації роману 1993 року передбачало ретроспективний погляд на Радянський Союз та його ідеологію. Для фільму, знятого в незалежній Україні, соціалізм та комунізм стали радянськими атавізмами, прикметами свого часу.

У фільмі Андрій Чумак згадує про жовтневу революцію в розмовах зі слідчими, однак, на відміну від роману, ці згадки стають не жалем за нездійсненими сподіваннями, а доганою радянському режиму: «Проливаючи кров за революцію, мій рід не сподівався на це – бути мордованими!» [134]. В епізоді масового божевілья ленінсько-сталінський комунізм як один зі складників тоталітарного режиму зіставляється з християнською вірою. Персонажі, перебуваючи в стані зміненої свідомості, співають «Інтернаціонал», прославляють вождів, беруть участь у написанні «Капіталу». Демонстрація цих ритуальних дій крізь призму божевілья свідчить не про щирі прихильність радянському режиму та вченню Маркса, а радше, навпаки, про болісне усвідомлення підміни істинних цінностей – віри в Бога та любові до Батьківщини – штучними. На це вказують слова псевдо-Маркса: «Продали Христа, а хтось же має лишитися» [134]. Та все ж штучні ідеали більшовицької ідеології, незважаючи на їхню могутність, не витримують, і крізь «Інтернаціонал» прориваються слова з Біблії, маніфестуючи цим безсмертя справжніх цінностей.



### 4.3. Ідеологічний вимір персонажів: роман «Тигролови» та його екранізація

Роман Івана Багряного «Тигролови», виданий 1944 року у Львові, містить потужний ідеологічний струмінь, скерований проти радянської системи. На час написання твору митець перебував на етапі становлення націоналістичних поглядів, активно співпрацював з ОУН(б). Організація спиралася на ідеологію «інтегрального націоналізму», під яким розуміють трактування нації як цілісності та визнання її цінності [49:51]. Однак уже тоді письменник виступав з критикою позиції Д. Донцова та його прихильників, звинувачуючи їх у формуванні занадто патетичних, відірваних від реалій цілей. На думку літератора, вони не брали до уваги, що Україна – це «комплекс найтяжчої, бо цілком відмінної від західної, підрадянської проблематики» [30:359], з її незвичними для світу проблемами, породженими радянським варварським режимом. Ідеологічні пошуки І. Багряного відобразилися й у літературній творчості, зокрема в романі «Тигролови». Порівняно з романом «Сад Гетсиманський», він позбавлений трагічного відчуття зради ідеалам революції: головний герой у минулому боровся проти більшовиків у складі холодноярівських повстанців. У цілому роман «Тигролови» відрізняється більш радикальним підходом до вирішення конфлікту між «тигроловами» та «тиграми», що було характерно для націоналістичної ідеології. Однак, незважаючи на те, що погляди І. Багряного щодо майбутнього країни були тільки на стадії формування, адже тривала Друга світова війна, уже тоді письменник чітко усвідомлював колонізаторську сутність Радянського Союзу й прагнув викрити та засудити її в літературній творчості.

Е. Томпсон виділяє декілька типів «націоналізму», серед яких радянський, або російський, відносить до маніпулятивного та агресивного, а український – до захисного. Накладання на слабких тавра «винних у націоналізмі» з одночасним виправданням демонстрації сили є стратегією колонізаторів [150:27]. І. Багряний називає основною проблемою більшовизму «національне питання», ігнорування національних інтересів багатомільйонних

народів [120:46], а відтак наділяє персонажів своїх творів такими фізичними та моральними силами, щоб вони були спроможні не тільки гідно нести це «тавро», а й боротися за нього.

1994 року фільм «Тигролови» Р. Синька, знятий за мотивами роману, став продовженням серіалу «Сад Гетсиманський» з чотирьох частин. Хронологічний та сюжетний зв'язок між фільмами зумовлює і їхню ідеологічну спорідненість. Як і попередні серії, «Тигролови» створені на потребу часу: оформити ідеологічний простір молодій державі, дистанціювавши її від радянської спадщини. У травні 1993 року ОУН оголосила, що не претендує на ідеологічну монополію, а перетворюється на «громадську організацію націонал-демократичного характеру» [58]. Однак її ключові постулати зберігають актуальність і відображаються в ідеології фільмів Р. Синька.

Об'єднання романів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» в один серіал, на нашу думку, було вигідним кроком для режисера та дозволило йому підсилити семантичне й разом з тим ідеологічне наповнення, однак не можна не помітити первинний концептуальний зв'язок між творами.

Однією зі спільних рис, що об'єднує романи «Сад Гетсиманський» та «Тигролови», є неоромантичний персонаж ніцшеанського типу, молодий, сильний духом, гордий та нетерпимий до посягання на власну свободу. Такого персонажа можна вважати *alter ego* автора, оскільки письменник поміщає героїв у ті обставини, крізь які пройшов сам, і наділяє тими рисами, які вважав найважливішими в людині. І Григорію Многогрішному, і Андрію Чумаку, а також Штурману – персонажу з п'єси «Морітурі» – притаманне загострене почуття справедливості та сміливість боротися з тим, що цю справедливість порушує. На думку І. Романової, «перемога сильної особистості є важливим складником багрянівської концепції свободи» [125:53]. Персонажі є художнім інструментом, яким І. Багрянний розвінчує радянські міфи та формує модель боротьби у варварському тоталітарному світі. Екранізації Р. Синька близькі до романів, вони об'єднані довкола героя такого ж типу. Однак слід взяти до уваги, що в «Тигроловах» І. Багрянний відтворює самотнього персонажа зі

своєю історією, характером, внутрішніми та зовнішніми конфліктами, які формують його особистість та ідеологію, а фільм – це лише нові обставини, у яких розкривається вже відомий з попередньої частини Андрій Чумак.

У романі «Тигролови» роль носія ідеології, опозиційної до більшовицької, виконує Григорій Многогрішний. Визнаний самою системою як непересічна особистість, сильний лідер, він привертає особливу увагу наглядачів ешелону: тільки його – одного з тисячі – «стерезуть» на кожній зупинці потяга: усвідомлюють його здатність на неординарну витівку. Фільм Р. Синька продовжує тенденцію, започатковану у фільмі «Сад Гетсиманський»: головний герой бореться з системою в доступний для нього спосіб, однак він представлений не як сильний герой з надзвичайними здібностями, а, ймовірно, як втомлена випробуваннями людина, яку сама доля / вища сила веде до спасіння. Режисер не виділяє Андрія Чумака з оточення в першій сцені, наглядачі на кожній зупинці перевіряють не тільки його, а й інших в'язнів. Якщо в романі персонаж сприймає з викликом кожний візит начальника, «мерехтить» очима ненависно та гнівно: «Бережеш-ш?! С-с-собака!...» [16:8], у фільмі у тому ж епізоді кадр фіксує його апатичне обличчя лише раз.

Однак і у фільмі, і в романі знаковою подією стає втеча з ешелону. Система сприймає цей вчинок болісно, оскільки він стає бунтом проти неї, запереченням міфу про її величність та могутність, перемогою Людського у світі абсурду [48:248]. Значення втечі розкривається не тільки через істеричну реакцію наглядачів, а й через сприйняття інших в'язнів. Тисячі мучеників, «завинених в дрантя і коци і так – напівголих, викинутих з Вітчизни, з родини, зі спільноти, погноблених, безправних, приречених...» [16:12], щиро радіють за втікача, хоч і не вірять в успіх його авантюри. Вчинок відчайдушного сміливця дарує їм, «байдужим», «тупим», вже «ген дідам» [16:12] у 20–25 років, давно втрачену віру в те, що з системою можливо боротися. Григорій Многогрішний стає для них символом «непокірної і гордої молодості, символом тієї волелюбної і сплюндрованої за те Вітчизни...» [16:15]. Режисер підкреслює значення втечі Андрія Чумака для в'язнів через показ їхньої залученості до

процесу: вони закривають собою отвір, через який зникає Андрій Чумак, та замовчують подробиці його втечі, коли розлючений наглядач вдається до фізичного насильства.

Радянська система та ідеологія впливають на формування головних персонажів І. Багряного, їхніх провідних рис характеру та психологічного стану. На думку митця, визначною рисою борця з системою є сміливість на межі здорового глузду. О. Шапошникова звертає увагу на феномен безумства в романах письменника й визначає, що, крім клінічного божевілля, яке розкриває сутність абсурдної епохи та її представників, воно також є засобом характеристики позитивних героїв: «У текстах письменника простежується апологетизація “божевілля шляхетних героїв”, людей іншого формату, їхньої “маніакальності”, одержимості героїськими вчинками і творчою працею» [172:218]. Саме у такому дискурсі до Григорія Многогрішного можна застосувати епітет «безумний»: усупереч законам самозбереження він відчайдушно кидає виклики долі і перемагає. Божевілля як синонім надзвичайної сміливості стає засобом боротьби з абсурдною дійсністю радянської системи. Крім того, порівняння з безумством символізує нервову напруженість героя в критичних ситуаціях. Вислизнувши з пазурів системи, він зберігає багаж травмувальних спогадів про неї, і вони женуть його вперед «навзаводи зі смертю», а його очі в цей час горять, «мов у божевільного» [16:55]. «Безумство» Григорія Многогрішного також можемо розглядати як горіння ідеями встановлення справедливості та помсти.

Психологічний стан головного героя роману «Тигрлови» відображає боротьбу двох різноспрямованих чинників: природне життєлюбство, загартоване в кризових ситуаціях, та болісне переживання власної травмованості, зумовленої впливом варварської тоталітарної системи. У творі простежуємо вітаїстичний мотив, утілений у настроях Григорія Многогрішного: любов до життя є внутрішнім стрижнем, що змушує його неодноразово долати смерть, бунтувати проти насилля. Він уміє цінувати кожну мить, а тому, потрапляючи в безпечні умови, швидко абстрагується від

негативних спогадів: «Почуття легкості володіло ним. <...> Ні тривоги, ні турбот на душі, такий безмежний сонячний спокій, безтурботний сонячний спокій» [16:65]. Досвід пережитих особистих катастроф загострює бажання боротися та жити наперекір усьому: «А всередині йому гейби хлоп'я танцювало і било в долоні: “Жив! жив! житимеш!”» [16:70]. На хвилі цього піднесення, на хвилі започаткування нового, віддаленого від усього світу життя зароджується кохання до Наталки.

Незважаючи на внутрішній стрижень та вроджене життєлюбство, герой лише обмежено може протистояти впливу тоталітарної системи на свій психологічний стан. Він постає глибоко травмованим, і це виражається у способі переживання страху та власної безпорадності. Григорій Многогрішний «вийшов з паші дракона» [16:56] і відтоді не знав страху: «...страх до нього не доходив» [16:47]. Персонаж «Тигроловів» керується зухвалою, але глибокою вірою в те, що «його ніщо не бере, не брало, то ж не візьме й тепер» [16:177]. Перед силою його віри в себе кориться навіть Гриць Сірко – «хлопець неабиякої крутої вдачі» [16:177]. Однак причиною надмірного уникання страху як природної реакції на небезпеку, на нашу думку, є не тільки загартованість героя, а й глибока травмованість. Григорій Многогрішний немовби забороняє собі боятися та зумисне потрапляє в ситуації випробування мужності і сили. Така суворість до себе виявляється в багатьох епізодах твору, зокрема в поході по воду через непроглядну тайгу, у впертій відмові прийняти лікування після укусу отруйної змії, у тому, що саме його «якийсь чортик підштрикував» піти до відділу НКВС: «Ану ж! Та що там! Подумаєш... Чхать!!!» [16:216].

Ф. Рупперт травму, отриману внаслідок ситуації насильства чи загрози життю, називає екзистенціальною [127]. Головний герой роману «Тигролови» через імпліцитну екзистенціальну травму досягає найвищого рівня самоконтролю та покладає всі сили, щоб бути незламною надлюдиною, адже найбільшим його страхом є безсилля та слабкість. Григорій Многогрішний усвідомлює свою травмованість. Вдаючись до саморефлексії, зізнається собі в тому, що всередині було «ніби на пожарищі, і так, ніби йому хтось наступив

чоботом на самісіньке серце» [16:227]. Депресивні настрої викликані не тільки неможливістю бути з коханою людиною, а й відчуттям зайвості та загубленості у світі.

Витіснені зі свідомості спогади про тортури з'являються в снах: «І якісь карцери, і трибунали... І смертники... І розстріли...» [16:67]. Григорій Многогрішний не впізнає себе в суворому металевому обличчі у відображенні, жалкує за втраченою молодістю. Травмованість героя виявляється в неможливості пристосуватися до «нормального» світу. Святкування Різдва в колі мисливської родини не приносить щастя, а викликає лише негативні емоції, увиразнює відчуття самотності. Спостерігаючи за життям містян Хабаровська, герой не може позбутися заздрощів до їхньої безтурботності й сповнюється ненависті до тих, кому вдалося «викреслити» його зі світу [16:227] – до радянської системи та всіх, хто її уособлює. Екзистенціальна криза невизначеності у світі, нереалізованості штовхає героя до рішучих дій. Ненависть, приспана в нетрях тайги, стає рушійною силою його боротьби. Прагнучи справедливої відплати за скалічену долю, герой не може загасити «той пекельний, всепожираючий вогонь в його серці <...> – вогонь всесокрушаючого, але... і безсильного гніву» [16:128–129]. Цей гнів пізніше знайде вихід у вбивстві Медвина – маніфесті спротиву системі та встановлення справедливості.

Психологічний стан Андрія Чумака у фільмі Р. Синька «Тигролови» зумовлений тими подіями, що відбувалися з ним у перших частинах – чотирьох серіях кінострічки «Сад Гетсиманський». Пережита трагедія, зокрема смерть братів та божевілля коханої, накладає свій відбиток на героя. Андрій Чумак відчуває себе морально розчавленим, пригніченим, «мертвим». Герой наголошує на спустошеності душі, позбавлений ціннісних орієнтирів, зневірений у справедливості, у власній долі й у сенсі існування. Цей мотив розкривається в діалогах між Наталкою та Андрієм. «Чого ти такий сумний, немов мертвий?» – запитує Наталка [135]. Андрій на її слова відповідає гіркою згодою: «Мертвий я, мене немає» [135]. З одного боку, такий настрій є

логічним наслідком особистої драми Андрія, а з іншого – яскравою демонстрацією здатності радянської системи знищувати не тільки фізично, а й морально. Ні перебування серед дикої тайги, ні підтримка родини Сірків не покращують психологічного стану кіногероя.

Ідеологія роману втілюється не тільки в способі реагування на негативну дійсність, а й у тому, що головний герой цій дійсності може протиставити. І. Багрянний цінностям системи протиставляє «істинні» й вкладає їх у світогляд головного героя – трансмітера антитоталітарної ідеології. Серед таких цінностей можемо виділити такі: любов до країни, людські взаємини, романтичне кохання, віру в Бога. Перебуваючи в афективному стані після втечі з ешелону, Григорій Многогрішний несвідомо звертається до спогадів із дитинства. Один із таких спогадів містить одразу декілька ідеологічно наповнених знаків – ціннісних символів. Вулики дідуса є знаком працьовитого роду, порівняння дуплянок з «козаками у брилях» транслює захоплення славетною історією, національною культурою, ягоди, що нагадують дівочі губи, відсилають до романтичних ідеалів, а іконка Зосія та Савватія – до християнських [16:52].

Мотив родинних цінностей тісно переплетений з національним: ідеться про сакральні кривні зв'язки, що корінням сягають козацької давнини. Про це свідчить актуалізація образів національної культури в моменти взаємодії головного персонажа з Сірками. Уже перше враження про Сірків містить асоціацію з «давніми запорожцями» [16:58]. Розглядаючи фотокартки в кімнаті, Григорій Многогрішний захоплюється прекрасними людьми «у формі уссурійських та амурських козаків» [16:70]. Старий Сірко, оповідаючи історію роду, згадує своїх предків – славних козаків: «...на Крим і в Туреччину ходили, на “ночвах” море перепливали, та страху усім наганяли» [16:161]. Козацька романтика влітається в структуру характерів Сірків, зумовлює їхню сміливість та непокірність. Саме це приваблює Григорія Многогрішного в Наталці: «Ось вона, козака кров! І ось вона – найвищий вияв не тільки жінки, а й взагалі людини його крові» [16:74].

У фільмі національний та козацький як один із його виявів мотиви актуалізуються в мовленні персонажів: «Він таки козак!» [135], а також у художніх деталях їхньої зовнішності – вишитих сорочках, хустках тощо. Андрій Чумак, захоплюючись красою Наталки, називає її «краплиною України» [135]. Як і Багряний у романі, режисер підкреслює деструктивний вплив тоталітарної системи через опозиції: колишня слава козацького роду протиставляється його сучасній занедбаності та вразливості: «Сьогодні наше плем'я козацьке, видно, у стан мишей попало, бо всяка твар нас їсть» [135].

Чинником ідентифікації «своїх» у романі є спільне походження – з Трипілля. Для героїв цей зв'язок значить більше, ніж кровна спорідненість: попри відсутність біологічних зв'язків Григорій Многогрішний стає названим сином Сірків, називає Сірчиху «мамою»: «Біля нього стояли рідні, близькі люди. На далекім, далекім краєчку землі, після всього жаху – близькі й рідні люди! Стурбовані за нього, упадають біля нього, як мати, як батько, як сестра і брат» [16:62]. Герой зрідка згадує і власну матір, але її образ схематичний та актуалізується переважно через пісню.

Знаком спорідненості головного героя з Сірками стає перегук імен героїв: Григорій Многогрішний – тезка брата Наталки, а Наталка – сестри Многогрішного. Таким чином, мотив братерства поглиблюється, герої немовби заступають родичів одне одного. Але цей зв'язок лише метафізичний, оскільки Наталку та Григорія об'єднує дещо більше, ніж кров і земля. У фільмі ім'я головного героя не становить семантичних зв'язків ні з гетьманом Дем'яном Многогрішним, ні з родиною Сірків, але несе інше ідеологічне значення. Андрій Чумак не називає справжнього імені Сіркам, представляється Миколою, іменем свого брата, що свідчить про неможливість абсолютної довіри в умовах існування в тоталітарному світі. Хоча в романі Миколою звали загиблого сина Сірків, у фільмі про це не згадано – йдеться про акцентування зв'язку Андрія Чумака з біологічною родиною: він нещодавно став свідком трагічної загибелі рідних братів і болісно переживає цю втрату. Осиротівши, герой шукає втіхи в чужій родині мисливців, і хоча Сірки стають для нього названими родичами,



він не може відкритися їм повністю. Якщо в романі Сірки делікатно обходять тему минулого Григорія Многогрішного, у фільмі вони більш уважні до нього й не приховують занепокоєння через те, хто він: «Може ти і справді каторжанин?» [135].

В епізоді «Мадонна нетрів» І. Багряний посилює мотив національних і родинних цінностей через відтворення зустрічі двох старовинних козацьких родів – Сірків та Морозів. Яскравим образом є молодиця, що годує немовля не криючись, але попри свою оголеність нагадує Григорію Многогрішному Мадонну. Вона постає переосмисленим образом Богородиці – архетипом жінки, яка дарує нове життя в диких, найнесприятливіших для цього умовах. У фільмі сакральний зв'язок між родами переданий через епізод женихання Гриця до Марічки. Однак «гонорливий» Мороз на цей раз не поспішає віддавати кумові свою дочку і прагне дотримуватися традиційного обряду сватання: «Не кобилу ж купляємо!» [135]. У названій деталі ми вбачаємо акцент режисера на тому, що в умовах деструктивного впливу системи, українці продовжують оберігати національні традиції.

Пісенна культура в романі та його екранізації є знаком національної ідентичності. Уже в першому епізоді в'язні в ешелоні звертаються до пісні як до медитації, через яку висловлюють страждання та тугу за Україною. Грубий голос вартового не в змозі перемогти пісню: вона, на відміну від арештантів, здатна вирватися з пащі дракона. У цьому епізоді українська народна пісня символізує понівечену, але незламну душу арештанта. Перше, що чує Григорій, опритомнівши після бою з ведмедем, – Наталчина пісня. Вона відіграє роль ідентифікації героїні як тієї, що належить до рідної української культури. У домі китайця Кім-Гі-Сун лунає українська пісня як знак поваги до гостей, визнання їхньої національної ідентичності: «Тільки в устах чужинця, та ще й такого далекого, дикого азіата, рідна пісня набуває враз якогось виїмкового значення і смислу» [16:198].

У фільмі Р. Синька пісні виконують таку ж роль, як і в романі: актуалізують національні цінності, виражають страждання, слугують чинником

об'єднання українців. Однак використання музичних композицій у кінострічці обмежене. Пісня лунає в ешелоні серед арештантів як акт спротиву, а також на зустрічі з Морозами.

Таким чином, і в романі «Тигролови» І. Багряного, і в однойменному фільмі Р. Синька радянській ідеології протиставляється національна ідеологія, втілена в образах головного героя та родини Сірків. Григорій Многогрішний, на думку майора Медвина, «зоологічний націоналіст». Сірки є носіями міфу про таку Україну, якою вона була ще до приходу окупаційної радянської влади. Вони ревно оберігають українську «козацьку» культуру, гармонійно доповнюючи її культурними елементами тайгового краю. На відміну від фільму, національна ідеологія в романі має імпліцитний характер. Вона гармонійно вплітається в тканину тексту й становить основу світогляду персонажів.

У фільмі відтворено деструктивний вплив радянської системи на славетний український рід. Основний ідеологічний заряд несуть репліки персонажів. Андрій Чумак рішуче відкидає передбачення Сірчихи про те, що тайговий край колись може стати для нього домом: «Я весь світ рачки переповзу та таки потраплю до України» [135]. Потужний ідеологічний струмінь слугує переплетенням романтичних почуттів із патріотичними: освідчуючись у коханні, Григорій порівнює Наталку з Україною. Коли перед героєм постає вибір між коханням та народом, він обирає народ, утверджуючи цим власні пріоритети: «Ми повинні віддати себе в жертву, так велить моя совість» [135].

У романі «Тигролови» І. Багряного підкреслена релігійність слугує засобом характеристики родини Сірків: образи на стінах, святкування Різдва, материні молитви допомагають розкрити глибину сімейних цінностей та внутрішнього світу героїв, є символами їхньої віри, духовності та моральних принципів. Фільм «Тигролови» продовжує започатковану в попередніх частинах тенденцію підносити релігійний мотив до ідеологічної функції. Бог

виступає покровителем кохання Наталки та головного героя: «Ми Богом зведені, не інакше» [135].

Стосунки Григорія Многогрішного з Богом у романі мають дискусійний характер. Головний персонаж не є фанатично віруючим: «...вирісши серед природи, він вірив в інтуїцію, у незбагненне відчуття, у вовчий інстинкт» [16:217]. Однак герой твору звертається до теми пошуку Бога, згадує про нього в кризових ситуаціях: «В його напівбожевільний неконтрольований рій думок впліталися біблійні паралелі. Сьогодні 6-й день, за 6 днів Бог створив світ» [16:55]. Водночас проблема вбивства в романі не осмислена в контексті християнської моралі. Григорій Многогрішний стає вбивцею, але бере на себе тільки правову відповідальність: щоб відвести сумніви від інших, написав на снігу своє ім'я. В очах персонажа Бог виявляє своє існування в момент здійснення помсти. «Є Бог на небі!» – повторює Григорій Многогрішний до та після кульмінаційної зустрічі з Медвином, хоча зовсім недавно, під час поїздки в Хабаровськ, сумнівався в цьому [16:258,260]. На думку письменника, Бог на стороні того, хто захищає гуманістичні ідеали, знищуючи зло, що так цинічно на них посягнуло. У фільмі в існуванні Бога Андрій Чумак переконується не в момент убивства енкаведиста, а під час знайомства з Наталкою.

Описуючи процес убивства Медвина, І. Багрянний не акцентує на почуттях Григорія Многогрішного, а тільки фіксує алгоритм його дій – механічних, немовби узгоджених з давно наміченим планом. Однак про існування такого плану читач дізнається ретроспективно. Уже після вбивства герой зізнається: «Я поклявся іменем матері, що відірву йому голову» [16:260]. Майор Медвин – утілення тоталітарної системи, образ-маска, тому його вбивство для Григорія Многогрішного стає не християнським гріхом, а символічним актом встановлення справедливості: «Я вбив одного дракона!» [16:260]. Здійснення омріяної помсти стало кульмінаційним моментом у внутрішній боротьбі, лікуванні глибокої рани в душі: «Зареготався страшним жаским і радісним сміхом» [16:258]. Ідеологічне значення вбивства полягає в обов'язку прагнути до справедливості й відповідати за власні вчинки.

На думку М. Жулинського, перемога Григорія Многогрішного над «новітнім тигроловом» породжена тим, що герой зберіг у собі Людність, «не перейнявся озлобленням і ненавистю до людей» [48:249]. Ми погоджуємося з таким висновком дослідника. Попри те, що героєм керує дика ненависть до ворогів, у її основі лежить людинолюбство. І. Багряний ставить людину на п'єдестал, і той, хто замірється образити її гідність, бути до неї несправедливим, заслуговує на покарання.

У фільмі акт убивства стає кульмінацією довгих стосунків героя з системою, утіленою в образі Великіна. Іван Багряний змальовує безславний фінал Медвина: «Губа йому тіпалась, а очі... очі гидкого, сопливого боягуза» [16:258]. Однак глядач за «сопливим боягузом» спостерігав у попередніх частинах фільму, коли Великін жалюгідно скиглив від образи та приниження. У момент зустрічі з Чумаком Великін напідпитку співає пісні та радо виголошує: «Життя прекрасне!» [135]. Такий акцент дозволяє увиразнити моральну деградацію ката, який не усвідомлює свого злочину проти людства.

Андрій Чумак у фільмі мстить не тільки за власне загублене життя, а й за життя рідних. Він зізнається в тому, що тайга не стала для нього спасінням: «Я думав, це те місце, куди мене обіцяв замчати літаком мій брат» [135]. Несправедливість, породжена варварською радянською системою, не залишає йому вибору. Убивство ката стає мученицькою жертвою героя в ім'я справедливості та любові до близьких людей і рідної землі. «Я вбив того, хто робив з нас мишей та жер», – пояснює у фільмі Андрій Наталці необхідність свого вчинку [135].

Через образ слідчого Медвина І. Багряний передає типові риси представника радянського правосуддя. Радянські ідеологи, визначені в попередньому розділі, є основними чинниками характеристики Медвина. Він – гвинтик потужної системи, і це відчуття ідентичності із чимось «величним» та «могутнім» немовбито дає йому моральне право на жорстокість: «Він йому виламував ребра в скаженій люті. Він йому повивертав суглоби...» [16:40]. Насправді ототожнення з «величною» системою наділяє життя майора смислом

і дарує мету існування – служити системі та її незбагненним, але таким сакральним примхам. Причетність до «величної» місії – очищувати країну від ворогів – підвищує значущість майора у власних очах та в очах радянського оточення: «В цілім експресі не тримається ніхто так гідно, так незалежно і гордовито, ба навіть трохи презирливо, з таємничою міною і незрівняним почуттям вищості» [16:32].

У сцені-знайомстві з Медвином І. Багряний підкреслює ентузіазм, захоплення, з якими майор вчитується в промову Сталіна: «читає-смокче» її та старанно щось у ній виділяє олівцем. На думку Ю. Каганова, єдино можливою формою комунікації між владою та народом у СРСР був монолог – зворотній зв'язок допускався тільки у вигляді оплесків [55:247]. Для Медвина промова вождя стає «суперзнаком», який він беззаперечно приймає, погоджується з ним, однак не усвідомлює. Персонаж не схильний «вдаватись у дрібниці» [16:32] й не здатен вийти за межі ідеології та збагнути справжню сутність речей. Спостереження за іншими пасажирами експреса й думки про те, хто ж буде наступним «кандидатом» у в'язницю свідчить про професійну деформацію майора.

У випадку з переслідуванням в'язня маніакальна одержимість Медвина має не тільки професійну, але й людську природу. Григорій Многогрішний несподівано бунтує проти дійсності, проти всіх визначальних для служників системи радянських догм. Він висловлює ідеї, які для майора стають фатальними, пророчими: «Я тебе переслідуватиму все твоє життя. І всі ми, що тут пройшли... Ми тебе переслідуватимемо все життя і проводжатимемо тебе до могили, – тисячі нас замучених, закатованих...» [16:40]. Ці слова в поєднанні із надлюдською витримкою Многогрішного несподівано проникають у свідомість енкаведиста, руйнуючи безумовну віру в ідеологічні постулати, підносячи його над ідеологією до універсального, стають болючим запереченням усього, у що вірив Медвин. Свідомість Медвина відчайдушно пручається істині, реагуючи внутрішнім спротивом, злістю, нервовим розладом: «Наврочив диявол! Після того мовби наврочив. Він пригадує ті задушливі безсонні ночі, що тільки йому

одному відомі. І маячіння в них...» [16:41]. Реакцією на втечу Григорія Многогрішного стає екзистенціальний страх смерті: «Він боявся, нарешті, сам спати – і одружився. А одружившись, утікав геть на люди, боявся ночувати вдома» [16:41]. Художньою деталлю, що символізує страх, є червоне бордо в келиху, яке нагадує кров. Медвин боїться не стільки реального зіткнення з утікачем, скільки відповідальності за власні вчинки. Хтонічний страх майора виявляється в способі номінації: Григорій Многогрішний для нього «диявол».

Медвина жене за Андрієм не стільки бажання виконати свій обов'язок, догодити начальству, скільки потреба заглушити підступний диявольський голос правди, що знайшов відгук у його підсвідомості, реабілітувати психічний стан, звільнитися від тягаря тієї істини, яку він так боїться усвідомити. Таким чином, фізичне знищення Многогрішного стає для нього ритуальним знаком приборкання власних страхів та слабкостей, а також слабкості самої системи. Отже, тоталітарна ідеологія, втілена в образі Медвина, представлена як жорстока, безжальна, але водночас безсила проти правди.

У фільмах Р. Синька цей конфлікт переведений у зовнішню площину. Взаємодія між Великіним та Андрієм у фільмі «Тигролови» зумовлена характером взаємодії у серіалі «Сад Гетсиманський». Слідчий Великін – найжорстокіший кат Андрія, але, на відміну від Донця та Сергєєва, не здатен до глибокої рефлексії. Великін був свідком проходження Чумака через «конвеєр», бачив його внутрішню силу й незламність, однак фільми не розкривають проблеми внутрішньої мотивації розправи над людьми. Згідно з фільмом, енкаведист шукає втікача в тайзі, керуючись лише обов'язками, накладеними на нього соціальною роллю.

Отже, дослідивши роман «Тигролови» І. Багряного та фільм Р. Синька щодо ідеологічних знаків, виражених через персонажів, можемо відзначити, що концептуально антисталінська національна гуманістична ідеологія у фільмі суголосна задуму І. Багряного в романі, проте її реалізація набуває принципово інших форм, зумовлених переакцентуванням, переосмисленням явищ дійсності відповідно до потреб нового часу. Григорій Многогрішний у романі

«Тигролови» постає сильним непересічним персонажем, який кидає виклик системі. Основу його світогляду становлять національні цінності, об'єднані з родинними та релігійними. У романах І. Багряного ідеологічне гармонійно поєднується із естетичним: ідеологія, породжена щирим неприйняттям насилля, проростає із глибин душі персонажів, оповідача, автора, переплітаючись із любов'ю до життя та свободи.

Фільм має переважно викривальну функцію, зосереджуючи увагу на представленні радянської системи як несправедливого, жорстокого, могутнього апарату смерті, і, як наслідок, доволі поверхнево відтворює психологію персонажів, їхні стосунки, зовсім не бере до уваги низку важливих мотивів та символів. Режисер посилює ідеологічність фільмів національними, вираженими в гаслах, та релігійними ідеологемами.

#### **Підсумки до розділу 4**

Персонаж як частина наративної моделі є носієм та трансмітером ідеології художнього твору. І. Багряний у романах «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» втілює принципи й особливості більшовицької ідеології через галерею образів, поділених на дві опозиційні групи. Більшовицька ідеологія зумовлює характер та поведінку тюремників, зокрема їхню взаємодію з в'язнями. Яскравими образами цієї групи є енкаведисти Сергєєв, Донець, Великін, Сафигін, Нечаєва, а також майор Медвин. Вони віддано служать режиму, вдаються до психологічного та фізичного насилля щодо «ворогів народу», однак за зовнішньою ідеологічною маскою письменник спостерігає справжню людську природу представників радянського правосуддя й акцентує на деструктивному впливі системи на них. Таким чином, І. Багряний засуджує бездушну радянську систему та покладає на неї відповідальність за знищення не тільки «ворогів народу», а й тих, хто вірно їй служить.

З радянською ідеологією в конфронтацію вступають сильні особистості – Андрій Чумак та Григорій Многогрішний. Через них письменник транслює опозиційну до більшовицької ідеології точку зору, основу на принципах

гуманізму. Андрій Чумак як ніцшеанський герой прагне протистояти нав'язуванню чужої волі в умовах закинутості в дисгармонійну абсурдну дійсність. Екзистенціальна потреба самоствердження породжує надлюдську стійкість персонажа: тільки не розколовшись, він може вціліти як особистість. У «межовій ситуації» людина розриває зв'язок зі звичним світом і змушена шукати опертя. Для Андрія Чумака таким опертям, крім загостреного відчуття справедливості та власної гідності, стають гуманістичні та християнські ідеали, віра в сакральність кривого зв'язку, а також у привілейоване становище на власній землі як українця та як представника робітничого класу. У романі образ головного героя втілює стратегічну модель боротьби із системою.

Григорій Многогрішний вписується в модель сильного духом ніцшеанського героя. Він кидає виклик системі й не тільки тікає від неї, а й здійснює акт встановлення справедливості – мстить своєму катові Медвину. В образі головного героя роману «Тигролови» відтворена боротьба між «божевільною» сміливістю, волюнтаризмом і фаталістичним відчуттям «зайвості» у світі, ненависті до тієї системи, що так несправедливо позбавила його права на нормальне життя. Григорій Многогрішний радянській системі також протиставляє «істинні цінності»: любов до країни, людські взаємини, романтичне кохання, віру в Бога. Родинні цінності тісно переплетені з національними, виражаються через них, зокрема через знаки давньої козацької культури.

У фільмі Р. Синька зображення персонажів підпорядковане іншим ідеологічним завданням. Образи тюремників стають підсиленою метафорою злої сили, що прагне знищити найкращі людські якості. Якщо в романі письменник виступає гуманістом та намагається пояснити варварську сутність енкаведистів деструктивним впливом системи, у фільмі вони утілюють абсолютне зло і семантично зливаються з радянською дійсністю.

Зображення Андрія Чумака в екранізації має свої відмінності. Режисер не відтворює внутрішній світ персонажа, не заглиблюється у його переживання з приводу зради. Натомість символіка Гетсиманського саду актуалізує та



поглиблює мотив мучеництва. Андрій Чумак постає об'єктом насильства жорстокої радянської системи, у детальному описі процесу тортур поглиблюється сприйняття героя як жертви. Головний персонаж фільму, як і в романі, «перемагає» систему, однак і вона руйнує його цілісність. Якщо в романі Андрій Чумак шукає опертя в родинних цінностях, то в кінострічці на перший план виступають релігійний мотив та любов до Батьківщини.

У фільмі «Тигрлови» головного героя характеризують події, що сталися з ним у попередніх чотирьох серіях, оскільки Р. Синько із двох романів формує своєрідний серіал. Андрій Чумак послідовно демонструє бунтарський дух і бореться з системою, однак, на відміну від роману, йому не притаманне життєлюбство, його діями керує прагнення помсти за братів, схильність до самопожертви заради народу. Убивство жалюгідного Великіна стає і крапкою в особистому протистоянні між персонажами, і розв'язкою глобального конфлікту між жертвою та тоталітарним режимом.

У фільмі спостерігаємо поглиблення національних цінностей, які стають абсолютom. Перебуваючи у Сірків, Андрій Чумак не може відчутти полегшення, бо прагне опинитися в справжній Україні, зізнаючись у коханні до Наталки, він порівнює її з Україною.

У такий спосіб режисер розставляє у фільмах інші ідеологічні акценти, насамперед концентрує увагу на абсурдності та жорстокості системи, а не на способі боротьби з нею. Крім того, фільми підносять до абсолюту національну ідею та християнські цінності. Такі прийоми відповідають ідеологічному завданню фільму – віддалити незалежну Україну від радянської спадщини та вплинути на ідеологію нової держави.

## РОЗДІЛ 5

### ІДЕОЛОГІЧНІ КОДИ В ХРОНОТОПІ РОМАНІВ І. БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ» І «ТИГРОЛОВИ» ТА ОДНОЙМЕННИХ ФІЛЬМІВ Р. СИНЬКА

#### 5.1. В'язниця як «перевернутий» світ

Художня тканина творів насичена ідеологічними кодами. Особливо яскраво це виявляється на рівні хронотопу, що окреслює просторові й часові координати, у яких відбуваються дії персонажів та розвивається сюжет. На думку М. Бахтіна, хронотоп є нероздільною єдністю просторових та часових прикмет, матеріалізованих у конкретному осмисленому цілому [194:35]. Час виконує функцію мірила протяжності простору, а відтак реалізується в його складниках – явищах, предметах та істотах. Часовий компонент хронотопу відтворює історичну добу, епоху чи конкретний період, який відображено в тексті. Він включає в себе хронологічну послідовність подій та розвиток дійових осіб.

Просторовий компонент хронотопу відображає умови, за яких відбуваються події твору. Це можуть бути місця дії, соціально-економічне середовище, архітектурні споруди та ландшафтні об'єкти, які конструюють віртуальний світ літератури або кінематографу. Т. Кушнірова зазначає, що в романі хронотоп виконує роль наративної стратегії, оскільки єдність часу та простору постає головним сюжетотвірним чинником, а також саме «хронотоп є тим наративним акцентом, котрий впливає на читацьку інтенцію» [79:19]. Оскільки час і простір у літературному тексті, а тим більше, у кіно – дискретні, спосіб упорядкування простору несе відбиток авторської свідомості і, безперечно, впливає на сприйняття та інтерпретацію ідеологічних повідомлень. Такої думки притримується Б. Зубавіна, визначаючи екранний хронотоп як «конкретно-чуттєву модель світобудови, що є образним вираженням певного світогляду автора, який опосередковано проявляє себе в інтерпретації бінарних опозицій» [51:15].

На думку Ю. Лотмана, простір фільму поділяється на «внутрішній» та «зовнішній»: той, що існує безпосередньо всередині кадру, та той, який залишається поза ним в уяві глядача. Позакадровий простір належить до «сміслової невизначеності» фільму [86:77].

У романі «Сад Гетсиманський» дія відбувається в обмеженому просторі – у тюрмі для політичних в'язнів. Цей інститут з ХІХ ст. є місцем позбавлення волі на час, еквівалентний здійсненому злочину, місцем покарання та перевиховання злочинців [200:230], однак у романі та фільмі його значення переосмислюється та розширюється. Дослідники, зокрема І. Романова, характеризуючи в'язницю, говорили про неї як про потойбічний простір, що випадає із реального [124]. Людина опиняється в диких непримиренних обставинах, їй нізвідки чекати допомоги, й, перебуваючи в абсолютній ізоляції, самотності та вразливості, вона задумується про цінність життя. У романі «Сад Гетсиманський», за винятком епізоду в карцері, ізоляції підлягає не індивід, а група людей, «ворогів народу», обездолених, приречених радянською системою на загибель. Усередині колективу відбувається комунікація, встановлюються соціальні зв'язки, однак ця ізольована спільнота не має жодного впливу на світ за межами «потойбіччя», а єдиними «медіумами» між світами є слідчі та наглядачі. Відповідно, позбавлені контакту з «нормальним» світом, в'язні залишаються абсолютно беззахисними перед апаратом радянського «правосуддя».

Андрій Чумак відірваність простору в'язниці з її варварськими законами від реального світу відчуває надто гостро. Ставши свідком катування незнайомої людини, почувши «відгомін того таємничого стогону, <...> що ніхто вже не почує» [15:101], Андрій переживає стан розпачу через те, що подібні випадки залишаються назавжди в стінах цієї установи, яка немовби випала з поля зору Бога і «де люди відходять у небуття без свідків» [15:101]. Для І. Багряного роман «Сад Гетсиманський» був одним зі способів повернути радянську в'язницю із «потойбіччя» в реальність. Вустами Андрія Чумака він передав віру в те, що жахи, які мали місце в глибинах енкведистських катівень, відбувались

не з мовчазної згоди світу, а через непоінформованість: слідчі, відчуваючи свою безкарність, говорять, що світ не знає, що вони тут роблять, але Андрій іншої думки: «Взнає... колись» [15:499].

Усупереч усталеним у суспільстві нормам, у романі І. Багряного в'язниця стає місцем зосередження не кримінального елемента, а радянської інтелігенції – людей освічених, висококультурних: «І бавились це не кримінальні “урки”, а люди інтелігентні, з вищою освітою» [15:396]. Натомість їм протистоїть група грубих співробітників «правосуддя», про яких автор говорить як про «аморальний і злочинний елемент», адже «до поліції чи до міліції йдуть служити різні покидьки, злодії й ледарі, різна суспільна непотріб, не придатна до нормальної праці» [15:48].

Таким чином, письменник вдається до прийому «перевернутого» світу. Тут світом навиворіт стає радянська тюрма, де злочинці опиняються поза межами ґрат, а невинні жертви системи залишаються в просторі в'язниці цілком у розпорядженні «злочинців». М. Бахтін, називає «оновлення одягу та соціального образу», згідно з яким ієрархічний верх зміщується униз і навпаки, одним із обов'язкових елементів карнавалу [20:94]. Подібна карнавалізація радянської системи, що виражається в переплутуванні соціальних ролей, підкреслює її абсурдну сутність. Яскравий приклад карнавалізації спостерігаємо в іншому творі І. Багряного, зокрема в п'єсі «Генерал» [11]. За сюжетом комедії-сатири, Данило Лендер після катувань у радянських тюрмах збожеволів і марить бажанням помститися, помінатися місцем зі слідчим Поповим, що його «розколював». Іронічний випадок надає таку можливість: дійові особи обмінюються одягом. Так починає працювати нове НКВС на чолі зі лже-генералом.

У романі «Сад Гетсиманський» камери, у яких перебуває Андрій Чумак, становлять окремий світ зі своїми законами. У внутрішньому устрої камери Іван Багряний відображає модель ідеального суспільства, що здатне до самоорганізації, уміє раціонально використовувати свої сильні сторони, прагне розвиватися, навчатися, творити. Якщо стандартна тюрма за допомогою суворої

дисципліни має забезпечувати «практично повну владу над в'язнями» [200:235], щоб не тільки покарати злочинця, а й зумовити його перевиховання, зречення кримінальних нахилів, що унеможливило би рецидиви, у романі «Сад Гетсиманський» в'язні не тільки не позбуваються небажаних для режиму рис, а й примножують їх.

Яскравим прикладом реалізації прийому «перевернутого» світу у романі є образ Санька, якого саме тюрма підштовхнула до внутрішньої трансформації, але у зворотному для системи напрямку: з кримінального злочинця він перетворюється на політичного. Крім того, саме камера стає для дикуватого Санька простором культурного перетворення.

Важливою деталлю є те, що етнічний склад камери різноманітний, але більшість становлять українці, відтак можемо припустити, що для І. Багряного самоорганізоване товариство камери постає моделлю не тільки ідеального суспільства, а й держави. Як і будь-яке суспільство, воно має свої вади – наприклад, корупцію та зрадників. Ідеологія комунізму проявляється в тому, що письменник навіть у камері виділяє «пролетаріат» – освічену більшість робітників з маленькою часткою селян. При цьому Андрій Чумак захоплюється демократизмом, установленим у камері, і, спостерігаючи за старостою, розуміє, що «президентство» демократичної країни – тяжка праця, адже передбачає відповідальність за рішення, прийнятні для всіх членів групи, вимагає мудрості та терпіння. Важливо, що староста не зловживав владою та не втручався в питання «заборонених речей», співів, галасу, тиші тощо [15:342]. Такою була країна мрії персонажа, а заразом і автора, де думка кожного враховується, де кожний отримає те, чого потребує.

Режисер Р. Синько розвиває мотив «перевернутого» світу вже з моменту першого знайомства з камерою. Агресивна реакція на співкамерників в Андрія Чумака була вмотивована стереотипним уявленням про нероздільну єдність поняття «в'язниця» із поняттям «злочин». Однак подальша гротескна картина знайомства із кожним, перелічення його культурних та професійних досягнень у житті «до тюрми» поступово формують розуміння: злочинці – невід'ємний

складник радянського світу, але не тут, у камері, бо тут «всі – порядні люди» [134], тому Андрія просять не думати злого та «влаштовуватися як вдома» [134]. Камера набуває ознак «свого» простору, що відділений від «чужого» світу тюрми рамкою кадру [86:77].

Сутність радянської системи проявляється через зовнішнє впорядкування простору, через художні деталі у в'язниці та поза нею. Тюрма символізує антигуманність: усі її деталі спроектовані так, щоб принести людині дискомфорт, зламати та принизити її. І роман, і екранізація в різний спосіб відтворюють це прагнення через яскраві образи. У романі увага зосереджується на рефлексії головного героя з приводу фізичного та психологічного дискомфорту, фільм же представляє галерею містких візуальних образів, залишаючи реципієнту право робити власні висновки. Однак кадри із зображенням в'язничного простору є ідеологічно маркованими, а тому впливають на глядача, змушуючи його обрати «правильну» стратегію інтерпретації: безкінечні коридори, тісні безбарвні камери, повні притиснутих одне до одного людей, а також інші деталі: кольорова гама, відсутність освітлення, специфічний ракурс зйомки, такий, щоб у кадр вмістилося якомога більше персонажів, – усе це відтворює простір тюрми як депресивного антигуманного середовища.

У в'язниці людина весь час відчуває посягання на особистий простір: тюрма прагне порушити його межі і фізично – близькістю чиїхось спітнілих тіл чи вологих холодних стін, повних блощиць, – і морально, адже в ній ніщо не може сховатися від чужої уваги. Однак у романі в'язні роблять успіхи у спробах відвоювати в тюремників право на приватність. Ідеться про те, що, попри тотальний контроль, арештанти утримують у камері заборонені речі, обходять табу на деякі види розваг та комунікації, отже, утворюють простір, недоступний для служників системи. Згадаємо епізод з відбитком зображення Штурмана в коридорі та те, що інколи тюремники зверталися до в'язнів з проханнями знайти когось через заборонений в'язничний телеграф, маніфестуючи цим проханням свою поразку в тотальному контролі над ними.

У фільмі цей мотив дещо послаблено: сцен, у яких арештанти бунтують проти установлених правил, значно менше. Крім того, в одному з епізодів глядач має можливість спостерігати за камерою через замкову щілину нібито очима тюремника. Такий незначний, однак семіотично наповнений прийом підкреслює той контроль, який має система над людиною. Уже з цього прикладу бачимо принципово різні акценти в романі та фільмі: у І. Багряного радянська система, попри всі намагання, залишається безсилою у прагненні підкорити людину. Р. Синько, навпаки, владу тоталітарного режиму над людиною доводить до абсолюту.

Порушення особистісного простору відбувається не тільки через втручання наглядців, а й через постійне знаходження в тісному просторі з іншими в'язнями. Тож найбільшої ізоляції головний герой досягає в карцері, але водночас саме це усамітнення приносить йому задоволення: «Ах, яке це щастя і яка це все-таки розкіш – карцер!» [15:258]. Опинившись сам на сам у холодній темній камері-одиначці, Андрій Чумак відчуває трансформацію навколишнього простору: карцер зменшується до розмірів «мізерної скриньки», але водночас трансформація відбувається і в світогляді героя. Головний персонаж немовби залишає простір камери: «Хіба (навіть такий!) кам'яний мішок може втримати людську душу?!» [15:260] і через потік свідомості поринає у світ культури, світ природи, подумки відвідуючи картинні галереї, пригадуючи найкращі моменти свого дотюремного життя. З того універсального метафізичного простору Андрій Чумак презирливо обертається на карцер і дивиться на нього зовсім іншими очима як на маленьку скриньку: «І бережуть її Великіни, Сергєєви, Фреї й Сафігіни, присвятивши тому все своє життя, – осуга людської історії, випадкова названа людським ім'ям» [15:266]. Замкнений у простір «скриньки» без надії з нього вибратися, герой відчуває безглуздість життя таких «хранителів», а у своїй ментальній подорожі черпає душевні сили для подальшого протистояння з системою, знаходить для себе чергове підтвердження тому, що «людина – найвеличніша з усіх істот» [15:241]. Відбувається руйнація міфологізованого «величного і страшного» наглядча:

йому протиставляється величність Людини, величність самого життя. Символічним виразником ідеї свободи є образ крил, польоту: у потоці свідомості авіатор Андрій Чумак на борту «дюралюмінієвого літака» підіймається в небо. Крім того, він згадує дорогу серцю обіцянку брата «забрати літаком і замчати “чорт його зна й куди”, туди, де вже його ніхто не турбуватиме...» [15:14]. У фільмі проблема метафізичного виходу за межі простору в'язниці відбувається через спогади, марення і сни.

На думку Ю. Лотмана, сон є «путтю всередину себе» [87:125]. Він відкритий до заповнення будь-якими смислами, оскільки його природа доволі туманна, розмита, а джерело мовлення приховане. Сон ототожнюється з голосом «іншого». У фільмі «Сад Гетсиманський» сни стають увиразненням цінностей персонажа.

Дорогою до в'язниці Андрій Чумак бачить літак, на зображення якого синхронно накладаються згадані слова брата: «Я замчу тебе далеко» [134]. Спогади контрастують із в'язничними епізодами: яскрава кольорова гама замість темних відтінків, сонце замість часової невизначеності тюрми, відкритий простір замість «мізерної скриньки». Режисер використовує прийом «м'якого фокусу», який полягає в тому, що зображення втрачає різкість [86:67]. Цей прийом увиразнює «суб'єктивне» сприйняття дійсності. Тут же вмикаються й інші ідеологічні коди – спогади про усміхнену матір та братів, щасливе дитинство та юність. Вони дають Андрію Чумаку сили і так же, як і в романі, є міцним підґрунтям його світогляду.

## **5.2. Радянська дійсність в урбаністичному просторі**

Урбаністичні пейзажі романів насичені ідеологічними знаками. У творі «Сад Гетсиманський» І. Багрянний зображує міський простір у коротких епізодах переміщення з рідної хати до тюрми.

Характеризуючи Харків, місто, за яким у свідомості письменника закріпилась асоціація з «республіканською столицею» [12:442], І. Багрянний звертає увагу на його плачевний стан: «Тепер же те все якесь занедбане,



засушене, заповишене, постаріле на цілу вічність..», але найгірше – позбавлене індивідуальності та життєвої енергії. «Харків, Харків, де твоє обличчя? До кого твій клич?!» [15:49] – рефреном повторює письменник слова П. Тичини.

І. Багрянний підкреслює, що перетворення Харкова на «місто-жебрака» – це результат впливу саме радянської влади, її політики, її стилю. Згідно зі своїми переконаннями в тому, що революція була благом, зневаженим та використаним радянською владою собі на користь, І. Багрянний звинувачує Радянський Союз у зраді. Усупереч очікуванням прихильників революції в часи становлення Радянського Союзу, коли «був час великих надій, час початку бурхливого ренесансу воскреслої після трьохсотлітнього сну нації» [15:51], обличчя міста вирізнялося сірістю та знеособленістю, «лежало як старець у лахмітті» [15:12]. Занедбане місто є символом краху більшовицької ідеології, що, як і будь-яка ідеологія, була націлена на майбутнє й мала вести до розвитку, однак призвела до деградації.

Зображуючи радянський Харків, І. Багрянний підкреслює, наскільки багато втратило місто із приходом більшовицької влади, проте робить це за допомогою іронії, зосереджуючись на карикатурних рисах «модернізації» та «удосконалення». Змальовуючи потяг, письменник описує незручні умови пересування й зазначає, що люди «їхали з комфортом, як патриції» [15:41]. Відзначимо, що товарний вагон «на сорок человек ілі восемь лошадей», на думку самого автора, є символом епохи – «чогось калічного, парадоксального, образ якоїсь епохальної аварії», «пародією на велику революцію» [15:43].

Містким символом стає червоно-рудий колір, значення якого І. Багрянний пояснює в публіцистичних відступах: руде все від політики, адже коли «ту революцію підмінено чим іншим, коли треба те “інше” ховати, тоді ретельно фарбується фасад» [15:38] червоним – бо то колір засохлої крові, іржі й занедбаності. Автор іронізує з радянської системи та її методів налагодження соціальних умов: для «удосконалення» достатньо перефарбувати будівлі в червоний колір – і «маєш нову епоху!!!» [15:43]. Такий підхід, що полягає в надмірному роздуванні величі й неможливості відповідати власноруч

створеному ідеалу, «цілком в душі цієї епохи, в душі цієї країни, в душі філософії, моралі й світогляду її вождів та ідеологів» [15:42]. Митець наголошує на діалектичності радянської системи й звертає увагу на її роздвоєність: з одного боку, помпезне бундючне уявлення самої про себе, патетичні високі ідеали, а з іншого – жалюгідна реальність і позбавлена усього людського варварська суть.

На думку В. Єрмоленка, тенденція до амбівалентності й діалектичності в ідеологіях існує віддавна. Аналізуючи російську ідеологію, дослідник доходить до висновку, що для неї ще з часів Російської імперії була характерна «газоподібність» [44:410]. Ідеться про те, що, проголошуючи занадто патетичні й розмиті ідеали, ідеологія відкриває шлях до їх вільного тлумачення, розмивання меж між «добром» і «зломом», і нерідко, прагнучи «добра», сама стає «зломом». На підтвердження цієї ідеї автор наводить роман Ф. Достоевського «Злочин і кара», у якому поняття покарання за злочин, соціальної справедливості розмиваються настільки, що внутрішнє покаяння стає достатньою платою за вбивство.

І. Багрянний, гостро відчуваючи невідповідність між реальністю та ідеологією, прагнув показати справжнє потворне обличчя системи, зірвати з неї усі маски. Тож він зображує Харків, незважаючи на всю зовнішню помпезність, як понівечене бездушне місто, у якому «батьорість і життєву патетику заступила бравада, нудна й придуркувата казенна бравада» [15:37]. Місто було знеособленим, сірим, а метушливий натовп передавав відчуття злиденності, заклопотаності і тотального страху.

З казенним «окупованим» містом контрастують убогі сільські вулички, чийсь занедбані будинки, але в способі їх відображення вже немає іронії, сарказму, карикатуризму, умотивованих крайнім презирством. Натомість сільський простір передає весь ступінь радянської «турботи» про людей та рівень їхнього життя, й у меланхолійному ліризмі автор ностальгує за тим, якими чудовими колись були ці вулиці й будинки до того, як прийшла радянська влада. Андрій Чумак оглядає «звичайні, вбогі обивательські халупи» та «довжелезні недоламані паркани», і, незважаючи на їхній стан, «відпочиває

оком», бо вони не є радянським утворенням, не пофарбовані в червоний колір, а відтак є елементом іншого, власне українського простору, не понівеченого радянським впливом.

У фільмі «Сад Гетсиманський» урбаністичні пейзажі представлені галереєю кадрів із зображеннями сірих непривабливих багатоповерхівок, будівлі Держпрому та вокзалу, знятих із ракурсу знизу. На відміну від роману, провідним символом стає сірий колір, а не червоно-рудий. І кольорова гама, і ракурс зйомки покликані передати відчуття знеособленості, занедбаності, безжиттєвості. Серед візуальних образів цього епізоду виокремлюється яскравий семіотичний знак – пам'ятник Т. Шевченкові, який начебто нависає над героєм. Режисер виділяє цей образ і красномовним поглядом Андрія Чумака, і тим, що фокус камери навмисно зупиняється на пам'ятнику, в той час, як головний герой у супроводі наглядачів залишає кадр. На нашу думку, пам'ятник Т. Шевченкові в кадрі символізує вільну й незалежну Україну та її культуру, а також боротьбу за правду і справедливість.

У романі «Тигролови» ідеологічно маркованим простором виступає місто Хабаровськ – «столиця цілого Далекосхідного краю, цього химерного ельдорадо» [16:208]. На головного героя Григорія Многогрішного Хабаровськ справляє позитивне враження як модерне місто з «європейськими вуличками», що постійно розвивається і чимось нагадує Київ. Однак це враження оманливе, бо серед екзотики та галасу відчувається прихована небезпека, що має виразні риси ворожого радянського світу, подані натяками: «...не облицьований, червоний, але вже урядуючий» [16:216] вигляд будівлі НКВС, вартіві біля будівлі, «що мали ілюструвати могутність першої в світі країни диктатури пролетаріату» [16:216], пам'ятник Леніну, що «ніби хотів обдурити чи силою завернути» [16:233] й сприяти затримці Григорія та Грицька й нарешті «химера» – їхній таємний переслідувач.

Письменник проводить чітке розмежування між світом радянської цивілізації та світом Зеленого Клину: «Поки перебували в цій цивілізації, почувались непевно, почувались в небезпеці. <...> Квапилися швидше виїхати в

інший, у свій світ» [16:235]. Справжню сутність радянської «цивілізації» можна описати через авторський ряд асоціацій: «диверсії», «нарушители», «вороги народу», «процеси», «бдительность», «знищення», «розстріли» і «страх». Однак система й тут вдається до маскуванню через демонстрацію помпезності та показної розкоші. Через місткий епізод вечері в ресторані І. Багрянний передає ідеологічно марковану характеристику радянської дійсності. Григорій Многогрішний, спостерігаючи за публікою ресторану, помічає тільки «претензійне, засмоктане зборище», «виставку жіночої краси й вроди та мужеської пихи і гонору» [16:227] й не відчуває нічого, крім туги («брала туга, брала серце в лещата» [16:227]) та люті («вибух раптової, несамовитої люті струснув ним» [16:230]). Причиною емоційної бурі, на перший погляд, невідповідної до ситуації, є глибоке усвідомлення персонажем несправедливо відібраного системою права на нормальне існування, кохання і свободу. У легковажній публіці ресторану головний герой бачить збірний образ будівників радянського світу: «Сучасна аристократія! Пани становища... Володарі» [16:227]. Однак вони не здатні усвідомити свою причетність до того злочину, жертвою якого став Григорій, адже їх не хвилює нічого, крім порожнього, сповненого примарними насолодами життя. Від того ці «будівники і реконструктори світу! Згальванізовані спиртом імпотенти, творці імперії!» [16:227] в очах персонажа постають ще огиднішими. Отже, простір міста в романі «Тигролови» є ідеологічно маркованим і доповнює сконструйовану автором модель радянської системи.

Досліджуючи міський хронотоп, насичений ідеологічними знаками, окремо зупинимося на концептуальних образах поїздів. У романі «Тигролови» образ потягу з'являється тричі й кожного разу відображає особливості радянського світу в його різних аспектах: ешелон з каторжанами символізує тих, кого система викинула з життя, «Тихоокеанський експрес номер 1» – радянську аристократію та служників системи, а «Експрес, котрий возит дрова і лес» – глибинне населення Радянського Союзу, а точніше – українців. Зазначимо, що у фільмі зображено тільки перший потяг – ешелон.

Ешелон із каторжанами представлений через міфологічний образ дракона, що створює в читача не стільки реальну картину матеріального транспортного засобу, скільки яскраву метафоричну візуалізацію, через яку розкривається сутність і конкретного потяга, і тієї системи, знаком якої він є. Прикметним є спосіб фіксації рис жахливої потвори: «...найстрашніший з усіх драконів на сталевих лапах, із залізною пащею поспішав замчати радянських каторжан у безвість, на край світу, у небуття» [16:5]. Використання автором подібних метафор продиктоване необхідністю підкреслити жорстокість, абсурдність радянського режиму правосуддя, адже дракон – інфернальна сутність, непідвладна людському розумінню, істота, яка позбавлена людського, проте наділена жорстокістю, могутністю, силою. Безвість, кінцева мета подорожі потяга-дракона, – це умовний простір, без конкретних візуальних деталей, а чорнота символізує вічні страждання, деградацію особистості, забуття. Важливу роль у проявленні рис дракона-ешелону відіграє тло, тобто навколишній простір, співвідношення з яким наділяє образ динамікою. Читач немовби спостерігає політ дракона згори, і там, далеко внизу, гіперболізовано стрімко проносяться широкі простори, озера, ліси, безмежжя Уралу, хащі Сибіру, понурий Байкал. Природа здається підвладною дракону: він, граючись, занурюється в скелі, як хробак, смереки-сосни з жахом розбігаються перед ним, а він, могутній, непорушний, залишає позаду «десятки ... сотні ... тисячі» кілометрів, описуючи «гігантську параболу десь по сорок дев'ятій паралелі» [16:6].

У фільмі «Тигролови», зображуючи ешелон з каторжанами, режисер не вдається до міфологізації, очевидно, з технічних причин, проте застосовує деякі прийоми, завдяки яким намагається передати велич, силу радянської системи, втіленої в образі поїзда. Ракурс зйомки об'єкта є художньо маркованим елементом – ідеологічним знаком: глядач дивиться на потяг знизу вгору, акцентує на колесах у прагненні зафіксувати їхню могутність й обов'язково відзначає напис – важливий ідеологічний знак: «Слава великому радянському народу – будівникам комунізму!» Звернемо увагу на те, що в романі потяг

очолював напис «Й.С.», а замикав «Ф.Д.», позначаючи двох керманічів радянської системи, тих, кого автор вважав відповідальними за злочини, а метафоричний дракон – міфічний образ із їхньою вдачею. У фільмі немає порівняння з драконом, тож метафора «Сталін-потяг» була б незрозумілою глядачу. Крім того, знайти поїзд із написом «Й.С.» 1994 року було б неможливо, оскільки всі вони були списані на металобрухт ще за часів Хрущова в межах кампанії десталінізації.

Образ «Тихоокеанського експреса № 1» ідеологічно перегукується зі сценою в ресторані Хабаровська, оскільки розвиває мотив примарного щастя та «порожнього» життя. Пасажири цього експресу втілюють радянське суспільство, за словами В. Святюця, є «копією фантастичної “шостої частини світу”» [131:107]. Ідеологічне значення потягу полягає в контрасті, який він створює в зіставленні з ешеленом. У момент короткої зустрічі обох поїздів контраст посилюється, а в'язні та пасажери експресу переживають травматичний досвід усвідомлення одне одного, а також і тієї дистанції, яка їх роз'єднує.

«Тихоокеанський експрес» має й інші ідеологічні функції. Потяг сприймається «радісним і святковим, сповненим вщерть життям і дзвоном» [16:19]. Його зовнішнє убранство передає відчуття легкості буття: «Повз нього пливе <...> осяяний блакитним, рожевим, зеленим сяйвом вибагливих абажурів, заслонений газовими фіранками, наснажений коханням і поривами, озвучений патефонними фокстротами і румбами» [16:19]. Експрес постає символом розкоші та багатства. Однак, нагромаджуючи простір додатковими деталями, І. Багрянний відтворює проблеми радянського світу більш глибоко. Насамперед ідеться про те, як письменник розуміє причини, що штовхали «цвіт робітничо-селянської імперії у всій його величі і багатогранності» [16:17] рушати в тривалу мандрівку в пошуках примарного щастя. І. Багрянний дає відповідь на це питання: причиною були втома, незадоволеність та невлаштованість, бажання вирватися з «остогидлої дійсності» у «світ блаженної незалежності від будь-якого “спец”- і “проф”

навантаження, від будь-якої “спец”-, “проф”- і “парт”дисципліни, від шипіння примусів і начальників, від безконечних черг за калошами і безконечних “чергових зборів” у цехах, на службі і вдома. Світ ідеальної свободи і повної відсутності диктатури» [16:18]. Подібна характеристика наштовхує на висновок, що І. Багрянний прагнув відобразити негативний вплив радянської системи на всіх соціальних рівнях, і те, що позбавлені права вибору гвинтики цієї системи також є її жертвами.

Через зображення потяга «Нумер 97», або «Експреса, котрий возіт дрова і лес», автор прагнув відтворити ще один аспект радянської системи, такий важливий для нього самого – її обходження з українським народом (зокрема з тим, який ще не потрапив під слідство). Про етнічний склад пасажирів потягу говорить сам автор: «Основний контингент його – Україна, ота зірвана з місця і кидана по всіх світах» [16:201]. Масова сцена в експресі відтворена у вигляді нагромадження чужих голосів, кожен з яких посилює враження знедоленості й розпачу – стану, у який загнала український народ радянська влада. Засобами характеристики ставлення радянської системи до українського народу є історії пасажирів, їхні пісні, а також місткі ідеологізовані номінації: «неетапний етап», «ковчег горя проклять і сліз материнських», «екстериторіальна Україна». Для головного героя досвід подорожі в подібному експресі став болючим зіткненням із радянською дійсністю, від якої він намагався втекти, зіткненням з гіркою правдою про трагедію українського народу, за яку він постраждав: «...ота трагедія його народу – навалилась на нього всім тягарем, кидаючи серце, мов м'яч, у всі боки» [16:204]. Він знову бачив, якою стала його Україна – «на колесах позагеттю, розчавлена, розшматована, знеосіблена, в корості, в бруді... розпачі!.. Голодна!.. безвихідна!.. безперспективна!» [16:204]. Таким чином, автор у цьому епізоді розвінчує радянський міф та формує власну модель української суспільної думки про систему.

Порівнюючи три образи потягів, зазначимо, що кожен з них має свою ідеологічну функцію в романі: ешелон з каторжанами не тільки відображає найбільш потерпілу та беззахисну соціальну групу Радянського Союзу, а й

символізує систему політичних репресій та державного насильства. Крім того, образ ешелону безпосередньо пов'язаний із сюжетом твору, з головним персонажем, і це поглиблює його зміст та прив'язує до інших ідеологічних знаків. Зокрема, втеча Григорія Многогрішного з ешелону має глибоке значення: він виривається на свободу від радянської дійсності, від її безмежної влади, показуючи позитивний приклад можливої боротьби з могутнім та непереможним тоталітарним режимом. «Тихоокеанський експрес» та «Потяг номер 97» є додатковими символами епохи, що репрезентують інші її аспекти, зокрема проблему взаємин між партією та служниками, партією та українським народом. Режисер екранізації Р. Синько відтворив тільки перший потяг, зосередившись на найбільш значущому для сюжету образі, а функцію знаків відносин системи та народу взяли на себе інші елементи фільму.

Схарактеризувавши урбаністичний хронотоп у романах «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» І. Багряного та фільмах Р. Синька, можемо зробити висновок, що він постає територією безпосереднього впливу радянської системи і містить багато її ознак, а отже, є ідеологічно маркованим простором.

### **5.3. Світ первісної природи**

Хронотоп романів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» містить радянський ідеологізований світ, що контрастує зі світом, який не має ознак радянського впливу. У романі «Сад Гетсиманський» таким простором можемо назвати вкраплення «первісної» природи серед бідного зубожілого міста: «Тільки парк <...> буйно розрісся, стояв, як дикий праліс» [15:12]; оглядаючи занедбані хатинки, «Андрій спочивав оком на буйній зелені» [15:40]. Таким же умовним хронотопом свободи постає простір зі спогадів дитинства та юності. Нерідко природа й спогади про найцінніші моменти як два яскраві знаки переплітаються: природа символізує вічність та свободу, а родинні зв'язки та кохання, як ми з'ясували в попередніх розділах, для головного героя є джерелом стійкості, стрижнем його ціннісної системи. Таким чином, природа,



родина та кохання втілені в матеріальних образах і протистоять радянському світу. Прикладом такого сплетіння є старий клен, посаджений з батьком біля хлівця, і річка-море зі спогадів про спільні прогулянки з братами і Катериною, коли тільки-но зароджувалося кохання. В ідилічних пейзажах, що супроводжують ці спогади, спостерігаємо мотив вічності та безмежності: «Вони пливли човном по дзеркальній поверхні Шаманівської протоки, де стояли столітні дуби й видивлялися в воду..» [15:122], «В імлі травневої ночі, у серпанку легеньких туманів річка стала безмежною, як море» [15:275].

В однойменному фільмі простір, що протиставляється радянському, з'являється у спогадах: подібні картини передають відчуття безтурботності та щастя. Один із таких епізодів представляє братів серед дикого поля, посеред якого вони, щасливі, підкидають наймолодшого на руках. Семіотичним знаком цієї сцени вважаємо гіперболізоване освітлення, радісні обличчя хлопців. В іншому епізоді Андрій біжить осіннім лісом, молодий та щасливий, насолоджується його красою. Прикметним є те, що до подібних епізодів режисер звертається в момент найбільшої фізичної чи психологічної напруги Андрія Чумака, наприклад, під час тортур.

І. Михайлин свого часу звернув увагу на особливий тип хронотопу в романах І. Багряного. Оскільки герої творів позбавлені еволюції, їхню внутрішню тотожність компенсує зовнішнє часово-просторове переміщення [103:336]. Таким чином, у романі «Тигролови» висувається мотив втечі, переховування від переслідувачів. Рухомість зумовлює держава як «головний мисливець» [103:336], що примушує жертву рушати в дорогу. У творах І. Багряного простір та час підпорядкований розгортанню основної теми: «...це тема ставання Людиною, становлення Людини, а найважливіше – тема лишання Людиною» [103:335].

Хронотоп роману «Тигролови» розділений за тим же принципом на «свій» та «чужий» світ, однак у цьому творі автор приділяє значно більшу увагу першому – простору поза досяжністю радянської системи. Утіленням такого локусу стає селище українських переселенців Зелений Клин та дика тайга.

Зелений Клин виступає міфологізованим ідеальним місцем, яке увібрало в себе найкращі риси рідного українського та екзотичного східного середовища. В умовах недосяжності реальної України і через відстань, і через її окупацію більшовицьким режимом простір Зеленого Клину стає умовною моделлю України, її екстериторіальною версією.

Зображуючи оселю Сірків, письменник прагне пропорційно передати риси української культури та риси культури іншої – первісної, дикої, природної. Як художник І. Багрянний чудово володіє кольором. Його візуальні картини насичені контрастними барвами, змальованими самою природою. Боротьба двох стихій, дикої тайги та української культури, присутня в зображенні хати. Насаджені Наталкою гвоздики контрастують із дикими саранками та іншою буйною зеленню. Дебела хата, з одного боку, вирізняється з екзотичного пейзажу на фоні Сіхоте-Аліня, але з іншого – здається його природним продовженням. У фільмі хатка Сірків ззовні показана тільки фрагментарно – українське вікно з віконницями, побілені стіни, дерев'яна криниця. Глядач не може оцінити масштаб буйних заростей навколо будинку: персонажі тренуються стріляти на прилеглий, порослій травою галявинці, вдалечині видно нерозбірливу зелень, однак кадрів, що передавали б увесь масштаб тайги та гір, немає.

Інтер'єр хати також поєднує риси типових українських осель та мисливських будиночків. В епізоді-знайомстві Григорія з житлом усі візуальні образи передають ознаки української сільської хати: образі, рушники, хрести, козацьке сідло. Образі, прибрані рушниками, символізують релігійність, характерну для українців, квіти на печі – вроджений потяг до краси. Л. Богуславська зазначає: «Роман “Тигролови” І. Багряного містить цілу низку знакових деталей, наповнених символікою родової приналежності до українського світу» [23:73]. Та є й деталі не типові: рушниці, набійниці, ножі, оленячі роги та фотокартки із зображенням впольованих тигрів. Сцену спілкування дівчини й парубка доповнює екзотичний персонаж – ведмежа. У фільмі Р. Синька багато деталей – знаків українського побуту, однак в

інтер'єрі, крім фотографії та рушниці, не спостерігаємо репрезентацій «мисливського світу», а також не простежуємо релігійні знаки: на стінах практично немає образів. Режисер звільнив кадр від «візуального шуму», зосередивши увагу глядача на підкреслено українських рисах Сірків.

Пейзажі Зеленого Клину заслуговують окремого розгляду, оскільки І. Багрянний із усією повнотою таланту художника зображує тайгу: «Височенна, чотирирярусна тайга, буйна й непролазна, як африканський праліс, стояла навколо зачарована» [16:42]. Для автора тайга – не просто гігантський ліс, це колыска людства й усього живого на Землі, місце, де людина опиняється один на один із вічністю, зі своєю природною сутністю, де вона, позбавлена благ цивілізації, позбувається депресії та тяжких спогадів. Цей простір немовби існує поза часом, випадає із реальності: «Все ніщо в порівнянні з вічністю!» [16:191]. Лісовим пейзажам І. Багрянний приділяє багато уваги, детально виписує рослинність, тваринний світ. Увесь час підкреслюється масштаб лісу в порівнянні з людиною: «Нетрі. Несходимі, незміряні» [16:42]. Гігантські дерева обступали персонажів з усіх боків, захищаючи від усього світу: «Сорокаметрові кедрі, випередивши всіх у змаганні до сонця, вигнались рудими, голими стовбурами з долішнього хаосу геть, десь під небо і заступили його коронами» [16:42]. Не раз тайга порівнюється з морем, оскільки, як і море, безмежна та відокремлена від усього світу.

У фільмі багатий на візуальні деталі образ природи практично не реалізований. Кіно було зняте серед українських листяних лісів та невисоких пагорбів, тож режисер міг передати велич тайги-океану та інших екзотичних явищ дикого середовища лише метафорично. Крім того, візуальне наповнення фільму потерпає від відсутності змін пір року: якщо в романі тайга трансформується з літнього задущливого лісу, повного комах, на засніжений зимовий, то у фільмі представлені тільки літні одноманітні пейзажі.

Більшу частину часу персонажі проводять на полюванні серед дикої тайги. У романі Сірки й Григорій Многогрішний не протистоять природі, вони вже вступають у неї переможцями, з легкістю беручи те, що їм потрібно:

полюють на роги ізюбрів, на «кішок». У такому підході до природи автор втілює принципи гуманізму, згідно з якими мірилом усього є людина та її інтереси, яким підпорядковане тваринне царство. Людина вривається в правічний світ тайги і відчуває за собою право встановлювати свої закони: стріляти фазанів для розваги, убивати ізюбрів для пантів, полювати на амурських тигрів. Мисливство як явище в романі виступає ідеологічно маркованим знаком і передає ідею могутності людини, її безмежну владу над природою.

На лоні уссурійської природи відбувається реабілітація душевного стану Григорія, про минуле персонаж не згадує: «Його не було. Так, було лише марево, був химерний сон. Туманна фікція» [16:175]. Абстрагований від усього світу, від політичних, соціальних проблем, герой веде життя, підпорядковане природним ритмам і законам, і, як стверджує В. Дмитренко, «...знаходить порятунком і відновлення фізичних та духовних сил у неходженій тайзі» [41:28]. У фільмі цей мотив значно послаблено: Григорій Многогрішний весь час перебуває в стані напруження і в очікуванні біди. Показовою є і реакція Сірків при першій зустрічі: вони здивовано запитують, чи не каторжанин він. Хронотоп тайги постає не таким ізольованим та безпечним, як це здається в романі: він звужується, ущільнюється й радянський світ весь час пробивається крізь нього і нагадує про себе в різний спосіб – через розмови, через зустрічі з далекосхідними жителями, через літаки.

Одним із чинників психологічної реабілітації Григорія Многогрішного є кохання, народжене в нетрях правічних лісів, таке ж природне, стихійне, дике, як і сам ліс. Григорій, неоромантичний герой, здатен на екстраординарні вчинки, які б підкреслили його мужність, силу, винахідливість. Він не може залишити виклики долі без відповіді: рятується після укусу отруйної змії, у темряві тайги знаходить джерело води й навіть прагне піти з Грицьком до будівлі НКВС, аби перевірити себе, але єдине, що робить його вразливим, – кохання до Наталки. І. Багрянний підкреслює дикість, неприборканість почуттів, використовуючи паралель до шлюбного бою ізюбра. Пристрасть та ревності –

«два демони, дві сили – втілення цілого цього світу» [16:179] женуть звіра на вірну погибель. У його передсмертному крику головний герой упізнає власний відчай і боротьбу. Вистріливши в ізюбра й спостерігаючи за його передсмертною агонією, Григорій Многогрішний відчуває жаль насамперед до себе, адже він також приречений на загибель або вічне протистояння з радянською системою, а отже, не може здобути те, чого так палко прагне.

Однак кохання було не тільки прокляттям, але й порятунком. В імпресіоністичних літніх пейзажах автор передає моменти безтурботного щастя, споглядання за природою, за дівочою красою: «То були дивні, чарівні ночі в казкових первісних пралісах, на бистрій мерехтливій воді, на чорній воді з золотими арабесками» [16:151]. Завдяки коханню та впливу сприятливого природного середовища з українськими рисами стан героя проходить трансформацію: депресивний «Демон» Врубеля, мінорна «Царівна Лебідь» втрачають обриси, а світ довкола від світу «нудьги, брутальності і одчаю (те все зосталось позаду, як в тумані)» перетворюється на «світ веселкового саява, безмежного радісного спокою і щастя» [16:153].

Фільм не передає реабілітаційної функції дикої правічної тайги, образ лісу втрачає глибину та філософічність, однак мотив рятування душі коханням зберігається, але набуває інших, більш релігійних відтінків: Наталка одразу зізнається, що їх звів сам Бог і велів рятувати одне одного від біди. Крім того, одним із завдань фільму було піднесення національної ідеї, що відчувається в способі представлення хронотопу, зокрема зосередженні на власне українських рисах Сірків, а також в ідеологічно маркованих репліках: «Яка ти гарна... Як Україна!» [135]. Відтак, ні дика тайга, ні екстериторіальна Україна не могла б принести головному герою такого полегшення, як справжня Україна, що існує на мапі. У зв'язку з цим відзначимо важливу деталь: у фільмі Україна набуває матеріалізованої форми, саме вона стає кінцевою метою мандрівки головних персонажів. Створена у часи незалежної України кінострічка ставить у центр уваги саме державу, а не її екстериторіальну версію, якою був Зелений Клин. І

це, безперечно, пов'язано з тією ідеологічною стратегією, якої притримувався Р. Синько.

#### **5.4. Час у романах І. Багряного та фільмах Р. Синька**

Художній простір у літературному, а також у кінематографічному творі невіддільний від часу, адже час рухається в просторі та не може існувати поза ним. Художній час має свої закони, і одним із них є його виразна умовність. На думку В. Коркішко, хронотопу притаманний суб'єктивний характер, оскільки «відчуття часу і простору залежить від вираження його автором, сприйняття читачем та від взаємозв'язку реального світу й світу художнього» [74:391]. А. Павельєва зазначає, що час та простір – це «особлива модель світу, що відображає просторово-часові уявлення автора» [115:296]. На її думку, хронотоп твору відтворює «політичні, ідейні, моральні позиції автора...» [115:296]. Час слугує тлом для розгортання сюжету, а також є засобом композиційної організації твору, а відтак він опосередковано впливає на формування та сприйняття його естетичних та ідеологічних рис.

Нерозривний зв'язок часу та простору забезпечує постійне звернення до обох цих складників при аналізі одного з них. Відтак у попередніх підрозділах, присвячених простору, ми розглядали й деякі аспекти часу в романах І. Багряного «Сад Гетсиманський», «Тигролови» та однойменних фільмах Р. Синька. І. Михайлин звернув увагу на те, що романам І. Багряного притаманний зовнішній, подієвий рух сюжету. Оскільки головний герой позбавлений внутрішнього розвитку, сюжет та часопростір творів організовані так, щоб розкрити «певні якості головного героя, тип його думок, принципи поведінки» [103:336], і кожна подія-пригода є самодостатньою в цій функції. На думку дослідника, саме герой – «часово-просторовий центр сюжету» [103:337], стрижень роману, на якому зосереджена вся увага.

Романи І. Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» співвіднесені з реальним історичним часом – часом існування СРСР, зокрема з епохою сталінських репресій. Про це свідчать різноманітні деталі, історичні події, а

також постаті, що репрезентують радянську систему: Сталін, Троцький, Єжов, Ягода. У романі згадується й Ленін як той, хто, на думку письменника, заклав фундамент системи терору.

Дія роману «Сад Гетсиманський» починається 16 серпня 1937 року, коли Андрій Чумак після довгих блукань повертається в рідний дім. Саме цю дату, написану на доносі, помітив персонаж, коли був у слідчого на допиті. Під час перебування Андрія Чумака у в'язниці відбувається знакова історична подія – зняття Єжова 9 грудня 1938 року. Це єдина історична дата в романі, за якою можна співвіднести реальний час та художній. Однак, незважаючи на те, що І. Багрянний згадує про цю подію, він не конкретизує, коли точно вона відбулася в романі. Річ у тім, що до в'язнів доходять лише чутки про зняття Єжова, і вони змушені проводити власне розслідування, пильно видивляючись у кабінетах портрет «залізного наркома». Андрій Чумак і сам бере участь у пошуку й з'ясовує, що портрет радянського діяча таки висить на місці, і це ще більше заплутує хронологію.

Уособлення історичного часу наявне в художніх деталях роману, в описі в'язничного життя. НКВС, Ревтрибунал, райпартком, Церабкооп, «вороги народу», контрреволюціонери – усі ці поняття є знаками певного історичного періоду. Функціонування більшовицької ідеології можливе тільки в межах радянської епохи, відтак ідеологічний дискурс роману також постає яскравим маркером часу.

Фільм «Сад Гетсиманський» відтворює історичний час із певною долею умовності, оскільки, як і для театру, для кінематографу характерне вдавання, відображення одного явища засобами іншого. У фільмі, знятому 1993 року, режисер намагається сконструювати історичне тло за допомогою реквізиту та сценічних костюмів. Працівники НКВС вдягнуті у відповідну форму; тісні коридори, камери в'язниці, кабінети слідчих обладнані згідно з уявленням режисера про радянську добу. На стінах кабінетів висять портрети Сталіна, а чекісти цитують «Інтернаціонал», згадують постанову ЦК ВКП(б), використовують ідеологічні гасла епохи.

Історичний час роману «Тигролови» відсилає до радянської епохи, але меншою мірою, оскільки більша частина його сюжету розвивається на тлі дикої природи немовби в позачасовому просторі. Першим яскравим маркером часу стає напис на ешелоні з каторжанами «Й.С.» та «Ф. Д.» – аббревіатури імен відомих постатей радянської епохи Йосифа Сталіна та Фелікса Дзержинського. У фільмі, як ми вже зазначали в попередніх розділах, потяг очолюють не прізвища партійних лідерів, а напис «Слава великому радянському народу» та червоний прапор. Такий прийом узагальнює історичний час, позбавляє його прив'язки до конкретних постатей. Роман «Тигролови» реалізує історичний час через безліч художніх деталей у просторі міста Хабаровськ та в трьох потягах. На співвіднесеність часопростору роману з радянською добою вказують постаті служників, ешелон із каторжанами.

Оскільки фільм «Тигролови» є умовно п'ятою серією серіалу «Сад Гетсиманський», тоді як роман «Тигролови» був написаний першим, час у фільмі суттєво відрізняється від часу в романі. Про причини такої трансформації ми згадували в попередніх розділах. У фільмі «Тигролови» функції маркерів часу також відіграють служники та каторжани.

Особливістю художнього часу є його гнучкість. Він може стискатися та розтягуватися залежно від поставлених автором завдань. Р. Барт говорить про існування у творі логічного часу, за яким події відбуваються не хронологічно одна за одною, заповнюючи всі часові лакуни, а хаотично, при цьому логічний зв'язок між ними зберігається. У такому випадку «зовнішньо роз'єднані елементи скріплені жорсткою логікою, що пов'язує ядерні функції в послідовності» [192:267]. На думку Р. Барта, оповідна форма може бути гнучкою щодо часу і роз'єднувати знаки по ходу сюжету. Крім того, лакуни, що утворюються внаслідок такого процесу, можуть бути заповнені іншими елементами [192:268].

У романі «Сад Гетсиманський» плин часу нерівномірний: час то «розтягується» до безкінечних хвилин, то стискається, пришвидшується і вимірюється тижнями й місяцями. І. Багряний приділяє багато уваги першому



дню та ночі Андрія Чумака у в'язниці: «Для Андрія трохи було забагато вражіннь на один день» [15:95]. Прийом відтворення невеликого проміжку часу, переобтяженого подіями, дозволяє краще зануритися у світ в'язниці, ознайомитися з її устроєм, порядками. Уповільнення часу, або ретардація, здійснюється завдяки утриманню фокусу уваги на внутрішніх переживаннях Андрія Чумака. Кульмінаційної точки ретардація досягає під час тортур: «Час застиг. Час обернувся в суцільну, нерухому, безмежну втому...» [15:198]. Потік фізичних та моральних страждань немовби виривають персонажа із простору, у якому час має сенс: «Як там іде час – невідомо. Дні і ночі безнадійно переплутались, обернені в суцільну чорноту, що існувала поза Андрієвою свідомістю» [15:260]. Ретардації оповіді сприяють позачасові елементи – спогади та сни. У тих умовах, у які був поміщений головний герой роману «Сад Гетсиманський», плин часу виявляв аномальність не тільки в уповільненні. У творі трапляються епізоди, де час, навпаки, пришвидшується. Коли в'язні структурували своє життя, наповнили його звичним побутом, самоосвітою, розвагами, коли їх ніхто не викликав на допити, тоді «час покотився жваво» [15:321]. Час немовби припинив існування: «Потяглась суцільна стрічка, безперервна, строката, швидка, без чіткої диференціації на дні, ранки, вечори, ночі. Все було суцільною ніччю, і все було суцільним днем» [15:336].

У фільмі «Сад Гетсиманський» швидка зміна часу зумовлена характером кінематографу як виду мистецтва. Темп у кіно має свою специфіку: усередині епізоду темп художнього часу та реального життя збігається, а темп фільму та подієвості зростає шляхом виключення надлишкової інформації, зайвих фрагментів [110:43]. У фільмі «Сад Гетсиманський» події розвиваються динамічно. Відсутність акценту на внутрішньому світі персонажа позбавляє фільм надмірної уповільненості. Однак ретардація присутня у фільмі в епізодах-спогадах Андрія Чумака про щасливе дитинство та юність. Крім того, мотив нудьги, що простежується в кадрах із зображенням апатичних обличчя в'язнів, створює ефект уповільненості, тяглості часу.

У романі «Тигролови» події відбуваються протягом декількох місяців. Першому дню втечі з ешелону присвячено багато часу, Григорій Многогрішний довго блукає тайгою, шукаючи в ній порятунк. Періодично оповідь уповільнюється травматичними спогадами про в'язницю та спілкування зі слідчими. Проживаючи в родині Сірків, герой немовби існує в позачасовому екстериторіальному просторі. Серед дикої тайги головний персонаж по-іншому сприймає час. Художній час то тягучий та повільний, то плине швидко, «як кров у висках, відбиваючи шалений ритм» [16:141]. Час немовби підлаштовується під біоритми природи, вона регулює його швидкість, його наповненість. У тайзі він стає синонімом самого життя: «То йшла молодість, і ні до кого їй нема ніякого діла. То йшло життя, тріумфуючи» [16:159]. У динамічних епізодах, зокрема в кульмінації, коли Григорій Многогрішний вбиває Медвина, а також в епізоді поїздки до Хабаровська, час пришвидшується, наповнюється подіями.

Фільм «Тигролови» як продовження серіалу «Сад Гетсиманський» зберігає його динаміку та темп. Події в кінострічці розвиваються дуже швидко, що зумовлено обмеженням екранного часу. Якщо дія роману охоплює декілька місяців, від осені до середини зими, то в його кіноверсії між втечею з ешелону та вбивством Великіна проходить мало часу. Відтак такі зміни у хронотопі зумовлюють більш стихійний пристрасний характер почуттів між головним героєм та Наталкою, а також, як ми вже зазначили, позбавляють Андрія Чумака можливості і фізично, і ментально відпочити від варварської системи.

### **Підсумки до розділу 5**

Одним із каналів трансляції ідеології є хронотоп як спосіб організації часу та простору в романі. Він як головний сюжетотвірний чинник впливає на сприйняття та інтерпретацію ідеологічних повідомлень. Хронотоп романів І. Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» поділений за ідеологічним принципом. «Чужим», тобто ворожим, вважаємо простір, що належить радянській системі або підпадає під її безпосередній вплив, відображає

тоталітарну сутність. Під протилежним, або «своїм», простором ми розуміємо той, який найбільш віддалений та захищений від впливу варварського комуністичного режиму.

У романі «Сад Гетсиманський» місткою ідеологемою радянського тоталітарного режиму є камера, що найяскравіше репрезентує ставлення системи до людини. У її зображенні І. Багрянний використовує прийом «перевернутого світу», міняючи місцями злочинців та їхніх суддів. Такий прийом поглиблює ідеологічну характеристику режиму, виражає його антигуманність та абсурдність. Місто як ще один знак системи увібрало в себе ознаки «чужого» простору, а отже, пережило трансформацію: стало знеособлене, сіре.

У романі «Тигролови» символом радянського світу та його впливу на людину постає місто Хабаровськ, а також три потяги, що втілюють різні прошарки суспільства: жертв «правосуддя», «гвинтиків» системи, і окремо – українців. Кожний зі згаданих образів є носієм ідеологічного значення й долучається до загальної концепції роману, яка полягає в розвінчуванні радянського міфу. Екранізація відтворює ключові образи хронотопу та адаптує їх відповідно до запитів кіномистецтва, зберігаючи ідеологічну вірність їхнім романним прототипам. Тюрма, місто, ешелон з каторжанами у фільмі – це місткі знаки антитоталітарної, а також національної ідеології. У кіноверсії Р. Синька спостерігаємо підсилення ідеологічного складника за рахунок нівеляції психологізму, ліризму. Режисер зробив акцент не на боротьбі з режимом, а на тому, що проти режиму такої сили практично неможливо боротися, і такий акцент по-іншому впливає на хронотоп.

Простором, який протистоїть радянській системі та є його протилежністю, ми вважаємо світ снів, марень та спогадів, а також відокремлений природний обшир, такий, як в романі «Тигролови». Селище українських переселенців та дика тайга стають місцем сили та відновлення для головного героя, джерелом його внутрішньої трансформації. Прикметно, що у фільмі подібний мотив не простежуємо: природа відіграє роль тла.

У кінематографічному творі переосмислюється психологічний стан головного героя, його характер, змінюються події, що передували його розвитку. Тож для режисера було очевидним, що образи Зеленого Клину як екстериторіальної України та дикої тайги як універсального позаідеологічного простору – недостатньо репрезентативні для впливу на свідомість головного героя, а також глядача. Відтак домінантним мотивом стає національний.

Романи І. Багряного містять велику кількість маркерів часу, за якими ці твори можна співвіднести з радянською епохою. Темп подієвості знижений там, де автор акцентує на внутрішніх переживаннях героя, а також тортурах. Ретардації оповіді сприяють спогади, сни, марення. У романі «Тигролови» час сповільнений, підлаштовується до ритму дикої природи, крім епізоду вбивства Медвина. Серіал Р. Синька відтворює історичну епоху завдяки реквізиту та декораціям. Темп фільмів динамічний, події відбуваються швидше, ніж у романах, охоплюють менший проміжок часу.

Таким чином, хронотоп фільмів «Сад Гетсиманський» та «Тигролови», порівняно з романами І. Багряного, несуттєво трансформується відповідно до ідеологічних запитів нового часу, однак у цілому розвивається паралельно і транслює домінантну ідею викриття та засудження радянського режиму.

## ВИСНОВКИ

І. Багряний – одна з найяскравіших постатей української літератури ХХ ст., чії твори мають не тільки художньо-естетичне, а й суспільно-політичне значення. Письменник із юних літ зайняв активну позицію щодо радянської влади й проніс критичне ставлення до неї крізь усе життя. Пройшовши крізь два політичних ув'язнення – два кола «модерного пекла», І. Багряний зумів вирватися з «тюрми народів». Та, опинившись у Німеччині як емігрант, він зберіг вірність своїм принципам і подальшу політичну та літературну працю присвятив пошуку шляхів боротьби з тоталітарним радянським режимом та формуванню української національної думки. Ідеологія – один із найважливіших аспектів творчості І. Багряного, оскільки завдяки їй автор не тільки висвітлював варварську сутність тоталітарного режиму, розвінчував радянські міфи, а й спонукав українську спільноту до боротьби як у діаспорі, так і на підконтрольній Радянському Союзу Україні.

У дисертації наведено теоретичне узагальнення, запропоновано нове вирішення наукового завдання, що полягає в дослідженні романів «Сад Гетсиманський» і «Тигролови» та однойменних фільмів як елементів ідеологічного дискурсу. Екранізації за мотивами романів, створені радянським та українським режисером Р. Синьком 1993 та 1994 років частково збігаються щодо ідеології, однак, з огляду на принципово різний контекст висловлювань, і фільм, і романи мають свої особливості відповідно до запитів часу.

У першому розділі роботи було здійснено аналіз рецепції романів «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» І. Багряного в критиці та літературознавстві двох періодів – діаспорного та періоду незалежної України. Вітчизняні, діаспорні та зарубіжні дослідники звертали увагу на одні й ті ж аспекти в романах письменника, однак варто відзначити, що праці, які з'явилися в незалежній Україні, відрізняються більшою глибиною та ґрунтовністю. Л. Луців, Ю. Лободовський, Ю. Мулик-Луцик, І. Кошелівець, С. Шапошникова, М. Сподарець та інші наголошували на виразній

ідеологічності творчості І. Багряного, значному вмісті автобіографічних та публіцистичних елементів у його романах. Дослідники зосереджуються на тому, що ідеологічність є гармонійним продовженням естетичного складника літератури й зумовлена характером обраної теми, а саме – гострим політичним контекстом, необхідністю викриття та засудження більшовицької антигуманної системи. Літературознавці Т. Мінченко, Т. Марцинюк, О. Ковальчук, Т. Батенко та інші звертали увагу на головних персонажів романів, вбачаючи в них носіїв ідеологічних смислів. Низка наукових праць, що стосуються образної системи романів «Тигролови» та «Сад Гетсиманський», свідчить про особливий тип багрянівського героя, який здатен протистояти потужному диктаторському режиму. Закинутість у дисгармонійне середовище, у «межову ситуацію» актуалізує екзистенціальну проблематику. Її вивчали Т. Марцинюк Т. Батенко, М. Сподарець, І. Романова, О. Хмель, Л. Чуркіна. Такі науковці, як З. Савченко, О. Керч, Г. Клочек, М. Сподарець, І. Юрова, М. Балаклицький, приділили увагу біблійним мотивам прози письменника, схиляючись до того, що релігійні образи є частиною авторської ідеології, засобом впливу на свідомість читача. Здійснений огляд літературознавчих та критичних праць не вичерпує запаси усього наукового фонду, присвяченого творчості І. Багряного, однак демонструє широке коло досліджень тих аспектів, які безпосередньо пов'язані з ідеологічністю. На нашу думку, попри ґрунтовну літературознавчу базу, ідеологічний складник романів потребує більш глибокого аналізу, який враховував би екранізації романів як їх сучасні інтерпретації.

Другий розділ дисертації присвячений аналізу взаємодії літератури та соціуму, здатності літератури бути трансмітером ідеології. Література є відображенням суспільства, його породженням, а також інструментом впливу на колективного читача, тобто суспільство. Реципієнт художнього твору, на думку У. Еко, стає стратегією розвитку прихованих у тексті інтенцій, він не тільки сприймає закладені автором коди, а й надає процесу інтерпретації відтінку суб'єктивності. На нашу думку, доцільно розглядати фільми як одне із

можливих прочитань романів, їх читацьку версію, що постає в нових умовах, однак залишається нерозривно пов'язаною із першоджерелом.

У незалежній Україні 1993 та 1994 років виникла потреба актуалізувати романи І. Багряного як твори про тоталітарну систему Радянського Союзу. Відтак маємо підстави розглядати романи та фільми як дискурс, за концепцією Т. ван Дейка, як висловлювання з однієї теми з урахуванням позамовних чинників, які включають різні соціальні, культурні, політичні та інші чинники. Для романів та фільмів такими чинниками є історичний контекст та цільова аудиторія. Якщо І. Багряний намагався підняти на боротьбу тогочасне суспільство, особливо молодь, закликав єднатися проти радянського тоталітаризму, то Р. Синько мав інше завдання – окреслити ідеологію молодої держави, дистанціювати її від радянського минулого, реабілітувавши історичну пам'ять.

До екстралінгвальних чинників зараховуємо різницю, що є між кіно та літературою як між видами мистецтва. Для подолання цього бар'єра був застосований семіотичний підхід Ю. Лотмана, згідно з яким будь-який елемент літературного твору набуває статусу «знака» й може бути перенесеним в інші види мистецтва зі збереженням сутності й можливою трансформацією форми. Семіотичний підхід дозволяє тлумачити семантичний, ідеологічний зміст елементів романів і зіставляти їх із такими ж елементами у фільмах.

У романах І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» простежуємо зіткнення двох «точок зору», двох ідеологій – більшовицької та опозиційної до неї, основаної на гуманістичних цінностях. Вони існують не тільки у вигляді прямої декларації в публіцистичних відступах автора, а й у вигляді ідеологем, міфів, ментальних установок, які не сприймаються свідомістю, бо мисляться як природні. Ідеології існують та проникають у літературу у формі міфів. На зображувану дійсність накладаються вмотивовані авторською інтенцією ідеологічні акценти, які й стають принципом добору матеріалу, створення персонажів тощо.

Дослідження публіцистики та епістолярної спадщини І. Багряного дає підстави зробити декілька обережних висновків про світогляд письменника на час написання обох романів. Авторським лейтмотивом є несприйняття радянської тоталітарної системи, сформоване ще в дитинстві й закріплене під час політичного переслідування та ув'язнення. Незважаючи на антисталінську та антибільшовицьку риторичку, І. Багряний зберігав прихильність до соціалізму, убачаючи в його поєднанні з націоналізмом та демократизмом ідеальну модель розвитку українського суспільства.

Доцільність розгляду романів І. Багряного під ідеологічним кутом зору підтверджена й тією функцією, якою сам письменник наділяв літературу. Він підкреслював утилітарне значення національної художньої літератури, вважав її «зброєю» у формуванні суспільно-політичних настроїв, які своєю чергою стають рушійною силою реальних змін у суспільстві.

У третьому розділі ми визначили основні принципи та риси більшовицької ідеології, відтвореної в романах та фільмах. Праці В. Єрмоленка, Р. Арона, Х. Арендт, Е. Фромма дозволили розкрити її релігіоморфну структуру, відокремленість від усього світу, загострену ворожість та параноїдальність, нівеляцію цінності людської одиниці, дискредитацію в'язниці як правового інституту покарання.

Роман «Сад Гетсиманський» передає принципи ідеології через відтворення психологічних та фізичних тортур, підібраних індивідуально з метою зламати людину, добитися від неї «зізнання». Замість глибокого психологізму, занурення у внутрішній світ персонажа в романі у фільмі спостерігаємо посилення ідеологічного складника через демонстрацію промовистих кадрів із зображенням биття ув'язнених та приниження їхньої людської гідності. Радянські міфи стають причиною розділення людей на дві протилежні групи: тих, хто підтримує партію, та ворогів. Перша група вирішує долю другої, маніпулює їхнім правом на існування. Унаслідок цього традиційні уявлення про злочин і покарання переглядаються, і насильство використовується як засіб для створення нового суспільства.



Носієм ідеології виступає персонаж як людська проекція, наділена чийось голосом. Четвертий розділ дисертації присвячений дослідженню того, як ідеологія втілюється через образну систему романів І. Багряного та фільмів Р. Синька. Персонажів досліджуваних творів можна умовно поділити за ідеологічним принципом на дві групи: «служників» правосуддя та його жертв. Більшовицька ідеологія зумовлює діяльність тюремників, головні герої романів та їхні союзники є носіями антитоталітарного світогляду, заснованого на принципах гуманізму.

У романі «Сад Гетсиманський» тюремники постають жорстокими катами, що виправдовують садизм ідеологією, але насправді не усвідомлюють її сутності. За жорстокістю ховається потреба в самоствердженні за рахунок приниження іншого, того, на кого система вказала як на «ворога», а також кар'єрні амбіції та страх. І. Багряний, не применшуючи масштабів злочину кожного окремого енкаведиста, акцентує на тому, що саме система та керівна верхівка відповідальні за деструктивну силу, яка безжально знищує не тільки «ворогів народу», а й «своїх». Прикладом негативного впливу системи на служників може бути епізод «вилущення» людини з Сергєєва, сповідь ката Копаєва, а також нервові розлади катів, схильність до алкоголізму та самогубства.

У серіалі «Сад Гетсиманський» режисер передає принципи комуністичної ідеології через служників, акцентує на їхній жорстокості, розпусті, моральній деградації. На відміну від роману, у фільмах немає співчуття до тюремників. Образи вималювані з гіперболізацією негативних рис.

Таким чином, аналіз образів служників системи в романі «Сад Гетсиманський» та фільмі Р. Синька дозволяє виявити ті суттєві відмінності між обома творами, що підпорядковані різному контексту. Якщо І. Багряний хотів засудити систему, зберігши глибоке співчуття до її служників, пропагуючи гуманізм навіть щодо найлютіших катів, то Р. Синько прагнув чіткіше розставити акценти, гіперболізувавши негативні риси персонажів, і цим

відділити радянську систему від незалежної України та унеможливити варіативність інтерпретації.

У романі «Тигролови» майор втілює беззаперечну відданість системі, а водночас і страх перед розвінчанням міфу про неї, адже його женуть за в'язнем не тільки амбіції, а й хтонічна боязнь правди й відплати в образі Григорія Многогрішного. Життя служника обриває куля того, за ким він так вперто ганявся, й у вбивстві автор убачає акт встановлення справедливості. Цим вчинком не тільки Григорій Многогрішний мстить за власну скалічену долю, а весь український народ – усій системі. Фільм «Тигролови» розставляє інші акценти щодо антагоніста, оскільки кінострічка є продовженням серіалу «Сад Гетсиманський». Відтак взаємодію Андрія Чумака та Великіна зумовлює характер їхнього спілкування в перших серіях фільму, а саме особиста неприязнь між героями. Великін – рафінований кат, однак не здатний до саморефлексії, а відтак беззаперечно виконує все, до чого примушує система.

Андрій Чумак у романі «Сад Гетсиманський» утілює авторську ідеологію, яка протистоїть радянській. Він є героєм ніцшеанського типу, сильним, вольовим, змушеним доводити свою силу у випробуваннях, якими є закинутість у дисгармонійне середовище та втрата колишніх ідеалів. Екзистенціальна криза актуалізує пошук тих цінностей, які могли б стати опертям для героя. Такими цінностями, на думку письменника, є родина, Україна та загальнолюдська мораль. Фільм не спотворює сюжету роману, однак роль головного героя як борця менш виражена. Андрій Чумак в екранізації нерідко виступає частиною групи, розчинений у масових сценах, режисер не відтворює його особистих переживань з приводу зради братів і довгого шляху подолання цих сумнівів.

У романі «Сад Гетсиманський» релігія відіграє роль морально-ціннісної основи, однак не свідчить про релігійну концепцію твору. Письменник засуджує московських священників-колаборантів, викриваючи цим аморальність системи. Натомість релігійні сюжети та образи підсвічують священні кривні зв'язки як основу цінностей Андрія Чумака. У фільмі акцент

зміщується на релігійні образи, вони посилюють ідеологічну концепцію твору. Якщо в романі опорою незламності Андрія Чумака слугують сім'я та кохання, фільм робить домінантними християнські цінності для підвищення рівня переконливості для масового реципієнта.

Сміхова культура є одним зі способів подолання абсурдної радянської дійсності та захисту цілісності особистості. Іронія та сарказм – частина стилістики роману «Сад Гетсиманський», але у фільмі їхня присутність значно знижена.

Ключова різниця між фільмом та романом полягає в тому, що І. Багрянний як прихильник жовтневої революції був переконаний: Ленін та більшовики зрадили ідеалам революції та повели суспільство у зворотному напрямку. Андрій Чумак як alter ego письменника вірить у те, що належить до «привілейованого» класу – «гегемонів», а відтак зіткнення з реальністю, у якій служники системи вчиняють терор проти робітників, стає болючим розчаруванням для нього. У фільмі жовтневий переворот – лише прикмета часу, а згадка про С. Петлюру в розмовах в'язнів свідчить про повне несприйняття радянської системи. Натомість роль національних поглядів посилюється, у кінострічці підкреслено, що Україна для Андрія Чумака – найвищий ідеал, і персонаж як новітній мученик готовий нести за нього хрест.

Григорій Многогрішний у романі «Тигролови» – носій радикальних поглядів, «зоологічний» націоналіст, готовий убити за свої ідеали. На нашу думку, у романі «Тигролови» ще простежуються впливи ідеології ОУН, з якою письменник співпрацював на час його написання.

І. Багрянний нав'язуваним системою цінностям протиставляє «істинні» й вкладає їх у світогляд головного героя – трансмітера антисталінської ідеології. Серед таких цінностей можемо виділити такі: любов до країни, людські взаємини, романтичне кохання.

Мотив родинних цінностей у «Тигролови» тісно переплетений з національними, знаком спорідненості з новою родиною стає спільне походження. Крім того, у творі актуалізується козацька культура як утілення

давньої славетної історії України. Фільм підсилює національну ідеологію, підносить значення ідеологем до абсолюту. Для головного персонажа існування поза Україною неможливе. У романі ж спостерігаємо психологічну реабілітацію героя на фоні дикої природи тайги.

У п'ятому розділі ми розглянули хронотоп романів та фільмів як канал трансляції ідеології, спираючись на ґрунтовне дослідження М. Бахтіна. Простір умовно поділяється за ідеологічним принципом на «чужий» та «свій». У романі «Сад Гетсиманський» камера є прикладом «перевернутого світу», у якому злочинці та їхні судді міняються місцями. Цей використаний письменником прийом поглиблює ідеологічність твору. Іншим радянським або таким, що зазнало радянського впливу, простором вважаємо місто, а також знаки, які його репрезентують, – будівлі, залізницю. Харків у романі «Сад Гетсиманський» та Хабаровськ у романі «Тигролови» – міста, що представляють «чужий» простір. Екранізація відтворює ключові образи хронотопу та адаптує їх відповідно до запитів кіномистецтва, зберігаючи ідеологічну вірність романним прототипам. У фільмах Р. Синька «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» використовуються образи тюрми, міста та ешелону з каторжанами як символи, які відображають антитоталітарну національну ідеологію. Водночас тут виявляється підсилення ідеологічного впливу шляхом зниження рівня психологізму та ліризму. Режисер акцентує не на самій боротьбі з режимом, а на неможливості ефективної опозиції проти такого потужного режиму, що впливає і на спосіб організації хронотопу.

Закритим від радянського впливу є метафізичний хронотоп снів, марень та спогадів, а також відокремлений природний простір тайги у романі «Тигролови». Хата українських переселенців постає місцем сили для Григорія Многогрішного, перебування в просторі екстериторіальної України змінює психологічний стан героя. Образи Зеленого Клину та дикої тайги не достатньо репрезентативні для впливу на свідомість глядача, тому домінантним мотивом у фільмі стає національний. У результаті хронотоп у серіалі Р. Синька суттєво

трансформується, відповідаючи ідеологічним вимогам нового часу, але залишається зосередженим на викритті та засудженні радянського режиму.

Таким чином, дослідивши ідеологію в романах та фільмах «Сад Гетсиманський» і «Тигрлови» можемо зробити висновок про суттєві відмінності між літературними творами та кінематографічними, зумовленими різними історичними, ідеологічними, культурними, індивідуальними чинниками. Зокрема, романи І. Багряного зосереджені на розвінчанні радянського міфу та презентації моделі боротьби із системою. Письменник протиставляє радянській ідеології борця-гуманіста, готового за рідну землю та рідних людей на вбивство та смерть. Митець орієнтується на майбутні покоління, на молодь, якій ще належить виборювати незалежність. Серіал зосереджений на відмежуванні ідеології незалежної України від радянської тоталітарної спадщини, і цим умотивоване представлення радянської системи як дегуманізованого явища, яке частково може подолати сильна особистість, що спирається на національні та християнські цінності. Однак у фільмах Р. Синька такий індивід не може захистити себе та своїх близьких від нещадного впливу системи: вона виявляється сильнішою й руйнує усе, до чого може дотягнутися.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багряний І. Генерал. Б.м. : Україна, 1948. 94 с.
2. Багряний І. Думки про літературу. *Пам'ять століть*. 1998. № 5. С. 28–37.
3. Багряний І. Зброя першої лінії. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 92–98.
4. Багряний І. Золотий бумеранг та інші поезії. Київ : Рада, 1999. 679 с.
5. Багряний І. Листування 1946–1963 / О. Коновалов ; Фондація ім. Багряного. Київ : Смолоскип, 2002. Т. 1. 406 с.
6. Багряний І. Людина біжить над прірвою. Київ : Український письменник, 1992. 320 с.
7. Багряний І. Молодь великої країни і наші завдання. *Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе* / упоряд. О. Коновал. Київ : Смолоскип, 1996. С. 32–55.
8. Багряний І. Морітурі. Б.м. : Прометей, б.р. 126 с.
9. Багряний І. На новий шлях. *Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе* / упоряд. О. Коновал. Київ : Смолоскип, 1996. С. 15–21.
10. Багряний І. Націоналізм та національна ідея. *Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе* / упоряд. О. Коновал. Київ : Смолоскип, 1996. С. 56–65.
11. Багряний І. Ave Maria: Поема. Київ, 1929. 114 с.
12. Багряний І. Нотатки письменника. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упор. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 441–445.
13. Багряний І. Так тримати. *Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе* / упоряд. О. Коновал. Київ : Смолоскип, 1996. С. 82–85.

14. Багрянний І. Чому я не хочу вертатись до ССРСР? *Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе* / упоряд. О. Коновал. Київ : Смолоскип, 1996. С. 22–31.
15. Багрянний І. Сад Гетсиманський. Харків : Фоліо, 2013. 570 с.
16. Багрянний І. Тигролови. Харків : Фоліо, 2019. 297 с.
17. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного. Київ : Смолоскип, 2005. 167 с.
18. Барка В. Жовтий князь: Документальний роман. том I і II. Нью-Йорк – Харків, 2008. 772 с.
19. Батенко Т. Світи із «Саду Гетсиманського» (український підмурівок світового екзистенціалізму). *Молода нація* : альманах. Київ. 1996. Вип. 4. С. 150–157.
20. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Москва : Худож. лит., 1990. 543 с.
21. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / пер. проф. Івана Огієнка. Київ : Українське Біблійне Товариство, 2012. 1152 с.
22. Бігун І. Іван Багрянний і ОУН під час Другої світової війни. *Український визвольний рух*. 2015. № 20. С. 163–198. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Bihun\\_Ihor/Ivan\\_Bahrianyi\\_i\\_OUN\\_pid\\_chas\\_Druhoi\\_svitovoi\\_viiiny.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Bihun_Ihor/Ivan_Bahrianyi_i_OUN_pid_chas_Druhoi_svitovoi_viiiny.pdf) (дата звернення 15.04.2023).
23. Богуславська Л. Народна оселя у романі Івана Багряного «Тигролови». *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури*. 2016. № 7. С. 69–73.
24. Бондаренко А. Українська правда виходить у широкий світ. *Іван Багрянний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 509–510.
25. Ваховська Н. Ідеологія у творі / ідеологія твору: точки перетину і трансформації. *Матеріали Інтернет-конференції «Мова та ідеологія»*. 2008.

URL: <http://www.prostory.net.ua/ua/articles/135-2008-10-28-15-47-23> (дата звернення 15.04.2023).

26. Веретейченко І. Літературний дискурс мурівців. *Вісник луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологія»*. 2008. № 1 (139). С. 40–45.

27. Врага Ришард. Творчість Івана Багряного *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 875–877.

28. Гогохія Н. Радянські історичні міфи на сторінках української дитячої преси в другій половині 1930-х рр. *Історичні записки : збірник наукових праць*. Луганськ, 2010. Вип. 26. С. 43–49.

29. Головій О. Містика і реальність: сутність комуністичної епохи крізь призму творчості Івана Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 13–23.

30. Грабович Г. У пошуках великої літератури. Київ : Інститут археографії АН України, 1993. 53 с.

31. Гришко В. Герой Нашого часу. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 445–460.

32. Гришко В. «Під Бандерою» і з Багряним. Мемуарний нарис з історії ідейно-політичного життя української повоєнної еміграції 1945–39 рр. *Карби часу: Історія, література, політика, публіцистика*. Київ : Смолоскип, 1999. Т. 1 (1946–1952). С. 359–360.

33. Гришко В. Живий Багряний. *Доповіді на вічах у Нью Йорку й Чикаго 5 і 6 жовтня ц. р.* Новий Ульм : Укр. Вісті, 1963. 30 с.

34. Гришко В. Те, над чим треба застановитися. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 501–506.

35. Губернський Л. Ідеологія як соціально-культурний феномен. *Філософські проблеми гуманітарних наук*. 2011. № 20. С. 6–10.



36. Губерський Л., Андрущенко В., Михальченко М. Культура. Ідеологія. Особистість: методолог.-світоглядний аналіз. Київ : Знання України, 2002. 580 с.
37. Гундорова Т. Літературний канон і міф. *Слово і час*. 2001. № 5. С. 15–23.
38. Гюнтер Х. Жизненные фазы соцреалистического канона. *Соцреалистический канон* / под. общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. С. 281–288.
39. Дашко О. Проблема смерті в художніх творах В. Шаламова та І. Багряного. *Науковий вісник Волинського державного університету. Серія «Філологія»*. 1997. № 12. С. 135–137.
40. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість. *Публіцистика: Доповіді, статті, памфлети, рефлексії, есе* / упоряд. О. Коновал. Київ : Смолоскип, 1996. С. 5–13.
41. Дмитренко В. Неоромантичні домінанти художнього світу прози Івана Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 23–34.
42. Дубиніна О. Екранізація літературного твору: семіотичний аспект. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126 (1). С. 89–97. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/infil\\_2014\\_126\(1\)\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/infil_2014_126(1)_14). (дата звернення 09.11.2022).
43. Дубиніна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій : збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ, 2018. С. 214–233.
44. Єрмоленко В. Плинні ідеології. Ідеї та політика в Європі XIX–XX століть. Вид. друге. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2020. 480 с.
45. Желновач А. Соціальний міф і його художнє втілення у драматургії І. Багряного («Морітурі», «Розгром», «Генерал»): дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2018. 212 с.

46. Желновач А. Соціальний міф у п'єсі «Морітурі» Івана Багряного *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія «Літературознавство». 2016. № 44. С. 137–143.
47. Желновач А. Художньо-естетична концепція МУРу vs ортодоксальні норми соцреалізму: ціннісний рубіж (на матеріалі драматургічної конференції МУРу). *Наукові праці. Серія «Філологія»*. 2017. Т. 289. Вип. 301. С. 118–125.
48. Жулинський М. Іван Багряний. *Гроно нездоланих співців: літ. портрети укр. письменників ХХ сторіччя, твори яких увійшли до оновлених програм* : навч. посібник. Київ, 1997. С. 240–255.
49. Зайцев О. Ідеологія і політична стратегія ОУН до 1939 року. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Львів, 2012. Вип. 22. С. 47–65.
50. Зозулінський Т. Людина у «межовій ситуації». *Дзвін*. № 2009. 1. С. 148-150.
51. Зубавіна І. Час і простір у кінематографі. Київ : Щек, 2008. 447 с. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=2137> (дата звернення 11.04.2021).
52. Іванюк Б. Образ. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври. 2001. 634 с.
53. Ільїна Ю., Петрова А. Вивчення гумору як одного з видів психологічного захисту особистості. *Сучасні тенденції та фактори розвитку педагогічних та психологічних наук: матеріали міжнародної науково-практичної конференції 1–2 лютого 2019*. Київ : ГО «Київська наукова організація педагогіки та психології». 2019. Ч. 3. с. 48–52.
54. Іронія. *Літературознавча енциклопедія : У двох томах*. / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 436–438.
55. Каганов Ю. Конструювання «радянської людини» (1953–1991): українська версія / наук. ред. Ф. Турченко. Запоріжжя : Інтер-М, 2019. 432 с.

56. Камю А. Міф про Сізіфа. LE MYTHE DE SISYPHE. Есе / пер. з фр. Олег Жупанський. «Портфель». 2015. 105 с. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu\\_Alber/Mif\\_pro\\_Sizifa.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu_Alber/Mif_pro_Sizifa.pdf) (дата звернення 17.03.2023).

57. Карпова В. Іван Багряний: «Сад Гетсиманський». *Літературно-науковий збірник*. 1962. № 1. С. 280–282.

58. Касьянов Г. До питання про ідеологію Організації українських націоналістів (ОУН): аналітичний огляд. *НАН України. Інститут історії України*. Київ : Інститут історії України НАН України, 2003. URL: <http://litopys.org.ua/kasian/kas2.htm> (дата звернення 11.04.2021).

59. Качак Т. Психологізм образу головного героя роману І. Багряного «Тигролови». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 30–42.

60. Качуровський І. Поезія і проза Івана Багряного Шугай Олександр. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 628–632.

61. Керч О. Монографія жаху. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 487.

62. Кисельов М., Шинкарук О. Абсурд. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-42250> (дата звернення 15.04.2023).

63. Кісельова Л. Література та ідеологія: ракурси бачення проблем. *Література та ідеологія : колективна монографія* / В. Агеєва, В. Єрмоленко, С. Іванюк та ін. ; наук. ред. та упоряд. В. Моренець. Київ : НаУКМА, 2017. С. 217–238.

64. Ключек Г. Романи Івана Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський» : навчальник посібник. Кіровоград, 1998. 180 с.

65. Кобута С. Концепція «вільної людини» у творчості Івана Багряного та Джорджа Орвелла : дис. ... канд. філол. Наук : 10.01.05. Київ, 2015. 225 с.

66. Ковальчук О. Пекельні дзвони у «царстві свободи» (роман І. Багряного «Сад Гетсиманський») *І. Багряний. Вибрані твори*. Київ, 2006. С. 616–624.
67. Ковальчук О. Новітній українець у саду страждань: образ головного героя роману І. Багряного «Сад Гетсиманський». *Дивослово*. 1997. № 7. С. 38–40.
68. Кодак М. Викрадання людини (психологізм «Саду Гетсиманського» Івана Багряного). *Слово і час*, 2005. № 6. С. 25–31.
69. Колошук Н. У. Самчук та І. Багряний у пошуках «великої літератури» (на матеріалі мемуаристики, епістолярії та критики). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 97–109.
70. Кольхауэр М. Роман и идеология. Точки зрения. *НЛО*. 1996, № 14 URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/1996/14/colha2.html> (03.02.2022).
71. Комічне. *Літературознавча енциклопедія : У двох томах.* / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 508.
72. Костюк Г. Перед новим жанром (Нотатки) *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 429–433.
73. Костюк Г. Проба людини. Про «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. *Багряний І. Вибрані твори / Упоряд., автор передм. та приміток М. Балаклицький*. Київ: Смолоскип, 2006. С. 541–548.
74. Коркішко В. Часопростір як формотворча категорія художнього тексту. *Актуальні проблеми слов'янської філології*. 2010. № 23. С. 388–395.
75. Кошелівець І. Роман і його автор. *Сучасна Україна*. 1951. № 23. С. 9.
76. Кравченко С. Пафос творчого чину в публіцистиці Івана Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 167–175.
77. Кристева Ю. Разрушение поэтики. *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва : РОССПЭН, 2004. 656 с.

78. Кудря Г. Роман «Тигролови» І. Багряного: спроба корекції української національної ментальності. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 42–48.
79. Кушнірова Т. Наративні стратегії у романних формах кінця ХХ – початку ХХІ століття : монографія. Полтава : Видавництво «Сімон», 2018. 124 с.
80. Лазонівський В. Відгук на «Сад Гетсиманський» в «Українському слові». *Іван Багряний: нове й маловідоме /* упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 472.
81. Лейтис А. Сценарій як літературний жанр. *Антологія української кінокритики 1920-х*. Київ : Національний центр Олександра Довженка, 2019. Том 3. С. 113–117.
82. Ленин В. Об отношении рабочей партии к религии. *Полное собрание сочинений*. Москва : Издательство политической литературы. 1968. Т. 17. С. 415–426.
83. Лисенко-Ковальова Н. Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2005. 187 с.
84. Лободовський Ю. Сад Гетсиманський. *Іван Багряний: нове й маловідоме /* упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 866–873.
85. Лондон Дж. Міжзоряний мандрівник. Харків : «Фоліо», 2020. 288 с.
86. Лотман Ю, Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин : Александра, 1994. 144 с.
87. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : «Искусство–СПБ», 2000. 704 с.
88. Луценко А. Іван Багряний і молодіжна проблема. *Молода нація : альманах*. 1996. № 4. С. 162–167.
89. Луців Л. Новий твір Івана Багряного. *Іван Багряний: нове й маловідоме /* упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 468–472.

90. Луцій С. Романи Івана Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»: за архівними матеріалами Юрія Лавріненка. *Слово і Час*. 2006. № 10. С. 21–31.

91. Макарадзе Х. В'язниця як ідеологічний простір у романі «Сад Гетсиманський» І. Багряного та однойменному фільмі Р. Синька. *Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique»*. 21 Juillet 2023. Paris, République Française, 2023. P. 116–117. URL: <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/issue/view/13/13> (дата звернення 20.08.2023). DOI: 10.36074/logos-21.07.2023

92. Макарадзе Х. «Сад Гетсиманський» І. Багряного в кіно дискурсі. *Матеріали доповідей IX Регіональної студентської наукової конференції 13 квітня 2016 р.* Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2017. С. 99–101.

93. Макарадзе Х. Візуальні образи: від роману І. Багряного «Тигролови» до однойменної екранізації Р. Синька. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2022. Vol. X/1. S. 167–178.

94. Макарадзе Х. Засоби комічного як спосіб представлення ідеології автора в романі І. Багряного «Сад Гетсиманський». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний україно-румунський журнал*. 2021. № 3 (31). С. 6–9.

95. Макарадзе Х. Ідеологічний дискурс роману Івана Багряного та однойменного фільму Р. Синька. *Південний архів. Філологічні науки : Збірник наукових праць*. 2019. Випуск LXXVII. С.26–29.

96. Макарадзе Х. Мурівська концепція канону української літератури (на прикладі романів І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»). *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «(Не)можливість канону: світова література / література українська» (12–13 листопада 2021 року)*. Харків : ХНПУ імені Г. Сковороди, 2021. С. 50–52.

97. Макарадзе Х. Патріархальні цінності як точка опертя в «межовій» ситуації в романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. *Матеріали Міжнародної конференції «The driving force of science and trends in its development»*. July 14, 2023. Coventry, United Kingdom : European Scientific Platform, 2023. Р. 130–131. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/14.07.2023/55> (дата звернення 20.08.2023). DOI: 10.36074/scientia-14.07.2023
98. Макарадзе Х. Радянське «правосуддя» крізь призму ідеології Івана Багряного (за романом «Сад Гетсиманський»). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2019. Випуск XVIII. С. 90–101.
99. Максименко Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. *Психологія і суспільство*. 2009. № 4. С. 181–185.
100. Мартинець В. «Сад Гетсиманський» І. Багряного. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 473–477.
101. Марцинюк Т. Людина на трагічному іспиті історією (На матеріалі художньої прози І. Багряного). *Вітчизна*. 1996. № 7–8. С. 120–122.
102. Михайлин Л. Концепція ленінізму в публіцистиці Івана Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 152–159.
103. Михайлин І. Боротьба з тоталітаризмом в українській літературі 1940-х років і романи І.Багряного. *Тоталитаризм и антитоталитарные движения в Болгарии, СССР и других странах Восточной Европы (20-80-е годы XX века)*. Харьков, 1995. Т. 2. С. 332–337.
104. Михида Т. Топос міста в прозі Івана Багряного. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. 2010. № 20 (207). С. 83–86.

105. Мінченко Т. Герой Івана Багряного – тираноборець ХХ ст. *Вісник Запорізького державного університету*. 2001. № 2 (20) С. 64–65.

106. Мороз Л., Федоряка Л. Іронія як форма реалізації комічного у художньому творі. *Збірник статей учасників чотирнадцятої всеукраїнської практично-пізнавальної інтернет-конференції «Наукова думка сучасності і майбутнього»*. Дніпро : Видавництво НМ, 2017. С. 109–112. URL: <http://naukam.triada.in.ua/images/files/zbirnik14.pdf> (дата звернення 12.08.2022).

107. Мулик-Луцик. Ю. Про книгу страстей українського народу. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 466–467.

108. Наумова І. Проблеми історичної пам'яті в сучасних українських дослідженнях: історіографічний аспект. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2012. Вип. XXXIII. С. 315–320. URL: <http://old.istznu.org/page/issues/33/naumova.pdf> (дата звернення 11.04.2023)

109. Ніцше Фрідріх. Так казав Заратустра: Книжка для всіх і ні для кого. Жадання влади. Київ : Дніпро ; Основи, 1993. 415 с.

110. Николин И. Пространство и время в кинореальности. *Омский научный вестник*. 2006. № 5 (39). С. 42–43.

111. Носенко Е., Зайва О. Походження, зміст та форми виявлення гумору як ресурсу психологічного подолання. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Педагогіка та психологія»*. 2004. № 7. URL: [https://www.researchgate.net/publication/322489052\\_Pohodzenna\\_zmist\\_ta\\_formi\\_v\\_iavlenna\\_gumoru\\_ak\\_resursu\\_psihologicnogo\\_podolanna](https://www.researchgate.net/publication/322489052_Pohodzenna_zmist_ta_formi_v_iavlenna_gumoru_ak_resursu_psihologicnogo_podolanna) (дата звернення 15.04.2023).

112. Овчарек Б. Проблеми й орієнтації соціології літератури. *Література. Теорія. Методологія* / упор. і наук. ред. Д. Уліцької. Київ : ВД Києво-Могилянська академія, 2006. 543 с.



113. Огородник Т. Два світочі українського відродження (М. Хвильовий в публіцистиці І. Багряного). *Молода нація : альманах*. 1996. № 4. С. 168–175.

114. Оперативный приказ народного комиссара внутренних дел союза СССР № 00447 30 июля 1937 года. Москва. *АП РФ, 3-58-212, л. 55–78*. URL: <http://old.memo.ru/history/document/0447.htm>\_(дата звернення 16.05.2023).

115. Павельєва А. Художній час та художній простір у літературному творі. *Тези 71-ої наукової конференції професорів, викладачів, наукових працівників, аспірантів та студентів університету, 22 квітня – 17 травня 2019 р.* Полтава : ПолтНТУ, 2019. Т. 1. С. 296–297.

116. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. 2-ге вид. Київ : Либідь, 1999. 447 с.

117. Пахаренко В. Суть та еволюція ідеології М. Хвильового. *Розбудова держави*. 1996. № 7. С. 44–48.

118. Поліщук Я. Література як ідеологічний простір. *Вісник Ужгородського університету. Серія «Філологія»*. 2008. Вип.19. С. 74–78.

119. Полтава Л. У двадцяті річницю (Іван Багряний). *Іван Багряний: нове й маловідоме / упоряд. Шугай О.* Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 435–437.

120. Прес-конференція з І. Багряним в Нью-Йорку 12-го грудня 1958 р., організована заходами українського конгресового комітету. *Пам'ять століть*. 1998. № 5. С. 44–48.

121. Розенфельд Ю., Герасіна Л., Осипова Н. Політологія : підручник. Харків: Право, 2001. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-cat-58.html> (дата звернення 09.12.2022).

122. Розумний М. І. Багряний та новітні стратегії національного самоздійснення. *Молода нація : альманах*. 1996. № 4. С. 176–181.

123. Романова І. Екзистенціалістські мотиви в романістиці І. Багряного : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2008. 193 с.

124. Романова І. Мотив «закинутості» особистості в дисгармонійне середовище (на матеріалі романів І. Багряного «Людина біжить над прірвою» та «Сад Гетсиманський») *Наукові записки харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство»*. 2013. Вип. 3 (2). С. 120–127.

125. Романова І. Мотив свободи в романі Івана Багряного «Тигрлови». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 48–54.

126. Рубцов А. Союз літератури и кино. *Вестник Адыгейского государственного университета*. 2005. № 3. С. 111–114.

127. Рупперт Ф. Психологічна травма. *Питання ментальної медицини і екології*. 2012. Т. 18. № 4. С. 81–92.

128. Савицька Л., Савицький В. Суспільний ідеал: суть та класифікація. *Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут». Політологія. Соціологія. Право : збірник наукових праць*. 2010. № 2 (6). С. 65–72.

129. Савченко З. Сильові особливості роману І. Багряного «Людина біжить над прірвою». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 55–61.

130. Самчук У. Лист У. Самчука до І. Багряного від 5 грудня 1950 р. ІЛ. Ф. 195. Од. зб. 1037. Арк. 4.

131. Святовець В. Магічний кристал. *Київ*. 1993. № 12. С. 107–109.

132. Семків Р. А. Ідеологічні аспекти функціонування форм комічного. *Література та ідеологія : колективна монографія* / В. Агеєва, В. Єрмоленко, С. Іванюк та ін. ; наук. ред. та упоряд. Моренець В. Київ : НАУКМА. 2017. С. 262–274.

133. Сидоркіна О. Ідеологія тоталітаризму та релігійна свідомість: риси та коріння змістовної спорідненості. *Філософські обрії : наук.-теорет. часопис*.

Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка.  
2005. Вип. 13. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2121/1/Sidorkina.pdf> (дата звернення 01.05.2023).

134. Синько Р. Сад Гетсиманський (фільм)  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=U0WSK\\_YMLlg](https://www.youtube.com/watch?v=U0WSK_YMLlg) (дата звернення 01.05.2023).

135. Синько Р. Тигролови (фільм)  
URL: [https://www.youtube.com/watch?v=kQ\\_fGYnWRp8](https://www.youtube.com/watch?v=kQ_fGYnWRp8) (дата звернення 01.05.2023).

136. Смольницька М. Жінка в радянському суспільстві: офіційний образ і реальна практика. *Україна ХХ ст.: культура, ідеологія, політика : Збірник статей* Київ, 2011. Вип. 16. С. 162–174.

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

138. Сологуб Н. М. Концептуальність біблійних образів та їх мовне вираження у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 197–204.

139. Сподарець М. Іван Багряний – романіст (Проблематика та жанрово-стильова своєрідність) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ. 1997. 125 с.

140. Сподарець М. Поетика потойбіччя (міфологічні моделі в романі І. Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 1999. Вип. 50. № 448. 1999. С. 226–230.

141. Сподарець М. Філософські аспекти світоглядної концепції І. Багряного в структурі образу головного героя. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 1997. № 394. С. 137–139.

142. Сподарець М. Функції міфологічних мотивів у романі «Сад Гетсманський». *Вісник національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки»*. 2008. № 1 (139). С.163–168.
143. Сподарець М. Я визначив собі шлях українського письменника. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 3–13.
144. Сталин И. Сочинения. Т. 11. Москва : ОГИЗ; Государственное издательство политической литературы, 1949. С. V–VIII.
145. Степанівський С. «Сад Гетсиманський» у світлі сучасних ідеологічних суперечностей. *Іван Багряний: нове й маловідоме / упоряд. Шугай О.* Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 482–486.
146. Стріха М. Атеїзм. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-44577> (дата звернення 09.12.2022).
147. Тарковский А. О кинообразе. *Искусство кино*. 1979. № 3. С. 80–93.
148. Тарнавський О. Творчість Івана Багряного – Одіссея людини над прірвою. *Іван Багряний. Вибрані твори*. Київ : Смолоскип, 2006. С. 600–609.
149. Тимченко А. Тигр проти дракона: мотив звіра у творчості І. Багряного і В. Свідзінського. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 125–134.
150. Томпсон Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм / пер. з англ. М. Корчинської. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. 368 с.
151. Трофимчук К. Богословська Ідея втілення Христа у творі Івана Багряного «Сад Гетсиманський». *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. 2017. Вип. (20). С. 68–80.
152. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. Москва : Наука, 1977. 578 с.

153. Тюпа В. Литература художественная. *Поэтика*. Москва, 2008. С. 115–117.
154. Українська література на еміграції. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 497–499.
155. Уліцька А. Феноменологічна філософія літератури. *Література. Теорія. Методологія* / пер. із польськ. Сергія Яковенка. Київ : Вид дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 114–135.
156. Утріско О. І. Багряний і Д. Донцов: проблема світоглядно-публіцистичних взаємин. *Наукові записки. Серія «Літературознавство»*. Вип. 4. 1999. С. 299–303.
157. Утріско О. Під перехресним вогнем: штрихи до силуети Івана Багряного. «*З його духа печаттю...*». *Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка в 2-х томах*. Львів, 2001. Т. 1. С. 185–191.
158. Федорів У. Літературний канон і цензура: захист чи тиск. *Парадигма*. 2008. Вип. 3. С. 274–281. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig\\_2008\\_3\\_21](http://nbuv.gov.ua/UJRN/paradig_2008_3_21) (дата звернення 09.03.2022).
159. Федунь М. Природа і українці в романі Івана Багряного «Тигролови» та Зелений Клин в мемуарних нарисах Галичини першої половини ХХ століття. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 62–67.
160. Флад К. Политический миф. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 264 с.
161. Фромм Е. Втеча від свободи. Харків : Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2019. 288 с.
162. Хамуляк С. Постать Івана Багряного у світлі української еміграції (до питання про українські кадри). *Молода нація : альманах*. 1996. № 4. С. 182–186.

163. Хархун В. Ідеологія як релігія: концепція “релігієподібного комунізму” у західній і пострадянській гуманітаристиці. *Сіверянський літопис : Всеукраїнський науковий журнал*. 2008. № 4. С. 116–122.
164. Хвильовий М. Твори: У 2 т. Т. 1 : Поезія. Оповідання. Новели. Повісті. Київ, 1990. 649 с.
165. Хмель О. Мотив «ставання» людиною в прозі І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 125–134.
166. Хорошилов О. Політика історичної пам'яті як складова частина процесу національного будівництва: досвід застосування естетичного інструментарію. *Політикус*. 2016. Вип. 3. С. 96–99. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/polit\\_2016\\_3\\_23](http://nbuv.gov.ua/UJRN/polit_2016_3_23) (дата звернення 14.02.2022).
167. Череватенко Л. Ходи тільки по лінії найбільшого опору – і ти пізнаєш світ. *Дніпро*. 1990. № 12. С. 61–76.
168. Чернец Л. Читатель. *Введение в литературоведение : учебное пособие* / Л. Чернец, В. Хализев, А. Эсалнек и др.; под ред. Л. Чернец. Москва : Высш. шк., 2004. С. 549–562.
169. Чорногай В. Поема всепереможного оптимізму: [Про роман «Тигролови»]. *Нові дні*. 1953 (черв., лип). Ч. 41–42, С. 7–12, 23–25.
170. Чуркіна Л. Війна як ціннісний вектор для екзистенціального осмислення феномену буття людини у творчості І. Багряного та Ю. Косача. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 134–143.
171. Шаповаленко Н. Форми синтезу ідейно-публіцистичного та образнохудожнього начал у творах Івана Багряного : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.08. Київ, 2007. 22 с.
172. Шапошникова О. Дискурс божевілля у романах І. Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2005. № 71 (1127). С. 217–223.

173. Шапошникова О. Парадокси урбаністичного світогляду Івана Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2012. Вип. 63. № 989. URL: <http://dspace.univer.kharkov.ua/bitstream/123456789/5450/2/shaposhnikova.pdf> (дата звернення 10.09.2022).

174. Шапошникова О. Романи І. Багряного: між публіцистичністю і художністю. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2013. Вип. 67. № 1048. С. 238–243.

175. Шевельов Ю. Пороги і запоріжжя. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 2. С. 632–634.

176. Шевельов Ю. Триумф Романтики. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 423–429.

177. Шевченко Олесь. Іван Багряний. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 634–639.

178. Шерех Ю. Стилi сучасної української літератури на еміграції. *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948 część II: Antologia tekstów źródłowych* / упоряд. Стефановська Л. Варшава, 2014. ч. II. С. 448–479.

179. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949. Ретроспективи й перспективи. *Mission Impossible. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec 1945–1948 część II: Antologia tekstów źródłowych* / упоряд. Стефановська Л. Варшава, 2014. ч. II. С. 480–515.

180. Шерех Ю. Я – мене – мені... (і докруги). Спогади. Т. 2. В Європі. Харків : Фоліо, 2012. Т. 2. 316 с.

181. Шлемкевич М. Проводжаючи Івана Багряного. *Сучасність*. 1976. № 1. С. 34–44.

182. Штуль К. Про роман І. Багряного «Сад Гетсиманський». *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 478

183. Шугай О. Іван Багряний: нове і маловідоме / уряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. 960 с.
184. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : «Астролябія», 2018. 608 с.
185. Юрова І. Костецький – В. Барка – І. Багряний: релігія як основа художнього світогляду. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 143–152.
186. Яремчук І. Вимір образотворчого мистецтва у творчому космосі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 68–81.
187. Adler. A. Advantages and disadvantages of the inferiority feeling. *H. Ansbacher, & R. Ansbacher (Eds.), Alfred Adler: Superiority and social interest*. Evanston, Illinois : Northwestern University Press, 1933. P. 50–58.
188. Althusser Louis. Pour Marx. Paris : Maspero, 1972. 238 p.
189. Arendt Hannah. The origins of totalitarianism / Edition 2. New York : World Publishing Company, 1962. 520 p.
190. Aronoff, Myron J. Ideology and Interest: The Dialectics of Politics. *Political Anthropology Yearbook I*. New Brunswick and London : Transaction Books, 1980. 217 p.
191. Austin J. How to do things with words. London : Oxford University Press, Amen House, 1962. 166 p.
192. Barthes R. An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. *Lionel Duisit New Literary History*. 1975. Vol. 6. No. 2. pp. 237–272. URL: <http://links.jstor.org/sici?sici=0028-6087%28197524%296%3A2%3C237%3AAI-TTSA%3E2.0.CO%3B2-3> (дата звернення 13.01.2023).
193. Barthes R. Mythologies / transl. A. Lavers. New York : The Noonday Press, 1991. P. 164 URL: <https://soundenvironments.files.wordpress.com/2011/11/roland-barthes-mythologies.pdf> (дата звернення 13.01.2023).



194. Bemong N., Borghart P., De Dobbeleer M. & Demoen. K. Bakhtin's theory of the literary chronotope: reflections, applications, perspectives. Ginko, Academia Press, 2010. 213 p.
195. Aron Raymond. Democracy and Totalitarianism: A Theory of Political Regimes / transl. Valence Ionescu. New York : Frederick A. Praeger, 1969. 257 p.
196. Dijk, Teun A. van. Discourse and Context. A Sociocognitive Approach Cambridge University Press, 2008. 200 p.
197. Dunkan H. Language and Literature in Society. (A Sociological Essay on Theory and Method in the Interpretation of Linguistic Symbols With a Bibliographical Guide to the Sociology of Literature). Chicago : University of Chicago Press, 1953. 262 p.
198. Eco U. Ur-Fascism. The New York Review of Books, 1995. 18 p. URL: <https://ia902906.us.archive.org/31/items/umberto-eco-ur-fascism/umberto-eco-ur-fascism.pdf> (дата звернення 09.12.2022).
199. Eco U. The role of the reader. Indiana : Indiana university press, 1984. 273 p.
200. Foucault Michel. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. 2nd. New York : Vintage Books, 1995. 333 p. URL: [https://monoskop.org/images/4/43/Foucault\\_Michel\\_Discipline\\_and\\_Punish\\_The\\_Birth\\_of\\_the\\_Prison\\_1977\\_1995.pdf](https://monoskop.org/images/4/43/Foucault_Michel_Discipline_and_Punish_The_Birth_of_the_Prison_1977_1995.pdf) (дата звернення 09.12.2022).
201. Jaspers Karl. Way to Wisdom: an Introduction to Philosophy / transl. Ralph Manheim. London : Gollancz, 1951. 208 p. URL: <https://ia600301.us.archive.org/13/items/waytowisdomintro00jasp/waytowisdomintro00jasp.pdf> (дата звернення 09.12.2022).
202. Koestler Arthur. Darkness At Noon / transl. Daphne Hardy. London : The Folio Society, 1980. 267 p.
203. Koschany R. Od tekstu do filmu i z powrotem. Literackie i literaturoznawcze konteksty refleksji nad scenariuszem filmowym. *Tekstualia*. 2020. Nr 1 (60). S. 43–53.
204. Krzemień-Ojak S. Taine. Warszawa :Wiedza Powszechna, 1966. 199 s.

205. Lotman Jurij. *Semiotics of Cinema* / transl. by Mark E. Suino. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1976. 106 p.
206. Ortega y Gasset. Ideas y creencias. *Revista de Occidente. Colección El Arquero. 10ªEd.* Madrid, 1970. 17 p. URL: <https://www.acheesil.com/wp-content/uploads/2009/10/ortega-y-gasset-ideas-y-creencias.pdf> (дата звернення 09.12.2022).
207. Sartre Jean-Paul. Existentialism is a Humanism. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre. Revised and Expanded Edition.* New York : New American Library, 1975. 384 p.
208. Wellek R., Warren A. *Theory of Literature.* New York : Harcourt, Brace and Company, 1956. 403 p. URL: <https://archive.org/download/theoryofliteratu00inwell/theoryofliteratu00inwell.pdf> (дата звернення 09.12.2022).
209. Żółkiewski S. *Kultura literacka 1918–1932.* Wrocław : Ossolineum, 1973. 483 s.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### *Статті в наукових фахових виданнях*

1. Макарадзе Х. Ідеологічний дискурс роману Івана Багряного та однойменного фільму Р. Синька. *Південний архів. Філологічні науки : Збірник наукових праць*. 2019. Випуск LXXVII. С. 26–29.

DOI: 10.32999/ksu2663-2691/2019-77-5.

URL: <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/141/13>

2. Макарадзе Х. Радянське «правосуддя» крізь призму ідеології Івана Багряного (за романом «Сад Гетсиманський»). *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки»*. 2019. Випуск XVIII. С. 90–101.

DOI: 10.31494/2412-933X-2019-1-8-90-101.

URL: <https://philology.bdpu.org.ua/wp-content/uploads/2019/06/%D0%92%D0%B8%D0%BF%D1%83%D1%81%D0%BA18.pdf>

3. Макарадзе Х. Засоби комічного як спосіб представлення ідеології автора в романі І. Багряного «Сад Гетсиманський». *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини. Спільний україно-румунський журнал*. 2021. № 3 (31). С. 6–9.

DOI: 10.24061/2411-6181.3.2021.290.

URL: <http://e-apsnim.bsmu.edu.ua/article/view/253516>

### *Стаття в закордонному виданні*

4. Макарадзе Х. Візуальні образи: від роману І. Багряного «Тигролови» до однойменної екранізації Р. Синька. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2022. Vol. X 1. S. 167–178.

DOI: 10.14746/sup.2022.10.1.10.

URL: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/sup/article/download/35926/30850/77290>

*Статті апробаційного характеру*

5. Макарадзе Х. Мурівська концепція канону української літератури (на прикладі романів І. Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»). *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «(Не)можливість канону: світова література / література українська» (12 –13 листопада 2021 року)*. Харків : ХНПУ імені Г. Сковороди, 2021. С. 50–52.

URL: <http://ihor.aleksejev.slobozhanshyna.in.ua/canon2021.pdf>

6. Макарадзе Х. Патріархальні цінності як точка опертя в «межовій» ситуації в романі «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. *Матеріали Міжнародної конференції «The driving force of science and trends in its development»*. July 14, 2023. Coventry, United Kingdom : European Scientific Platform, 2023. P. 130–131.

DOI: 10.36074/scientia-14.07.2023

URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/issue/view/14.07.2023/55>

7. Макарадзе Х. В'язниця як ідеологічний простір у романі «Сад Гетсиманський» І. Багряного та однойменному фільмі Р. Синька. *Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції «Débats scientifiques et orientations prospectives du développement scientifique»*. 21 Juillet 2023. Paris, République Française, 2023. P. 116–117.

DOI: 10.36074/logos-21.07.2023

URL: <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/issue/view/13/13>

Онлайн сервіс створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

ПРОТОКОЛ

створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

Дата та час: 21:43:35 16.11.2023

Назва файлу з підписом: Makaradze\_diss.pdf.p7s

Розмір файлу з підписом: 1.9 МБ

Перевірені файли:

Назва файлу без підпису: Makaradze\_diss.pdf

Розмір файлу без підпису: 1.9 МБ

Результат перевірки підпису: Підпис створено та перевірено успішно. Цілісність даних підтверджено

Підписувач: Макарадзе Христина Зурабівна

П.І.Б.: Макарадзе Христина Зурабівна

Країна: Україна

РНОКПП: 3481505781

Час підпису (підтверджено кваліфікованою позначкою часу для підпису від Надавача): 21:43:31 16.11.2023

Сертифікат виданий: "Дія". Кваліфікований надавач електронних довірчих послуг

Серійний номер: 382367105294AF9704000000ABF96000AA4BA501

Тип носія особистого ключа: ЗНКІ криптомодуль ІІТ Гряда-301

Алгоритм підпису: ДСТУ-4145

Тип підпису: Кваліфікований

Тип контейнера: Підпис та дані в CMS-файлі (CAAdES)

Формат підпису: З повними даними ЦСК для перевірки (CAAdES-X Long)

Сертифікат: Кваліфікований