

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

ЗІНЧЕНКО ВІТА СЕРГІЇВНА

Допускається до захисту:
завідувач кафедри
української мови, теорії та
історії української і світової
літератури,
д. філол. наук, професор
_____ Л.М. Коваль
«__» _____ 2024 р.

ДРАМАТИЧНИЙ ДОРОБОК ІВАНА БАГРЯНОГО:
ПРОБЛЕМАТИКА, ХУДОЖНЯ СПЕЦИФІКА

Спеціальність 035 Філологія
Магістерська робота

Науковий керівник:

В.А. Просалова, професор кафедри
української мови, теорії та історії
української і світової літератури, д. філол. н.

Оцінка: _____ / _____ / _____
(бали / за шкалою ЄКТС / за національною шкалою)

Голова ЕК: _____
(підпис)

Вінниця – 2024

АНОТАЦІЯ

Зінченко В. С. Драматичний доробок Івана Багряного: проблематика, художня специфіка. Спеціальність 035 Філологія. Донецький національний університет імені Василя Стуса, Вінниця, 2024.

У кваліфікаційній роботі досліджено художні особливості драматичного доробку Івана Багряного. У першому розділі висвітлено особливості драми як роду літератури, визначено умови та тенденції розвитку драматургії української діаспори, розглянуто проблематику драматургічного доробку українських емігрантів та визначено її основні тематичні орієнтири. У другому розділі виявлено розвінчання радянського міфу у драматичній повісті «Морітурі», комуністичної утопії про велич Радянського Союзу, його оптимістичне і світле майбутнє. У третьому розділі визначено проблематику драматичних творів Івана Багряного «Розгром», «Генерал», а також художню специфіку: жанрові, сюжетні, композиційні, стилістичні особливості. Доведено, що зазначені драматичні твори викривають проблеми радянського тоталітаризму та німецького фашизму.

Ключові слова: драма, драматургія, українська діаспора, письменник-емігрант, Іван Багряний.

ABSTRACT

Zinchenko V. Ivan Bagryany's dramatic work: problems, artistic specificity. Specialty 035 Philology. Vasyl Stus Donetsk National University, Vinnytsia, 2023.

In the qualifying work, the artistic features of Ivan Bagryany's dramatic work were investigated. In the first chapter, the peculiarities of drama as a kind of literature are highlighted, the conditions and trends of the development of drama in the Ukrainian diaspora are defined. In addition, the problem of dramaturgical production of Ukrainian emigrants is considered and its main thematic orientations are determined. The second chapter reveals the debunking of the Soviet myth in the dramatic story "Morituri", a communist utopia about the greatness of the Soviet

Union, its optimistic and bright future. In the third chapter, such dramatic works of Ivan Bagryany are analyzed: "The Defeat", "The General". The problems of these works are defined, as well as artistic specificity: genre, plot, compositional, stylistic features. It has been proved that the problematic of the mentioned dramatic works is aimed at exposing the problems of the modern era of Soviet totalitarianism and German fascism for I. Bagryany.

Key words: drama, dramaturgy, Ukrainian diaspora, emigrant writers, Ivan Bagryany.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1. ДРАМАТУРГІЯ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ.....	11
1.1. Особливості драми як роду літератури.....	11
1.2. Умови та тенденції розвитку драматургії української діаспори...20	
1.3. Проблематика драматургічного доробку українських емігрантів.....	25
Висновки до Розділу 1.....	33
РОЗДІЛ 2. РОЗВІНЧАННЯ РАДЯНСЬКОГО МІФУ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОВІСТІ ІВАНА БАГРЯНОГО «МОРІТУРІ».....	34
Висновки до Розділу 2.....	48
РОЗДІЛ 3. ПРОБЛЕМАТИКА І ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ПИСЬМЕННИКА... ..	50
3.1. Проблема розп'ятої України у вертепі «Розгром».....	50
3.2. Ознаки комедії та сатири у п'єсі «Генерал».....	63
Висновки до Розділу 3.....	72
ВИСНОВКИ.....	74
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	77

ВСТУП

Актуальність теми. Іван Багряний (справжнє ім'я та прізвище – Лозов'яга Іван Павлович) – відомий український поет, прозаїк, драматург, публіцист, журналіст та політичний діяч, голова Української національної ради, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка [71, с. 162].

В юності Іван Багряний був учителем (викладав малювання), займав багато посад у різних організаціях, працював на шахтах Донбасу. Писав вірші, мандрував Україною. Деякий час навчався в Київському художньому інституті, який не закінчив через матеріальну скруту.

Був членом опозиційного літературного об'єднання «МАРС» («Майстерня революційного слова»), його твори нещадно критикували за принципову позицію. Віршована поема «Ave Maria» (1929) була заборонена цензурою, а історичний роман у віршах «Скелька» (1930) викликав звинувачення в «керівництві контрреволюційною агітацією». 16 квітня 1932 р. був заарештований. 11 місяців провів в одиночній камері внутрішньої тюрми, засуджений до трьох років заслання на Далекий Схід, звідки намагався втекти, але був спійманий. Йому дали новий термін (ще 3 роки) за спробу втечі [38].

Після повернення 16 червня 1938 р. був заарештований удруге – цього разу за «участь у націоналістичній контрреволюційній організації». Він не підписав обвинувального акту і після ув'язнення (провів у камері смертників 83 дні) був звільнений восени 1940 року за браком доказів. Свої переживання він описав в автобіографічному романі «Сад Гетсиманський» (1950) – творі, що передував знаменитому «Архіпелаг ГУЛАГ» Олександра Солженіцина [52, с. 48].

Під час німецько-радянської війни переїхав до Галичини, приєднався до українського підпілля. Працював у бюро пропаганди, брав участь у створенні Української Головної Ради Визволення, складав програмні документи. Написав повісті «Тигрлови», «Люба», поему «Гуляй-поле».

У 1945 р. емігрував до Німеччини. Його брошура «Чому я не хочу повертатися в СРСР?» (1946) отримала великий розголос і стала одним із тих документів, які змінили ставлення Заходу до проблеми «переміщених осіб». Редагував газету «Українські вісті», заснував Українську революційно-демократичну партію (1948), був головою виконавчого органу Української Національної Ради та віце-президентом УНР. Сприяв зміцненню українського патріотичного руху [52, с. 48].

Творчість письменника почалася з короткого висловлювання молодого поета, який уже 1929 року визначив власну роль у хитрій грі тоталітарної системи в Україні: «Я просто хочу бути людиною, яких так небагато в світі, я просто хочу бути нею. І сьогодні мені цього найбільше хочеться». У цьому виявилось кредо письменника, який тяжів до яскравого романтичного забарвлення (незвичайний герой у незвичайних обставинах). Його оповідання далекі від сентиментальності, вони напружені й динамічні. Нерідко автор використовує публіцистичні відступи, роздуми, які пояснюють авторське ставлення, звертають увагу на ідейну спрямованість твору. Іван Багряний показує людину не як жертву, що згоріла в пеклі тотальності, а як героя, який уособлює весь нескорений український народ. Романтик Іван Багряний мріяв, що такими він побачить своїх співвітчизників. Про це він неодноразово писав у своїх статтях, говорив у промовах. Саме в цьому він бачив запоруку перемоги і світлого майбутнього для свого народу, в що митець безсумнівно вірив.

Мало відомим є той факт, що Іван Багряний має також драматичний доробок у своїй творчості. Оскільки жив і творив він у складний час радянських репресій, то 1945 року змушений був емігрувати до Німеччини, однак в еміграції теж не було свободи. «Не менш, ніж заборонами, перешкоджала гітлерівська Німеччина сформуванню політичної еміграції усілякими „розенбергівськими штабами“» [36]. Зважаючи на це, художнє слово, у тому числі драматургія, в умовах еміграції відзначалося власними особливостями.

Драматургічна спадщина українських письменників-емігрантів меншою мірою відома, ніж їхня прозова та поетична творчість. Перебуваючи в еміграції та маючи все-таки більшу свободу слова, аніж письменники в УРСР, Іван Багряний здійснив певний прорив на шляху модернізації української драми, відмежувавши її від канонів соцреалізму.

Поки що в українському літературознавстві порівняно мало окремих наукових досліджень, присвячених драматичній творчості Івана Багряного. С. Антонович дослідила загальні художні особливості драматичної творчості українських письменників-емігрантів середини ХХ століття, зокрема Івана Багряного. Серед ґрунтовних праць варто виділити наукові статті та дисертацію А. Желновач, у якій досліджено соціальний міф у драматургії автора. У статті науковиці «Соціальний міф у п'єсі «Морітурі» Івана Багряного» відзначається малосценічність п'єси та фактична відсутність на неї рецензій. Виділяються жанрово-стильові ознаки твору, що прописані у літературно-критичних джерелах, присвячених художній творчості письменника. Подано основні риси реалізму як домінантного мистецького напрямку періоду існування Радянського Союзу; виділено основні ознаки «класичного міфу», що є основою «соціального міфу». Схарактеризовано символічні часово-просторові відношення п'єси. Значне місце в роботі відведено розгляду біблійних мотивів у драмі, їх інтерпретації відповідно до авторської концепції [33].

У дисертації А. Желновач досліджено всі три п'єси автора, і дослідниця доходить такого висновку: «Об'єднує всі три п'єси Івана Багряного їх міфологізований світоустрій та ідентичний образ українського національного героя. Жанрову форму драм письменника можна визначити як модерні «життя-мартирії» про українських мучеників» [33].

С. Беспутна визначила своєрідність художніх методів у драматургії Івана Багряного та І. Костецького. Дослідниця пропонує міркувати про твір крізь призму висвітлення реальності-ілюзії художнього коду. Таке подвійне

бачення дійсності у п'єсі розкриває структурну роль основного художнього прийому розвитку сюжету – гротеску [9].

У статті К. Степанець здійснено компаративне дослідження комедії-сатири «Генерал» Івана Багряного відповідно до її «попередника» – сатиричної епопеї Я. Гашека «Пригоди бравого солдата Швейка». Дослідниця відзначає, що «комедія-сатира "Генерал" – це п'єса, в якій пародіюється утопічна картина світу і тому вона сприймається як антиутопія. Ситуації, подані в сюжеті твору, є дійсно антиутопічними, тому що стають відповіддю на неспроможність втілення у житті утопії (утопічно-помилковими і шкідливими для людини і України загалом у даному разі є радянська та німецька системи)» [61, с. 302].

У статті О. Вісич здійснено метадраматичний аналіз п'єс «Генерал», «Морітурі», «Розгром» та простежено використання прийомів метадрами (літературних покликань, травестійної гри, ролі в ролі, п'єси в п'єсі тощо), які розшаровують сценічний простір та посилюють умовність театральної дійсності. Доведено, що у драматичних текстах автора наскрізною є розгорнута метафора театру як плацдарму для постановки хаосу світової історії [14].

Дослідження драматичного доробку Івана Багряного дозволяє робити висновки про тенденції розвитку української драматургії в умовах еміграції. Вага дослідження підкреслюється тим, що «драматургія українських емігрантів середини ХХ століття [...] посідає особливе місце у вітчизняному літературному процесі, без якого сьогодні неможливо отримати цілісне концептуальне уявлення про українську літературу ХХ століття» [33]. Цим і була зумовлена актуальність нашого дослідження та вибір теми магістерської роботи.

Мета роботи – визначити особливості драматичного доробку Івана Багряного, що передбачає реалізацію таких завдань:

- розглянути особливості драми як роду літератури;

- визначити умови та тенденції розвитку драматургії української діаспори;

- з'ясувати проблематику драматургічного доробку українських емігрантів;

- дослідити проблематику та художню специфіку драм Івана Багряного.

Об'єкт дослідження – драматичні твори Івана Багряного «Морітурі», «Розгром», «Генерал».

Предметом дослідження стали проблематика та художня специфіка зазначених драм.

Основними методами дослідження є:

- аналітико-описовий (для розглянутої науково-методичної літератури з теми дослідження, для опису теоретичних аспектів драми, драми як роду літератури та її жанрових різновидів);

- історико-порівняльний (для відстеження закономірностей, умов та тенденцій розвитку драми в період еміграції). За допомогою історико-порівняльного методу можливе загальне і часткове порівняння художніх творів у межах однієї або кількох різних літератур, беручи до уваги історичну перспективу і хронологічну співвіднесеність цих творів;

- герменевтичний (для з'ясування ідейної та проблемної наповненості драматургії Івана Багряного). У літературознавстві герменевтичний підхід дуже плідний, оскільки зумовлює комплексне використання структурно-семіотичних, міфопоетичних та жанрово-системних методів аналізу художніх творів.

Додатково використовувалися прийоми системного (зادля встановлення структурних зв'язків між різними елементами творів) та семантико-стилістичного методу (для виявлення співвідношення мовних засобів, якими експресивно виражається інтелектуальний, емоційний чи естетичний зміст драматичних творів до змісту інформації).

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що в ній уперше комплексно досліджено проблематику та художню специфіку драм Івана Багряного як представника драматургії української еміграції.

Теоретичне та практичне значення дослідження полягає в тому, що воно становить певний внесок у літературознавство, зокрема містить нові відомості й узагальнення про феномен драми загалом та української емігрантської драматургії зокрема. Результати дослідження можна використовувати для створення навчальних і навчально-методичних посібників з літературознавства та історії літератури; для розробки тематики дипломних і курсових робіт; при подальшому дослідженні творчості Івана Багряного.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків і списку використаних джерел (73 позиції). Загальний обсяг магістерської роботи – 86 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ДРАМАТУРГІЯ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ

1.1. Особливості драми як роду літератури

Традиційно всі словесно-художні твори об'єднують у три великі групи, які називають літературними родами: епос, лірика і драма. Ця тріада як визначальна закріпилася в літературознавчій науці давно, вона зберігає свою значущість і авторитетність, хоча й не всі твори, особливо письменників ХХ-ХХІ ст., укладаються в неї [25, с. 68].

Категорії літературного роду прагнули зрозуміти філософи Стародавньої Греції. Згадаймо слова Сократа про поета у третій книзі трактату Платона «Держава»: по-перше, поет може говорити безпосередньо від свого імені, що перш за все зустрічаємо в дифірамбах (це фактично найважливіша риса поезії); по-друге, художник може побудувати твір у формі обміну мовними частинами персонажів, до яких не додаються його слова (це характерно для трагедій і комедій, для драми як жанру загалом); по-третє, письменник може поєднувати свої слова з іншими, з тими, що належать головному герою (це характерно для епосу), бо коли він цитує чужі слова, а тим часом говорить від імені своєї особи, це буде розповідь [25, с. 68].

Подібні ідеї ми зустрічаємо у третьому розділі «Поетики» Аристотеля, де коротко описуються три способи наслідування у словесному мистецтві, тобто визначення епосу, лірики та драми: одне й те саме можна наслідувати по-різному, «розповідаючи про подію, як про щось окреме від себе, як це робить Гомер, або ж так, що наслідувач залишається сам собою, не змінюючи своєї особи, або ж представляючи всіх зображених осіб як дійових і діяльних» [цит. за 25, с. 68].

З часів Платона й Аристотеля при виділенні родів літератури практично нічого не змінилося, хоча кожен з них зазнав змін. Стосується це і драми, яка

на нинішньому етапі свого функціонування повністю відрізняється від драматичного твору минулих епох.

Драма – це особливий спосіб художньої літератури, представлений у виставі : п'єсі, опері, пантомімі, балеті тощо, що виконується в театрі, на радіо чи телебаченні [49, с. 214]. Розглядаючи як жанр поезії в цілому, драматичний спосіб протиставлявся епічному та ліричному способам ще з часів «Поетики» Аристотеля (бл. 335 до н. е.) – найранішої праці теорії драматургії [49].

Термін «драма» походить від грецького слова, що означає «вчинок» або «дія» (класична грецька мова : δράμα , drâma), яке походить від «я роблю» (класична грецька мова : δράω , dráō) [49].

Постановка драми в театрі, яку виконують актори на сцені перед публікою, передбачає спільні способи виробництва та колективну форму прийому. Структура драматичних текстів, на відміну від інших форм літератури , знаходиться під прямим впливом цього спільного виробництва та колективного сприйняття. Драму можна поєднувати з музикою: драматичний текст в опері зазвичай співається; оскільки в деяких балетах танець «виражає або імітує емоції, характер і оповідну дію» [58]. Мюзикли включають як діалоги, так і пісні; а деякі форми драми мають випадкову музику або музичний супровід, що підкреслює діалог (наприклад, мелодрама та японська Nō) [58]. Закрита драма – це форма, яка призначена для читання, а не для виконання.

До драми так чи інакше відноситься будь-який літературний жанр, побудований у діалогічній формі, у тому числі комедія, трагедія, драма, фарс, водевіль і т.д. З давніх часів драма існувала у фольклорному чи літературному вигляді в різних народів: незалежно одна від одної свої драматичні традиції створили античні греки, древні індійці, китайці, японці, індіанці Америки [27, с. 154].

Зачатки драми – в первісній поезії, у якій злилися елементи лірики, епосу і драми, що виділилися пізніше, у зв'язку з музикою і мімічними рухами.

Раніше, ніж в інших народів, драма як особливий вид поезії сформувалася в індусів та греків .

Грецька драма, що розробляє серйозні релігійно-міфологічні сюжети (трагедія) і кумедні, почерпнуті із сучасного життя (комедія), досягає високої досконалості і в XVI столітті є взірцем для європейської драми, яка до того часу невігадливо обробляла релігійні та оповідальні світські сюжети (містерії драми та інтермедії).

Французькі драматурги, наслідуючи грецьку, суворо дотримувалися певних положень, які вважалися незмінними для естетичної гідності драми, такими є: єдність часу та місця; тривалість зображуваного на сцені епізоду не має перевищувати доби; дія має відбуватися на тому самому місці; драма повинна правильно розвиватися в 3-5 актах, від зав'язки (з'ясування початкового стану та характерів героїв) через середні перипетії (зміни положень та відносин) до розв'язки (зазвичай катастрофи); кількість дійових осіб дуже обмежена (зазвичай від 3 до 5); це виключно вищі представники суспільства (королі, королеви, принци та принцеси) та їхні найближчі слуги-наперсники, які вводяться на сцену для зручності ведення діалогу та подачі реплік. Такі основні риси французької класичної драми (Корнель, Расін) [17, с. 20].

Суворість вимог класичного стилю вже менше дотримувалась у комедіях (Мольєр, Лопе де Вега, Бомарше), що поступово перейшла від умовності до зображення звичайного життя (жанру). Вільна від класичних умовностей, творчість Шекспіра відкрила драмі нові шляхи. Кінець XVIII і перша половина XIX століття ознаменовані появою романтичної та національної драм: Лессінг, Шіллер, Гете, Гюго, Клейст, Габбе.

У другу половину XIX століття в європейській драмі бере гору реалізм (Дюма-син, Ожье, Сарду, Пальєрон, Ібсен, Зудерман, Шніцлер, Гауптман, Бейєрлейн) [17, с. 28].

В останній чверті XIX століття під впливом Ібсена і Метерлінка європейською сценою починає опановувати символізм (Гауптман, Пшибишевський, Бар, Д'Аннунціо, Гофмансталь).

Термін «сучасна драма» є неоднорідним і суперечки про це дуже складне явище ведуться досить тривалий час. У цьому сенсі межі XIX-XX ст. і XX-XXI ст. в історії драми і театру багато в чому схожі. Якщо сьогодні ми згадаємо, як свого часу сприймали п'єси Г. Ібсена, А. Чехова, М. Горького, Л. Андрєєва, Б. Шоу та інших авторів, які заявили про своє розуміння театру і драми на межі минулих століть, суперечки і захоплення (або обурення) сучасників з приводу театральних постановок К. Станіславського, Вс. Мейєрхольда, то ситуація нинішніх пошуків «нового театру» і «нової драми» здасться досить знайомою. Проблеми «репертуарного театру» і «театру експериментального» в даному випадку стоять на першому місці, так само як і суперечки про саме поняття «нової драми», її жанрово-стильових пошуків, естетичних оцінок, світоглядних основ та часових рамок цього явища.

На думку Є. Васильєва, драма XX – XXI ст. пройшла такі етапи свого становлення:

1) Нова драма, що охоплює кінець XIX – першу половину XX століття, і має виразний модерністський характер (драматургія символізму, футуризму, експресіонізму, дадаїзму, сюрреалізму, екзистенціалізму тощо);

2) Новітня драма, яка припадає на 1950–1980-ті роки, охоплює явища повоєнної драматургії (театр абсурду, швейцарська драма-притча, німецька документальна драма, драматургія англійських «сердитих молодих людей») і носить вже постмодерний характер;

3) Сучасна драматургія, пов'язана із кінцем XX – початком XXI ст. У сукупності її можна схарактеризувати терміном Лемана «постдраматичний театр» [12, с. 13].

На відміну від інших прозових і віршованих творів, драматичні твори мають жорстко задану структуру. Драматичний твір складається з блоків тексту, що чергуються, кожен з яких має своє призначення, і виділених

візуальними засобами для того, щоб їх можна було простіше відрізнити один від одного. Драматичний текст може включати наступні блоки:

1) Список дійових осіб розташовується зазвичай перед основним текстом твору. У ньому за необхідності дається коротка характеристика героя (вік, особливості зовнішності тощо);

2) Зовнішні ремарки – опис дії, обстановки, поява та опис дійових осіб. Часто набирається або зменшеним кеглем, або тим самим шрифтом, що і репліки, але на більший формат. У зовнішній ремарці можуть наводитися імена героїв, причому якщо герой з'являється вперше – його ім'я додатково виділяється;

3) Репліки – слова, які вимовляють герої. Репліки обов'язково передуються ім'ям дійової особи та можуть включати внутрішні ремарки;

4) Внутрішні ремарки, на відміну зовнішніх, коротко описують події, що відбуваються під час вимови героєм репліки, чи особливості вимови. Якщо під час виголошення репліки відбувається якась складна дія, слід описати її за допомогою зовнішньої репліки, при цьому вказати або в самій ремарці, або в репліці за допомогою внутрішньої ремарки, що актор продовжує говорити під час дії. Внутрішня ремарка стосується лише конкретної репліки конкретної дійової особи. Від репліки відокремлюється дужками, може набиратися курсивом [58, с. 33].

Найбільш поширені два способи оформлення драматичних творів: книжковий та кінематографічний. Якщо в книжковому форматі для відділення частин драматичного твору можуть використовуватися різні шрифти, різні кеглі і т. д., то в кінематографічних сценаріях прийнято використовувати тільки моноширинний шрифт друкарської машинки, а для відділення частин твору використовувати відбивку, набір на різний формат, набір всіма великими літерами і т. д. – тобто ті засоби, які доступні на пишучій машинці [27, с. 154]. Це дозволяло багаторазово вносити зміни в сценарії в міру виробництва, зберігаючи зручність читання.

Визначення естетики літературного твору взагалі та драматичного зокрема, супроводжується зверненням до його формально-змістових особливостей. Як вказує А. Скляр, «естетика драми – це система естетичних категорій зі своїм актуальним змістовим наповненням, завдяки якій здійснюється оцінка конкретного драматичного твору, авторського доробку або певного літературного періоду» [58, с. 50].

Драматичному роду літератури характерний специфічний зв'язок із ціннісно-орієнтаційною діяльністю людини, про який, у широкому значенні, говорить М. Вороний: «Підходити до явища з погляду його драматизму – значить розглядати його в плані розкриття естетичного змісту наявних у ньому протиріч, їх суспільно-історичного смислу» [17, с. 26]. Тобто дослідник говорить про естетичний потенціал драматургії.

А. Усова зв'язок драматургії та естетики вбачає в тому, що «кожний драматургічний жанр став основою для утворення відповідних естетичних категорій (трагічне, комічне, драматичне)» [68, с. 183].

Схожу думку висловлює А. Козлов, трактуючи естетичний потенціал драматичного роду літератури та його реалізацію за допомогою конфлікту: «Усі провідні конфлікти драматургії, породженої в умовах класових протистоянь та боротьби людини за виживання, мають постійне соціальне забарвлення, а будь-яке розв'язання конфлікту має естетичний (тобто результативно-трагічний, результативно-комічний або незавершено-драматичний) характер» [42, с. 5]. Завдяки цьому можемо виділити такі естетичні категорії драматичного роду літератури, як трагічне, комічне та драматичне.

Цікавою є думка М. Вороного про те, що трагічне має суто мистецькі витоки: «Трагічне як естетична категорія належить лише мистецтву» [17, с. 432]. Дослідник пояснює це відсутністю естетичного катарсису під час споглядання або переживання трагічного в житті.

З часу виокремлення категорій трагічного, комічного та драматичного і до сьогодні вони залишаються одними з провідних компонентів естетичної

парадигми будь-якої культурно-історичної епохи. Окрім ключових для драматичного твору естетичних категорій, письменники свідомо чи несвідомо використовують у ньому допоміжні категорії, і їх система щоразу своєрідна. Історичний досвід ілюструє, що домінантними для цього роду літератури стануть опозиції: прекрасне/огидне, красиве/потворне, гармонійне/дисгармонійне, сакральне/буденне. Такому виокремленню сприяє наявність пар високе/низьке, іронічне/цинічне, симетричне/асиметричне, символічне/реальне.

П'єса як різновид драми наділена специфічними «як суто зовнішніми текстовими ознаками (поділ п'єси на частини: дії, сцени, епізоди тощо; перелік дійових осіб або й стислі їхні характеристики на початку; виділення шрифтами авторських ремарок та реплік персонажів), так і своїми внутрішніми якостями, зумовленими насамперед вимогою сценічності» [63, с. 100]. Стосовно зовнішніх текстових ознак п'єси, І. Чистюхін підкреслює важливість виокремлення їх «в окремий пункт при розборі драматичного твору» [62]. Науковець вказує на те, що в назві можуть відображатися тема, ідея, образ, символ і смисл літературного твору. Усі ці складники мають потенціал виокремлення в них авторських параметрів естетичної оцінки дійсності. Так, У. Еко зазначив: «Заголовок – вже ключ до інтерпретацій» [28, с. 6]. На його думку, назва художнього твору має бути якщо не нейтральною, то відкритою до безлічі асоціацій, щоб не зруйнувати сподівань читачів. Такого роду концепція є суголосною проблемному полю рецептивної естетики.

Ще одним провідним параметром для розуміння представленої в п'єсі естетичної оцінки дійсності є авторське жанрове визначення. Його головна функціональна площина – налагодження діалогу з уявним читачем, під яким М. Кодак розуміє завоювання уваги читача й виправдання його очікування. Необхідність останнього пояснюється тим, що «жанрові сподівання читача запліднені ідейно-естетичними здобутками художньої свідомості» [41, с. 58].

Естетична оцінка може бути закладена також у представленні дійових осіб автором, скільки драматург зосереджує увагу на тому суттєвому, що

необхідне для розуміння їхніх характерів, а відтак причин і наслідків розв'язання конфлікту. Ті соціальні, фізіологічні та інші особливості, про які повідомляє автор, дають можливість реципієнтам п'єси передбачити особливості світогляду тієї чи тієї дійової особи. Наприклад, указівка на те, що Станіслав є музикантом у творі В. Шевчука «Кінець віку (Вода життя)» (1995), дає змогу припустити, що персонаж розуміється на категоріях прекрасного та гармонійного в їхньому мистецькому сенсі [58, с. 53]. Деталі авторських пояснень задають темпоритм сприйняття, формують уявлення про необхідність залучення зв'язків з іншими культурно-історичними епохами, знань про певні персоналії, чітко вказують на естетичне сприйняття дійових осіб (особливості зовнішності, поведінки).

Естетичне сприйняття форми драматичного твору може бути ритмізованим або неритмізованим. Віршована мова п'єси наділяє її особливим темпоритмом, який регулює напруження дії. К. Фролова, увівши поняття емоційного темпоритму, окреслила такі його функції: «У залежності від емоційного темпоритму формується лексика, синтаксис, тропи, образи, увесь словесно-понятійний прошарок. Емоційний темпоритм є певним синтезом понятійного і конкретно-образного, художнього і тому являє собою місток між раціональним й емоційним, між змістом і ритмом» [70, с. 8-9]. Очевидно, можна встановити залежність між інтенсивністю емоційного темпоритму п'єси й естетичним враженням від неї.

Найціннішим джерелом вивчення художньо-естетичної парадигми драматичного тексту є дослідження мовлення дійових осіб. Саме воно містить указівки на конкретні естетичні категорії та дає їхнє пояснення відповідно до світоглядної концепції автора. При характеристиці дійових осіб увага має бути зосереджена на тому, носієм яких естетичних категорій вони виступають, яким значенням наділяють естетичні аспекти свого сприйняття дійсності. Лессінг висловлював переконання, що характер людини може виявлятися в різних, за моральною оцінкою, учинках. Саме тому «з погляду поетичної оцінки

найвеличніші справи ті, які проливають найбільше світла на характер особистості» [47, с. 77].

Вимоги до творення персонажів у драмі окреслив М. Вороний. Так, характер, старанно оброблений автором, повинен мати як вроджені властивості, так і властивості, що виникли під впливом зовнішнього оточення; учинки дійових осіб мають бути психологічно і логічно вмотивовані, зумовлені характером [17, с. 98].

Естетична сутність конфлікту пізнається за результируючим наслідком: трагічний, комічний чи драматичний. Гегель, пояснюючи причини конфліктів у різних жанрах драматичного мистецтва, зазначає, що в трагедії відбувається зіткнення представників з різними моральними принципами, причому «обидві сторони протилежності, взяті окремо, виправдані, однак досягти істинного позитивного смислу своїх цілей і характерів вони можуть, лише відхиляючи іншу настільки ж правомірну силу й порушуючи її цілісність» [21, с. 575–576].

В основі визначення естетичних категорій у драматичному творі можуть лежати різні принципи. Один із них – співвідношення ідеалу та дійсності, використаний К. Фроловою й В. Галацькою. Створена на основі цього принципу система містить характеристики трагічного та драматичного, які безпосередньо стосуються естетичної оцінки розв'язки конфлікту: «Так, трагічне має структуру: “або-або”, що означає або здійснення ідеалу, вірність йому, або – смерть. Структура драматичного – “хоч-але”, хоч є протистояння ідеалу, але можливе і подолання цього протистояння» [69, с. 45].

Нас насамперед цікавитимуть практично реалізовані естетичні категорії та їхнє змістове наповнення. Таким чином, визначаючи пафос твору, ми відобразимо авторське розуміння наявних у п'єсі естетичних категорій.

Отже, в основі художнього твору лежить естетичне переживання його автора, утілене одночасно у змісті й формі. Зміст відображає естетичний ідеал, однак подання його може бути сумірним або несумірним, що дає підстави для визначення естетичної цінності твору літератури. За силою естетичного впливу на реципієнта і точністю естетичної оцінки суперечливої дійсності

драма має унікальний потенціал. Серед усіх естетичних категорій домінантними в літературознавчому аналізі драми виступають трагічне, комічне та драматичне. Як особливі способи відображення дійсності, вони утворюють цілісну структуру поступу будь-якого періоду літературного процесу. Трагічне актуалізується в зіткненні людини із новим, невідомим, сильнішим за її можливості. Драматичне функціонує в системі умовної рівноваги між ними. Комічне проявляє себе в процесі ревізії дійсності на предмет застарілих поглядів, цінностей тощо. Ці категорії є носіями специфічних естетичних емоцій, створенню яких підпорядковані змістоформальні особливості, засновані на системі всіх інших естетичних категорій. Відтак ці три категорії визначають наявність трьох головних драматургічних жанрів.

1.2. Умови та тенденції розвитку драматургії української діаспори

Література діаспори є результатом переселення письменників насамперед унаслідок численних політичних репресій на території України у XX столітті. Коли соціалістичний реалізм було проголошено єдиним офіційним напрямком мистецтва в СРСР, емігранти отримали більшу свободу художнього вираження, а також можливість критично осмислювати події в Україні. Таким чином, українською діаспорною вважається література XX ст.

Діаспорну літературу першої половини XX століття становили письменники трьох еміграційних хвиль: тих, хто виїхав з України на зламі XIX–XX ст., після приходу радянської влади та після закінчення Другої світової війни. Досліджуваний нами драматичний доробок творився у третій еміграційній хвилі.

Наприкінці Другої світової війни почалася третя хвиля української еміграції, яку, на відміну від перших двох, можна вважати майже суто політичною. Навесні 1945 року закінчилася війна в Європі. У червні того ж року, згідно з угодою між СРСР і Чехословаччиною, Закарпаття увійшло до складу УРСР – останньої чужої території, де компактно проживало українське

населення. Відтоді всі країни, населені українцями, об'єдналися в лоні однієї держави [59, с. 23].

Після перемоги над гітлеризмом репатріація радянських громадян, які опинилися в радянській окупаційній зоні Німеччини, була завершена в порівняно короткі терміни. Значна кількість репатріантів покинула західні окупаційні зони Німеччини та Австрії. Однак значна частина людей відклала рішення про репатріацію або з тих чи інших причин відмовлялася повертатися в СРСР. Значну частину переміщених осіб становили рядові робітники та працівники колективних сільськогосподарських підприємств, службовці та інтелігенція, більшість з яких була примусово вивезена до Німеччини. Проте повертатися на рідну землю не наважувалися, боячись зустріти сталінську «Феміду» [59].

Політична, вимушена за своєю природою третя хвиля української еміграції поглинула переважно освічених, свідомих людей з міст. З 1945 р. проблемою біженців і переміщених осіб займаються міжнародні організації, насамперед ООН. Було створено Міжнародну організацію у справах біженців, розроблено проекти вирішення цієї проблеми, ускладненої також початком «холодної війни» між Сходом і Заходом [59].

Маючи різний соціальний і мистецький досвід, різні світоглядні переконання, драматурги третьої хвилі еміграції давали читачам зразки всіх літературних напрямків – від символізму Є. Карпенка, Олександра Олеся та Л. Мосендза до неоромантизму Ю. Липи, романтичного реалізму Івана Багряного, Ю. Тиса, експресіонізму Ю. Косача, «театру абсурду» І. Костецького.

Л. Залеська Онишкевич, аналізуючи українську діаспорну драматургію, наголошує на її найхарактерніших рисах:

1) Драматургія в літературі української діаспори більше, ніж будь-який інший жанр, несе на собі відбиток своєї незвичайної долі, бо твори ці написані за межами материка;

2) Автори, які творять за межами батьківщини, часто не мають надій і можливостей побачити свої твори, написані рідною мовою, на сцені нових країн проживання. Тому багато драм з діаспори мають характеристики «драми для читання»;

3) Багато творів, написаних за межами України, десятиліттями не можна було побачити в Україні, хоча їх там знали. Вони не друкувалися кілька разів через те, що політичні обставини не дозволяли таким творам з'явитися в пресі в Україні, або через особистість автора, або через зміст чи стиль твору;

4) Драматургічні здобутки української діаспори можна розглядати або підсумовувати в трьох конкретних аспектах, які можуть бути естетичними та екзоестетичними. Перша з них – це історична потреба, яка вимагала певного жанру й уможливила його розвиток. Так було і з драмами з діаспори. Другим фактором є психологічна потреба емігранта бути активним у політичному чи творчо-культурному полі. Зазвичай доля ізолює іммігранта від нового світу, але коли залишається потреба висловлювати та діяти з думкою про батьківщину, тоді театр і преса стають чи не єдиною реальною можливістю для вираження. Третій фактор – це потреба в естетичному вираженні. У результаті з'являються твори для роздумів. Так з'являються переважно хрестоматійні драми з малою надією (з різних причин) на сценічну адаптацію. Тоді робота не залежить від того, як її сприйме глядач. Але в перших двох ситуаціях надзвичайно важлива присутність аудиторії та сприйняття нею твору [37].

Для драматургів спільним прагненням зберегти й розкрити національну ідентичність українців через літературу, яка в умовах вимушеної еміграції стала єдиним засобом компенсації потреби приналежності до рідної землі, важливим було вміння бути активним творцем своєї історії [53].

Л. Залеська Онишкевич виділяє три специфічні аспекти, які зумовлюють необхідність драматургічного твору в еміграційній літературі. Одним із таких факторів є історична потреба, адже за допомогою драматичних творів письменники-емігранти намагалися виразити деякі історичні факти, які в

Україні замовчувалися. Другим чинником є психологічна потреба особистості бути активною в політичному чи творчо-культурному полі. На думку дослідниці, саме театр і преса в умовах ізоляції від нового світу дали іммігрантові можливість самовиразитися. Третій аспект – потреба в естетичному вираженні, тому драматичні твори мали споглядальний характер. Такі драми призначалися для читання з неможливістю (з різних причин) сценічного втілення [37]. «Появу «драми для читання», – зазначає Анастасія Речка, – у контексті драматургії української діаспори зумовлювали як онтологічні, так і культурно-історичні фактори» [54, с. 35].

Позитивні наслідки еміграції для української драми І. Качуровський вбачає в тому, що після закінчення Другої світової війни більшість українських емігрантів у Західній Європі проживали в таборах «переміщених осіб» або у спеціальних «мікромістах». На його думку, обмін культурною інформацією, літературним досвідом, наявність середовища для читання (чи слухання) з подальшим обговоренням, літературні вечори та зустрічі, які були характерною рисою табірної життя; створення в районі численних газет, журналів, антологій, заснування видавництв стало поштовхом для творчої діяльності митців [40, с. 201].

На відміну від радянської літератури, яка розвивалася в умовах майже повної ізоляції від світових мистецьких течій, емігрантська функціонувала в умовах тогочасного ідеологічного розмаїття. Головною літературно-філософською течією післявоєнного періоду став екзистенціалізм, декларована ним трагічність і абсурдність людського існування, відсутність Бога як єдиного морального критерію відіграють значну роль у становленні театру абсурду [53].

Літературний процес першої половини ХХ ст. за межами України ми з повним правом можемо назвати ідеологічним будівництвом держави в екзилі. Рух від загальнолюдсько-раціонального до національного цілком закономірний «у динаміці українського загальноісторичного процесу (реакція на гігантські історичні події і прояви недосконалості змагань української

державності)» [72, с. 194]. Активний громадянський стан емігрантів, спрямований на збереження національної самосвідомості, сприяв виникненню просвітницько-літературних гуртків зі своїми ідейно-естетичними програмами. Серед літературних об'єднань на еміграції слід назвати «Літературно-науковий вісник» Д. Донцова, який на перше місце ставив ідейне спрямування творів. На відміну від нього, у Варшаві 1929 року Ю. Липа створив групу «Танк». «Окреслюючи мету формування «державницької літератури» з орієнтацією на «синтез героїзму, економії, волі», «танківці» намагалися врівноважити критерії правди й краси, позбавити їх небажаного протиставлення, відстояти творчу автономність національного митця, не відокремлену від його громадських обов'язків, «попутників» [72, с. 38].

«Духовним спадкоємцем» літературного об'єднання «Танк» стала група «Ми» [56, с. 38]. Ця група, організована у Варшаві, видавала свій журнал з 1933 по 1939 рік та включила до своєї програми акцент на естетичних цінностях літератури.

Створення українського мистецького руху в 1945 році утвердило суспільну роль літератури. Територіально в МУРі була представлена вся Україна: входили східняки, галичани та «праховці». МУР як організація «хотів лише двох речей – щоб література була українською мовою і щоб вона була естетично цінною. Але в цих межах кожен міг би представити більш конкретні програми і принципи» [72, с. 41].

Основними ідеями, які проголошуються в драматургії діаспори цього періоду, незважаючи на різницю у світогляді та життєвому досвіді авторів, способах художнього засвоєння дійсності, є ідеї державної незалежності, збереження власної нації та значення кожної одиниці на тлі цієї нації. Можлива певна варіативність формулювань, але при глибшому аналізі дослідник все одно повернеться до зазначеного ходу думок.

1.3. Проблематика драматургічного доробку українських емігрантів

Драматургічний доробок українських емігрантів відзначається різноманітністю проблематики та піднятих тем.

Екзистенційний мотив страху як атрибут кочового життя емігрантів активно використовувався театральними діячами діаспори. Наприклад, у драмі Людмили Коваленко «Приїхати в Америку» родина Журбанкових, емігрантів із Радянського Союзу, намагається знайти політичний захист і душевний комфорт в іншій країні, але її життя наповнене постійним відчуттям небезпеки. Страх перед можливістю репатріації позначається на вчинках героїв твору А. Юриняка «На далеких шляхах». Автори підкреслюють невпевненість героїв обох драм у майбутньому настроями неспокою, відчаю та розгубленості [1, с. 12].

Емігранти-драматурги враховували досвід теоретиків (Ж.-П. Сартр, А. Камю) і практиків (Е. Йонеско, С. Беккет та ін.) театру абсурдизму, намагалися осмислити актуальні проблеми часу. Проте відповідний інтерес митців-емігрантів викликаний насамперед суспільно-політичними факторами. Адже світогляд українських авторів, які зверталися до ідеї абсурду, формувалася на інших засадах, а тому відрізнявся від американського та західноєвропейського. Драматурги акцентують увагу на відображенні життєвих явищ радянської дійсності як прикладу паралельного, нелюдського існування. Порівнюючи західну та вітчизняну моделі екзистенціалізму, Ю. Бондаренко слушно зазначає: «Український літературний екзистенціалізм, створений на національному ґрунті, вирішує весь комплекс питань, пов'язаних із буттям особистості, крізь призму двох парадигм – національної та екзистенціальної, які, зливаючись, утворюють філософську перспективу під загальною назвою «буття української людини в умовах колоніальної агресії» [10, с. 64].

Якщо твори Ж.П.Сартра та А.Камю, за словами Л. Залеської Онишкевич, були переважно пройняті відчаєм, чорним гумором, абсурдом і безнадією в онтологічній самотності героїв, то в українських екзистенціалістських п'єсах

існував оптимістичний варіант, з певною надією на досягнення самоавтентичності наступними поколіннями («Героїня помирає в першій дії» Л. Коваленка, «Голод (1933)» Б. Бойчука). Дослідниця наголошує, що філософські ідеї екзистенціалізму виражені й продемонстровані в драматургії інколи переконливіше, ніж у академічних і наукових трактатах [37]. Для митців діаспори провідним постає конфлікт між епохою і людиною з акцентом на особистості – її духовному світі, внутрішньопсихологічних аспектах її буття в «межовій ситуації», пов'язаній з кризою епохи, проблема свободи вибору та відповідальності за власний вибір. Трагедія людини в «межовій» ситуації, внутрішньо-психологічний конфлікт, зумовлений потягом до рідної землі, реалізується переважно в п'єсах Івана Багряного. Епоха в екзистенціальному вимірі письменника постає як доба «відступництва і зради», породжена тоталітарною системою, що розчавлює людину, штовхає її в безодню бездуховності й смерті [37].

У своїх працях Іларіон Чолган досліджує психологію українського емігранта. Автор моделює тип українця, який міг би не лише вижити на чужині, а й гідно жити, не забуваючи й цінуючи, що він родом з України. Драматичні твори «Блакитна авантюра», «Сон української ночі», «Замотеличене теля», «Хожденіє Мамая» відтворювали політичну незрілість українців, ознаками якої були відсутність єдності, порожні мрії, неорганізованість, яку показали емігранти в повоєнних таборах при Ді-Пі [53].

Одним із важливих питань драматургічної спадщини митців української діаспори є проблема власної ідентичності. Зрештою, для українців, розпорошених у повоєнні 1940-ві роки в таборах для переміщених осіб у Німеччині, побудова адекватної моделі культурної ідентичності та створення власного культурного простору було єдиною альтернативою неминучій швидкій асиміляції. На думку С. Романова, іноземці на руїнах повоєнної Європи почувалися втраченими, закинутими в незбагнений світ, спотвореними щойно пережитою катастрофою, де вони були в кращому випадку приречені на долю маргіналів [55, с. 34].

Представники еміграції поєднують свою драматичну творчість із надією компенсувати відчуття відсутності етнічної та національної ідентичності зверненням до історичних подій та визначних особистостей. Ця драма вабить напругою національною ідеєю. У цьому контексті історичні події, особливо першої половини ХХ століття, набувають життєвої сили. Л. Залеська Онишкевич слушно зазначає: «Для людини, яка втратила Батьківщину, національна та індивідуальна свобода набуває більшого значення, а для письменника відгук на останні історичні події стає чимось більшим, ніж елемент символічний чи дидактичний» [37, с. 69].

Письменники звертаються до історичних подій з розумних причин, щоб зберегти духовну та культурну «сталість». Це стає важливою частиною, «місією» громадянського життя в новій країні. Аналізуючи історичні твори Ю. Косача, Івана Багряного, С. Антоновича, М. Реутова доходить висновку, що потяг до історичних подій і визначних особистостей продиктований прагненням позбутися комплексу «меншовартості», утвердити свої національні установки, самоствердитися. Звернення до минулого сприяє самовідкриттю особистості, її історичного призначення в травматичній ситуації еміграції [53]. Драматурги діаспори, передусім Іван Багряний, Ю. Косач, змальовуючи історичні події, художньо реалізують концепцію обраності українського народу.

Співзвучною творчості Івана Багряного постає драма Людмили Коваленко «Домаха». Твір «Домаха» присвячено подіям 1930-х років, особливо безправ'ю українських селян. Подібно до Ольги Урбан, Домаха постає самобутньою жінкою з сильною волею і розумом, яку не здолають життєві обставини і яка мусить служити родині, а значить і людям [53]. О. Семак упевнена, що універсальна проблематика авторської драматургії стала модифікацією національного питання, а екзистенціальне самоствердження особистості не малося на увазі без національного самоствердження. Адже життя в еміграції та втрата України спричинили тісне переплетення загальнолюдських, національних і моральних питань [57].

П'єса О. Бабія «Олена Степанівна» присвячена визвольній боротьбі Українських січових стрільців проти російської армії. У центрі уваги автора – постать головного героя, старшини українського війська, образ якого втілює не лише вільний дух українського народу, бойовий дух, а й містить ідею державотворення [53].

У драмі «Провулочок Святого Духа» І. Чолган окреслює дискусію про те, чи належить Львів Австрії, Польщі чи Україні. Драматург переконує, що Львів – українське місто: тут зосереджені основні сили нашої культури, освіта ведеться підпільно тощо. Корчма пана Семена у провулку Св. Духа стає символом одвічної боротьби за самовизначення української нації [53]. Як приклад Г. Костюк наводить твір І. Чолгана, де «харкун-задунайство і застаріла побутовість піддаються рішучому висміюванню і запереченню» [48, с. 340]. «Блакитну авантюру» дослідник називає «сценічною виставою» [48, с. 340] та «Сон української ночі...» – «смисловою вилазкою на нашу історію, нашу політику, наше життя» [48, с. 339].

У драматичних творах автори-емігранти використовували як загальнолюдські, так і типові історичні ситуації та проблеми, щоб ілюструвати індивідуальні пошуки героїв достовірності. Українські п'єси відносно оптимістичні у розумінні автентичності та трансцендентності. Незважаючи на різні світоглядні переконання та естетичні пріоритети, автори подають мотив релігійних пошуків, повернення до християнської етики: В. Вовк – у творах «Іконостас України», «Смішний святий», «Триптих», Ю.Косач – у «Дійстві про Юрія-Переможця» [53].

В еміграційній драмі середини ХХ століття Україна постає незалежною державою зі своїм минулим і великою духовною спадщиною, а усна народна творчість є тією ланкою, що поєднує людину з її нацією. За словами С. Антоновича, духовну компенсацію за втрату Батьківщини драматурги реалізовували через інтерпретацію концепту рідної землі та подачу мотивів усної народної творчості. Втрата Батьківщини психологічно «компенсується»

тим, що завжди було в побуті українців, фольклором, дотриманням традицій за кордоном тощо [1].

У п'єсі Л. Коваленко «Приїжджай до Америки» зображено українські звичаї, їжу тощо. Концептуально важливою для драми є українська пісня, яка неодноразово звучить у творі й викликає настрій смутку, туги й почуття самотності. У п'єсах І. Чолгана ми стикаємося з реаліями українського життя, зокрема еміграційного, звучать пісні, стилізовані під народні. С. Антонович зазначає, що така духовна «компенсація» дає можливість героям пережити почуття, близькі до гармонійного існування людини в національному просторі. Зображення чумака постає символом оновлення національної ідентичності, ідеології та системи цінностей [1].

Важливим є і філософський аспект драматургічної спадщини авторів-емігрантів. Л. Залеська Онишкевич вказує, що під час війни зросло почуття особистої відповідальності за використання неповторності моменту, значення часу, властиве всім драматургам. Дослідник зазначає наявність цього знаку в Л. Коваленка, Ю. Косача, І. Костецького та І. Чолгана [37]. Автори слушно звертають увагу на такі константи, як нівеляція людської особистості, проблема самотності, щастя, війни і миру, пошуку, самовизначення, вибору, абсурдність існування, штучність життя, його театральність, конфліктність людського співіснування, яке вирішується біологічно. Емігранти здебільшого акцентують увагу на особливостях структурування авторського «Я» в ситуації відчуженості, безгрунтовності, ізоляції як у просторово-географічному, так і в духовно-психологічному сенсі [37].

Перебування емігрантів у таборі перетворюється на інстинктивний пошук усіма захисту. Простір табору набуває сакрального виміру, ознак власного дому, батьківщини. У п'єсах «Діти Дажбога» та «Загублений скарб» І. Чолган наголошує на необхідності збереження духовного зв'язку з рідною землею, розлука з якою обертається для українських емігрантів важкою екзистенційною проблемою. С. Антонович вважає, що відчуття безрозумності стає однією з головних характеристик життя українських емігрантів.

Актуалізуються такі поняття, як страх, самотність, хаос у сенсі невизначеності, пошук свого місця в історичному процесі, а також втрата власного Я та національної ідентифікації [1].

Здається, що автобіографічне написання є єдиним способом уникнути розпаду цілісної ідентичності, дозволяючи багатогранне представлення суб'єктивного досвіду. Самоспостереження та саморепрезентація сприяли виробленню нових моделей національно-культурної ідентичності. У цьому контексті в емігрантській драмі звертається увага на мотиви дуалізму, підміни, коли людина чи то власною долею, чи то силою обставин проживає життя, відмінне від свого, приміряє на себе біографію «чужого», введення образів близнюків: «Облога» Ю. Косача, ««Близнята ще зустрінуться», «Спокуси несвятого Антона», радіоп'єса «Летіція» І. Костецького [53].

І. Юрова підкреслює, що мотив подвійності був основним у творчості І. Костецького. За її словами, цей мотив зумовлений прагненням автора до глибокої, частково підсвідомої автобіографії. Ідея заміщення власного Я пов'язана з традицією антидрами і набуває особливого забарвлення, оскільки утверджує спустошеність особистості [73]. Проблему втрати справжнього прізвища та особистості порушує й Ю.Косач. Якщо Ю.Косач наголошував на втраті первинної батьківщини та втраті особистості через необхідність пристосування до нових умов, то І. Костецький показав втрату первинної батьківщини як спосіб віднайдення та утвердження особистості [73, с. 45]. Тому дослідниця влучно помітила відмінності у трактуванні проблем, актуальних для емігрантів.

Емігранти вдаються до автобіографічного письма, оскільки сам статус емігранта спонукає до певних життєвих висновків, а головне – посилює значення пам'яті для формування основ національно-культурної ідентичності. Втрата ґрунту в прямому та переносному значенні оновлює пошук нових моделей ґрунту. Фактором структурування особистості стає автобіографія. Емігранти наполегливо шукають історичні аналогії, порівнюючи свою життєву ситуацію з обставинами, в яких опинилися деякі «культурні» герої

творів. Митці втілюють власні підсвідомі бажання, сублімують їх у сюжеті твору. Тому своєрідність еміграційної драми середини ХХ століття полягає в розмаїтті сюжетів.

Художньо-філософською основою драматичних творів є конфлікт між тоталітарною системою та людиною, яка в «межовій ситуації» самотужки бореться з абсурдом цього часу, щоб зберегти свою автентичність, свою людську сутність, боротьбу з психічною залежністю від колоніальної свідомості. Людина не може повністю втекти від ситуації, в якій вона опинилася, але коли вона свідомо усвідомлює правду і трагічність цієї ситуації, вона може полегшити своє існування, почавши свідомо шукати себе і вирішивши діяти, щоб змінити ситуацію, світ – вона робить це не тільки для себе, а й для людства [53].

Л. Скорина виділяє такі основні тематичні групи в діаспорній драматургії II половини ХХ ст.:

1. Багато п'єс цього періоду давали відчуття жахиття світової війни, яка щойно минула, її наслідки для України та її народу. У цих творах переважали психологічні й історичні елементи, що висвітлювалися часто в реалістичній формі, з наголошенням наслідків, що їх мали ці події для європейців, зокрема для українців, які опинилися між двома тоталітарними силами.

2. У багатьох драматичних творах цього періоду зображено давніші, передісторичні та історичні події, а також визначні постаті, зокрема: «Геральд і Ярославна» (1946, драматична поема), «Байда», «Дійство про Юрія Переможця» (1947) Юрія Косача; «В заграві забутих ранків» (1973, про передхристиянські звичаї) Р. Володимира; «Земля під Хмелем» (історична п'єса на 4 дії, 8 картин з часів Хмельниччини) Сергія Кокота-Ледянського; «Анна Ярославна» (1969, лібрето до опери, яку поставили у Філадельфії) Леоніда Полтави; «Гетьман Мазепа» (1959) Григора Меріяма-Лужницького; «Яворівський решетник» (події 1918, галицькі намагання звільнитися від польської влади, друк. 1957) Івана Керницького; «Жовтоблакитним шляхом» (про українське життя на Далекому Сході, події 1919 р.; Париж, 1955) І.

Якимова-Магата; «Мазепа» (про молодого Івана Мазепу) Мирослави Ласовської-Крук; «Епілог прийде» М. Ковшуна; «Місто Шевченко» (про життя українців у Казахстані) Катерини Штуль.

3. Нещодавні історичні події відтворено у п'єсі «Провулок св. Духа» (1946) Іларіона Чолгана, творах Івана Багряного, зокрема «Генерал» (комедія, 1948), Василя Чапленка (1900 — 1990), таких, як «Гетьманська спадщина» (1947, сатира на українську аристократію за часів царату); «Третя сила» (1950) — про український повстанський рух проти нацистів і комуністів). Інші його п'єси — «Пасербиця, або Дуля в кишені», «Євшан-зілля», «Архімеда вбито» (1969) та музична комедія «Одруження Пиворіза» (1970)».

4. Розкуркулення селян і голод 1920-х років є тлом подій у п'єсі «Домаха» Людмили Коваленко. На тему голодомору написав п'єсу «Ворон криче» Микола Ковшун. Його «Первомайська інтермедія» (1954) також про радянський період.

5. Змагання за незалежність у лавах УПА було тлом п'єс кількох письменників: «Ліс Шумить» Володимира Куліша (1963); шість п'єс Павла Савчука: «УПА в Карпатах» (1947), «Чотирьох з мільйонів» (1951), «Облога замку» (1951), «Ідея й любов» (1953), «Сон матері» (1953) і «У листопадову ніч» (1962); «Жовтосил» Левка Ромена (1965), «Поет і чорт» (1963), «Я повернусь» (1957) Мирослави Ласовської-Крук.

6. Переживання скитальців у перших повоєнних роках відобразив Іван Керницький (1913 — 1984) у творах «На ріках Вавилонських» (інтермедія, 1948) і «Тайна Доктора Горошка» (1953) [59, с. 312-313].

Найактуальнішою проблемою драматургічної творчості емігрантів є пошук власної справжності й реального буття. Літературознавці відзначають тематичну спорідненість драм середини ХХ ст., виявляють інтерес до зв'язку драматургів із явищем абсурдизму, «театром абсурду», провідними тенденціями розвитку європейської літератури, релігійними аспектами п'єси, темою подвійності. Увага в спробах типологізації драми української еміграції передусім зосереджена на проблемах власної ідентичності, особливостях

структурування авторського «Я» в ситуації безземелля, відчуження та відокремленості. Багатьом письменникам-емігрантам були властиві привабливість і художнє осмислення автобіографічних мотивів.

Висновки до Розділу 1

Отже, драма – це один із трьох родів літератури (поряд з епосом і лірикою), що належить одночасно двом видам мистецтва: літературі та театру та призначений для гри на сцені. Від епосу та лірики драма формально відрізняється тим, що текст у ній представлений у вигляді реплік персонажів та авторських ремарок і, як правило, розбитий на дії та яви. До драми однак належить будь-який літературний жанр, побудований у діалогічній формі, зокрема комедія, трагедія, драма, фарс, водевіль тощо.

Література діаспори є результатом переселення письменників насамперед унаслідок численних політичних репресій на території України у ХХ столітті. Діаспорну літературу першої половини ХХ століття становили письменники трьох еміграційних хвиль: ті, хто виїхав з України на зламі ХІХ–ХХ ст., після приходу радянської влади та після закінчення Другої світової війни. Драматичний доробок Івана Багряного, який є об'єктом нашого дослідження, творився у третій еміграційній хвилі.

Драматургічний доробок українських емігрантів відзначається різноманітністю проблематики та піднятих тем. Це екзистенційний мотив страху, проблема власної ідентичності, звернення до історичних подій, щоб зберегти духовну та культурну «сталість». Художньо-філософською основою драматичних творів є конфлікт між тоталітарною системою та людиною. Найактуальнішою проблемою драматургічної творчості емігрантів є пошук власної справжності й реального буття.

РОЗДІЛ 2.

РОЗВІНЧАННЯ РАДЯНСЬКОГО МІФУ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОВІСТІ ІВАНА БАГРЯНОГО «МОРІТУРІ»

Драматична повість Івана Багряного «Морітурі» (1947) написана на автобіографічному матеріалі. Її літературознавці вважають найкращим твором, у якому виявилися можливості Багряного-драматурга. Вона торкається трагічних аспектів вітчизняної історії та показує апокаліпсис сталінських таборів, куди потрапляли носії різних світоглядів. Топос в'язниці та екзистенційна ситуація невинно засуджених до страти зумовлюють своєрідну тональність твору, яка поєднує жертвний пафос із суворістю нон-фікшну, але має значні відтінки гри та театральності. Починаючи з експозиції, у тексті наголошується на намірах автора зобразити історичну панораму як дію «Дух блукає Європою» «у постановці нашого «Великого режисера...» (він же «Цезар», «Антихрист»), і ці номінації розглядаються як евфемізм лиходія Сталіна.

Драматична повість Івана Багряного «Морітурі» – прикрашена біблійна метафора. Письменник розкриває криваві роки терору та масових репресій. Проблема політичного терору і репресій в СРСР є важливою та об'ємною темою в історії Радянського Союзу. Ця проблема виникла в період сталінського режиму та включала масові репресії, політичні репресії та терор проти власного народу, під час яких мільйони людей були арештовані, засуджені або репресовані. Тисячі з них були вигнані в концтабори чи розстріляні. Політичні репресії в СРСР були спрямовані на ліквідацію будь-якої опозиції та виправдання сталінського авторитарного правління.

Репресії мали серйозні соціальні наслідки. Сім'ї багатьох репресованих зазнали розчарування. Інтелектуальний потенціал країни був знищений.

Проблема політичного терору і репресій у СРСР залишається об'єктом обговорення, історичних досліджень та вивчення з різних позицій, включаючи політичні, соціологічні та етичні аспекти. Досліджуваний твір розкриває

важливі уроки про важливість прав людини, демократії та гідності у сучасному світі.

Іван Багряний для метафоричного осмислення проблеми політичного терору і репресій моделює тюремний простір як особливу символічну систему, в якій зібралася вся республіка: від простого пролетаря до професора. Вражають авторські порівняння та метафори, які письменник вкладає у уста своїх персонажів для зображення зазначеної проблеми: «В постановці нашого "Великого режисера..." (здумливо гірко:) — "Прізрак"... ходить... Ці слова звучали лячно в дні моєї юності... і залишилися на все життя жаскою формулою епохи. Я відчував усе життя, як він, "ходить", з лапами по коліна в крові. Який жах! Чи це фатальна помилка великого мислителя, чи це його апокаліптична, геніальна прозорливість, підсвідоме пророцтво грядущої трагедії? Ось він!.. "Прізрак"!.. Став хазяїном, безроздільним володарем мільйонів людських душ... Він ходить по всіх шляхах моєї землі, крадеться в темряві, чигає на розпутьях... Хапає людей і водить їх в ЧеКа, звідки вони вже не вертаються... Напаковує могили юними, сміливими, волелюбними... Улаштовує революції інквізицію...» [4, с. 4].

Іван Багряний показує, як тоталітарна ідеологія – проголошена «нова релігія» – сакралізує фіктивні та фальшиві цінності; як вона намагається створити новий Єрусалим, свою церкву, переписати Біблію, одночасно наvertsаючи до своїх лав усе більше ідеологічно підготовлених новачків: «він розп'яв апостолів свободи і пророків її великого "Вірую", він розтопав чоботом честь багатьох поколінь героїв і мучеників, що йшли на смерть за велику ідею свободи і рівності... Він спопелив радість звитяжців і обернув її в розпач приречених...» [4, с. 4].

Важливим у композиційній структурі твору, його смислово-узгоджувальним центром стає вигук ув'язнених: «Ave Caesar... Morituri te salutant», функціонально близький до молитви. Таким криком у Стародавньому Римі гладіатори вітали імператора перед початком бою, висловлюючи таким чином свою повагу та готовність пожертвувати власним

життям у таких боях. Регулярне повторення цього лейтмотиву підтверджує його специфічне семантичне значення, яке пов'язує текст за змістом і контекстом. Тому молитва як особливий принцип дорівнює знаку в драматичній повісті письменника: «І луною віддається крик десь із льоху — крик катованої жертви, доведеної до істерії, — розпучливий крик крізь агонію муки: — Аве, Цезар! Морітурі те салютант!!» [4, с. 4].

У драматичній повісті Івана Багряного модифікується семантичне поле вживання згаданого словосполучення. Персонажі спочатку щиро переконані, що «кремлівський кесар» дослухається до їхніх мученицьких благань і подарує їм волю. Час від часу персонажі імітують розп'яття і патетично звертаються до Цезаря. Вони молитовно кличуть Карла Маркса, «батька революції» і, на їх гаряче переконання, довгоочікуваного Месію: «Карл Маркс сказав!.. — прогуло, як із діжки, і все затихло. Лише темрява. Понура. Німа» [4, с. 5]. Проте Маркс не виправдовує їхніх сподівань, і віра у свою рятівну місію перетворюється на загальний відчай: «МОРІТУРІ відсахнулися... і вже дивилися косо, збентежено, підозріло... Шушкалися між собою занепокоєно... Карл МАРКС стинався, як на розп'ятті, але ніхто вже йому не вірив і не співчував з переляку за власну шкуру...» [4, с. 51]. Тоді герої все частіше моляться з тугою, відчаєм і навіть сарказмом.

Тут бачимо проблему впливу тоталітарної системи на особистість, адже тоталітарна система буквально ламає особистість, знищує її не лише фізично, але й психологічно. Тоталітарна система СРСР відома своєю здатністю контролювати та маніпулювати особистістю та суспільством. Вона визначала ідеологію, яка відігравала центральну роль у формуванні думок та переконань громадян. Особистість ставала підпорядкованою цій ідеології, і будь-яка дисидентська думка вважалася ворожою та кримінальною. Тоталітарний режим СРСР використовував політичний тиск, цензуру, масові арешти, торттури та політичні репресії для посилення контролю над населенням. Це призводило до загального страху та самоцензури, що і показує Багряний:

«— Це не має значення, хто ви фізично — Ви є епоха... — Але ж Я не Карл Маркс. — Ат... Це все одно... — знизав плечима Ш т у р м а н. — Ні, ні!! Я професор!.. —

І тому саме все одно.. Ви таки К а р л М а р к с... І все в порядку... Нормально... — А-але ж ви чули, в чому мене обвинувачують?! — Так... І це нормально... Але ж я підписав... — І це теж нормально... Ця м'ясорубка не по вашім хребті, палато...» [4, с. 51].

Основні віхи життя Ісуса Христа символічно трактуються на прикладі головного героя Миколи Матяжа. Матяжа, як і біблійного Христа, у доленосній подорожі супроводжує невидимий образ Антихриста: підсвідомі страхи, сумніви, недовіра оточуючих. З іншого боку, Біблія у грі «Морітурі» часто стає основою абсурдних ситуацій, що суперечить її початковому сакральному змісту. Проте її інтерпретація в тексті Івана Багряного підсилює трагізм світовідчуття на чужині.

У Євангелії звістка про народження Христа знаменувалася ангельською піснею, яка прославляла Бога. У першому розділі «Морітурі» розкривається штучно створений пекельний світ темряви з характерними фарбами і могильною тишею антисвіту: нічні описи тюремних поверхів, похмурі тіні охоронців. «Привид бродить Європою». Прихід Месії, хоч який нереальний, фальшивий, сповіщають бій кремлівських курантів і гromи Інтернаціоналу. Ці відверті радянські символи означають священний простір, створений навколо Червоної площі, непроникний і, здавалося б, завжди оповитий темрявою. Новостворена святиня має своїх охоронців. Згідно з Євангелієм, ангели сповістили про пришествя Христа, а пастухи рознесли звістку. У новій п'єсі Месію охороняють жорстокі посланці смерті, «привиди в п'їтмі», нічний патруль НКВД: «Втрюх вони маршують так, ніби їх іде цілий батальйон, — відбивають крок за статутом: демонструють всю могутність і грізну невблаганність тієї сили, тієї волі, часткою якої вони є, виконавцями якої вони є» [4, с. 4].

Стіна у творчості Івана Багряного – стійка межа, яка відокремлює не лише Кремль від тюремного хаосу, але, що цікаво, відокремлює світ тюрми від зовнішнього примарного порядку ореолу навколо Москви. Прогрес такого зовнішнього світу є ілюзорним, оскільки найрішучіші прихильники «нової філософії життя» були засуджені за безпомилкове сповідування її принципів.

Вагома частка майбутніх каторжників припадає на охоронців – вірних охоронців комуністичної ідеології та приречених послідовників міфу про світову революцію. Вони намагаються орієнтуватися на нову Біблію – «Капітал» К. Маркса, намагаються зрозуміти основи цього фундаментального філософського вчення ХХ століття, яке не можна порівняти з реальною картиною життя. В оточенні монументальних символів спадкової імперії зла – силуету двоголового орла та п'ятикутної зірки – хлопець усвідомлює фатальний кінець усіх, хто бере участь у епохальному радянському видовищі: «[вартувий] суворий свідок дивовижних подій, обтяжений тягарем страшних таємниць, чорнявий, передчасно посивілий юнак в єжовській формі» [4, с. 9].

З подорожжю Ісуса Христа на Голгофу пов'язана назва третього розділу драматичної повісті «МЕСІЯ ІДЕ НА «КОНВЕСР»». Поряд з алюзіями на Євангеліє Іван Багряний використовує архаїчний міф про близнюків і порівнює світоглядні теорії лжемесії Карла Маркса, протиставляючи тим самим ілюзію міфу про світову революцію та нікчемність індивідуальних ціннісних орієнтацій у тоталітарному світі зі світоглядною філософією Штурмана. Тому, згідно з офіційною програмою, письмовим матеріалом, ув'язнений професор та історичний Карл Маркс стали непотрібними «людьми». Близькість цього епізоду до Євангелія полягає в тому, що Карл Маркс, як і Христос, у вчення якого в різні часи вірили маси, опинився в бідному і виснаженому середовищі, але все ще спраглим до життя: «Людей били як овець на бійню. Спали сидячи, бо лежати було неможливо... Але дехто таки «лежав», витягнувши коліна... хаотично стирчали такі кістляві й тонкі людські кінцівки, наче на трупозвалищі» [4, с. 21]. Примітно, що вражений Карл Маркс спочатку вважає, що потрапив у лігво розбійників і злодіїв, а

насправді – до своїх учнів, пролетаріату: «...І це ветерани революції, діду... В цілому ж твоя продукція... Роздивись і пізнавай... Це авангард...» [4, с. 31].

Далі колишні «ветерани революції» перераховують посади, які вони обіймали в «царстві»: командир, шахтар, металіст, авіатор, директор Інституту фізкультури, каменярь, суднобудівник тощо і іронічно вітають Карла Маркса у «царстві свободи». Професор усвідомлює страшну правду про те, що така кількість людей не може бути ворогом народу: «...Якщо нас у цій камері триста сорок, то скільки їх у всіх камерах цього будинку?... А в усій тюрмі?... А в усій республіці?... А в усіх тюрмах Союзу?... У всіх тюрмах, які з'явилися – ха-ха-ха – на ім'я революції!?... — Це буде кілька десятків мільйонів... — А кілька мільйонів не можуть бути ворогами народу, бо... це вже народ... Це народ» [с. 34]. Отже, герой розуміє, хто справжній ворог народу, кого справді треба покарати – «той, хто садить... є ворог народу!» [4, с. 34].

Карл Маркс раптом визнає, що його теорія досягає «діалектичного заперечення» [4, с. 35], оскільки йому приписують абсурдні звинувачення: «...тебе обвинувачуватимуть в зраді «Революції»... В зраді «Вітчизни»... В тім, що ти перейшов нелегально кордон «соціалістичної Родіни» з метою шпіонажу на користь... ну на користь чієї-небудь, енської держави – фашистської чи капіталістичної...» [4, с. 43]. Позбавляючи своє вчення духовної основи, відкидаючи національні цінності та особистий досвід, пропозиції Карла Маркса були спрямовані на реалізацію ідеальної спільноти, яка ніколи не здійснилася б в умовах диктатури одних і поневолення інших. Імпровізований оркестр зустрічає Карла Маркса, розірваний. Вражений смішними, але вже визнаними звинуваченнями (шпигунство на користь Німеччини та Гітлера, намір убити вождя пролетарської революції, організація збройного повстання і, нарешті, «...мав чистити пролетаріатові чоботи отруєною ваксою, щоб чоботи рвалися і щоб пролетаріят ляв совєцьку владу і Світову Революцію...» [4, с. 43]) герой зі страхом каже: «Я професор!! Професор Марксо-Ленінського інституту і тільки!» [4, с. 43]. Це не лише драматична гра слів, заснована на розмиванні особистості, а й авторський

реалізований театральний прийом рольової маски. Крім того, професор упевнений у правоті Матяжа та його філософії непокори, оскільки останній має «сильнішу ідею» [4, с. 55].

Поруч із вигаданим Месією Микола Матяж, або Штурман, утверджує національні істини, свою моральну й особисту правду, відстоює свою честь. У драматичній повісті Івана Багряного двоїстість імені головного героя стає функціонально зумовленою. Спочатку герой з'являється на сторінках гри як Штурман, а потім називає своє справжнє ім'я. Так драматург усвідомлює питання особистісної ідентичності, адже штурман символічного крейсера «Червона Україна» – відданий патріот, хоробрий захисник Батьківщини, майбутній будівничий незалежної держави. Персонаж так трактує колір свого крейсера: «...Червоний не по-радянськи, а тому, що «...пролилася кров, а він непокірний... Бунтівний... Вічно революційний... [4, с. 37]. А до в'язниці потрапив за те, що хотів вивести корабель із ескадри і повести його своєю дорогою [4, с. 38]; тому що він не хоче зраджувати назву своєї батьківщини, «...що написано на прапорі мого корабля. Матрос не може зрадити свій прапор...» [4, с. 41]. Таким чином фігура знаменує шлях українського народу до незалежності та переконана, що радянська соціалістична ескадра неодмінно розвалиться. Метафора України як корабля формує цілісну віру героя в істинність національної правди та її неминуче підтвердження в недалекому майбутньому. Адже автора п'єси не полишає життєстверджуючий мотив: із гордих слів Матяжа – «нас не зітреш» [4, с. 83].

Саме Штурман намагається протистояти всій нелогічній тоталітарній системі та абсурдному світовому порядку, який ця система створила. Він проявляється у вищості над героями цивілізації, чії ідеали вони самі захищали, а дехто захищає їх навіть у в'язниці та славить Цезаря. Наприклад, Ненькало стверджує: «Я... вірний революції...» [4, с. 26], а на запитання, чому він у в'язниці, відповідає, що так треба. Ця сліпа покора, неможливість досягти взаєморозуміння навіть із співвітчизниками доводить Штурмана до відчаю: «Дижурний! Доложи Цезареві, що морітурі вітають його!.. Скажи йому, що

ось бувші ветерани Революції, а тепер приречені, мордовані, биті по обличчю орденами й партбілетами, тавровані найбруднішими іменами, мащені по голові людським калом в ім'я Його – ВІТАЮТЬ ЙОГО» [4, с. 45]. Головний герой розуміє, що його оточують учні системи, над якими панує той «підлий, рабський страх», бо система, завдяки постійній революційній профілактиці, виростила раба. Більше того, герой усвідомлює свою трагічну участь: «Я знаю, що це мені дорого обійдеться – моя прямота... Але я на те й Штурман, щоб не любити туманів... ШТУРМАН З КРЕЙСЕРУ УКРАЇНА НЕ КОЛЕТЬСЯ» [4, с. 46-47].

Тоді як Микола Матяж – скалічений 26-27-річний юнак, в очах якого дивним чином поєднується невисловлена туга і розпач, які змінюються фізичною та духовною незламністю. Такі імена героя виявляють дві його органічно пов'язані іпостасі: відважного й наполегливого захисника українського народу та хворої й виснаженої душі. Персонаж стає фізично жорстким, що є прямим натяком на стигмати Ісуса Христа: «...Поволі закурив товсту цигарку і понуро, задумливо припікав нею собі руку. Припікав – і лише зрідка смикав бровами» [4, с. 22].

Матяж зовсім не боїться фізичної смерті, чоловік вважає ганебним свідоме пристосування, рабський страх перед системою та зраду. Зберегти свою честь і повноцінно утвердити національну правду – ось основні принципи цієї людини, яка звертається до завжди актуального питання права українського народу на географічну і метафізичну незалежність. Право, в яке вічно заважають невірні слабодухи і повторюють: «Не врятуєш... Не переможеш... Не витримаєш... Не витримаєш!» [4, с. 26].

Слова юнака про морітурів, які продовжують вітати міфічного Цезаря і намагаються врятувати його, покликавши Штурмана, стають пророчими. Мотив Юди висуває Івана Багряного на загальносоюзний рівень. Герой пророкує не лише свою зраду співмешканцям, а й майбутнє їхнє каяття та навернення до справжніх ідеалів. Наприкінці твору засуджений усвідомлює своє пророцтво і побожно звертається до чоловіка. Штурман, як і Христос,

ділиться хлібом із Карлом Марксом, який нарешті повірив, відкривши тим самим перспективу нового завтра.

Свого піку революція досягла тоді, коли збрала всіх своїх найвірніших сподвижників в одному семіотичному полі – на «Голгофі Революції». І розп'яті будуть не тільки обидва Месії, а й усі нинішні послідовники різних світоглядних теорій: «Праві», «ліві» і перпендикулярні... Троцькісти, дашнаки, сіоністи, соціалісти... Ветерани революції... [4, с. 28].

Четвертий розділ п'єси – «РОЗКОЛОТИЙ МЕСІЯ ТА ЧОГО ХОЧЕ ШТУРМАН» – переконує читача в неможливості узгодження вчення Маркса з політичним курсом СРСР, а відтак і в його неправомірному тлумаченні союдами. Головного ідеолога соціал-комуністичної доктрини відправляють на конвеєр, а потім, як і всіх інших, звинувачують у шпигунстві та намірі вбити самого вождя. На думку чекістів, Карл Маркс – не Месія, а «духовний лідер і головний бандит фашистської банди» [4, с. 54]. Тому для свого остаточного утвердження нова влада вимагає розп'яття як Месії, так і Лже-Месії, їхніх послідовників, а в перспективі – знищення всього людського: «Бо – «мета виправдовує всі засоби... Мета ж – знищити Вас [Карла Маркса]. Ви їм вже не потрібен. Вони вже Вас ненавидять, бо через Вас їх мучать викиди сумління. Або ще ось... Вони ненавидять вас так, як ненавидить дегенерат свою рідну матір... Те, що тут сталося з волі Вашої доктрини – є суцільним злочином. І насамперед супроти вас же – вони вас використали, як прикриття, як ширму, за якою зробили свою епоху...» [4, с. 57].

Асоціації професора Інституту Маркса-Леніна з німецьким вченим Карлом Марксом мають ідеологічну основу, адже його філософське вчення виявилось сильнішим за свого автора, і через деякий час йому довелося перевірити його самому. Штурман, натомість, як «Месія» завтрашнього дня, пророкує нову революцію, спрямовану на перемогу над згубною, фальшивою доктриною всесвітнього масштабу, яка стала гальмом, знаряддям гноблення і поневолення – і поневолення тих, в чиє ім'я і в кого нібито повинні реалізовуватися інтереси, роблячи їх своїми рабами. Але цьому передуватиме

зрада з боку поневолювачів Матяжа, як свого часу Христа зрадили його учні. Шляхом зради арештанти потім приходять до самоствердження й усвідомлення незаперечних істин про сутність національного в історичній системі координат. Символічно, що посеред в'язниці лунає дитячий плач – демонічний, пекельний хаос – на підтвердження майбутнього історичного поступу. І хоча, за логікою фактів, новонароджений за замовчуванням стає ворогом народу, він ще й надія життя. У драматичній повісті Івана Багряного «Морітурі» художньо реалізовані християнські архетипи матері й дитини як знаків благодаті й оновлення. У таємничій основі твору сторінками життя і смерті, гріха і примирення, честі й сорому проходить його головна філософська проблема – справжність українського державного поступу.

У п'ятому розділі драматичної повісті реалізується біблійний мотив про дванадцять апостолів, який відсилає до 12 вибраних учнів Ісуса Христа, які грали важливу роль у ранньому християнстві. Цей мотив має численні символічні й релігійні аспекти та знаходить відображення в Новому Заповіті, особливо в Євангеліях. Число 12 має важливу символіку в християнстві. Воно вказує на повноту та вірність, оскільки існувало 12 апостолів, 12 стільців у Новому Єрусалимі та інші згадки у Святому Письмі. Доля дванадцятьох апостолів різнилася, але всі вони грали важливу роль у відповідності до волі Христа. Згідно з біблійними звітами, багато з них були переслідувані, але велика частина із них стали місіонерами та широко проповідували християнство. Біблійний мотив про дванадцять апостолів відіграє важливу роль у християнській традиції та релігійних образах і є символом вірності, послуху та місіонерської роботи в служінні Ісусу Христу.

У драматичній повісті письменника апостолами Миколи Матяжа є його товариші по в'язниці і водночас вірні учні системи, які по черзі виносять суд над юнаком. На їхню думку, це «провісник майбутнього», «меч революції» [4, с. 36], який хоче перемогти систему, та ще й націоналіст. На допиті, за словами його товаришів по неволі, Матяж був не тільки агітатором, а й фашистом, петлюрівцем, націонал-анархістом і «замаскованим комуністом» [4, с. 93] і

нарешті – «буревісником» [4, с. 96]. Вирішальною для ідентифікації Матяжа є точка зору Карла Маркса, яка помітно змінилася від цілковитого нерозуміння, а тому й неприйняття Штурмана з його образом України (зовсім невідомого, але наперед відкинутого Марксом) до усвідомлення його концептуальної ролі у всьому післяреволюційному хаосі: «О, мій нещасний, справжній... Єдиний з усіх!.. Наймужніший... Мученик Свободи... (і опустився на коліна, намагаючись здерти з себе сорочку) – Ти для мене чужий, не збагнений... Але я... я схиляюсь перед тобою...» [4, с. 71].

Під час допиту професор приходять до думки, що Штурман є «гробарем» тих, хто досі сповідує принципи революції, радянських ідеологів і самої тоталітарної системи. Він також «збирач» за історичними законопроектами комуністів «бурхливих», хвилю якої ще не кожен може сприйняти, герой завтрашнього дня.

Таким чином, Матяж постає символом українського націоналізму, еталоном українця, що бореться проти поневолення від СРСР. На його прикладі Іван Багрянний показує, що український націоналізм, у своїй основі, має захисний характер, а не наступальний. Проте потужний позитивний імпульс самозбереження, який підживлює український націоналізм, не виключає наявності радикальних та екстремістських проявів, зрозуміло, небажаних, але неминучих у будь-якому широкому національному і політичному русі. Існує принципова можливість підсилення цієї тенденції, перетворення її у відповідну міцну ідейно-політичну, соціально-економічну та психологічну боротьбу за власне, державне місце «під сонцем». У цьому контексті багато різних суперечностей, що вимагають ретельної уваги і чутливого спостереження за болючими процесами у суспільстві.

Останній розділ твору під назвою «В КАМЕРІ СМЕРТНИКІВ» стає крайньою життєвою точкою в'язнів: «...Це остання життєва станція взагалі, а в цій тюрмі, розгалуженій на тисячі точок і філій, ще й остання ланка страшного «великого Конвеєра» – конвеєра цинізму, тортур і наруги... Місце, де приречені хапають трохи повітря перед смертю...» [4, с. 104]. З історії

відомо, що в СРСР існували кілька видів «камер смертників», де утримували та виконували смертні вироки для засуджених: 1) Штрафбати (штрафні батальйони) були однією з форм покарання в СРСР під час Другої світової війни та в подальший період. Учасники штрафбатів часто відправлялися на фронт під загрозою смерті. Існували сильні фізичні та психологічні тиски на засуджених; 2) Табори смерті: у деяких сталінських гулагах були спеціальні табори смерті, де засуджені працювали в надзвичайно жорстких умовах та насильницьких режимах. Смертні вироки виконувалися через працю, голод, та жорстокість наглядачів; 3) спеціальні тюрми для політв'язнів: у СРСР існували спеціальні тюрми для політв'язнів, де надсильно утримували і засуджували на смертну кару осіб, які вважалися "ворогами народу". Смертні вироки виконувалися часто шляхом розстрілу.

У радянській історії було численні масові репресії та політичні розстріли, десятки тисяч людей були винищені у роки сталінського терору. Ці види «камер смертників» були частиною репресивної системи в СРСР, де режим використовував насильство та терор для підтримки своєї влади. Іван Багряний порівнює камеру смерті із сотнями будинків із половинчастими людьми, у яких ті під бій курантів на кремлівській вежі та під грім «Інтернаціоналу» чекають свого останнього суду.

Отже, «Морітурі» Івана Багряного – це глибоко національна драма, у якій головні герої піднесені до високого філософсько-етичного узагальнення. Автор показує українського націоналіста, який вірить, що кожна країна має керувати собою, без зовнішнього втручання (самовизначення), що нація є природною та ідеальною основою державного устрою, і що нація є єдиним законним джерелом політичної влади. Націоналізм виступає за створення та підтримку єдиної національної ідентичності на основі спільних соціальних характеристик, таких, як культура, мова, релігія, політика та віра у спільну історію. Націоналізм сприяє національній єдності та солідарності. Націоналізм спрямований на об'єднання верхнього шару суспільства, незважаючи на протилежні класові інтереси. Він, на відміну від тоталітаризму, здатний

забезпечити мобілізацію населення на загальнополітичні цілі в період переходу до капіталістичного господарства.

Драматична повість «Морітурі» Івана Багряного багатогранна, адже основні мотиви та сюжети автор черпає не лише з реалій тогочасного життя, а й із глибокої давнини, Святого Письма та античних міфів. Письменник яскраво поєднує достовірні історичні факти та міфологічні матеріали. Осмислюючи волелюбність українського народу, жагу соціального і національного визволення, непереможну силу його духу, митець гротескно розкрив історичні умови розвитку народу, показав трагічний оптимізм історичної долі, громадські прагнення та особисті випробування. Описуючи гіркі сторінки вітчизняної історії, письменник наголошує на необхідності переоцінки історичного досвіду.

Критика автора торкається не лише радянської системи, а й соціологічного вчення К. Маркса та Ф. Енгельса про світову революцію пролетаріату, яка на практиці заклала основи тоталітарних режимів. Марксизм та енгельсизм були теоретичними концепціями, але вони засновувалися на ідеї боротьби пролетаріату проти буржуазії та знищенні капіталістичної системи. Владні структури в СРСР використовували ці ідеї для виправдання свого тоталітарного правління та репресій. Тоталітарні режими перекручували марксистську ідеологію, використовуючи її для виправдання своєї авторитарної влади та репресивних заходів. Вони інтерпретували ідеї Маркса та Енгельса так, щоб підкреслити необхідність диктатури пролетаріату та пригнічення будь-якої опозиції. Марксизм та енгельсизм містять ідеї, які були відкриті для інтерпретації, і їх можна було застосовувати різними способами, однак те, як вони були використані в конкретних історичних ситуаціях у СРСР, стало однією із причин формування тоталітарних режимів.

Іван Багряний показує крах революції через передчасну неможливість її здійснення в межах правлячої політичної системи. Причини невдачі революції письменник пояснює на прикладі однієї з центральних тез учення Маркса: пролетаріат не має батьківщини. Отже, перша причина полягає в наступному:

«...Коли доктрину Карла Маркса прикладають до життя, роблячи пролетаря її роботом, – тоді жаден пролетаріят не має вітчизни, крім «пролетаріату», що її прикладає, правлячи іменем своєї нації. Пролетаріатові всіх інших націй в цім праві відмовлено заздалегідь, під страхом смерті й ганьби...» [4, с. 42]. Тому правляча еліта СРСР, яка централізує роль російського народу в розвитку суспільно-політичного устрою великої держави, заздалегідь ділить простір на «свій» (близький) і «чужий», позбавляючи інші народи права на самовизначення та самоствердження.

Друга причина, на думку автора, полягає в наступному: коли батьківщина (тобто перша краще промислово відстала батьківщина) не має пролетаріату, то й пролетаріат не має батьківщини зі зрозумілих причин. Але оскільки він з'являється... Тоді для нього постає і проблема БАТЬКІВСТВА, бо інакше пролетаріат завжди приречений отак сидіти в тюрмі, в прямому чи непрямому розумінні цього слова [4, с. 42]. Адже на практиці революція, як і партія, таки мала свою батьківщину, яку світовий пролетаріат «захищав» навіть у в'язниці. У результаті сама система породила антагоністичні нації, які потім прирекла на смерть. Російський народ виступив обраним вождем мас, а книга «Капітал» К. Маркса стала для чекістів «Біблією революції».

Художній світ «Морітурі» визначається ідеологічно зумовленими просторово-часовими відносинами. Дія твору відбувається у харківській тюрмі. Однак драматург ніби з'єднує дві географічно віддалені точки, представляє грандіозний масштаб Червоної площі та замкнутий і стиснутий простір тюремної камери. У драматичній повісті «Морітурі» Кремль стає символом імперії та обмеження особистої свободи. Це місце є показником вищого (сакрального) світу. Адже саме тут зосереджена воля і сила комуністичних богів. Кремль стає водночас центром Всесвіту і місцем світового хаосу та великих конфліктів. Червона площа та Кремль – це вже не більше, ніж звичайні просторові об'єкти, а саме вони перетворюються на священні місця, де партійне керівництво звершує свої ритуали. Таким чином, автор показує, що комунізм перетворився на «перевернуту» релігію,

комуністична партія перетворилася на церкву, опозиція перетворилася на еретичні секти і т.д. [33].

Відомо, що драматична повість «Морітурі» була поставлена в Німеччині та Австралії, і Багрянний вважав, що п'єса на сцені «буде дієвіша за написану» [3, с. 167]. Звичайно, автор мав на увазі передусім виховне значення твору, який дозволив читачам проникнути в реалії часу, що відійшов у минуле. Проте використані ним творчі засоби (історіософський опозиційний простір, міфологізація, християнська символіка, гротеск, алюзія) додавали надії на успіх вистави.

Висновки до Розділу 2

Отже, головною проблемою п'єси «Морітурі» є художнє розкриття комуністичної утопії про велич Радянського Союзу, його оптимістичне і світле майбутнє, обґрунтування панівної теорії про нейтралізацію ворогів народу (українських націоналістів). У драматичній повісті змальовано події 1937-1939 років – страшного часу масових репресій і заслань. Головний герой твору – Микола Матяж – є носієм ідеї незалежності України. драматург наголошував на жертвній і рятівній ролі українського національного героя в Радянському Союзі.

За жанром «Морітурі» є драматичною повістю. Художня манера автора та його альтернатива радянській концепції розвитку вітчизняної літератури постає на тлі домінуючого художнього напрямку періоду існування СРСР – соціалістичного реалізму. Соціалістичний реалізм у дусі вульгарно-соціологічного літературознавства вимагав від письменника правдивого, історично конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку, що посилювалося широкою пропагандою серед населення. Визначальними рисами цього методу були естетизація радянської політики та політизація літератури, в якій домінували комуністична партійність, націоналізм, революційна романтика й гуманізм, історичний оптимізм. Однак інтерпретована в такій парадигмі дійсність різко контрастувала з дійсністю,

тобто письменники-соцреалісти міфологізували його, наповнюючи тексти прикрашеними ідеологемами, або, іншими словами, створюючи соціальний міф.

У творі «Морітурі» Кремль стає символом імперії та обмеження свободи особистості. Це показник вищого (сакрального) світу. Адже саме тут зосереджена воля і сила комуністичних «богів». Це місце світового хаосу та великих конфліктів. Дія фактично відбувається у тюремному просторі (інферналі), символами якого є важкі цегляні стіни та забиті дошками вікна. Це своєрідний поріг, який вказує на відстань між двома способами життя: релігійним і профанним. Релігія зосереджена навколо Червоної площі, а світська є відображенням світу грішників, які опинилися в пеклі, але на землі. І в цьому простежується поділ світу на «чужий» і «свій». Відповідно, затриманим на землі відводиться роль іноземців.

РОЗДІЛ 3.

ПРОБЛЕМАТИКА ТА ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ПИСЬМЕННИКА

3.1. Проблема розп'ятої України у вертепі «Розгром»

У центрі уваги драми Івана Багряного «Розгром» – сюжет про розп'яту Україну, який викликає чіткі євангельські паралелі з розп'ятим Христом. Ольга Урбанова стала жертвою нацистської політики та незаперечним символом українського відродження. Вона є багрянівським літературним представником Ісуса Христа. Примітно, що назва твору одночасно містить звуковий ефект і фактично вказує на дозвіл гри. Назва твору «Розгром» пов'язана з дією в певний історичний час (Друга світова війна), але в міру розвитку сюжету вона набуває загального характеру: розгром двох протидіючих світів – Німеччини та СРСР, крах ілюзій українського народу, крах у свідомості Матіса. Концепція «розгрому» знову і знову повторюється на сторінках п'єси, зберігаючи композиційну цілісність, пов'язуючи розгалуження сюжету. При повторенні назва гри змінюється на знак, символічно протилежний дійсності (регулярне повторення одних і тих же явищ за однакових умов).

Основним у драмі є мотив розп'яття, який з'являється з перших сторінок: «У велику проломину видно майдан, а на нім, біля зруйнованого пам'ятника Шевченкові, мовби мармурова статуя, стоїть розстріляна, гола і заморожена ОЛЬГА. З гордо піднесеною головою...» [5, с. 118]. Тут бачимо, що знищено пам'ятник Т. Шевченку як символу українського духу та прогресу. У присвяті Іван Багряний згадує свого товариша М. Пронченка, який пройшов концтабори за українську ідею і був розстріляний «гештапами» у Кривому Розі. Далі мотив розп'яття простежується в долях авторів «розстріляного відродження» – М. Куліша, М. Хвильового, М. Ялового, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки та ін. «Розстріляне відродження» в Україні відноситься до чорного періоду в історії країни, коли багато визначних

культурних та національних фігур були репресовані та розстріляні під час сталінського терору в 1930-х роках [33]. Ця проблема важлива для розуміння історії України і має кілька аспектів: в 1930-х роках в Україні відбулися масові політичні репресії, спрямовані проти інтелігенції, культурних діячів, національних лідерів та звичайних громадян. Тисячі людей були арештовані, засуджені та розстріляні або відправлені до концтаборів. Багато видатних письменників, поетів, художників, вчених і громадських діячів були вбиті або позбавлені можливості творити. Це призвело до втрати талановитих особистостей та обмеження культурного розвитку України.

Розстріляне відродження пов'язане із Голодомором 1932-1933 років, коли мільйони українців загинули внаслідок голоду, спричиненого радянськими колективізаційними політиками. Репресії та голод були спрямовані на знищення української ідентичності та опозиції владі. У радянський період здійснювалися спроби спотворити або приховати історію «Розстріляного відродження». Історична правда була замовчувана або змінювана з метою впливу на свідомість громадян.

«Розстріляне відродження» стало важливою частиною національної історії України та пам'яті про жертви тоталітарного режиму. Сучасна Україна розглядає цю проблему як важливий аспект своєї історії та пам'яті. Розстріляне відродження є частиною болючого спадку сталінської епохи в Україні, і вивчення цієї проблеми має важливий педагогічний та історичний контекст. Усе це показує у своєму творі Іван Багряний. В образі Ольги розіп'ята вся багатостраждальна Україна, яка «стоятиме в глибоких ямах очиць, незрівняна і ганебно поругана, – стоятиме, як вічний докір, як апотеоза їхньої ницости і підлоти, і як прапор неминучої відплати... Відплата зближається...» [5, с. 125].

Символічну смерть Ольги за вірність народним ідеалам автор порівнює зі смертю Ісуса Христа за сповідування та поширення його вчення. Тому в цьому випадку смерть – не просто кінець, вона стає водночас і початком – закінчується земне життя, починається звільнення від його мук. В іншому випадку смисловим тягарем для ворога є смерть (як відплата за скоєні

злочини): «Вони хочуть робити впорскування життєвого елексиру за наш рахунок, за рахунок молодих, але те, що історично вже має бути трупом, ніякий елексир не врятує» [5, с. 99].

Таким чином, автор знову піднімає проблему репресій. Відсутність свободи слова та самовираження, репресії, усунення людей – ось проблематика, на яку звертає увагу Іван Багряний. П'єса докладно розкриває жорстокість та безглуздість політичних репресій у Радянському Союзі під керівництвом Сталіна та на завойованих нацистською Німеччиною територіях. Твір висвітлює масштаби політичних репресій та умови в ув'язненнях та концтаборах. Процеси, які описані в п'єсі, демонструють систематичне порушення прав людини та гідності: засуджені були позбавлені своїх основних прав і піддавалися жорсткому фізичному та психологічному тиску. П'єса піднімає питання моральної відповідальності та моральної деградації, які супроводжують політичні репресії. Іван Багряний розглядає, як суспільство та індивіди реагують на такий тиск та які моральні вибори вони роблять. П'єса також акцентує увагу на важливості пам'яті та вивченні історії, щоб запобігти повторенню подібних подій у майбутньому, ставить питання про те, як людина реагує на найбільший тиск та важкі обставини, і чи є можливість зберегти свою гідність та людяність в умовах тоталітарної системи.

Уводячи проблему нацизму, автор показує, що він був спрямований на подолання соціальних відмінностей між усіма частинами однорідного суспільства та на просування традиціоналізму на противагу спробам штучно створити видимість національної єдності в багатонаціональних країнах. Ідеологи німецького націонал-соціалізму розглядали історичні території германських племен як додаткові території для розширення держави. Нині націонал-соціалізм вважається людиноненависницькою ідеологією. Іван Багряний демонструє, що нацистську ідеологію слід відокремлювати передусім від націоналізму: нацизм не виключає захоплення додаткових територій для розширення так званого «життєвого простору», що може

характеризувати його як імперську ідеологію, тоді як націоналізм завжди боровся за право націй на самоврядування та самовизначення. Нацизм також є тоталітарною ідеологією, де головною політичною фігурою є лідер («фюрер»), який фактично володіє всією владою в країні, тоді як у націоналізмі вся нація є єдиним легітимним джерелом політичної влади (народного суверенітету).

Автор намагається донести до читача, що ненависть ворогів до українського народу жодним чином не виключає його значення для суспільно-історичного процесу всього світу. Письменник вірить у незламність, стійкість і волю простого українця, який, об'єднавшись із такими ж, творитиме нову українську історію. Інтелектуальний дискурс п'єси пов'язаний з образом Ольги Урбанової. Жінка підкреслює інтелектуальний рівень українців. На прикладі головного героя Іван Багряний показує освіченість своїх співвітчизників – німецьку мову вона знає з дитинства. Більше того, у художній інтерпретації драматурга більшість німців навіть не знають всесвітньо відомих представників своєї культури (Ф. Ніцше, О. Шпенглер, В. Шиллер, Й. Гете). Для них більшість українських митців – чекісти і зрадники. Іван Багряний доходить висновку, що головною помилкою німців була недооцінка ворога. Нацистська влада говорить про наше азіатське походження, про «комплекс неповноцінності», інтелектуальну бідність, корупцію, але «нас можна тимчасово затримати, але ніколи не відштовхнути. Нас можуть нищити, але ніколи не знищити. Нас можуть тероризувати, але ніколи не зламати. І, нарешті, ми можемо бути збездеченими та знеславленими, але ніколи нікчемними, поки самі не зійдемо зі схилу й не завершимо свій історичний цикл, як вони» [с. 99]. Визволення – єдина мета, яка спонукає людей до боротьби: «...Це, власне, єдине, що мене тримає, – ота страшна упертість, ота затятість безвідчитна й безоглядна, дика, як у того хмеля, що його топчуть, а він таки дереться все вгору, вгору...» [5, с. 92].

Ольга об'єктивно оцінює становище українців у Другій світовій війні: «Це ясно, що двох таких колосів сьогодні ми не повалимо мілітарно... Ані обох разом, ані поодиноці...» [5, с. 63]. Однак далі письменник підкреслює

специфічний, національно характерний мілітаризм, який приведе нас до перемоги.

Героїчний варіант мілітаризму в пропонованому творі письменника позначений трагізмом. Ця лінія пов'язана з гербом Максима у грі. Прихід німців українці спочатку сприйняли як можливе повалення більшовицької системи. Максим, прихильник незалежної української влади, передав свою бригаду на німецький бік для потреб української армії, для її перемоги. Проте хлопців замучили в таборах як зрадників: «...моїх героїв, моїх соколів видушили, як щурів» [5, с. 49]. І персонаж, як і автор, ставить під сумнів такий героїчний вчинок.

Цінність життя окремої людини в умовах війни, а відтак нестабільності й хаосу стає у драматургії Івана Багряного концептуальною. Саме сімейну цілісність Урбанів автор протиставляє зухвалості й жорстокості ворога. Отже, повернення Ольги до міста й возз'єднання з родиною драматург зображує як певний прохід через цілий світ. Безмежною любов'ю сповнена сцена зустрічі Ольги з мамою Гриця та Катрею та її маленьким сином Борисом. Жінка в пронизливому і тремтливому настрої зараховує членів своєї родини до аристократії. Німці сприймають таке перейменування прагматично і не визнають атмосферної гри Ольги. Ця, здавалося б, неофіційна плутанина згодом призводить до трагічних наслідків. Однак Ольга залишається вірною собі і з гордістю відстоює власні сімейні цінності. У художній парадигмі п'єси образ Бориса стає визначальним. Переглядаючи ціннісні моделі, Матіс усвідомлює унікальну історичну роль хлопця як нащадка двох національних героїв – Ольги та Андрія.

Жанр п'єси «Розгром» драматург визначає як вертеп. Як відзначає А. Желновач [33, с. 118], Іван Багряний використовує поняття «вертеп» у ролі синоніма «світу» в період Другої світової війни: «Це – вертеп. Велетенський, і ще не бачений вертеп, де збожеволілий режисер, знехтувавши всі закони театральної штуки, урухомив раптом усе зразу. А може, розгубившись перед грандіозністю сценарія, він здався на самих акторів, давши їм волю... І от

кожен з них став сам собі режисером... І всі вони в творчому ентузіазмі зажили і зарухались кожен по-своєму, кваплячись навзаводи себе показати... На могутнім театральнім пляцдармі... І ім'я тому пляцдармові, цілому тому театрові – Україна...» [5, с. 14–15]. З огляду на це у творі поєднується епічне й драматичне начало, що відображено в його своєрідній композиції, де основна дія переривається інтермедіями, паузами.

Композиційно п'єса складається з п'яти «навісів», обрамлених оригінальними авторськими вставками, стилістично відмінними від основного тексту та з найбільш вираженим метадраматичним началом. Пролог складається з чотирьох видінь, які являють собою ланцюжки образів, що змінюють один одного. Фіксуючи їх зовнішній вигляд, автор розкриває алхімію власного творчого процесу. У пошуках художнього формату, які письменник здійснює безпосередньо в тексті, інтенсивно вживає жанрові терміни: «Я хочу упорядкувати цей жах, я хочу упорядкувати цей кадр з великої епопеї, я хочу стежити за ним у всій його цілості, в логічній послідовності, в трагічній його викінченості» [5, с. 13]. Сам автор усвідомлює, що складність матеріалу унеможлиблює жанрову одноманітність. У третій і четвертій частинах прологу письменник насичує опис нічних сновидінь театральньо-кінематографічними елементами, специфічними метафорами, такими, як «завіса стомленої уяви», «чорна безодня «розривів», «фантастичні ляльки дивовижної драми», клоуни, які «вриваються в обриви і шумлять у темряві». Багряний запозичує кінематографічні прийоми і вдається до фрагментарності та швидких змін простору, а безпосереднє коментування законів творення власного тексту створює ефект відкритого прийому: «Маленькі деталі. Дрібні кадри, вихоплені з грандіозної епопеї, з хаотичної і страшної цілості» [5, с. 13].

Незважаючи на те, що в тексті театр названо «примхливим», «мінливим і хитким», автор покладає на нього місію впорядкування та систематизації оман історії та пам'яті. На думку драматурга, з таким завданням може впоратися вертеп із властивою йому багатшаровістю та яскраво вираженим

національним колоритом. У четвертому видінні постає образ божевільного режисера, творчий метод якого полягає в нехтуванні всіма театральними правилами: «раптом все запустити», «віддатися самим акторам, дати їм волю», а після прем'єри втекти [5, с. 15]. В результаті актори самі стають режисерами, а весь простір «перед лаштунками і за лаштунками, перед завісою і з боків і зовсім у невизначених і непередбачених місцях величезної сцени» стає театральним. Зрештою, саме автор готовий «впустити весь хаос», щоб урегулювати цей «сердечний вертеп». Пізніше мотив театру й театралізації з'являється у творі лише епізодично, але концентрація метадраматизму в пролозі виступає експресивним камертоном, що сприяє сприйняттю трагічних подій, зображених як божевільна постановка, у якій глобальна катастрофа знищує людину і її життя [33].

За схемою триярусного вертепу світ у п'єсі «Розгром» поділяється на рай, земне життя та пекло. Іван Багряний сатирично оспівує рай, створений Сталіним (у цій п'єсі побіжно згадується радянський світ), з одного боку, і Гітлером з іншого, які мають своїх прихильників. Так, Гриць відверто називає Матіса «дияволом», а для Дольметчера він — володар і господар. У Матіса є слуги, які зі страхом виконують його накази і часто скаржаться на свою долю. Шукаючи квіти для Ольги, Капка згадує москаля, який тепер, мабуть, займе його місце, якщо Дольметчер не виконає доленосного завдання: «!! Квітів!.. Де ж я візьму квітів?! Де шукати тих квітів!.. Таке завдання!.. Таке завдання!.. (зітхає і крутить головою) – здурів мій начальник... Закохався... Насвинячив тій баронесі, а тепер... (зітхає) – Ціла моя кар'єра поставлена на карту!! Кві-ті-ів!! О-о, ця проклята Азія!!» [5, с. 37]. Натомість земне життя повністю злилося з пеклом. Ми не бачимо чіткої межі між двома світами, бо зловісні грішники блукають по землі і мають вигляд живих мерців (образ Гриця, повернення Максима). Навіть автор у перервах між діями гри («перервах») скаржиться на дияволів і блазнів, які постійно його дратують.

Містерія у складі Вифлеєму (в якому інсценовано народження, смерть і воскресіння Ісуса Христа) реалізується через наявність алузій і натяків: опору

на євангельські мотиви, важливі історичні та динамічні суспільні події. Безпосередньо в «Розгромі» є звернення до художніх творів М. Хвильового («Санаторійна зона»), В. Винниченка («Сонячна машина»), українського фольклору; залучення біблійного сюжету про розп'яття Ісуса Христа, введення постаті Т. Шевченка на основі ідеології: «Катрине ліжко застелене, як і раніше; друге ліжко застелене рядном, а поверх накинуто килимок, над ліжком на стіні портрет ШЕВЧЕНКА, а нижче — низка менших портретів альбомного формату, почіпляні рядком: ГРИГОРІЯ КОСИНКИ, М. ХВИЛЬОВОГО, АНТОНЕНКА-ДАВИДОВИЧА, МАЙКА ЙОГАНСЕНА, МИКОЛИ КУЛША, ЯЛОВОГО, ВЛИЗЬКА ОЛЕКСИ, КОСТЯ БУРЕВІЯ... цілий ряд, ціла фаянга героїчних облич буряної епохи... Портрети на цілу Україну знаних людей — чоловікових друзів...» [5, с. 39].

Отже, сюжет про Різдво, Страсті Господні та Воскресіння Христове характерний для середньовічної містерії. Зовнішній сюжетний каркас, наскрізні персонажі присутні в п'єсі «Розгром». З одного боку, на початку і в кінці твору перед нами постає образ розп'ятої героїні Ольги Урбанової. Через персонажа, який має виконати свою майбутню місію, виступає син Ольги Борис: «...Обоє ми будемо прип'яті до ганебного стовпа Історії НИМ!!.» [5, с. 122]. Борис мстить, а це значить, що сила – це серце зла.

Риси моралі у складі вертепу простежуються через домінуючі філософські проблеми: роздуми про сенс життя, про свободу, про гріхи та їх спокуту, про душевні переживання. Живопис Матіса виконує повчальну функцію моралі. Перед нами – безжальний ворог і нападник. Однак автор, на відміну від інших представників нацистського світу (ортскоменданта, лейтенанта, дольметчерів), пише образ Матіса в розвитку і не відмовляє йому в праві на покаєння (можливо, індуктивно, адже через образ Матіса письменник цього права не заперечує).

Як уже зазначалося, для композиції п'єси «Розгром» характерні інтермедії. Деякі інтермедії в тексті мають суб'єктивно-авторський характер. Ось такий діалог письменника із самим собою: «Так, я маю регулювати вертеп.

Регулювати жахливу повінь, відтинаючи геть кадрилі цілі серії їх, що переобтяжують хаосом, і роблючи там провал, павзу, коли можна бездумно лежати і лише слухати, як гуготить серце. І внутрішнім зором дивитися в її обличчя, тільки в її обличчя» [5, с. 16]. Це також оригінальні спогади автора, емоційні пропозиції та невпинні образи пережитих труднощів. У шкільній драмі інтермедії мали розважальний характер (оскільки основна дія розгорталася навколо Страстей Христових). За задумом митця, інтермедії мали служити йому необхідною перервою для побудови логічно послідовної оповіді. Проте через надмірну емпатію автора та обмеженість його душевного стану в часі та просторі інтермедій запанувала карусель спогадів і видінь, які переносять реципієнта в різні сюжетні точки тексту: на борт крейсера «Україна», до катівні, до квартири письменника, до розбомбленого Мюнхена [30, с. 17].

В іншій інтермедії Іван Багряний розповідає про своє справжнє перебування на засланні. Письменник порівнює свій дім із тюремною камерою в одиночній камері не стільки через умови, скільки через атмосферу та постійну загрозу репатріації: «Інший світ і наш власний світ... Атаковані та блоковані з усіх боків, ми витримуємо натиск...» [5, с. 96]. Незважаючи на своєрідність часу та безвихідність ситуації, постає образ маленької світловолосої дівчинки, яка своєю усмішкою та невимушеністю ніби заперечує зло, війну та смерть. Ця дівчина нагадує автору Ольгу, а тому стає символом незламності, гордості та волі.

Сам образ дитини в тексті ототожнюється з чистотою і натхненням, спасінням і оновленням. Не випадково в інтермедіях дія часто відбувається на роздоріжжі, яке автор метафорично називає «перехрестям історії». На перехресті зустрічаються два дольметчери (москаль і українець – два різні світогляди), побитий голова колгоспу, і дівчина, що тікає від п'яних німців. Роздоріжжя приносить невизначеність, плутанину. У такому історичному лабіринті на роздоріжжі шикуються солдати різних національностей (угорці, італійці, румуни, росіяни, українці), які втратили будь-яку послідовність і

логіку подій навколо: «— Я вже не розберу – де ж партизани... Там?.. (показує в залю). – Там?.. (показує назад). – Чи?.. (оглядає всіх і себе і заходиться сміхом)» [5, с. 89]. Тут автор підсилює трагізм ситуації (армія в напівбожевільному стані) узагальненим образом: «Кадр... Один з безлічі, підглядених на перехрестях моєї Вітчизни в апокаліптичній грохоті, скреготі й галасі величезних орд. А в нім – сенс цілої поворотної фази війни...» [5, с. 91]. На такому перехресті повісили Ольгу, що наближає це місце до Голгофи і, на думку автора, набуває позачасового й позапросторового метафоричного значення: «Перехрестя одне з багатьох... Але це те саме перехрестя, єдиний – синтез усіх перетинів, узагальнення» [5, с. 116]. Для українського народу це роздоріжжя двох смертей, які однаково несуть Гітлер і Сталін. Для Німеччини і СРСР – перехідний шлях між перемогою і поразкою.

По суті, вся дія п'єси «Розгром» відбувається в будинку родини Урбанів, який одночасно є і аптекою, і майстернею Гриця, і «музичним класом», і бібліотекою, і евакуаційним пунктом. Насправді хата має лише дві кімнати, розділені навпіл бібліотекою, таким чином наближаючись до спорудження вертепу: «В одній кімнаті все переставлено, прибрано, розвішано, наведено зразковий порядок. Щось вкрадено. Приміщення вже має вигляд окультуреного та затишного будинку; розділений на дві частини книжковою полицею та легкою завісою. В одній половині – бібліотека, письмовий стіл, два ліжка, піаніно – це житло Ольги та Катрі. У другому – підставка, також ліжко, пара стільців... це Грицька резиденція та «майстерня» [5, с. 41].

Усі герої, де б вони не були, повертаються до цього дому, навіть до повністю зруйнованого: Гриць повертається із заслання без однієї ноги й однієї руки, мати Урбана приїжджає з міста з маленьким Борисом, Ольга повертається з Харкова і навіть Матіс вже прибуває до зруйнованого особняка. Для останнього це місце стає особистою Голгофою, саме тут персонаж усвідомлює не лише свою доленосну участь у світовій війні, а й участь свого народу та іншого, радянського, «винного перед історією».

Будинок тісно пов'язаний з життям, навіть символізує його. Він відображає стан родини, особливо стан головного героя, реагує на зміни в їхньому житті. Дім у п'єсі Івана Багряного – сакральний простір, носій символічних значень безпеки, гармонії, культури та творчості. Гриць малює тут свої картини, Ольга читає українську та світову класику в оригіналі, Катря облаштувала лазарет, де допомагає хворим, бабуся Урбан розважає маленького Бориса. Крім того, книги є обов'язковим атрибутом дому, стають знаками, що формують культурний світ героїв, створюють атмосферу інтелектуального комфорту. Війна десакралізує оселю Урбана не лише духовно (німці викидають картини Гриця, викидають портрети друзів Андрія, недбало ставляться до книжок, наприкінці п'єси автор показує вицвілий, хоча й збережений, образ Марії з дитиною). Проте незнищеною залишається піч – символ святості, цілісності роду, безперервності життя. Тому недарма у зруйнованій квартирі, поряд із неушкодженою піччю, з'являється син Ольги – Борис, як надія на інше життя.

На мить герої забувають про зовнішній трагізм і насолоджуються довгоочікуваним родинним благополуччям. Адже за стінами будинку – розруха, хаос, смерть. Більше того, зі смертю Ольги будинок розвалюється, ніби повторюючи її шлях. Коли мати бачить повішеною Ольгу, коли Матіс розуміє всю безнадійність ситуації – будинок показаний покинутим, зруйнованим. Будинок Урбанів є захисною фортецею та моральною та духовною опорою для мешканців. Таке його смислове навантаження знімається наявністю ворогів. Через їхнє ставлення до будинку та його господарів розкривається сутність культурного горизонту «представників нової Європи». Однак повністю десакралізувати простір проживання родини Урбанів німці не можуть, адже цінності українців глибоко вкорінені в їхньому культурному досвіді, закарбованому на скрижалях історії. Мікропростір родини Урбанів двояко пов'язаний з Україною: сповіданням християнських цінностей і належною пошаною до героїв українського національного відродження різних часів (від Т. Шевченка до І. Франка та пізніших

представників так званого «Розстріляного відродження»). Тому молоді інтелігенти вважаються прямими спадкоємцями доленосного історичного обов'язку, який вони виконують до кінця і передають нащадкам (Борис). Іван Багряний вдало перехитрує зміну ставлення ворога до родини Урбанів, причиною чого стала зміна соціального статусу родини на «баронів і баронес». Тепер «...чути, як хтось старанно за дверима витирає ноги, навіть видно в трохи відхилені двері... ДОЛМЕТЧЕР подивився пильно на змінену кімнату, глянув шанобливо на бібліотеку, на господиню...» [5, с. 42]. Коли міф про титуловану державу Урбанів різко спростовується, представники гітлерівської Німеччини повертаються до нелегітимно відомої поведінки надлюдей: «Раптом відчинилися двері (без стуку) і ввійшов ДОЛМЕТЧЕР Капка. Вломився нагло, гупаючи на порозі чобітьми підкреслено-зухвало...» [5, с. 65]. За словами Капки, війна все надто ускладнила, і кожен відчуває особисту розгубленість і страх. Крім того, німці взагалі вважають себе не тільки «бажаними» гостями, а майже господарями: «Оселилися і здалеку почувуються як вдома. Бо це вже не перший візит. Без пальто, коли вони досить зручно влаштувалися, вони курять і балакають. МАТІС стоїть – оглядає книги бібліотеки...» [5, с. 69]. Культура, яка оцінює представників іншої культури поверхово, за титулами та статусами, тому, за художньою концепцією автора, заздалегідь приречена на розпад та історичну ізоляцію через неможливість налагодити адекватний рівноправний діалог, який є необхідною умовою органічного розвитку будь-якої світоглядної системи.

У виставі «Розгром» немає чіткої межі між режисером і акторами, головними героями і звичайними людьми. При цьому всі розгубилися і з іншого боку зібралися проти «двох найбільших військових держав» [5, с. 120]. Ми не можемо точно сказати, скільки дійових осіб включає автор, оскільки п'єса грається на безмежній, неосяжній сцені, а актори – цілий світ. Натомість оголюється міміка та жести головних героїв. Іван Багряний вдається до емоційних образів, використовує міміку й жестикуляцію героїв, що також свідчить про сценічність аналізованого твору: «МАТИ, стояла, вклякнувши...

І навіть не бачила Матиса... БОРИС тримав її рукою за плече і дивився в проломину, де щез Матис і де в далині маячив трагічний силует його матері з обличчям, піднесеним до неба» [5, с. 122].

Автор у п'єсі «Розгром» звертається також до символічних культурних кодів. По-перше, неодноразово у творі згадується Голгофа: «Через муки і смерть, через остракізм, презирство і зраду, через мряковиння ницости і братовбивства й через «анатему» клікуш і фарисеїв, через тяжку Голготу – час вашого тріумфу гряде» [5, с. 10]. Голгофа у п'єсі символізує важкий шлях страждань українського народу та майбутнє його оновлення та утвердження.

П'єса в цілому за своєю формою претендує на документальну об'єктивність, але всі розповіді, монологи, судження, оцінки «свідків» і ремарки самі по собі суто суб'єктивні.

У тексті п'єси «Розгром» присутні ознаки експресіонізму. Авторський погляд набуває узагальнюючого характеру, письменник стоїть над ситуацією і з цієї позиції окреслює дійсність (цьому допомогли особливості вертепу). Окрема людина стає виразником колективних суспільних інтересів, уособленням різноманітних політичних процесів. Письменник не зображує індивіда як окрему особистість, як носія загальних смислів. Тому індивідуальні особливості персонажів опущені. Інша риса експресіонізму – публічність і тенденційність. Іван Багряний завуальовано подає суспільно-політичні протиріччя часу. У його творі головні герої вдаються до розлогих монологів, які за своєю сутністю близькі до публіцистичних виступів. Ця риса експресіонізму характерна саме для драми з можливістю безпосереднього впливу на реципієнта. Також експресіоністична естетика світобачення характеризується підвищеним трагічним і неоднозначним сприйняттям дійсності, глобальністю конфліктів, у які втягнуті герої (на думку авторів, події до і після 1917 р., Друга світова війна). Іван Багряний узагальнює широту конфлікту, унаочнює апокаліптичну трагедію свого часу, де весь світ ніби мчить у прірву.

3.2. Ознаки комедії та сатири у п'єсі «Генерал»

П'єса «Генерал» (1944) має ознаки сатири та комедії. Автор сатирично розвінчує деякі міфи, створені радянською владою щодо Другої світової війни та героїзму радянського солдата. Так, радянська влада під час Другої світової війни активно впливала на інформацію та пропаганду, розповсюджуючи різні міфи та версії подій війни з метою впливу на свідомість народу та зміцнення свого внутрішнього та зовнішнього позиціонування. Деякі з цих міфів включають:

1) Міф про «Велику Перемогу»: радянська влада встановила міф про «Велику Перемогу» як головну подію Другої світової війни, підкреслюючи вирішальну роль Радянського Союзу в розгромі нацистської Німеччини. Цей міф містив обов'язковий елемент героїзації радянського війська та лідерства.

2) Міф про «винищення» фашизму: радянська пропаганда намагалася представити, що саме Радянський Союз винищив фашизм і що інші союзники грали менш важливу роль у перемозі над нацистським режимом.

3) Спотворення історії: в радянській історіографії активно спотворювалася історія, виключаючи або переписуючи факти та події війни, щоб підкреслити роль Радянського Союзу та ідеологічну наділеність радянської системи.

4) Міф про жертви Радянського Союзу: радянська влада підкреслювала великі жертви народу, які були завдані під час війни, і намагалася використовувати ці жертви для утримання патріотизму та вірності системі.

Ці міфи та ідеологічна пропаганда були спрямовані на утримання контролю над суспільством та умовляння громадян підтримувати радянську владу. Після розпаду Радянського Союзу багато з цих міфів були визнані історичною маніпуляцією та піддалися критичному аналізу та переоцінці

Окрім того, у часи існування СРСР завдяки радянській пропаганді діяльність партизанів була цілеспрямовано міфологізована. Лише починаючи з кінця 1980-х (послаблення радянської цензури) та початку 1990-х років у ЗМІ

та літературі почали з'являтися факти, історичні та архівно-документовані дані про цілі, завдання та реальний характер діяльності «радянських партизанів».

Оскільки п'єса «Генерал» розвінчує зазначені міфи, то вона має комедійно-сатиричний характер, на що вказав сам автор: «Це був пролог до комедії, яку не можна було поставити цілих сто років» [2, с. 9].

П'єса відтворює події 1941 року на Полтавщині. Вона побудована навколо колишнього політв'язня Данила, який від тортур втратив розум у таборах і повернувся додому до своєї матері, коханої Оксани, колишньої трактористки, яка була змушена піти на фронт танкістом, племінника Сашка, героя «епохи», який «за роками хлопець, за стажем – дід». Завдяки союзу Данила й Сашка в тексті реалізовано модель Дон Кіхота/Санчо Пансо: двоє героїв – ідеаліст і авантюрист – вступають у боротьбу зі світом, щоб захистити Ідеал, яким у п'єсі Багряного є Україна [32].

Основна сюжетна лінія п'єси Івана Багряного – відступ з посади керівника радянської армії, дезертирство більшості її офіцерів. Для письменника війна як карнавалізована подія стає засобом художньої деструкції деспотичного суспільно-політичного ладу СРСР, шляхом заперечення циклічного оновлення авторитарної влади. Герої п'єси, чітко усвідомлюючи свою історичну місію, намагалися утвердити українські національні ідеали.

Твір починається з «титрів», де автор розповідає про свою мрію про відвідування театру майбутнього в Києві в 2041 році, де разом з безтурботними киянами дивитиметься виставу із циклу «Наше фантастичне минуле». Часова дистанція гри «Генерал», у задумі автора, заслуговує на увагу як висміювання метадрами. Такий план оповіді – позачасовий, віддалений, властивий саме авторові, який практично не брав участі у військових зіткненнях. Крім того, основна дія гри представлена не просто як сон, а відбувається в ретроспективі з точки зору людини 2041 року. Таким чином автор розширює простір гри, окреслює її новий вимір. І Сон ототожнюється з чужим віщим словом, це якась нереальна привабливість для персонажа. Київ

майбутнього в авторській рецепції – це якась утопія, омріяна за століття до Ельдорадо, епоха справедливості, свободи і волі: «...І вже нібито немає ніякої цензури ані на мисль, ані на почуття; вже немає жандармів, ані посіпак, ані концтаборів, немає репатріації, інквізиції, ізоляції, немає провокаторів, ані донощиків, ні тих, що б'ють письменників і поетів по голові і затикають уста ганчіркою... Все те ніби щезло назавжди, – провалилось туди, звідки було й прийшло, – у пекло...» [2, с. 5].

З титру також довідуємося, що Іван Багряний приїхав подивитися на вражаючу виставу зі свого «макабричного» [2, с. 5] минулого, що означає прийом «театр у театрі», який вдало використовує автор. Вступний заголовок дає читачеві основну й необхідну інформацію про майбутню подію, виступає першою частиною згаданого прийому. Цікаво, однак, те, що фінал п'єси залишається відкритим постмодерністським, автор не згадує кінцевої назви, а отже, навіть другої частини згаданого на початку обрамлення. Іншими словами, театральна вистава чи фільм (через те, що автор подає кінематографічний прийом поділу на титри) продовжує і спонукає до уявного діалогу з читачем.

В основі прологу п'єси лежить глузлива пародія на історичну пісню. Голосіння та прощання дівчини з коханим, який готується на війну, є прямим натяком на фольклорні джерела, коли кохані проводжали козака на війну. Є й відповідні образи: жорстокий і злий ворог, ошуканий християнський народ, сини-каліки, мати-чайка при втоптаних дорогах. Ведучий співає пісню про танкістку Марусеньку і засуджує суспільні порядки, в яких дівчата мають брати до рук зброю: «А дівчина стоїть у червоному міражі перед матір'ю на колінах. Але не та дівчина, яка «вирядилася козачкою в поході», одягла хустку і заплакала. І та дівчина, яка сама отримала в придане від злої долі значне військо вбрання, не похідний ланцюг, не запорізький слик, а важкий танковий комбінезон» [2, с. 7]. Але навіть при такому складі ворожого війська є чого боятися: «Не на дні моря вмерли, не в огні згоріли, не в муках умерли і не варити в лихій долі» [2, с. 9]. Зазначена безподієвість письменницької

позиції виявляється вже в першому розділі твору, коли підкреслюється віддаленість війни: «Десь за обрієм гуркочуть гармати і далекий грім важких вибухів безперервних бомбардувань. Безсумнівно... Йде війна» [2, с. 11]. Де б не були герої, автор завжди наголошує, що військові протистояння відбуваються десь поруч, за горою, на півдні/півночі/заході/сході, але безпосередніми учасниками битв герої не стають. У п'єсі письменник більше зосереджується на бек-енд змаганнях із реальними ідеологічними протиріччями головних героїв.

У пародійно-героїчній тональності митець подає образ Сашка Проходи – справжнього сина свого часу, «за віком – хлопчика, за стажем – діда»: «Безстрашний авантюрист, «закальонний» пройдоха, недавній турист Колими, Печори, Казахстану і всіх закутків «країни соціалізму», включаючи тюрми й концентраційні табори» [2, с. 11]. Хлопець також на власному досвіді засвоїв два найважливіші закони НКВД: «Життя визначається свідомістю!»... і «Краще зламати ребра ста невинних, ніж пропустити одного винного» [2, с. 57]. Автор наголошує на схожості зовнішнього вигляду старого млина (на сто років старшого за юнака) і Сашка: обшарпаного й «усуспільненого». Картина Проходи також стає своєрідною пародією на знаменитого персонажа бравого солдата Швейка з однойменного роману Я. Гашека: «...Бравий лейтенант Сашко, обчепляний гранатами, при автоматичному пістолі, з біноклем на шиї, шолом набакир і з цигаркою в зубах» [2, с. 42]. Показовий героїзм Сашка, неймовірна мужність і створення суто комічних ситуацій у самому пеклі війни об'єднують ці два образи. Тексти словесного сміху як основного елементу карнавальної вистави – мультиплікаційних куплетів про Колиму у виконанні Сашка символічно доповнюють його образ: «– Колима, ти Колима – Новая планета-а – Дванадцять місяців – зима, Астальное – лета... – Ха... і всі голі, як у раю...» [2, с. 49]. Хитрість Сашка, підступність до вищого начальства свідчить про його надзвичайний розум і досвід.

Роль Проходи у виставі балансує на межі трагедії та комедії. У порівняно молодому віці він уже встиг побувати в концтаборах і залишається одним із

небагатьох, хто справді розуміє вирішальну роль епохального історичного конфлікту. З іншого боку, автор використовує цей образ для художньої гри з дійсністю. Сміх Івана Багряного розкриває сатиричні картини перебігу війни, які руйнують радянський міф про надмірний героїзм армії, що в сукупності призводить до розуміння протистоянь 1939-1945 років як величезної трагедії людства, де не може бути фактичних переможців. На прикладі живопису Данила Ландера письменник показує вплив тоталітарної машини на духовний стан людини, коли зникає межа між нормальним/ненормальним і свідомим/несвідомим. З точки зору радянської офіційної ідеології, він є одним із найбільших «злочинців» свого часу, бо хоче «Самостійної України» [2, с. 39]. Приречений Данило і з точки зору «прибульців» нацистської Німеччини, адже його національні амбіції тут теж не потрібні. До цього чоловік був «...учителем. Гарний та дужий... Та як узяли його ГЕПЕВУ раз, а потім удруге НЕКЕВЕДЕ... Мучили, і – їх... П'ять років тримали, та ганяли, та мордували... Аж поки збожеволів... А тоді пустили, матері на втіху, отакого ось...» [2, с. 20].

Іван Багряний лишається вірним своїй традиції й виписує архетипний образ Данила як символу загнаного й понівеченого покоління і як символу України, що також скоро пробудиться від довгого сну: «...Його нема і... Він всюди є... Він як туман, він – як мара, він – як наша загибель...» [2, с. 32]. Письменник наголошує на стійкості характеру, порівнюючи його зі «стіною» – загальноживаною метафорою не лише у творчості Багряного, а й загалом у тогочасній еміграції.

У несвідомому стані герой більше змагається з внутрішнім ворогом, ніж із зовнішнім. Жахливі спогади про допити та концтабори глибоко врзалися в пам'ять чоловіка і викликають відповідну нездорову реакцію організму: «Зібрався, мов тигр до скоку. Щось шепоче. Грізно супитись. Беззвучно визвірившись, погрожує. Словом, починає «вести слідство». Сміється мефістофельським мовчазним сміхом, нагло вриває і, втопивши невидючі очі просто себе, в нікуди, ворухить губами» [2, с. 51]. У такому стані єдиною доступною для нього формою дії є порушення належного співвідношення між

ситуацією та дією. З зовнішньої точки зору вчинки чоловіка дивні й божевільні, але з внутрішньої – вони стають реалізацією особистих амбіцій національного героя. Такий стан Данила виведе суперника з рівноваги, порушить межу між офіційним (священним, недоторканим) і буденним і зніме будь-які заборони. Божевільний світ не сприймає жодних табу, що наближає його до карнавального простору.

Світоглядні позиції Сашка Проходи та Данила Лендера органічно вписуються в трагічний і комічний модули мистецтва. Причому єдність трагічного і комічного має особливий зміст. Обидва герої є прихильниками ідеї незалежності України, повністю запереченої та послідовно викреслюваної радянським режимом. Основними методами утвердження тоталітарної системи СРСР стали антисемітизм, соціальна та національно-духовна експропріація. Намагання героїв утвердити свою особисту та державну ідентичність, таким чином, ототожнюється з трагічною провиною, яка полягає в бажанні зберегти власну ідентичність. Це проблема диспропорції особистісного потенціалу, прагнення до незалежності України з відведеною їй роллю в тоталітарному світопорядку. У підсумку – бурлескне сприйняття війни Сашком і божевільня Данила, що відображає роздвоєння, хворобливу свідомість героїв [33].

Хоча образи Сашка й Данила через неузгодженість внутрішніх спонукань із заданою зовнішньою роллю більше вписуються в художню систему трагічного ладу, автор все ж таки змальовує їх як національних героїв, які не полишають своєї визвольної мети навіть у нерівному бою. Радянські офіцери кодуються по-різному: Попов, Хамула та інші. Саме в цьому випадку проявляється проблема ідеологічної перебудови. Збірний образ офіцера у грі розглядається як національного зрадника, як радянсько-німецького опортуніста за потребою.

Іван Багряний пародіює героїзм, бо розмиті межі амплуа персонажів, висміюється мотив походу як такого. Стрижнем сатиричного модулу є мотив дегероїзації, який у п'єсі ґрунтується на недостатності особистісних чинників

героїв для виконання вимог високого сану. Подвійність характеру таких героїв проявляється, з одного боку, через риси самозакоханості й егоїзму, а з іншого – через власну невпевненість і панічний страх: «Ми повинні перемогти ворога на його території... І всі міста до Берліна, і навпаки...» [2, с. 23] або «...Мені потрібна дія! Я мушу тікати» [2, с. 22].

У п'єсі «Генерал» автор не залишає героям зі зміною ідентичності права спокутувати свої гріхи. Зовсім по-іншому змальовує драматург жінку. В образі молоді медсестри, яка щиро співчуває не тільки пораненому Данилову, а й усім бійцям, тому й досі не відступає, автор висвітлює її суто жіночі риси материнської ніжності й турботи. Про такий вчинок молоді дівчини Сашко каже: «Ось хто герой!... той, що в спідниці...» [2, с. 76]. Дівчина ще не знає величезного воєнного хаосу, вона не може пробачити дезертирам, що вони покинули мирних людей напризволяще. Навіть після «демобілізації» вона зберігає свою санітарську хустку. Ця хустка стає своєрідною художньою деталлю в авторській театральній концепції та перетворюється на символ людяності, співчуття та самопожертви.

Образ Оксани, коханої Данила Лендера, яка пішла в танкісти, а згодом «одна проти всіх на світі повстала» – подано в загальних рисах. Проте в цій жінці автор поєднує риси моральної та фізичної стійкості, мужності та витримки зі щирими почуттями ніжності, любові та співчуття. Зображення зустрічі Оксани й Данила після його «довгого сну» стає найбільш сентиментальним, а тому й не типовим для карнавального сюжету п'єси: «І бентежить Оксана від неймовірного, несподіваного, приголомшливого — вона торкається Данила, оглядає його, не вірячи своїм очам: – Диво... Боже!... Диво!! ДАНИЛО» [2, с. 76].

Отже, крім суто пародійних епізодів війни, автор малює реалістичні картини щирих людських почуттів, які не втратили цінності серед загального хаосу. Драматург ніби порушує сюжет карнавального міфу і змушує реципієнта зрозуміти справжню трагедію покоління. Він наголошує на безпосередності респектабельної зустрічі закоханих, це короткочасне

переривання основної дії п'єси, бо особистій ідилії об'єктивно не могло бути місця серед народного лиха: «Отже... Щастя завжди йде в тандемі зі смертю за плечима...» [2, с. 77].

Загалом жіночі образи в драматургії Івана Багряного виразно вписуються в трагічні обрії його п'єс. Збірний архетипний образ матері подано як страждальний шлях жінки, яка вболіває за нещасливу долю своїх дітей, патріотів. Звідси й натяк на долю Діви Марії, яка колись пожертвувала своїми дітьми заради доброї справи. У п'єсі «Генерал» Ландеріх також висловлює шевченківський мотив «коли одпочити ляжеш, Боже, утомлений і нам даси жити...»: «...Карай... Все – все відібрав Ти у мене руками людськими. Здоров'я, і радість, і мужа, і діток... Та й останню радість відняв, останню дитину так покарав (озирається). Почують, то й мене, як Тебе, розіпнуть. Як весь рід розп'яли. Либонь, Ти з ними спілку маєш – (плаче) – всіх, хто отак нарікає, нагла мука і смерть побиває...» [2, с. 35]. Жінка в розпачі заявляє, що її син з'їхав з розуму з волі Божої, як і весь наш народ, а на тому й увесь світ. Тоді він намагається швидко прогнати такі думки.

Образ матері в п'єсі «Генерал» є знаковим і служить невидимою межею між гумористичним і серйозним планами в тексті. Трагічна наповненість образу матері відсилає до євангельських мотивів, які стають згорнутою сакральною подією в композиційній структурі текстів. Не випадково Ландеріха засуджує радянського зрадника і зрадника Хамулу, якого колись виховала. Відрив від національних коренів, забуття і зречення батьківщини відразу свідчить про неповноцінність Хамули.

У п'єсі велика роль належить травестії. Як відомо, травестія (від італ. *travestire* – переодягатися) – близький до пародії та стилізації прийом інтертекстуального письма, що включає комічну переробку текстів, у яких закладено серйозний, переважно патетичний зміст. Водночас цим терміном позначають ролі з перевдяганням і пов'язану з цим комічну переробку характерів. Наявність травестії – ознака карнавалізованої літератури. Маскування служить засобом зміни ролей, тому його функція виразно

метадраматична. Симптоматично, що Данило Ландер фанатично бажає реалізації нав'язливої, божевільної ідеї: «...Я не хочу нічого іншого, як отримати в руки того самого слідчого, який катував мене... і всіх. Щоб ми, як він каже, помінялися ролями» [2, с. 20]. Така можливість випала під час відступу радянських військ під час Другої світової війни. Намагаючись врятувати власне життя, наляканий генерал Попов не цурається жодних методів: він веде хворого за млин, де той переодягається, аж поки той напрочуд стає схожим на Данила і навіть викликає своєю появою театральні крики, похвалу оточуючих: «чудовий», «великий», «знаменитий». Натомість розгублену жертву змусили одягнути військову форму, що також справило велике враження на аудиторію Сашка. Йому приходить у голову ідея продовжити використання військової форми, яку масово залишали переможені солдати, рятуючись від нацистів.

Ключовим художнім прийомом метадрами є гра в п'єсі, яка набула різноманітних форм у світовій літературі. У «Генералі» багато закладених постановок, перша з яких відбувається на початку твору, коли Данило в божевільному випадку «розкручує Енкеведе»: «арештовує», «тримає в камені», «дає час» своїм колишнім слідчим. Роль заклятого ворога – генерала Попова – «виконує» лантух. Зрештою, у цю мікропостановку «розслідування» потрапляє глядач – селянин, який марно намагається повернути мішок. Проте на його шляху стоїть Сашко.

Другою постановочною ситуацією у творі є сцена суду з полоненими дезертирами. Крім того, перед початком процедури Сашко розповідає про сценарій майбутньої акції: «А потім усіх засудимо до розстрілу. Вони поспішають. А потім помилуємо, амністію оголосимо – і в армію!! Створимо нашу армію!» [2, с. 61], а після «вистави» замість оплесків «актори» отримують образи від дезертирів типу «самозванці», «хохли», «Пугачов», «Петлюра». Елементи дискурсивної метадрами реалізуються у творі завдяки прямим зверненням до глядача, які герої іноді сприймають як частину постановки, в якій вони самі беруть участь: «На кого нас покинули –

на кого пішов народ! !» [2, с. 28]. У третій інтермедії Іван Багряний дає коротку ноту глядачам, чим знову порушує замкнутість сценічного простору.

Важливо, що п'єса «Генерал» – єдиний «чистий» драматургічний твір автора [33].

Окрім серйозного погляду на участь українського народу у Другій світовій війні, автор подає ще одну картину тогочасної дійсності, яка розкривається алогічно. Тяжка доля українців у протистоянні радянсько-німецькій тоталітарній системі спонукає автора до конкретних роздумів з цього приводу, в результаті яких народжується специфічний трагічний образ війни. У художньому світі п'єси «Генерал» можна виділити гротескні епізоди з їдкою сатирою (розслідування млина, зміна ролі й зовнішності Данила й Попова, самохарактеристика й паралельна оцінка Сашка, дезертирство). З іншого боку, можна виокремити мультиплікаційні епізоди, картини, в яких сатиричний елемент зведено до мінімуму (порівняння Сашка та Йосипа Швейка, вирішальна роль курки в розвитку суспільно-політичного ладу України, окремі епізоди з Сашком на посаді першого лейтенанта, потім майора). У кульмінаційному та посткульмінаційному розвитку конфлікту сюжет п'єси поступово набуває суто реалістичних контурів, що підводить читача до необхідності історичних висновків.

Висновки до Розділу 3

У вертепі «Розгром» (1948) І. Багряний взяв за основу євангельський епізод про розп'яття Ісуса Христа із супутніми мотивами гріха й примирення, «віри», катарсису. Символом українського відродження в тексті є Ольга Урбанова, яка має якості сміливої та відважної народної захисниці, активно підтримує ідею незалежності України. Їй притаманні й цілком жіночі риси материнської ніжності, любові та турботи про ближніх. Символічною є смерть головної героїні за вірність українським ідеалам (жінку повісили на стовпі).

П'єса складається з п'яти «навісів», обрамлених оригінальними авторськими вставками, стилістично відмінними від основного тексту та з

найбільш вираженим метадраматичним началом. Пошуки художнього формату, які письменник здійснює безпосередньо в тексті, інтенсивно вживає жанрові терміни. Сам автор усвідомлює, що складність матеріалу унеможлиблює жанрову одноманітність. Багрянний запозичує кінематографічні процедури і вдається до фрагментарності та швидких змін простору, а безпосередньо коментуючи закони побудови власного тексту, створює ефект відкритого прийому. Попри те, що в тексті театр названо «примхливим», «мінливим і хитким», автор покладає на нього місію впорядкування та систематизації оман історії та пам'яті. На думку драматурга, з таким завданням може впоратися вертеп із властивою йому багат шаровістю та виразним національним колоритом.

П'єса «Генерал» (1944) присвячена каркаломним пригодам формування зародку неопетлюрівської армії та ідеї повернення справедливості, що вбачалась як обмін ролями, зумовлених історією, – чесних людей - мучеників і їхніх катів у формі органів влади СРСР або ж тимчасової окупації. П'єса піднімає важливу тему Другої світової війни. Культура сміху в драматургії письменника мала на меті розкрити ілюзію надмірного героїзму й мужності радянських воїнів; викривати їхнє дезертирство, егоїзм, підступність і цинізм; засудити співпрацю з гітлерівцями.

П'єса «Генерал» має ознаки сатири та комедії. Автор сатирично розвінчує деякі міфи, створені радянською владою щодо Другої світової війни та героїзму радянського солдата. Вона, проте, не позбавлена трагедійних і мелодраматичних елементів. Важливо, що п'єса «Генерал» – єдиний «чистий» драматичний твір у доробку письменника.

ВИСНОВКИ

Література діаспори є результатом переселення письменників насамперед унаслідок численних політичних репресій на території України у ХХ столітті. Діаспорну літературу першої половини ХХ століття становили письменники трьох еміграційних хвиль: тих, хто виїхав з України на зламі ХІХ–ХХ ст., після приходу радянської влади та після закінчення Другої світової війни. Драматичний доробок Іван Багряний написав у третій еміграційній хвилі.

Драматургічний доробок українських емігрантів відзначається різноманітністю проблематики та піднятих тем. Це екзистенційний мотив страху, проблема власної ідентичності, звернення до історичних подій, щоб зберегти духовну та культурну «сталість». Художньо-філософською основою драматичних творів є конфлікт між тоталітарною системою та людиною. Найактуальнішою проблемою драматургічної творчості емігрантів є пошук власної справжності й реального буття.

Проведене літературознавче дослідження показало, що головною проблемою п'єси «Морітурі» є художнє розкриття комуністичної утопії про велич Радянського Союзу, його оптимістичне і світле майбутнє, обґрунтування панівної теорії про нейтралізацію ворогів народу (українських націоналістів). У драматичній повісті змальовано події 1937-1939 років – страшного часу масових репресій і заслань. Головний герой твору – Микола Матяж – є носієм ідеї незалежності України. Драматург наголошував на жертвній і рятівній ролі українського національного героя в Радянському Союзі.

Драма «Морітурі» Івана Багряного багатогранна, адже основні мотиви, сюжети автор черпає не лише з реалій тогочасного життя, а й із глибокої давнини, Святого Письма та античних міфів. Описуючи гіркі сторінки вітчизняної історії, письменник наголошує на необхідності переоцінки

історичного досвіду, а також зосередженості на здійсненні національних прагнень.

У драмі-вертепі «Розгром» І. Багрянний взяв за основу євангельський епізод про розп'яття Ісуса Христа із супутніми мотивами гріха й примирення, «віри», катарсису. Символом українського відродження в тексті є Ольга Урбанова, яка має якості сміливої та відважної народної захисниці, активно підтримує ідею незалежності України. Їй притаманні й цілком жіночі риси материнської ніжності, любові та турботи про ближніх. Символічною є смерть головної героїні за вірність українським ідеалам (жінку повісили на стовпі).

Відсутність свободи слова та самовираження, репресії, усунення людей – ось проблематика, на яку звертає увагу І. Багрянний. П'єса докладно розкриває жорстокість та безглуздість політичних репресій у Радянському Союзі під керівництвом Сталіна та на завойованих нацистською Німеччиною територіях.

П'єса складається з п'яти «навісів», обрамлених оригінальними авторськими вставками, стилістично відмінними від основного тексту та з найбільш вираженим метадраматичним началом. Сам автор усвідомлював, що складність матеріалу унеможлиблює жанрову одноманітність. Багрянний запозичує кінематографічні процедури і вдається до фрагментарності та швидких змін простору, а безпосередньо коментуючи закони побудови власного тексту, створює ефект відкритого прийому. Попри те, що в тексті театр названо «примхливим», «мінливим і хитким», автор покладає на нього місію впорядкування та систематизації оман історії та пам'яті. На думку драматурга, з таким завданням може впоратися вертеп із властивою йому багат шаровістю та виразним національним колоритом.

П'єса «Генерал» піднімає важливу тему Другої світової війни. Культура сміху в драматургії письменника мала на меті розкрити ілюзію надмірного героїзму й мужності радянських воїнів; викривати їхнє дезертирство, егоїзм, підступність і цинізм; засудити співпрацю з гітлерівцями.

Сюжет побудовано навколо колишнього політв'язня Данила, який від тортур втратив розум у таборах і повернувся додому до своєї матері, коханої Оксани, колишньої трактористки, яка була змушена піти на фронт танкістом, племінника Сашка, героя «епохи», який «за роками хлопець, за стажем – дід». Завдяки союзу Данила й Сашка в тексті реалізовано модель Дон Кіхота/Санчо Пансо: двоє героїв – ідеаліст і авантюрист – вступають у боротьбу зі світом, щоб захистити ідеал, яким у п'єсі Багряного є Україна.

П'єса «Генерал» має ознаки сатири та комедії. Автор сатирично розвінчує деякі міфи, створені радянською владою щодо Другої світової війни та героїзму радянського солдата. Вона, проте, не позбавлена трагедійних і мелодраматичних елементів. Важливо, що п'єса «Генерал» – єдиний «чистий» драматичний твір у доробку письменника.

Підсумовуючи усе сказане, відзначимо, що проблематика драматичних творів Івана Багряного «Морітурі», «Розгром», «Генерал» спрямована на викриття проблем сучасного для автора часу. Це насамперед проблема тоталітаризму в СРСР, проблема впливу тоталітарної системи на особистість та націю, а також проблеми нацизму та фашизму, політичних маніпуляцій та створення політичних міфів. Головна проблема для автора – це проблема незалежності України. На прикладі своїх персонажів він показує, що здобуття незалежності є життєво важливим питанням, і навіть смерть не може зупинити справжнього українця на шляху його боротьби за вільну від російського гніту державу. Звертається автор і до філософських проблем – питань життя і смерті, героїзму і зради, віри і зневіри, правди і брехні. Незважаючи на загальний трагічний фон усіх трьох п'єс, у читача жевріє надія на краще майбутнє для України та її нації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович С. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. 20 с.
2. Багряний І. Генерал. Б.м.: Україна, 1948, 94 с.
3. Багряний І. Думки про літературу. *МУР. Збірники літературномистецької проблематики*. Мюнхен-Карльсфельд, 1946. Збірник І. С. 25–38.
4. Багряний І. Листування. У двох томах / упоряд. О. Коновал. Київ: Смолоскип, 2002. Т. 1. 2002. 706 с.
5. Багряний І. Морітурі. Б.м.: Прометей, б.р., 126 с.
6. Багряний І. Розгром : повість-вертеп. Б.м.: Прометей 1948, 125 с.
7. Багряний І. Нотатки письменника. *Шугай Олександр. Іван Багряний : нове й маловідоме*. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 441–445.
8. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного. Київ: Смолоскип, 2005. 167 с.
9. Басілія Х. До історії мистецького українського руху. *Наукові записки НАУКМА*. 2001. Т.19: Філологічні науки. С. 51–55.
10. Беспутна С. О. Драматургія Івана Багряного та І. Костецького: своєрідність художніх кодів. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна*. №742. Серія Філологія. Вип. 48. Харків, 2006. С. 81–88.
11. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму. *Слово і час*. 2003. № 6. С. 64-70.
12. Бурлакова І. «Ми у руці тримаєм тільки зерна...» : новелістика на тлі маніфестацій МУРу. Київ : приватний видавець Якубець А.В., 2010. 360 с.
13. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.

- 14.Вірний М. Іван Багряний (2. 11. 1907. – 25. 08. 1963). Любів Україну : альманах Українського Братського Союзу на 1994. 1993. С. 212– 217.
- 15.Вісич О. Метадраматичні експерименти у творчості Івана Багряного. URL: https://www.academia.edu/38220327/МЕТАДРАМАТИЧНІ_ЕКСПЕРИМЕНТИ_У_ТВОРЧОСТІ_ІВАНА_БАГРЯНОГО
- 16.Войчишин Ю. Іван Багряний : літературно-бібліографічна студія / вступ. слово К. Біди. Вінніпег–Оттава, 1968. 88 с.
- 17.Волошина Н. Незабутній Іван Багряний (Іван Павлович Лозов'ягін) : життя та творчість І. Багряного. *Всесвітня література та культура в навчальних закладах України*. 2008. № 12. С. 10–13.
- 18.Вороний М. К. Театр і драма: зб. критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури. Київ: Волосожар, 1913. 167 с.
- 19.Воскобійник М. Пам'яті Івана Багряного. Детройт–Харків: [б. в.], 1993. 24 с.
- 20.Гажа Т. «Нас не зітруть із рубрики!»: Іван Багряний у спогадах сучасників. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна*. Сер. Філологія. 2006. № 742. Вип. 48. С.188–196.
- 21.Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 324 с.
- 22.Гегель Г. В. Ф. Естетика. В 4 т. Т. 3. К.: Мистецтво, 1971. 621 с.
- 23.Гришко В. Герой нашого часу. *Шугай Олександр. Іван Багряний : нове й маловідоме*. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 445–460.
- 24.Гришко В. Живий Багряний (Доповідь на вічах у Нью-Йорку й Чикаго 5 і 6 жовтня ц. р.). *Шугай Олександр. Іван Багряний : нове й маловідоме*. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 2. С. 256–268.
- 25.Гришко В. Карби часу : Історія, література, політика. Публіцистика : у 2-х т. К. : Смолоскип, 1999. Т.1. 868 с.
- 26.Гурбанська А.І. Категорії літературного роду (теоретичні проблеми генези, еволюції, термінології і поетики) URL: <http://irbis->

- nbuu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npkpnu_fi1_2011_27_17.pdf
- 27.Дзюба І. «Бронейна публіцистика». Іван Багряний. URL : <http://incognita.day.kiev.ua/bronebijna-publiczistika-ivan-bagryanij.html>
- 28.Драма. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / голова ред. А. Волков. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 154.
- 29.Еко У. Нотатки на полях «Імені троянди». Київ, 2007. 92 с.
- 30.Желновач А. Мілітаризм як специфічна художня координата п'єси «Розгром» І. Багряного. *Актуальні питання суспільних наук та історії медицини*. 2017. № 4. С. 188–194.
- 31.Желновач А. Ознаки вертепу в п'єсі І. Багряного «Розгром». *Матеріали доповідей VIII Регіональної студентської наукової конференції 15 квітня 2015р. Х.* : ХНУ імені В.Н. Каразіна, 2015. С. 14–20.
- 32.Желновач А. Художньо-естетична концепція МУРу vs ортодоксальні норми соцреалізму : ціннісний рубіж (на матеріалі драматургічної конференції МУРу). *Наукові праці*. Серія «Філологія. Літературознавство». 2017. Т. 289. Вип. 301. С. 118–125.
- 33.Желновач А. Ціннісний дискурс І. Багряного та О. Довженка (повість-вертеп «Розгром» і кіноповість «Україна в огні»). *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2016. Вип. 34 С. 207–220.
- 34.Желновач А.О. Соціальний міф і його художнє втілення у драматургії Івана Багряного («Морітурі», «Розгром», «Генерал»): Дис... канд. філол. наук за спеціальністю 10.01.01 – «Українська література». – Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2018.
- 35.Желновач А.О. Соціальний міф у п'єсі «Морітурі» Івана Багряного. *Наукові записки ТНПУ*. Серія: Літературознавство. №44. 2016. С. 137-143.

36. Жулинський М. Іван Багряний (письменник). *Слово і час*. 1991. № 10. С. 7–13.
37. Загребельний П. Багряний Іван. *Українська літературна енциклопедія* : В 5 т. / редкол.: І. О. Дзеверін (відповід. ред.) та ін. Київ: Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. Т. 1 : А-Г. С. 108.
38. Залеська Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Текст і гра. *Модерна українська драма*. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
39. Іван Багряний – титан українського духу (до 110-річчя від дня народження І. Багряного): пам'ятка користувачу. Галицька ЦБ; укладач: О. В. Мединська; комп'ютерний набір: З. Кіндрат; відповідальний за випуск: І. В. Сорочинська-Городецька. Галич, 2016.
40. Качуровський І. Для бою народжений : життя і творчість І. Багряного. *Сучасність*. 2006. № 10. С. 96–103.
41. Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Київ : Києво-Могилянська акад., 2008. 766 с.
42. Кодак М. П. Поетика як система. Літературно-критичний нарис. Київ: Дніпро, 1988. 159 с.
43. Козлов А. В. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів: посібник. Київ: Вища шк., 1991. 200 с.
44. Колошук Н. Іван Багряний : доміанти творчості та проблеми вивчення. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. 121 с.
45. Колошук Н. Конфліктно-образна основа драматичної повісті «Морітурі». *Іван Багряний : доміанти творчості та проблеми вивчення* : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. 50 с.
46. Коновал О. І. Багряний : до 95-ліття від дня народження письменника. *Універсум*. 2001. № 11/12. С. 49–50.
47. Коновал О. Постать, якою треба пишатися : життя і творчість І. Багряного. *Бористен*. 2006. № 10. С. 14–15.

- 48.Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: монографія. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
- 49.Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах. Київ: Смолоскип, 2008. Кн. 1. 720 с.
- 50.Літературознавчий словник-довідник, Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. Київ: Видавництво «Академія», 1997. 750 с.
- 51.Мацько В. Епістолярний материк (листи письменників). Том 1. Хмельницький: ФОП Цюпак А.А., 2018. 448 с.
- 52.Мацько В. Українська еміграційна проза ХХ століття: монографія. Хмельницький: ПП Дерепка І. Ж., 2009. 388 с.
- 53.Пономарьов В. Багряний. *Політична енциклопедія* / редкол.: Ю. Левенець (голова), Ю. Шаповал (заст. голови). Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 48.
- 54.Реутова М. А. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції. Дис.... канд. філол. наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». Донецький національний університет імені Василя Стуса Міністерства освіти і науки України; Київський університет імені Бориса Грінченка. Київ, 2018. 213 с.
- 55.Речка А. Композиційні особливості драми для читання (монтаж). *Наукові записки*. Том. 19. Філологічні науки. Харків: Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2001. С. 35-39.
- 56.Романов С. Юрій Косач між минулим і сучасним. Історична проза письменника 1930-х років. Луцьк : РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. 267 с.
- 57.Рудницький Л. Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози. *Слово і Час*. 1992. № 2. С. 41–46.
- 58.Семак О. І. Драматургія української діаспори першої половини ХХ століття: система конфліктів і характерів: автореф. дис... канд. філол.

- наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника, 2009. 20 с.
- 59.Скляр А. Ю. Художньо-естетичні доміанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років): дис. ... канд. філолог. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Житомир, 2017. 242 с.
- 60.Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори. Курс лекцій. 2-ге, доповн. Черкаси: Брама-Україна. 2005. 384 с.
- 61.Слоньовська О. Мистецтво – завжди національне: міфоепічна парадигма переваги окупованої нації у повісті-вертепі Івана Багряного «Розгором». *Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. 2009. №5. С. 96-106.*
- 62.Степанець К.В. Діалог з участю третього (Іван Багряний, Б. Брехт і Я. Гашек). *Вісник Житомирського державного університету. Випуск 5 (77). Філологічні науки. 2014. С. 297-304.*
- 63.Теоретичні підвалини навчального аналізу художнього тексту: практика, проблеми (матеріали круглого столу). *Всесвітня література в серед. навч. закладах України. № 6. 2004. С. 2-23.*
- 64.Ткаченко А. О. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства: підручник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
- 65.Українська драматургія 20–30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація / В. С. Працьовитий; Львів. нац. ун-т ім. І.Франка. Львів: ТзОВ «Ліга-Прес», 2001. 131 с.
- 66.Українська драматургія кінця ХІХ-початку ХХ ст. : Навч. посіб. для студ ВНЗ / Н. П. Малютіна. Київ : Академвидав, 2010. 256 с.
- 67.Українська драматургія: Збірка бібліогр. знадобів до історії укр. драми і театру укр. (1815—1906 рр.) / Зібрав і впоряд. М. Комаров. Одеса: Друк. Е. Фесенка, 1906. 232 с.
- 68.Українські письменники діаспори: Матеріали до біобібліограф. словника / Національна парламентська бібліотека України / В.

- Кононенко (ред.), О. Білик (авт.-уклад.), Ф. Погребенник (авт.вступ.ст.).
Київ: НПБ України, 2006, 2007.
69. Усова А. Ю. Естетичні домінанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. ХХ ст.
Від бароко до постмодернізму. 2013. Вип. 17(2). С. 183-189.
70. Фролова К. П. Посібник до вивчення курсу «Естетика».
Дніпропетровськ: Пороги, 2008. 49 с.
71. Фролова К. П. Развитие форм художественного отражения
действительности в украинской советской лирике: автореф. ... д-ра
филол. наук : 10.01.02 – литература народов СССР (украинская
литература) / Клавдия Павловна Фролова; Ин-т лит-ры им. Т. Г.
Шевченко. Київ, 1971. 68 с.
72. Шевченко Л.А. Багряний Іван Павлович. *Енциклопедія історії України* :
у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України
НАН України. Київ: Наукова думка, 2003. Т. 1 : А – В. С. 162.
73. Шерех Ю. Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї / Юрій
Шерех. Нью-Йорк : Пролог, 1964. 415 с.
74. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II
половини ХХ століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2006. 272 с.