

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТУСА

НУЖНИЙ СТАНІСЛАВ СЕРГІЙОВИЧ

Допускається до захисту:
в.о. завідувача кафедри
української мови, теорії та історії
української і світової літератури,
доктор філософії за спеціальністю
035 Філологія

О.А. Гаврилюк
«__» _____ 2024 р.

**РОМАНІСТИКА ІВАНА БАГРЯНОГО:
ПРОБЛЕМАТИКА, СИСТЕМА ОБРАЗІВ,
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЗАСОБАМИ КІНО**

Спеціальність 035 Філологія
Кваліфікаційна (магістерська) робота

Науковий керівник:
В. А. Просалова, професор кафедри
української мови, теорії та історії
української і світової літератури,
д. філол. наук, професор

Оцінка: _____ / _____ / _____

Голова ЕК: _____

Вінниця 2024

АНОТАЦІЯ

Нужний С. С. Романістика Івана Багряного: проблематика, система образів, інтерпретація засобами кіно. Спеціальність «035» Філологія, Освітня програма «Українська мова та література». Донецький національний університет імені Василя Стуса, 2024. 92 с.

У магістерській роботі визначено проблематику романів Івана Багряного «Сад Гетсиманський», «Тигролови» та «Людина біжить над прірвою», здійснено класифікацію персонажів, які чітко поділяються на прислужників тоталітарної системи та її опонентів. Основну увагу в роботі приділено мистецькій інтерпретації двох романів засобами кіно. Режисер Р. Синько об'єднав «Сад Гетсиманський» і «Тигролови» в один серіал, що призвело до змін у системі персонажів, ідейній спрямованості серіалу. Часова дистанція між різними мистецькими явищами, зокрема літературою та кіно, позначилася на переакцентуванні окремих сюжетних колізій, увиразненні тортур, яких зазнали в'язні радянських концтаборів, інших ідейних акцентах у фільмах. Встановлено, що кіноверсії романів Івана Багряного – це наслідок співпраці режисера, сценариста, оператора, композитора, костюмера, акторів. Під час екранізації романів були опущені деякі сцени, що не мали вирішального значення, а лише поглиблювали атмосферу переслідувань. Внаслідок інтерсеміотичного перекодування творів зазнала трансформації сцена помсти, подана в кінострічці крупним планом для того, щоб показати перетворення жертви каральної системи в месника за всіх скривджених.

Ключові слова: проблема, образ, література, кіно, інтерпретація, інтерсеміотичне перекодування.

Nuzhnyi S.S. Novelistics of Ivan Bahrianyi: problems, system of images, interpretation by means of cinema. Program Subject Area "035" Philology, Study program "Ukrainian language and literature". Vasyl Stus Donetsk National University, 2024.

The problems of Ivan Bahrianyi's novels "Garden of Gethsemane", "Tiger Trappers" and "The Man Running over the Abyss" are defined in the master's thesis. The classification of the characters, who are clearly divided into servants of the totalitarian system and its opponents, is carried out. The main attention is paid to the artistic interpretation of two novels by means of cinema. Director R. Synko has combined "Garden of Gethsemane" and "Tiger Trappers" into one series, which led to some changes in the system of characters and also the ideological focus of the series. The temporal distance between various artistic phenomena, in particular literature and cinema, affected the re-emphasis of certain plot conflicts, the expression of tortures used for prisoners of Soviet concentration camps, and other ideological accents in the movies. It has been established that the movie versions of Ivan Bahrianyi's novels are the result of the cooperation between the director, screenwriter, cinematographer, composer, costume designer, and actors. During the screen adaptation of the novels, some scenes were omitted. They were not of great importance, but they deepened the atmosphere of persecution. As a result of the intersemiotic recoding of the works, the scene of revenge underwent a transformation. It was presented in the movie in close-up in order to show the transformation of the victim of the punitive system into the avenger of all pained.

Key words: problem, image, literature, cinema, interpretation, intersemiotic recoding.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	5
РОЗДІЛ 1 РОМАНІСТИКА ІВАНА БАГРЯНОГО В ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ І ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНОМУ ВИМІРАХ	8
1.1. Історія дослідження романістики письменника.....	8
1.2. Проблематика романів	13
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2.ТИПОЛОГІЯ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІСТИЦІ ПРОЗАЙКА	22
2.1. Образи представників влади в романах	27
2.2. Образ Андрія Чумака.....	38
Висновки до розділу 2.....	43
РОЗДІЛ 3 ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ БАГРЯНОГО ЗАСОБАМИ КІНО.....	44
3.1. Особливості мови кінематографу.....	44
3.2. Відтворення ідей та персонажів романів письменника в кінострічках Р. Синька.....	58
Висновки до розділу 3.....	66
ВИСНОВКИ.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	73
Додатки.....	82

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Після бурхливих подій Революції Гідності в Україні активізувалися процеси декомунізації, розвінчання радянських міфів про епоху загальної рівності, доступності основних послуг, продуктів харчування, витворів культури. Ці процеси значно посилюються після 24 лютого 2022 р., коли почалося повномасштабне вторгнення військ російської федерації до України. Окрім масового перейменування об'єктів, які носять імена, пов'язані з країною-агресором, приходить глибоке розуміння того, що треба докорінним чином перебудовувати суспільну свідомість. Не останню роль тут відіграє художня література, яка фіксує людиноненависницьку суть радянської системи. Ми звертаємось до спадщини тих авторів, які з певних причин замовчувалися у часи тоталітаризму. Це твори В. Барки, Юрія Клена, Є. Маланюка, У. Самчука та інших письменників.

Серед перерахованих авторів не останнє місце посідає і Іван Багряний, чий публіцистичний і художній доробок прийшов до українського читача у дев'яностих роках минулого століття, вже після здобуття Україною незалежності. Особливо вражаючими за силою художньої правди є його романи «Тигролови» та «Сад Гетсиманський». Недарма вони надихнули відомого українського режисера Р. Синька на відтворення текстів Багряного засобами кіно. І самі романи, і їхнє кіновідтворення ми сприймаємо як цілісне явище, що й намагатимемось довести у цій роботі, актуальність якої полягає у дослідженні творів літератури і кіно в одній інтермедіальній площині, яка є художньою версією тоталітарного минулого і засобів боротьби проти нього.

Об'єктом дослідження є романи Івана Багряного «Тигролови» (1944), «Сад Гетсиманський» (1950) та «Людина біжить над прірвою» (1964) та їх екранні версії.

Предметом дослідження є проблематика романів Івана Багряного «Людина біжить над прірвою», «Тигролови» та «Сад Гетсиманський», особливості образної системи двох останніх творів, які складають своєрідну

дилогію, засоби творення в них характерів, а також специфіка інтерпретації цих текстів засобами кінематографу.

Мета дослідження полягає в дослідженні спільних рис проблематики і поетики романів І. Багряного та фільмів Р. Синька. Досягнення поставленої мети вимагає виконання таких завдань:

- вивчити особливості сприйняття романів Івана Багряного «Людина біжить над прірвою», «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» критикою та літературознавством;
- з'ясувати основні світоглядні принципи письменника та їх відображення у проблематиці творів;
- встановити особливості образної системи романів Багряного і прийоми творення характерів;
- виявити сутність інтерпретації режисером Ростиславом Синьком цих текстів засобами кінематографу.

Методи дослідження. Теоретико-методологічною основою роботи стали праці сучасних українських (М. Балаклицького, А. Желновач, С. Кобути, Н. Лисенко-Ковальової, Х. Макарадзе, І. Романової, М. Сподарця, О. Шапошникової) та зарубіжних (В. Гришка, Г. Костюка, І. Кошелівця, Ю. Лободовського, Л. Луціва та ін.) дослідників, які аналізують різноманітні аспекти романістики Івана Багряного.

У роботі застосовано компаративний, міфологічний та структурно-семіотичний методи дослідження. Компаративний метод допоміг виявити спільні сюжети, мотиви, образи в романах Багряного та їх кінематографічному втіленні. Міфологічний метод дозволив виокремити архетипи, на яких будуються тексти романів і кінострічки. За допомогою структурно-семіотичного методу визначено особливості мистецького перекодування літературного твору в кіносеріал.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що в ньому виявлено зміни, які відбулися внаслідок перекодування літературного тексту засобами кіно.

Практичне значення отриманих результатів. Сучасне прочитання романістики Івана Багряного в інтермедіальному контексті дозволяє глибше зрозуміти художнє, соціальне й культурне значення творчості письменника.

Апробація результатів дослідження. Основні положення роботи були обговорені на двох міжнародних конференціях: Міжнародній науковій конференції «Актуальні питання вивчення германських, романських і слов'янських мов і літератур та методики викладання іноземних мов» (21-22 червня 2024 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Сучасні аспекти модернізації науки: стан, проблеми, тенденції розвитку» (07 листопада 2024 р.), а також були оприлюднені в тезах доповіді «Кіноверсія роману Івана Багряного Тигрлови: спільне і відмінне».

Структура роботи. Структура роботи зумовлена метою і завданнями дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел. Обсяг дослідження становить 87 сторінок, із них – 78 сторінок основного тексту та 9 сторінок списку використаних джерел, який налічує 90 позицій.

РОЗДІЛ 1

РОМАНІСТИКА ІВАНА БАГРЯНОГО В ІСТОРІОГРАФІЧНОМУ І ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧНОМУ ВИМІРАХ

1.1. Історія дослідження романів письменника

Історія вивчення романістики Івана Багряного нараховує більше, ніж п'ятдесят років, і продовжує збагачуватися новими дослідженнями. Вже сама поява романів «Тигролови» (1944), «Сад Гетсиманський» (1950), «Людина біжить над прірвою» (1964) мала помітний резонанс, що і змусило українських діаспорних учених відгукнутися на їх появу низкою рецензій, відгуків, рефлексій, причому неоднозначних і доволі строкатих.

У незалежній Україні зацікавлення творчістю прозаїка було викликане публікацією його гостро проблемних творів, потребою заповнення лакун в історії української літератури. Процес дослідження продовжується, щороку з'являються нові наукові розвідки, які поглиблюють ті чи інші аспекти, які стосуються системи персонажів, проблематики творів, актуалізують світоглядну еволюцію автора, біографічну основу творів.

В історії вивчення романного доробку Івана Багряного виділяють два періоди: перший – діаспорний, а другий – вітчизняний, що розпочався в незалежній Україні. Для діаспорного періоду характерна значна кількість критичних статей і відгуків, у яких ішлося про сюжетні особливості творів, оцінювалося переважно суспільно-політичне, а не естетичне значення романів. Читацька аудиторія, представлена українською діаспорою, добре сприйняла ці твори, хоч і були певні розбіжності в їх оцінці, що насамперед було викликане відмінностями в політичній орієнтації автора та реципієнтів, тенденційністю окремих деталей.

Публікація романів в Україні викликала зацікавлення у вітчизняного читача, а також призвела до наукового осмислення його доробку такими вченими, як Михайло Сподарець, Максим Балаклицький, Ірина Романова,

Світлана Кобута, Аліна Желновач, Олена Шапошникова. І це, звичайно, не повний перелік учених, які досліджують багатогранний доробок Івана Багряного.

У полі зору вітчизняних учених – джерела творчості, автобіографічні моменти в романах, система персонажів, багата символіка, аспекти поетики. Більшою мірою досліджені в українському літературознавстві епічні твори автора, меншою – його драматичні та ліричні твори.

Сучасні вітчизняні дослідники відійшли від однобокого, іноді упередженого прочитання романів Багряного. Михайло Сподарець, наприклад, зауважив, що автобіографічні включення пройшли певну творчу обробку в автора і не повинні сприйматися в якості прямого відбиття авторської біографії у тексті [67]. У кандидатській дисертації, присвяченій романістиці письменника, дослідник розкрив проблематику та жанрово-стильову своєрідність практично усіх великих епічних текстів письменника, у хронологічному порядку висвітлив ключові проблемно-тематичні аспекти творчості, детально проаналізував систему персонажів і засоби їх відображення, зосередив увагу на стилістичних особливостях і визначив місце романів у контексті національної літератури.

У ранній період творчості, що представлений переважно лірикою, Михайло Сподарець описав основний мотив – оптимізм, властивий революційній романтиці. Романістику письменника він зараховує до того етапу, що призвів до еміграції автора до Західної Німеччини, активної участі в МУРі та керівництві УРДП. У зв'язку з цим, як вважає дослідник, ці романи треба розглядати в тісному зв'язку з політичними переконаннями автора. Центральною темою романів дослідник вважає долю України та її народу, наголошує, що в зображенні тоталітарної дійсності автор часто вдається до сатири та чорного гумору, які дозволяють викрити ідеологію тоталітарної системи.

Олена Шапошникова зосредила увагу на взаємозв'язку публіцистичного, художнього й політичного первнів в аналізованих романах. Дослідниця спробувала відійти від стереотипного уявлення про письменника як лише про політичного діяча й обґрунтувала його статус як автора високохудожніх текстів.

На думку Олени Шапошникової, публіцистичність у його творах виявляється у злободенній проблематиці, тенденційності характеротворення, сатиричному спрямуванні образів, іронічності імен, а також ідеологічному маркуванні поглядів героїв. І якщо в романі «Сад Гетсиманський» автор подає розлогі публіцистичні відступи, які, за її твердженням, цілком органічно вплітаються в тканину тексту, позбуваються авторської тенденційності, сприймаються як власні висновки читача, то в романі «Тигролови» письменник удається до імпліцитної публіцистичності. Висновок дослідниці зводиться до того, що ідеологічний дискурс роману сприймається як гармонійний, адже він не переважає позаідеологічний.

Олена Головій вважає, що творчість письменника допомагає краще зрозуміти сутність комуністичної епохи. У романістиці Івана Багряного вона помітила поєднання гасію й емосію. Як стверджує науковиця, письменник зрозумів суть комуністичної епохи й намагався представити цю суть у найправдивішому вигляді.

Характеризуючи образну систему романів Івана Багряного, вчені помітили, що автор чітко розставив ідеологічні акценти, показав протагоністів та антагоністів, полярність їхніх життєвих принципів. Завдяки головним персонажам романів – Григорію Многогрішному та Андрію Чумаку – письменнику вдалося показати переможців, які успішно подолали складні фізичні та психологічні випробування, таким чином автор утверджував дієву модель боротьби з тоталітарним режимом. Його героїв надихала «невгасна віра в людину» [15, с. 148], яку дослідники вважають невід'ємним складником авторської ідеології. Ця ознака характеризує світогляд головного героя, його характер і спосіб взаємодії зі світом.

Василь Гришко помітив в образі Григорія Многогрішного характерні ознаки нової української людини, однак зауважив, що йому не вистачає літературної завершеності, повноти, а всьому твору – актуальної проблематики того часу, з якою герой міг би розкритися як тип.

Олександр Ковальчук в образі Андрія Чумака побачив тип людини «виняткової духовної і фізичної стійкості», що діє всупереч прагненням тоталітарної системи знищити її фізично та морально. Такі типи, як Андрій Чумак, стверджує дослідник, перемогли російський імперіалізм, розчистивши місце ще гіршій жорстокій брехливій системі [23, с. 621].

Тамара Мінченко простежила вплив тоталітарної дійсності на героїв письменника, відзначила, що персонажі Багряного постають уже сформованими, адже в радянській системі, що перетворює людину на коліщатко та гвинтик, неможливий розвиток, а відбувається лише деградація особистості. Слушним є спостереження дослідниці про генетичний зв'язок героя-тираноборця Івана Багряного з міфологічними образами сивої давнини, твердження про письменницьку віру в людину. Андрія Чумака дослідниця порівняла із образом вовка, який репрезентує тваринну неусвідомлену сутність, спроможну подолати будь-які перешкоди. У біблійній міфології вовк ототожнюється із Дияволом, отже, має місце у творі гра смислів: потойбічний образ – вовк як найзапекліший ворог радянської системи, що сама постає великим злом.

Григорій Ключек здійснив порівняльний аналіз системи образів обох романів, здійснив класифікацію позитивних персонажів, поділивши їх два типи: на вже уярмлених та тих, хто поки що перебуває на волі. Григорій Ключек зіставляє образ Григорія Сірка з образом «супермена», адже ці типи наділені фізичною та моральною силою. Важливим є походження персонажа, який був вихідцем із Трипілля, що асоціювалося з колискою України, а також співвіднесеність із іменем Дем'яна Многогрішного. На прикладі родини Сірків письменник відтворив модель збереження «українськості» в умовах територіальної відірваності від батьківщини [19, с. 25]. У родині Сірків учений простежує психологію переможців, адже вони не змирилися із тоталітарним режимом і вибрали своїм місцем проживання дику тайгу, щоб відчувати себе вільними. Родинні зв'язки Сірків підтверджують модель гармонійного союзу, модель ідеальної патріархальної родини [19, с. 26].

Джерелами незламності Андрія Чумака Григорій Клочек вважає «винятково розвинуте почуття людської гідності» та так званий «зоологічний націоналізм». Дослідник звернув увагу на те, що, хоч Андрій Чумак і був представником робітничого класу, проте відрізнявся від більшовиків тим, що послідовно відстоював національну ідею. Його погляди ґрунтувалися на «переконанні про гегемонію не тільки класу, а й народу, який має право керувати на своїй землі» [19, с. 49]. Однією з визначальних рис характеру героя, як стверджує дослідник, є його відданість своєму роду та возвеличення цієї риси самим персонажем як найвищої цінності.

Микола Кодак розкрив психологічні особливості Андрія Чумака і прийшов до висновку, що головний герой роману «Сад Гетсиманський» демонструє високий рівень емоційного та психологічного інтелекту, його розуміння інших «може бути співвіднесене з мистецтвом психологічного аналізу» [24, с. 25]. Цьому герою добре вдається розпізнати наміри «викрадачів людей» і завдяки цьому розвінчувати їх. Про цьому викрадання він розуміє не лише в буквальному сенсі, а й у переносному як викрадання людського в людини. Важливим є також спостереження дослідника про те, що автор прагне показати живу людину, яка може помилятися. У цьому переконує напружений епізод із «вербуванням» слідчого Донця, коли Андрій вчасно усвідомив неморальність свого вчинку.

Світлана Кобута зіставляє концепцію «вільної людини» у творчості Івана Багряного та Джорджа Орвелла, відзначає низку спільних для обох авторів рис. Дослідниця акцентувала активну викривальну позицію обох письменників у ставленні до тоталітарної держави, однак відзначила своєрідність розуміння Іваном Багряним поняття «націоналізм» як «основоположного для формування концепції «вільної людини» [20, с. 190]. Автор, на думку дослідниці, розкриває цю концепцію через протистояння героїв тоталітарній системі, яка обмежує людську волю та водночас мобілізує прагнення до внутрішньої свободи. Однією з рис типологічної подібності творів Івана Багряного та Джорджа Орвелла є

життєва достовірність, зумовлена зверненням до власної біографії як до джерела творчості.

У зазначеному нами аспекті Христина Макарадзе здійснила спробу кінематографічного прочитання романів, акцентувавши на проблематиці, хронотопі, однак чимало аспектів перекодування одного виду мистецтва засобами іншого, тобто кіно, лишилися обійденими увагою, зокрема гра акторів, музичний супровід тощо.

Отже, літературознавці, які розглядали романи «Тигролови» та «Сад Гетсиманський», помітили особливий тип героя Івана Багряного: Андрія Чумака та Григорія Многогрішного. Як сильні особистості вони здатні протистояти потужному диктаторському режиму, адже їхній внутрішній стрижень противиться будь-якому насильству, рабству та приниженню людської гідності. У цих рисах виявляється типологічна подібність Андрія Чумака та Григорія Многогрішного, їхня духовна спорідненість, що пізніше дозволить режисеру Ростиславу Синьку об'єднати ці твори в один серіал, наділивши спільного персонажа функцією опонента радянської системи.

1.2. Проблематика романів

Романами «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» письменник відреагував на соціальні явища, що мали місце в особливих умовах епохи. Соціальні обставини визначили характер самого автора та сформували його непримиренність до тих соціальних реалій радянського світу, свідком яких він був. Ці твори є своєрідною відповіддю на зовнішні події та актом самореалізації автора, що прагнув донести своє бачення суспільства. Таким чином, романи відображали як тогочасну радянську дійсність, соціум із його настроями та ідеями, авторське бачення слабких сторін цього соціуму, а також його моделі ідеального суспільства. Іван Багряний дотримувався думки, що життя визначає свідомість і саме реалії життя сприяють появі нових ідей.

Формування творчої особистості Івана Багряного відбувалося в середині 20-х років XX століття. Біографія письменника насичена подіями соціального характеру, які прямо або опосередковано виявляють ідеологічне протистояння автора системі. Це підтверджують його арешти, вступ до ОУН, еміграція та створення УРДП. Автор сподівався на ідейно-політичне знищення більшовизму завдяки українським революційним силам і антибільшовицькій революції. Особливу увагу заслуговує віра автора в безмежний потенціал української нації, однієї з найбільших у Європі, здатної самотійно кувати свою долю [12; 14; 25].

Письменник спрямовував гнів проти більшовицької ідеології – комунізму, хоча фактично критикував його викривлену інтерпретацію, створену Радянським Союзом. Саме це й стало підставою для його звинувачень у прихильності до радянської системи. Михайло Сподарець зазначав, що творчість письменника не слід розглядати як боротьбу з комунізмом [67, с. 9], адже мова йшла про ідеологічні відмінності між «націонал-комуністами» та російськими більшовиками. Засуджуючи СРСР, автор не тільки не критикував теорію Карла Маркса, а й використовував окремі її елементи для формування власної концепції, що можна простежити в його публіцистиці й художніх творах. Однак все рівно на адресу письменника лунали звинувачення у шкідливості його ідей, неправильному розумінні марксизму.

У романі «Сад Гетсиманський» показано, що Андрій Чумак не відмовляється від ідей комунізму, а, навпаки, вважає себе і свій клас творцем усіх цінностей. Він визнає класовий поділ суспільства і водночас стає жертвою спотвореного правосуддя, при цьому продовжуючи мріяти про гегемонію свого класу. Сталінську політику насильства письменник уважав логічним продовженням ленінського курсу, зі збереженням помилок і перекошів соціалістичних ідей, адже замість гегемонії пролетаріату у країні утвердилася гегемонія політичної сили, чужої ідеології та пропаганди.

Іван Багряний прагнув розробити власну концепцію ідеальної країни, а для цього намагався поєднати комунізм із націоналізмом. Як носій національної

свідомості він пропагував національні ідеологеми, що підтверджує його романістика.

Головні герої аналізованих творів – молоді люди у віці від 14 до 35 років, що дає підстави стверджувати, що романіст вірить у будівничий потенціал саме цього покоління України, бачить у ньому надію на незалежне майбутнє і сподівається, що під впливом його слова молодь позбудеться тоталітарної системи. У публіцистичних творах письменник проголошує молодь прогресивною силою нації, виправдовує, підносить її та захищає від ярликів. При цьому він полемізує з геббельсівськими стереотипами, згідно з якими українська молодь позбавлена позитивних якостей, таких, як почуття гідності, моральність чи культурність. Він розглядає молодь як групу, відповідальну за майбутнє держави, підкреслює її робітничо-селянське походження й ідейність.

У змалюванні становлення нової радянської людини автор акцентує насамперед позитивні якості, які були притаманні українській молоді в пореволюційний період. З-поміж них вірність ідеї, героїзм, творчий розмах, романтичне піднесення. Згодом ці якості виявилися в культі поваги до праці, свого народу, дисципліні. Автор наводить ці риси не для прославлення більшовизму, а щоб показати: навіть за несприятливих умов українське суспільство зберегло свої національні риси й увібрало все найкраще, що могла дати епоха.

Негативним явищем Іван Багряний вважав матеріалізм, що нав'язувався радянською системою, однак це питання, на його думку, потребує окремого аналізу. Письменник також зазначає, що суперечності радянської дійсності руйнують межі офіційної ідеології, яка насаджувалася через освіту, пресу й мистецтво, і формують критичне ставлення до неї. У цьому контексті автор вірить у здатність молоді дозріти для спротиву й бунту. У романістиці Івана Багряного чітко простежується і релігійна атрибутика, про що свідчить уже сама назва «Сад Гетсиманський», що актуалізує одну із головних святинь християн. Спочатку митець був на відверто атеїстичних і антицерковних позиціях. Проте в

романі «Тигролови» вже помітні ознаки, що підтверджують зміни у його світогляді.

Іван Багряний нечасто висловлював свої релігійні погляди, проте деякі його публіцистичні твори дають можливість прояснити його ставлення до Бога. Письменник визнавав необхідність засудження войовничого атеїзму, поширюваного більшовиками, водночас обережно висловлював свою симпатію до матеріалізму. Для нього ідеалізм ґрунтувався на ідеї, що мірилом усього є вища трансцендентна воля, дух, а матеріалізм – на знаннях, які враховують досвід, людський розум. Саме матеріалістичні ідеї утверджували письменницьку віру у значення людського розуму та його можливості. Як атеїст Іван Багряний звеличував знання й пошук істини, протиставляв їх сліпій вірі. Він не виправдовував атеїзм, але прагнув очистити його від негативних нашарувань.

Письменник чітко розмежовував більшовизм як провладну систему та матеріалізм як світогляд, підкреслював, що матеріалістичне мислення не заперечує високої ідейності. Національна ідея потребує, на його думку, відмежування від атеїзму. Для письменника цінність людини визначає насамперед національний чинник, тобто те, відчуває вона свої національні корені. На основі зіставлення української атеїстичної молоді з релігійною європейською письменник дійшов висновку, що українська молодь не поступається перед нею рівнем свого морального розвитку. Він зазначав, що атеїзм не є свідченням особистісної деградації чи занепаду духовних цінностей.

Водночас Іван Багряний усвідомлював ворожий характер московської церкви як інституту, який довгий час був інструментом російської колонізації, поширення деструктивних наративів і маніпуляцій. Через це церква втратила довіру, а атеїзм для багатьох став єдиним можливим вибором між двома неприйнятними варіантами. Попри це, письменник визнавав, що атеїзм слід обережно долати шляхом виховання молоді. Водночас автор ніколи не виявляв глибокої прихильності до релігійної конфесії понад те, чого вимагали від нього творчі чи політичні завдання.

Обидва твори – «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» – об'єднані темою політичних переслідувань у Радянському Союзі, типом неоромантичного головного героя – борця проти системи. У творах зображена більшовицька ідеологія, якій письменник протиставляє гуманізм і загальнолюдські цінності. Хоча в романах не йдеться про конкретну політичну силу чи партію, що протистоїть радянській владі, І. Багряний використовує літературу як засіб впливу на суспільство. Центральним об'єктом зображення в його творчості є комуністично-більшовицька ідеологія. Для розуміння ідеологічного контексту романів слід звернути увагу на характерні ознаки світорозуміння.

Ідеології виникли ще у XVIII столітті, що було зумовлено відходом від релігійних догм і усвідомленням небожественної природи влади. Однак ідеологія та релігія мають у своїй основі подібні принципи: довіру до слів і досвіду інших та відзначаються прагненням включити своє життя в ширшу картину світу, надати йому певного сенсу. Цей зв'язок особливо помітний в ідеологіях XX століття, зокрема в атеїстичних системах комунізму та нацизму, які відкидають Бога «там», а шукають сакральне в економіці, історії, нації. Тоталітарні ідеології й релігійні світоглядні системи подібні не лише міфологічними структурами, а й месіанськими настановами. Марксистсько-ленінська ідеологія орієнтована на майбутнє, заради чого потребує жертв.

Проте, попри «наукове» підґрунтя, такі ідеології не здатні створити реалістичну модель майбутнього, лише утопічну. Таким чином, релігіоморфна природа більшовицької ідеології призводить до абсолютного тоталітаризму.

Іван Багряний зосереджує увагу на основних принципах більшовицької ідеології, зокрема щодо очищення суспільства від інакодумців перед можливою війною. Ця політика призводила до знищення не лише ворогів, а й тих, кого ще можна змінити, перетворити у слухняних виконавців волі режиму. Письменник також описує результат і причини цієї політики, що були зумовлені політикою вождя, який прагнув остаточно знищити всі канали та методи опору системі.

Автор роману розкриває невідповідність покарання за невчинений злочин. Двічі порушивши закон, герой начебто становить смертельну загрозу для

суспільства і має бути знищений, тому режим мобілізує всі сили для його пошуку. Справжня суть системи яскраво виявляється в анекдотичній історії про Аслана, чистія черевиків, у якій, попри всю абсурдність і безглуздість, автор знаходить залізну логіку: «Не важно, чи правдою є вся та брехня, яку слідчий змушує тебе говорити, а важний факт, що ти таки не любиш советської влади, а значить – ти небезпечний, а тому тебе треба зліквідувати» [1, с. 96]. Питання несумісності покарання зі скоєним людиною є другорядним, адже поняття «злочин» не має значення в концепції радянської тюрми. Покарання в радянському судочинстві позбавлене дискурсу відплати, злочину та вини і стає частиною процесу перевиховання людей.

Судові процеси, позбавлені справедливості, перетворюються на фантасмагорії. Мотив несумісності покарання зі злочином також відтворений у романі «Тигролови», хоча не так яскраво. Григорій Многогрішний виправдовує вбивство свого ката, який його мучив цілих два роки за любов до батьківщини [2, с. 260]. Герой зізнається у своєму вчинку, що зовсім нетипово для цієї ситуації.

Романіст викриває радянське судочинство, яке перетворювало людей у ганчірку чи божевільну тварину. У романі «Сад Гетсиманський» письменник наводить багато прикладів індивідуального, майже творчого підходу до методів «перевиховання», перетворення на гвинтик – від витончених фізичних тортур до психологічних. Кожна деталь, що стосується в'язниці й тюремного уставу, починаючи від душної тісної камери, переповненої блощицями, до покарання за миття підлоги, підтверджує, що система ламає людей, позбавляє їх елементарних прав на сон, забезпечення фізичних потреб, лікування. Людину, яка панічно боїться мишей, залякують ними, священника Петровського змушують годинами читати Біблію напам'ять.

У «Тигроловах» мотив фізичного насильства залишається меншою мірою вираженим, адже Григорій Многогрішний намагається не згадувати про тортури, проте вони виринають у мареннях або снах: «На ем?! Многогрішний!.. Я зараз... Я одягаюсь...» [2, с. 53]. Слідчий Медвин домагався не лише зізнань, а й повного

духовного знищення своїх жертв, які мали б плазувати перед ним, благати про швидку смерть.

Центральною у романі «Людина біжить над прірвою» постає проблема вибору, який визначає спосіб існування героїв. Ця проблема викликає в головного героя – Максима Колота – низку роздумів про наслідки власного чи чужого виборів. Існування людини зумовлене чужим вибором, є наслідком нав'язування людині неорганічних сутностей, які мають визначати уніфіковане обличчя радянського громадянина. Художнє втілення цієї тези спостерігаємо в образі «стелі» як образу, що символізує обмеження особистої території.

Письменник проводить думку про те, що свобода чи несвобода людини, у якої забрано право голосу, визначається чужим вибором, який найчастіше має такі альтернативи: фізичну або метафізичну смерть. Такий індивідуум виявляється частиною проєктів Іншого, отже, він не належить собі.

Роман «Людина біжить над прірвою» розкриває ще одну перспективу буття особистості, зокрема своєрідного балансування між власним вибором і чужим. Виявляється, що у «межовій ситуації» деякі люди прагнуть знайти компроміс між двома способами існування. Яскравим підтвердженням цієї ідеї є приклад з життя Соломона, який продемонстрував неабияку особистісну гнучкість, адаптуючись до вимог нової епохи. Вибір цієї людини зумовлений не бажанням вибрати власну версію буття, а змінами в суспільній ситуації. Детермінізм зовнішнього світу переважає над індивідуально-особистісними можливостями. Тому кожен новий вибір Соломона слід розглядати як втрату частини своєї самості. Однак автор стверджує, що людина здатна позбутися впливу чужого вибору, що обмежує її свободу. Максим Колот, переживши метафізичне прозріння, розуміє, що свобода передбачає множинність можливостей, адже людське буття трактується як проєкт. У цьому контексті важливу символічну роль відіграє образ зоряного неба, що виступає метафорою суверенного індивідуального вибору.

Вибір як основна характеристика людського існування безпосередньо пов'язаний із таким елементом індивідуального проєкту, як метафізичне

прозріння. За автором, воно допомагає переосмислити попереднє життя особистості. Позбавлення людини буттєвих пасток призводить до її «загрузання» в уречевленому світі. Таким чином, стабільність існування стає першою загрозою для індивідуума не реалізувати свою самість. Формування, точніше ініціація, Максима Колота відбувається на очах читача. Художній світ роману передає ситуацію героя до «народження», під час цього процесу та після нього. Хоч автор і не дає вичерпної інформації про його життя до найважливішого моменту буття, можна припустити, що він ще не зустрічався з найвищою буттєвою можливістю – наближенням до смерті. Перед нами постає людина, яка мало чим відрізняється від інших, так само приречених на потенційну загибель – фізичну чи метафізичну. Письменник створює для Максима Колота справедливі умови порівняно з іншими. Однак, як видно з твору, люди в цій ситуації будують різні онтологічні версії.

Художній простір роману чітко демонструє наближення Максима Колота до смерті. У цій ситуації прозріння супроводжується усвідомленням метафізичного бунту як передумови людського існування. Протест героя оскаржує тоталітарну реальність, що знівелювала особистість до стану речі.

Осмилення феномену метафізичного бунту проявляється через взаємини людини та світу. Присутність героя в детермінованому середовищі загрожує перспективою його розчинення в ньому. Ця ситуація спонукає до роздумів про виклики особистісному буттю. Через це бунт окреслюється як безперервний процес. Як не парадоксально, але розрив між існуванням Максима Колота та його можливостями відкриває перед ним шлях до емансипації буття, що супроводжується боротьбою за себе.

Герой постає як активна особистість, що упродовж свого існування змушена робити вибір, тим самим реалізуючи право на свою свободу. Художній світ роману представляє таку версію індивідуально-особистісного буття, що базується на поступовому розкритті можливостей та надможливостей у самому індивідуумі. На тлі загальної загибелі людського письменник зображує тих, хто зберіг вірність собі. Ось чому в романі присутні кілька епізодів-спалахів, за

словами самого прозаїка, «кадрів із кінофільму», що демонструють незнищенність людського духу в умовах війни, яка виринає особистість із її світу.

Висновки до розділу 1

Огляд літературознавчих і критичних праць про романістику Івана Багряного підтверджує зацікавлення його творчістю як зарубіжних, так і вітчизняних учених. Дослідження до 1991 року зосереджувалися в основному на автобіографічному, публіцистичному та ідейному змістах романів. Особливу увагу було приділено взаємозв'язку художньої та публіцистичної складових у його прозі. Сучасні дослідники схильні до думки, що ці два складники взаємодоповнюють один одного. Дискусійними виявилися ідейні домінанти творчості, релігійні погляди автора.

Письменник у романах «Тигролови», «Сад Гетсиманський» і «Людина біжить над прірвою» розкриває принципи більшовицької ідеології, що виявилася ворожою людині. Привласнене право на правду стало важливим чинником поляризації світу на добродійників, лояльних до партії, та ворогів. Поняття злочину та покарання переосмислювалося, а насильство перетворювалося на інструмент побудови нового, очищеного від «зла» суспільства. Письменник відтворив радянський міф із метою його розвінчання.

РОЗДІЛ 2

ТИПОЛОГІЯ ПЕРСОНАЖІВ У РОМАНІСТИЦІ ПРОЗАЇКА

2.1. Образи представників влади в романах

У художньому творі носіями ідеології виступають герої, які є людськими проєкціями. Автор наділяє їх або «власним», або «чужим» голосом. Роман «Сад Гетсиманський» представляє цілу галерею образів, що відображають різні національності, професії та психологічні типи. Серед цих персонажів виокремлюються дві протилежні групи: з одного боку, безправні в'язні, а з іншого – всевладні тюремники, які репрезентують панівну ідеологічну лінію тоталітарної системи. У зображеному автором суспільстві поліція володіє найбільшою владою після вождя, який монополізує відносини з нею, підпорядковує її своїм інтересам. Тому тюремники стають основними носіями ідеології режиму. Ця ідеологія є визначальним чинником характеристики їхніх образів.

Прислужники системи мають спільні психологічні риси, до яких варто віднести насамперед відчуття своєї ніким не обмеженої влади над людьми, усвідомлення вседозволеності. Ці особливості мають ідеологічне підґрунтя, яке має у своїй основі міфологічний складник. Причетність до керівної верхівки, що має нібито сакральне право виступати від імені держави, партії чи народу, формує у них ілюзію повної безкарності за свої вчинки. Вони вважають, що ідеї, якими керуються, є їхніми власними, хоча насправді вони нав'язані іншими.

Тавро «ворога народу», накинута на ув'язнених, не лише дозволяє тюремникам знущатися з них зі спокійною совістю, а й перетворює їхні дії на своєрідний обов'язок. Іван Багряний наголошує, що саме офіційна ідеологія є джерелом цього явища, адже виправдовує будь-які жорстокі фізичні та моральні тортури, найдошкульніші види насильства проти тих, кого тоталітарна система позбавила людських прав. У романі ув'язнені змальовані не як люди, а як зневажені істоти, які втратили людську гідність в очах системи.

Автор показує, що слідчі систематично порушують закон, застосовують насильство у своїй практиці. Закон у тоталітарній системі не є справжньою

цінністю, а перетворюється в інструмент насилля над людьми. Спроби Андрія Чумака звернутися до закону, наприклад, вимагати чесного розслідування або ознайомлення з матеріалами слідства, виявляються марними. Робота НКВС не лише компрометує органи правопорядку, а й підриває авторитет держави як інституту. Цинічне висловлювання слідчого Гордого про конституцію підтверджує справжнє ставлення представників режиму до закону та відображає їхній рівень правової свідомості.

Основою світогляду слідчих є, безперечно, ідеологічне підґрунтя, що зводить усіх ув'язнених до категорії дисидентів і контрреволюціонерів. У системному дискурсі «вороги народу» буцімто перешкоджають поступу країни у визначеному партією напрямку, тому каральні органи нібито допомагають очистити суспільство від усіх інакодумців. Письменник таврує справжню суть радянської дійсності, наполегливо спростовує нав'язані суспільству політичні міфи. Він наголошує, що дії тюремників зумовлені насамперед прагненням до влади, кар'єрного зростання, а також акцентує силу страху, який відчують самі наглядачі та слідчі. Їх лякають будь-які прояви опору.

Представники режиму не могли не відчувати загрози від духовно сильних особистостей. Як тільки жертва починала чинити спротив, вони втрачали спокій, відчували панічний жах. Ідеологічні переконання автора виявилися в публіцистичних відступах, іронічному зображенні тюремників. Таким чином, у романі «Сад Гетсиманський» служителі системи постають носіями людиноненависницької ідеології, яка глибоко проникає у їхню свідомість, визначає їхню аморальну поведінку та призводить до повного морального занепаду.

У змалюванні представників радянського судочинства Іван Багряний звертає увагу на маскувальну функцію ідеології, яка використовується для того, щоб приховати чи виправдати непереборну жагу до влади. Нерідко це бажання виявляється прямим наслідком комплексу меншовартості, що міг сформуватися ще в дитинстві внаслідок авторитарної системи родинного виховання, відчуття власних фізичних чи психологічних вад. У цьому випадку приниження інших

стає компенсацією власних дитячих травм, дозволяє недолугій істоті відчувати себе сильною і значущою у суспільстві.

Автору вдалося показати, що насаджуваний у суспільстві міф про народження в Радянському Союзі людини нового типу, був потрібний, щоб приховати справжню суть людських взаємин, побудованих на насильстві. Цей міф допомагав тюремникам відчувати свою владу, а то й взяти реванш за свою меншовартість і недолугість. Прозаїк демонструє це на прикладі начальника, який заходив до камери та наказував ув'язненим сидати, аби він міг вивищуватися над ними. Примітивний спосіб подолання ним свого комплексу меншовартості закінчувався тим, що він, позбавлений будь-якої здатності критично мислити, відчував справжню насолоду від того, що буцімто налякав більше трьохсот арештантів. Заарештовані ж оцінювали його дії зовсім інакше, вважаючи справжнім дегенератом. Згадка про дегенерата актуалізує зміст новели Миколи Хвильового «Я (Романтика)», в якій діє подібний персонаж. Інтертекстуальне відсилання допомагає залучити до зіставлення ще й цього персонажа. Подібно до нього, герой Багряного не здатний ні до самоаналізу, ні до критичного осмислення реальності. Він ідеально вписується в середовище, в якому панують ідеологічні міфи, і стає їхнім зручним носієм.

Мотив розбіжності між справжньою сутністю людини та її ідеологічною позицією простежується в романі. Яскравим прикладом є сцена, в якій показано, як уніформа начальника міліції стає символом влади, миттєво перетворює незграбного Рибалка у сповненого показної могутності персонажа [1, с. 47]. Уніформа допомагає цьому персонажу приховати його вайлуватість, перетворює його у представника держави, своєрідний символ влади, яку він представляє. Таким чином, ідеологічні гасла в романі постають інструментом, за допомогою якого тюремники показують свою значущість і самостверджуються.

Образи наглядців у романі позбавлені індивідуальності, типовими є для них сірість й уніфікованість. Багряний застосовує прийом дегуманізації, порівнюючи прислужників системи із псами чи кіньми. У своїй поведінці та зовнішньому вигляді слідчі наче втрачають людські риси. Характеристика їхньої

моральності доповнюється мовленням – грубою, часто ненормативною лексикою та зневажливим тоном. Наприклад, один із наглядців холоднокровно заявляє про нестачу їжі для Андрія: «Нічого, не здохне до завтра, подумаєш» [1, с. 80]. Інший відповідає на скарги ув'язнених байдужістю, дивлячись на них ненависними очима. Такий погляд прислужників виражає їхню крайню неприязнь, водночас підкреслює бажання домінувати та підтримувати власну манію величі – вони дивляться на в'язнів як переможці.

Багрянний також висвітлює випадки, коли ієрархія порушується через абсолютну недієздатність закону в радянській системі. Наприклад, сцена з прокурором демонструє, що він лише звичайна маріонетка, що слугує іронічним нагадуванням про нереальність, неможливість справедливого суду в СРСР. Однак більшість прислужників продовжують виконувати накази начальства, одержимі прагненням зробити кар'єру.

Проте ця мотивація доповнюється страхом опинитися на місці в'язня, що лише посилює їхню ненависть і підкріплює бажання діяти згідно з жорсткими правилами системи. У взаємодії з «чужими» радянські органи правосуддя прагнуть дистанціюватися від них психологічно. Це породжує дегуманізацію «ворогів», їхнє знецінення та нехтування їхніми правами і потребами.

Іван Багрянний акцентує увагу на ролі привілейованих осіб у становленні й підтримці абсурдного радянського режиму, зокрема на її верхівці, представленій Леніним, Сталіним і Єжовим. У романі «Сад Гетсиманський» ці образи змальовані абстрактно й віддалено від основних подій. Ленін і Сталін згадуються переважно як символи авторитету, на які тюремники посилаються для виправдання своїх дій: «Ручусь тобі... вусами Сталіна» [1, с. 207]. Їхні імена також з'являються в обережних натяках в'язнів і в іронічних коментарях автора. Багрянний критикує політику Леніна та Сталіна, звинувачує їх у зраді ідеалів революції, що підкреслюється вживанням присвійних прикметників типу «Сталінова “соціалістична” система!» [1, с. 340].

Образи радянських вождів постають у романі як позбавлені тілесності й психологізму міфологічні символи абсолютної влади. Зокрема, роль наркома

Єжова висвітлюється через його вплив на насильницьку природу радянської системи: слідчі в уніформі тримають в'язнів у «єжовських рукавицях». В'язні сприймають наркома як уособлення зла, що підтверджують численні написи на тюремних стінах. Однак навіть після заміни цього наркома ситуація не покращилася.

Багряний акцентує увагу не на відповідальності народу за своїх вождів, а на тому, як Сталін стає для прислужників системи ідеологічним символом могутності. Портрети вождя, які висять у кабінетах слідчих, відіграють ключову роль у створенні композиції, підкреслюють його надзвичайний вплив на присутніх. У змальованій автором сцені масового божевілья Гепнер «віддає» уявному Сталіну спершу руку, а потім голову, маючи надію, що вождь поверне йому його власну. Цей епізод відтворює психічний розлад у в'язнів, зокрема Андрія Чумака. Божевілья Гепнера також викликає асоціації зі Сталіним.

Виявлений у свідомості в'язня вождь символізує систему, що забирає в людини все, включно з її ідентичністю. Поява Леніна у фіналі цього фантазмагоричного епізоду є новаторським прийомом. Його образ як творця системи та спосіб взаємодії з в'язнями ілюструють ідею тотальної перемоги режиму, акцентують ідею безправності та беззахисності людини перед його всемогутністю.

Іван Багряний, спрямовуючи критику проти варварської радянської системи, водночас проявляє гуманізм у зображенні її прислужників. Автор намагається бачити навіть у найжорстокіших карателях людську природу — егоїстичну, обмежену, примітивну, але все ж людську. Він не демонізує працівників НКВС, а пояснює їхню діяльність з позицій жорсткого суспільства, яке зробило їх саме такими.

Зображення тюремників у романі супроводжується прагненням автора викрити їхні негативні риси. Водночас поряд із виявленими Андрієм Чумаком презирством і ненавистю до катів з'являється парадоксальне співчуття, яке можна пояснити розумінням їхньої розгубленості та дезорієнтованості. Це підкреслює гуманістичну концепцію твору: Багряний показує, що радянська

система створює умови, у яких примирення людини зі своєю природною сутністю стає неможливим.

Письменник вірить, що людина за своєю сутністю прагне насамперед гармонії. Це відображено у роздумах Андрія Чумака над мотивами одного з конвоїрів, який став прислужником системи. Багряний припускає, що основою його вибору могли бути романтичні ідеї, нав'язані пропагандою. Персонаж міг наслухатися пропагандистських виступів і потрапити в органи, запізно зрозумівши справжню суть їх діяльності.

Таким чином, у системі, крім фанатиків, є й ті, кого вона заманила обманом або підступом, зробивши їх інструментами насильства. Це ще раз підкреслює гуманістичну позицію автора, який бачить у людині потенціал для добра, навіть якщо вона стала жертвою тоталітарного режиму.

У романі «Сад Гетсиманський» Іван Багряний яскраво демонструє руйнівний вплив радянської системи не лише на політичних в'язнів, а й на її прислужників, які виступають інструментами насильства. Автор підкреслює, що постійне існування у світі жорстокості, ненависті, недовіри та абсурду неминуче відбивалося на психіці цих людей, призвело до нервових розладів, самогубств та інших форм психологічного спротиву.

Одним із найяскравіших прикладів такого впливу є самогубство Курпаса, який уособлював абсурдність і насильницький характер усієї системи. Проте навіть його психіка не витримала внутрішнього конфлікту між обов'язками та підсвідомим протестом проти абсурдності ідеології.

Драматичний розрив між зовнішньою жорстокістю та внутрішнім стражданням добре ілюструє монолог Копаєва — колишнього працівника НКВС, який, незважаючи на успішну кар'єру, ніколи не міг подолати відчуття моральної провини. Його слова криваву кругову поруку розкривають гіркоту неможливості залишити систему, яка перетворювала кожного прислужника на її заручника.

Алкоголізм стає ще однією формою втечі від реальності, поширеною серед персонажів-тілократів. Описаний у романі працівник із пропитим голосом або,

наприклад, прокурор, який завжди перебуває у нетверезому стані, уособлюють спосіб пристосування до жорстоких умов. Алкоголь дозволяє їм абстрагуватися від аморальності, якою просякнута їхня робота, і від болісного усвідомлення хибності їхньої діяльності.

Романіст не залишає поза увагою і менш драматичні прояви впливу системи на тюремників, як-от безсоння, викликане нічними допитами. У цих деталях простежується гуманістичний підхід автора: він не виправдовує насильників, але показує, що і вони стають жертвами тієї самої системи, яка руйнує їхні життя, викривлює моральність і позбавляє людяності.

Прозаїк не лише майстерно розкриває психологічні портрети прислужників радянської системи, але й доводить, що їхня моральна деградація є прямим наслідком тоталітарного режиму, а не усвідомленим вибором.

Через образи тюремників Мельника та Сафигіна письменник розвинує міф про можливість збереження людяності в межах тоталітарної системи. Обидва персонажі приховують свою варварську сутність за масками. Мельник намагається компенсувати свої нічні звірства доброзичливістю до в'язнів удень. Однак під пильним поглядом Андрія Чумака, який володіє винятковою силою характеру, маска Мельника руйнується, залишаючи його вразливим і позбавленим психологічного захисту.

Сафигін, перший яскравий представник НКВС у романі, постає як дволикий образ. Його привітність і ввічливість — лише фасад, за яким приховується грубість і жорстокість. Андрій Чумак, завдяки своїй проникливості, викриває справжню сутність Сафигіна, що дає йому психологічну перевагу в діалозі. Ця ясність дозволяє Чумаку брати ініціативу у спілкуванні, виводячи Сафигіна з рівноваги. У момент, коли Андрій продовжує за Сафигіна його власну патетичну промову, доводячи її до абсурду, начальник райвідділу розгублюється і червоніє, адже його ідеологічна броня втрачає силу. Проте ця вразливість є лише тимчасовою, оскільки пізніше Сафигін виявляє свою справжню відданість системі, перетворюючись на безжального ката.

Таким чином, Іван Багряний демонструє глибину морального спустошення, до якого призводить вплив тоталітарного режиму. Він наголошує, що система не залишає шансів на збереження людяності своїм «гвинтикам», перетворюючи їх на безжальних виконавців, хоча водночас підкреслює, що їхній стан є продуктом обставин, а не вибору.

Серед усієї низки працівників судочинства найбільш виразними представниками тюремної системи та носіями більшовицької ідеології є слідчі, які взаємодіють із Андрієм Чумаком. Сергєєв, молодий і амбітний слідчий, у свідомості та мовленні якого глибоко вкоренилися стереотипи радянської системи, знайомить Андрія з її основними принципами. Центральним серед них є постулат про необмежену владу органів радянської законності над «ворогами народу», яких навіть не вважають повноцінними людьми, а лише безправними істотами. Репліка Сергєєва про те, що йому вже все відомо, відображає його намір зламати опір жертви, створити відчуття тотальної викритості перед усевидящим оком системи, змусити «розколотися» та самотійно розповісти про злочини і соратників.

Логіка радянського обвинувачення була проста: «Ти ворог – і цим все сказано!», а «зізнання» виступало лише формальністю, необхідною для легітимізації звинувачення і забезпечення кар'єрного просування слідчого. Водночас, попри вживання ідеологічно забарвленої лексики, Сергєєв не вирізняється глибоким розумінням того, що говорить. Його завчені догми розбиваються об логіку Андрія Чумака, хоча це зовсім не турбує слідчого, байдужого і до логіки, і до правди. Його справжня мотивація полягає не в ідейній переконаності, а в прагненні особистої вигоди: соціального статусу та матеріального збагачення. Саме тому він сприймає свою роботу прагматично, покійно виконуючи всі вимоги системи.

Попри жорстокість, Сергєєв не є демонізованим образом. Письменник глибоко розкриває його суперечливу натуру, яка поєднує сумніви, страхи та переконання. Зовнішність героя символічна і різко контрастує з посадою, яку він обіймає. В одному з епізодів допитів автор переконливо описує внутрішній стан

Сергеєва, що був зумовлений криками катованої людини. Це відображається в його розгубленому виразі обличчя і спробах заглушити ці крики словами.

Письменник наголошує, що діяльність слідчого Сергеєва є вимушеною роллю, маскуванням його справжньої суті, яка викликає у героя свідомий чи підсвідомий внутрішній конфлікт. Це підтверджує його реакція на промову Андрія про руйнівний вплив насильства на самих насильників. Однак ця мить душевної оголеності була швидкоплинною, адже Сергеєв не зміг пробачити Андрію того, що той перетворив його у слабку і жалюгідну істоту. Врешті-решт, ідеологічні принципи перемогли над загальнолюдськими, і на наступному допиті Сергеєв уже демонстрував непідробне презирство.

Від Сергеєва відрізняється слідчий Донець, який справляє враження людини, яка не просто сліпо приймає ідеологію, а й упевнено виступає від імені всієї системи, вважаючи себе її втіленням. Донець має власну концепцію, що ґрунтується на міфі про велич більшовиків, їхню мужність, силу та гідність, які протиставляються мільйонам контрреволюціонерів, ув'язнених по всьому Радянському Союзу.

Садизм Донця живиться його глибокою вірою в те, що такі, як Андрій, є слабкими, мовчазними плазунами, які заслуговують на насильство та смерть через свою нікчемність і боягузтво. Вони, на думку Донця, неспроможні боротися. Підкріплене ідеологією відчуття власної переваги проявляється в пафосних висловлюваннях, у яких Донець протиставляє більшовиків сучасним контрреволюціонерам. Проте згодом, після «вербовки», Донець змінює свої погляди й розуміє, що його ідея долати грати була лише наївним ідеалізмом, який неможливо реалізувати в умовах чинної системи. У цій системі немає місця для боротьби чи опору, адже вона пригнічує всіх: і в'язня, і слідчого, і прокурора.

Письменник показує облудність радянської ідеології, як фанатична віра Донця розбивається об реальність. Якщо спочатку Андрієві Чумаку постать Донця здавалася овіяною таємничістю, наче за його словами ховалася геніальна ідея, то з часом герой починає розуміти протилежне й усвідомлює, що за його

зовнішньою впевненістю ховаються лише ілюзії, нав'язані радянською пропагандою.

Донець, який спочатку здавався рівним Андрію за силою та переконаннями, зрештою, виявляється нездатним відстояти ідеї партії, до якої так прагнув належати. Його єдиною відповіддю стає примітивне насильство, що підтверджує внутрішню поразку персонажа.

У галереї представників радянського судочинства образ начальника відділу НКВС Великіна посідає особливе місце. Цей персонаж втілює абсолютну відданість системі, позбавлений будь-яких внутрішніх конфліктів, сумнівів чи вагань. Якщо система вимагає карати, він використовує єдиний доступний йому метод – насильство.

Іван Багряний звертає увагу на те, що Великін – це фанатичний виконавець волі тоталітарної системи. Його дії підпорядковані одній автоматизованій меті – виконувати накази, не заглиблюючись у їх сутність. Як садист, Великін прагне утвердити свою владу над Андрієм Чумаком, а коли це виявляється неможливим – прагне його знищити. Цей персонаж, як уособлення системи, демонструє дві її ключові риси: жорстокість і руйнівність.

Жіночі персонажі в галереї співробітників НКВС у творі Івана Багряного, хоч і не вирізняються глибиною характерів, слугують засобом розкриття злочинності та аморальності системи. Так, під час першої зустрічі з Нечаєвою Андрій звертає увагу на її підкреслену сексуальність, вродивість. Однак її приваблива зовнішність різко контрастує з істеричним, грубим характером, схильністю до непристойної лайки та любові до алкоголю.

Для Андрія Нечаєва є уособленням морального занепаду, грубою насмішкою над його уявленням про ідеальний жіночий образ – лагідний, ніжний і прекрасний. Тому її акцентована сексуальність стає маркером вульгарності та розпусти, лише підкреслює глибину деградації цієї жінки, що за яскравими зовнішніми ознаками приховує пустку душі.

До образів прислужниць «правосуддя» контрастує кохана Андрія – Катря. Її жіночність і привабливість не потребують явного опису. Андрій, зберігаючи в

пам'яті її образ, уникає згадок про зовнішність, що імпліцитно підкреслює її моральну чистоту та духовну близькість до його ідеалу.

Образи Нечаєвої та Клави втілюють розпусту, що стає характерною ознакою тогочасного правосуддя. Однак образ Нечаєвої все-таки неоднозначний, адже серед епізодів, що представляють повну моральну деградацію, трапляються такі, які підтверджують, що за уніформною чекістки ховається співчутлива натура, яка виявляється, наприклад, у сцені з листом до матері. Усе це дає підстави стверджувати про негативний вплив більшовицьких принципів на прислужників режиму. Письменник акцентує, що соціум, у якому тип жінки як берегині українського роду, Богородиці замінює розпусна жінка, не може бути повноцінним.

Радянська пропаганда старанно формувала образ суспільно активної особистості, яка будує соціалістичне суспільство. Отже, позбавлена жіночності вона стала знаряддям для покарання всіх інакодумців.

2.2. Образ Андрія Чумака

У романі Івана Багряного радянська система, уособлена через образи її служителів, знаходить протистояння у постаті Андрія Чумака, що є носієм альтернативного світогляду. Прототипом цього персонажа виступає сам автор, що зводить дистанцію між героєм і письменником до мінімуму. Зважаючи на те, що письменник зосереджує увагу на утилітарному значенні літератури, використовуючи її для формування суспільної думки як рушія змін, його романи розглядають як висловлювання з виразною комунікативною спрямованістю.

У «Саді Гетсиманському» завдяки образу Андрія Чумака автор не лише викриває і засуджує радянський режим, але й формує альтернативну ідеологічну модель реальності, що базується на його морально-етичних переконаннях. Ця модель відображає ідеал суспільного ладу, який поєднує елементи ліберального, релігійного та комуністичного зразків.

Головний герой роману, Андрій Чумак, є втіленням виняткової психологічної та фізичної стійкості в умовах протистояння ворогу. Незважаючи

на тотальне пригноблення, він зберігає власну ідентичність, демонструючи ідею, що навіть у безвихідній ситуації людина мусить продовжувати боротьбу. На характері цього образу відбилася філософія Фрідріха Ніцше, особливо його концепція «надлюдини» – індивіда, який перевершує звичайну людину своїми якостями та здібностями. У першій половині XX століття ідеї Ніцше мали значний вплив на українську літературу, зокрема на діяльність М. Коцюбинського, Лесі Українки, О. Кобилянської, В. Винниченка та інших. Згідно з філософом, «надлюдина» є кінцевою метою еволюції людства, яке повинно прагнути її створення задля досягнення вищих рівнів свідомості й самореалізації [48].

Андрій Чумак – це особистість надзвичайної сили, що уособлює модель боротьби з радянською системою. Винятковість героя підкреслюється його портретною характеристикою, яка виокремлює його з-поміж інших: «Вони всі худі, як шкелети, хоч очі їхні пломеніють буйно, він же свіжий, повнокровний і наспортований атлет...» [1, с. 66]. Фізичний стан героя не лише слугує проявом унікальності, але й способом підкреслити жорстокість тоталітарного режиму: «Щоб повергнути такого атлета в гарячку, треба було піднести великий, дуже великий келих гіркої!» [1, с. 281].

Андрій Чумак – лідер, і ця риса є визначальною у його характері. Це підтверджується тим, що саме він «задавав тон» у тюремній камері, був одноголосно обраний «старостою», писав обурливі заяви черговим, займався вирішенням конфліктів із наглядачами та серед співкамерників [1, с. 297]. Його авторитет визнавали інші тюремники, такі, як Давид, Санько, Штурман та Васильченко. Останній, перебуваючи у напівпритомному стані, довірив через Андрія слова своєму брату, будучи впевненим, що той вийде на свободу. Окрему увагу варто приділити прагненню Чумака до справедливості та його готовності захищати інших: він вимагав окрему миску каші для себе, викриває «засланих козачків» – Азіка, Іщука, а також підтримує своїх співкамерників. Хоча у протистоянні між прислужниками правосуддя та в'язнями справедливість була фактично виключена ще на етапі затримання, Андрій Чумак не лише не приймає

цю реальність, а й наполегливо бореться з нею, засуджуючи мовчазну покірність інших: «Його зворушувала трагічна покора всіх цих приречених, і вона ж його обурювала» [1, с. 327].

Головний герой постає впертим, гордим і вірним власним моральним принципам, через що стає суворим до себе у моменти слабкості. Наприклад, у сцені, коли він, почувши крики катованої людини, спокійно їсть борщ, він «довів собі, що в нього ще міцні нерви й достатня сила волі» [1, с. 116]. Проте, навіть попри феноменальну витривалість і внутрішню силу, автор зображує Чумака живою людиною, не позбавленою слабкостей. Постійний конвеєр фізичних, та передусім психологічних тортур, призводить до емоційного зриву: «Залізний його організм остаточно здав, розладився, психіка теж», що приводить до стану повної порожнечі: «В нього не було ані душі вже, ані серця, а була порожнеча» [1, с. 520].

Письменник показує Андрія Чумака в «межових ситуаціях», що випробовують героя на стійкість і витримку. Звичайно, він, як і кожна людина, потребує опори, підтримки та знаходить їх у системі морально-етичних цінностей свого народу, що тримаються на непохитній вірі в силу кровної єдності. Родинні цінності в концепції роману «Сад Гетсиманський» належать до провідних. Письменник протиставляє панівній у суспільстві радянській ідеології ідеї братерства, єдності та свободи. В романі мотив цінності кровного зв'язку актуалізує релігійні образи й атрибути.

Роман Івана Багряного «Сад Гетсиманський» вздовж і поперек пронизаний біблійною символікою та мотивами, що простежуються від самої назви до основоположної християнської морально-етичної філософії твору. Звернення автора до біблійної образності пояснюється явищем «безґрунтярства», потребою переосмислення ключових цінностей і чітким розмежування «свого»/«чужого» у контексті проголошення тоталітарним режимом « нової релігії », яка вибудовує фальшиві цінності і створює ілюзію «нового Єрусалиму».

Релігійні образи у творі не лише допомагають формуванню глибоких філософських значень, але й виконують утилітарну функцію: їх поєднання з

іншими ідеологічними ідеями додає вагомості й авторитетності цим сенсам. Як зазначає дослідник Михайло Сподарець, включення біблійної символіки до роману зумовлене ідеологічною позицією автора і слугує пропаганді його ідей, оскільки моралізаторство вимагає підкріплення значущими джерелами, як-от Євангелієм [62, с. 227].

Центральною, на думку Інни Юрової, стає сюжетна лінія твору – протистояння людини та тоталітарної системи, а біблійні мотиви, проблематика та образи стають способом окреслення цього протистояння [89, с. 149]. Незважаючи на широке засвоєння релігійних образів, мотивів і символів, Михайло Сподарець підкреслює, що їхня наявність у творчості Багряного не уособлює повністю релігійну концепцію роману [62, с. 227]. Таким чином, біблійна символіка в романі виконує передусім ідеологічну функцію, водночас наповнюючи текст загальнолюдськими християнськими цінностями, які становлять основу авторської ідеології [79].

Релігійна складова тісно переплітається з родинною темою. У романі звернення до біблійних образів сприяє сакралізації цінності сім'ї. І. Багряний вказує на важливість любові між членами родини (братами, батьками, дітьми), підносячи її навіть вище за віру. На думку І. Багряного, істинна віра не повинна конкурувати із любов'ю до близьких, а лише підживлювати її. Вже на початку роману сакральна природа сімейних зв'язків розкривається через концептуальний образ серця.

Архетип матері представлений через символ материнського серця, яке є втіленням жертвної і безумовної любові. Воно «мчить» через тисячі кілометрів у пошуках своїх дітей, а ті у свою чергу, долаючи перешкоди, прямують до рідного дому, керовані не стільки телеграмою матері, скільки інтуїтивним покликом. Ця метафізична близькість рідних виражається у здатності відчувати один одного на відстані: найменший син «наче серцем вчув» [1, с. 9] поклик матері навіть без вістки.

До серцевої метафорики додається образ Якова, який вкладає душу у свої читання. Однак у його випадку образ серця символізує підступність, адже він

уособлює духовенство, що служить не Богові, а радянській системі. Роман не лише засуджує і викриває колоніальну політику тогочасної влади, що поширювалася і на національну церкву, але й протиставляє їй власні ідеологічні принципи. Конфлікт між радянською церквою та родинними цінностями стає очевидним у сцені, де Галя вішає портрет батька на покуть, відведену для ікон. Отець Яков саркастично звинувачує дитину у паплюженні святині, але для Галі та інших членів сім'ї батько є найвищою святинею. Не маючи жодних аргументів на підтвердження своєї думки, Яков змушений змиритися з бажанням дівчинки: «Вона промовила це так і так блиснула тими очима, що отець Яков махнув рукою і сів на своє місце: "Ну й ну... Дітки..."» [1, с. 5].

Зображення на портреті вирізняється своєю величиною та силою, нагадуючи іконописний образ: «Величезний портрет в олійних фарбах був виконаний хоч і по-дилетантськи, але натхненно, з Божою іскрою» [1, с. 6]. Таким чином, місце традиційної ікони займає постать батька, який тримає на руках дитину, нагадуючи іконографічний образ Богородиці з немовлям. Ця паралель вказує на перевагу сімейних цінностей над релігійними. Сам акт розміщення портрета на покутті символізує сакральне значення батьківського образу, натякаючи на його безсмертя: святі не вмирають, вони залишаються захисниками та моральними орієнтирами для тих, хто в них вірить. У фільмі цей символічний мотив має словесне підкріплення, коли Галя порівнює батька із Миколою Чудотворцем.

На портреті зображено зворушливу єдність батька з наймолодшим сином. Це зображення створено Андрієм Чумаком на основі маленької фотокартки, яку він завжди носив із собою. Для Андрія батько був духовним захисником, чия любов і турбота були незмінними: «серцем <...> зітлів за нього» [1, с. 4].

Образ старого Чумака постає як символ патріархальної родини, що уособлює багатовікову традицію, національні й культурні цінності. Він представляє тяглість запорозької слави, залишаючись гідним спадкоємцем козацької честі. Саме постать батька закладає основи життєвих принципів для своїх дітей, які згодом піддаються випробуванням. Зрада та батьківський

заповіт «триматися разом» стають двома протилежними полюсами, між якими знаходиться доля головного героя.

Образи братів, так званої «чумакової гвардії», сприймаються як єдина, нероздільна складова. У тексті майже відсутні згадки про їхнє індивідуальне існування чи детальні портретні характеристики. Загальні описи лише підкреслюють їхню силу та високий статус: «Кремеznий, бравий командир» [1, с. 6], «стрункий, у летунській уніформі» [1, с. 7]. Однак така узагальненість відповідає ідеологічним завданням автора. Брати постають як символ єдності, згуртованості та братерства.

Взаємозв'язок Андрія Чумака з братами не обмежується сценами зустрічей на початку та у фіналі твору. Він постійно обмірковує та переосмислює їхні стосунки. Ці роздуми посилюються нерозв'язаним питанням зради. Дитячі спогади, як частина «нормального» життя, служать Андрієві джерелом відповідей і твердинею віри в братню єдність. Автор наголошує на значенні цих спогадів не один раз у романі, розкриваючи основну ідею братерства та родової єдності.

Особливе значення має формування сакрального зв'язку між братами. Андрій, роздумуючи, згадує «золоте дитинство», той час, коли батько водив їх на Великдень до церкви, де вони, під впливом християнських цінностей і любові, закладали основи своїх особистостей. У цих епізодах відчувається, як у душі дітей проникають вікові підвалини буття та християнська система цінностей. Один із таких спогадів відтворює момент, як брати разом із батьком приходили до «Плащаниці» і «...присягалися всім своїм єством любити добро й ненавидіти зло» [1, с. 9]. Ці епізоди підкреслюють нерозривність братнього зв'язку, який стає основою для подальших роздумів Андрія про зраду, вірність і моральність. У творі автор зображує, як між чотирма братами Чумаками поступово формується братерська єдність, яка набуває сакрального змісту завдяки релігійним символам. Ці люди уособлюють одне нерозривне ціле, адже «...їхні серця б'ються схвильовано єдиним ритмом» [1, с. 19]. Ще з дитинства вони грали

в «війну» [1, с. 12], демонструючи готовність захищати не лише один одного, а й міцність свого союзу як неподільної спільноти.

Почуття кровної й духовної єдності між братами стає головним орієнтиром у світі хаосу й абсурду, допомагаючи головному герою долати всі життєві труднощі й випробування. Як зазначено в тексті, «Брати стояли біля нього муром, і Андрій тримався за них всім серцем» [1, с. 101]. Водночас він панічно боявся втратити віру в братню любов: «...панічно боявся чорного провалля, куди полетить цю віру втративши» [1, с. 169]. Саме тому найбільшим випробуванням для героя стає не жорстокість радянської системи, в'язничні тісноти чи фізичні й моральні тортури «великого» і «малого конвеєрів», а нерозв'язане питання: «хто зрадив?». Відсутність відповіді штовхала Андрія від повного заперечення можливості зради до переконання, що Юдою міг стати хтось із братів.

Цей невирішений внутрішній конфлікт приносив йому великі страждання, але водночас спонукав до пошуку істини і постійного осмислення теми братерства, яке залишалося джерелом моральних сил у боротьбі. Це яскраво проявляється у сцені, коли Андрій дізнається від Копасва, що всі його брати увесь цей час перебували у тій же в'язниці. Хоч звістка ця мала трагічний підтекст, автор акцентує увагу на відчутті радості й полегшення, яке охопило Андрія, адже це стало початком розв'язання його внутрішнього конфлікту: «...віра в братів була не марна» [1, с. 528].

Ідея цінності родинних зв'язків остаточно перемагає радянську тоталітарну систему в епізоді, де брати знову воз'єднуються. Цей момент завершує сюжетний цикл, і герої більше не мають жодних турбот, окрім дотримання батьковому заповіту: «Ну, от тепер ми всі вкупі» [1, с. 536]. У цей вирішальний момент нестабільний і хаотичний світ повертається до знайомого порядку, а герої усвідомлюють, що ідеали, у які вони вірили, справді варті найбільшої жертви – життя: «Тягар, найстрашніший тягар остаточно сповз з серця... Їх усіх прирекли до розстрілу» [1, с. 539].

Родинні цінності відіграють ключову роль у світогляді Андрія Чумака, що беруть участь у його формуванні як особистості. У більш широкому сенсі вони

виступають ідеологічним символом: протиставляючи радянській системі її ідеології, Іван Багряний співвідносить ці цінності з типом мислення, побудованим на релігійних і гуманістичних ідеалах. На думку автора, саме такі ідеали здатні формувати сильну особистість, готову до протистояння, таку, як Андрій Чумак.

Разом із релігійними та братніми зв'язками постать Андрія Чумака визначають також родинні стосунки, зокрема його взаємини з Катрею. Ці взаємини відіграють особливе значення у формуванні героя. Катерина є єдиною дівчиною, до якої Андрій прикипів серцем і душею. З огляду на його консервативність та прихильність до патріархальних цінностей, образ Катерини варто трактувати як символ нереалізованого прагнення створити власну сім'ю. Таким чином, у романі вона має таку ж значущість, як і брати: Катерина стає для Андрія джерелом внутрішньої сили, але водночас є причиною його душевних мук.

Образ Катерини в романі «Сад Гетсиманський» поданий у спрощеній формі, зосередженій навколо переживань і почуттів Андрія Чумака. Емоційна реакція головного героя на спогади про дівчину свідчить про ширість його кохання. Водночас автор зображує ознаки взаємного почуття і з боку Катерини: «Вона тебе любить... Еге ж... Завжди, коли згадує, – плаче...» [1, с. 15]. Її любов втілюється в маленькій горошинці-записці зі словами «Тримайся, любий» [1, с. 476], яка стає для Андрія натхненням та ціллю боротьби: «...горошинка стала для нього талісманом, у якому криється велетенська сила» [1, с. 476].

Катерина в романі виконує більше ідеологічну функцію, ніж постає як самостійний персонаж із власною історією чи глибинною психологією. У свідомості Андрія її образ невіддільний від образу братів, що дозволяє поставити їх на один рівень у системі цінностей головного героя. Спогади про Катерину й братів часто виринають із підсвідомості разом із картинками «золотого» дитинства, уособлюючи єдність любові, дружби та родинних зв'язків.

Знаковим є епізод на Ворсклі, коли на очах у братів постає епізод першого кохання молодшого брата. Інша ключова сцена-сон зображує Андрія разом із

братами й Катериною в човні посеред річки. Стародавня пісня про бурлаків, яка лунає в цьому епізоді, стає символом козацької слави та українського народу — цінностей, надзвичайно близьких Андрію. Саме любов до цієї пісні стала для героя ключовою причиною симпатії до Катерини, що підкреслює її символічну роль. Про реальні побачення чи моменти їхнього спілкування письменник майже не згадує, отже, Катерина радше уособлює страдницю, яка божеволіє від коханого, виступаючи ідеологічним символом у романі.

Попри функціональну спорідненість образів братів і Катерини, їхня роль у внутрішній боротьбі Андрія Чумака різниться. У моменти сумнівів, коли ймовірність зради близьких здається цілком реальною, віра в братів залишається для героя сакральним абсолютом. Думка про обман братів спершу викликає в нього бажання помсти, як прояв старозавітної справедливості, але згодом він приймає ситуацію, втішаючи себе збереженням віри у братню любов: «...захищаючи себе, свою душу, він захищає їх, пам'ять про них» [1, с. 254].

Зовсім по-іншому Андрій реагує на можливість зради Катерини: він не здатен її прийняти чи пробачити, а прагне помсти, активно її обмірковуючи, поки правда про дівчину не руйнує його плани. Любов до Катерини, на відміну від братніх зв'язків, у разі омани загубила б цінність, що робить милосердя до неї неможливим. Однак Катерина проходить випробування на вірність, а її божевілля стає знаковим символом у романі.

У фіналі Іван Багряний показує перемогу Андрія Чумака, однак зауважує: вихід із жорстокої системи радянського «правосуддя» неможливий без жертв. Аби підкреслити масштаб і відсутність милосердя ворога, автор зображує Катерину жертвним ягням. Вона стає єдиною людиною, не беручи до уваги матір, яку Андрій втратив у цьому «новітньому пеклі». Катерина символізує ціну, яку головний герой і все суспільство платять за протистояння тоталітарній системі.

Письменник був переконаний, що комунізм можна було б побудувати й революція була першим етапом на шляху до омріяного майбутнього, однак, прикриваючись ідеалами революції, Ленін та Сталін повернули країну на шлях

терору, по суті, призвели до монархічної системи правління. Автор передав своєрідну ностальгію за царською Росією, назвав «реставрацію Російської імперії» однією з кінцевих точок, куди веде політика радянської системи [1, с. 134]. Тому актуальний для цього роману мотив зради набуває іншого рівня, адже йдеться тепер не про людську зраду, а загальнонародну – зраду ідеалам революції, за яку проливав кров рід Чумаків [1, с. 175].

Незважаючи на те, що аналогічна думка могла служити приводом для звинувачення письменника у прихильності до радянських принципів, детальне вивчення його художньої творчості, публіцистики та епістолярію дозволяє переконатися в його щирому прагненні до свободи та розвитку українського народу. Перекручення ідей соціалізму Леніним справді мало місце, бо вождь не довіряв пролетаріату щодо вибору шляхів розвитку суспільства, вважаючи його надто відсталим, і всі повноваження зосередив у руках партії, перетворивши її на правлячу верхівку. Унаслідок цього вже від початку комунізм у Радянському Союзі став ідеологією меншості, перетворився на «диктатуру партії», а не «диктатуру пролетаріату».

Подібна ідея втілена в романі «Сад Гетсиманський» у словах одного з представників провладної верхівки – Фрея. Його логіка напрочуд проста: авангардом мільйонів є партія, а авангардом партії, її «елітою» – вони, прислужники правосуддя, які краще знають, що треба народу. Це відчуття своєї елітарності призвело до надмірної підозрілості й масових репресій. Віра в те, що історія рухається вперед лише завдяки жертвам, а із наближенням до мети спротив і боротьба тільки загострюються, наростають, тому можна зрозуміти логіку радянських вождів: задля перемоги пролетаріату треба знищити якомога більше «ворогів».

Мотив підміни ідеалів революції пронизує увесь твір. Одним із образних втілень цього мотиву стає персонаж псевдо-Карл Маркс, якого кинули до камери. Коли він позбувся бороди й перетворився на звичайного в'язня, відбулося метафоричне скинення з уявного постаменту головного ідеолога системи. Автор показав, як із Карла Маркса зробили «маленького, зморщеного,

безмежно погнобленого дідка» [1, с. 404], «Карл Маркс! Ряту-уй нас!!!» – слова звернені до «справжнього Карла Маркса – патрона цієї країни, а значить, і цієї тюрми, як апофеоз Великої революції, що вибуяла на Марксовім генії» [1, с. 403]. Мотив скорботи за наслідками революції автор реалізує у способі змалювання персонажів, їхніх думках, розмовах, у публіцистичних відступах. Так, завдяки зображенню людей у потязі письменник підкреслює зубожілість саме робітників, тобто саме тих, хто найменше на це заслуговував, кого система мала б захищати: «Всі вони якісь засмоктані, виснажені, обдерті й до того ж ще ніби чимсь пригнічені – безмежною втомою а чи злиднями...» [1, с. 44].

Прихильність письменника до комуністичних ідеалів виявлена у творі в образі Андрія Чумака. «Хрещений в огні й бурі революції й фанатично віруючий в історичну місію свого класу» [1, с. 155], цей персонаж, по суті, реалізує ті світоглядні й ідеологічні принципи, які були притаманні самому авторові, який мріяв побачити свою країну вільною, демократичною, побудованою на комуністичних принципах рівності й поділу на класи. Як представник робітничого класу, українець за походженням Андрій Чумак пишається своєю причетністю до пролетаріату. Саме його народ «мусить бути гегемоном на своїй землі. А його клас – його авангард» [1, с. 155]. Письменник наголошує на непохитній вірі героя у привілейованість класу пролетарів, і ця віра допомагає йому вистояти. Зараховуючи і себе до «гегемонів», Андрій Чумак не може зрозуміти і прийняти можливості насильства над ним з боку правозахисників та членів партії. Проте реальність змушує його усвідомити, що в системі радянських цінностей він як ворог народу не має ніяких «привілеїв», а, навпаки, позбавлений людських прав.

Головний персонаж роману «Сад Гетсиманський» змушений тепер переосмислювати цінності й ідеали. Його позиція зводиться не до повного їх заперечення, а лише часткового, менш травматичного для нього варіанту. Андрій Чумак продовжує підтримувати вчення Маркса, а винуватцем терору вважає радянську владу, що зневажила загальнолюдські цінності. Глибоке розчарування в режимі акцентовано знаковим образом М. Хвильового, що був

«провідною зорею його молодості» [1, с. 57]. Трагедійне відчуття втрати цінностей породжує глибоку ненависть до системи: «Я не визнаю пролетарського правосуддя, здійснюваного за каблучками й палкою! <...> І так само не визнаю соціалізму, будованого тюрмою й кулею» [1, с. 179].

Висновки до розділу 2

На основі зіставлення романів Івана Багряного «Сад Гетсиманський» і «Тигролови» встановлено, що персонажі цих творів чітко протиставлені як носії різних ідеологічних настанов. З одного боку, у творах діють вірні прислужники тоталітарного режиму, носії більшовицької ідеології, яку сповідують енкаведисти, наприклад: Нечаєва, Сергєєв, Донець, Великін, Сафигін, Медвин та їм подібні.

З іншого – цим персонажам, які втратили людське обличчя, протиставлені, хоч і нечисленні, так звані вороги народу, які сповідують гуманістичні принципи, затаєно борються за людські права, виявляють неугасиму віру в людину, людське в ній. Ці герої є носіями зовсім інших життєвих орієнтирів, вони долають сумніви, але не зраджують ні своїх рідних, ні друзів, лишаються вірними своїм переконанням. Такими героями зображені сильні особистості – Андрій Чумак та Григорій Многогрішний, що викликають асоціації з персонажами ніцшеанського типу. Українці за національністю, спадкоємці героїчних традицій предків, вони міцні духом, черпають сили в духовному зв'язку зі своїм родом, родиною, рідною землею. Їх можна знищити фізично, але не перемогти духовно. Ці герої близькі самому автору, його однодумцям, а також багатьом читачам.

РОЗДІЛ 3

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ БАГРЯНОГО ЗАСОБАМИ КІНО

3.1. Особливості мови кінематографу

Кіно як синтетичний вид мистецтва активно розвивається. У незалежній Україні не вистачало добротних сценаріїв, що змушувало режисерів братися за екранізацію класичних творів та текстів письменників українського зарубіжжя. Створення екранізації за мотивами літературного твору – один із виявів міжмистецького діалогу.

Кіноверсія літературних творів демонструє увагу до здобутків художньої літератури, сприяє новому їх прочитанню та популяризації засобами кіно. Екранізацію романів Івана Багряного розглядаємо як колективну читацьку версію творів, яка постала в нових умовах, однак нерозривно пов'язана зі своїм першоджерелом.

Романістика Івана Багряного потрапила до вітчизняного читача в 1990 році, коли журнал «Дніпро» розпочав її публікацію. Як уже відзначалося, твори письменника привертали увагу актуальною проблематикою, осмисленням раніше заборонених тем, свіжим поглядом на тоталітарне минуле, напруженими сюжетними колізіями, пригодницькими елементами. Ростислава Синька зацікавила романістика Івана Багряного, тому він у 1993-1994 роках береться за створення серіалу «Сад Гетсиманський» та однойменного фільму «Тигролови». Якщо прозаїк писав ці твори в еміграції, то режисер разом з авторським колективом працював в інших умовах, коли були актуалізовані раніше замовчувані теми Голодомору й репресій. Звичайно, це накладає відбиток на кіносеріал, відкриває простір для творення додаткових смислів, що прочитуються вже в новому контексті.

Як різні види мистецтва література та кіно кореспондують один одному свої засоби, перебувають у постійному діалозі. У цьому випадку романи прозаїка стали основою для створення кінофільмів, які розраховані на зацікавленого глядача, який прагне не лише екзотики, а й пізнання недалекого минулого своєї

країни. У мінісеріалі Ростислава Синька розгорнуто ті самі сюжетні колізії, що й у романах Івана Багряного, однак не варто зводити їх до одного знаменника, адже автор-творець показав словесними засобами те, що сам пережив.

Романіст насамперед апелює до земляків, які знаходяться в еміграції, далеко від рідної Батьківщини й болюче переживають розлуку з нею. Автор, сповідуючи концепцію художньої літератури як зброї, вірить, що його твори прочитають і українці у СРСР. За словами деяких дослідників, діяльність письменника була націлена на українські патріотичні сили, незалежно від місця їхнього перебування, і мала на меті консолідацію цих сил, а також вироблення реалістичної та демократичної політико-ідеологічної платформи. Крім того, автор прагнув розкрити очі західному світу на те, що відбувається в Радянському Союзі, намагався привернути увагу до порушення людських прав.

На тлі національного піднесення Ростислав Синько прагнув створити серіал, який би чітко розмежував ворожий радянський світ та нову державу. Його кінострічки стали спробою перегляду політичної, ідеологічної та культурної спадщини комуністичного періоду історії України, а відтак ця мета визначила спосіб прочитання романістики письменника.

Відмінності в літературних і кінотекстах зумовлені не тільки соціокультурними чинниками, а й відмінностями між кіно та літературою як видами мистецтва. Літературний твір – результат праці переважно одного автора, кіно передбачає співпрацю сценариста, режисера, постановника, акторів, декоратора, гримера та інших осіб.

Кіно та літературу зближує поняття художнього образу. З одного боку, в образі відтворено реальну дійсність, проте з іншого – митець немовби створює нову реальність, у якій зв'язок між речами підкоряється не природним законам, а художнім. Автор в образі не тільки відтворює, а й осмислює об'єктивну дійсність, розкриває і зміст самого явища, і свій внутрішній світ.

Художня література і кіно як цілком самостійні види мистецтва, форми естетичного освоєння світу відзначаються своєю специфікою. І хоч образ як конкретно-чуттєве відображення дійсності є спільним для них, але література

створює його за допомогою слова, а кіно – за допомогою цілого арсеналу засобів: словесних, акустичних, кінетичних. Якщо літературний твір написаний переважно одним автором, то для створення кінострічки залучають не лише сценариста, а й акторів, костюмерів, декораторів, операторів, адже це синтетичний вид мистецтва, який поєднує елементи інших видів мистецтва, зокрема літератури, театру, живопису, музики, хореографії.

Літературний образ апелює насамперед до уяви, а кінематографічний – одночасно до зору та слуху. Кіно поєднує словесні й акустично-візуальні образи, тому роль глядача в цьому випадку зменшується в порівнянні з роллю читача літературного твору.

Письменник створює нову художню реальність, надаючи їй вербального вираження. Реципієнт у цьому випадку має зрозуміти художню значущість слів, завдяки яким зображене автором стає видимим для читача. Глядач кінострічки має можливість не лише все побачити, а й почути. Унаочненням для нього можуть служити такі елементи, як пейзажі, інтер'єри, екстер'єри, портрети. Вони у фільмі завжди конкретні, а в літературному творі – переважно узагальнено-абстрактні.

У літературному творі автор скеровує читацьку рецепцію, акцентує увагу переважно на значущих рисах об'єкта. При цьому він може залишати поза увагою другорядні деталі, проте неназвані художні деталі читацька уява здатна добудувати. Отже, письменник спрямовує читача, дає простір його уяві.

Режисер же має справу з емпіричною дійсністю, тому мусить шукати в ній такі моменти, деталі, які б адекватно відбивали його задум. Зафіксована на екрані деталь за законами мистецтва має нести художнє значення, проте творці фільму не завжди можуть вплинути на вибір того, що потрапляє в кадр.

Привертає увагу також те, що кінематографічний образ подібний до фотографічного відображення, однак у цій подібності до реального життя виявляється справжня кінематографічна проблема. Якщо персонаж літературного твору є уявним, то в кіно його зовнішність виходить на перший план, іноді вражає глядача своєю правдоподібністю та тілесністю. У кінострічці

мають місце кінетичні засоби вираження емоцій, яких немає і не може бути в літературному творі.

Екранізація роману – це не копія літературного твору, а окремий мистецький об'єкт, що виникає внаслідок діалогу мистецтв, його «іншомовна», так би мовити, версія, що відбиває суб'єктивність творців кінострічки. Фільми, на думку О.Дубініної, можуть впливати на рецепцію літературної першооснови: пропонувати нові «інтерпретаційні ключі» [13, с. 229], збільшувати чи, навпаки, зменшувати культурну цінність першоджерела. Ця думка важлива, адже екранізація романів Ростиславом Синьком сприяла приверненню уваги до неординарної особистості Івана Багряного, актуалізації його злободенних романів, їх прочитанню та інтерпретації.

Для створення повноцінного художнього образу недостатньо простої фіксації натуралістичних деталей. Кінематографічне відтворення, хоч і відображає реальне життя, проте підпорядковується, як і роман, художнім законам. У кінострічках відбивається індивідуальність тих, хто був залучений до їх створення.

Крім того, реалістичне зображення в кінострічці ніколи не є відбитком реальності. Кінематограф так само є абстрактним мистецтвом, як і художня література. Однак, якщо література абстрактна тому, що кожне явище, незважаючи на необмежену кількість уточнювальних характеристик, сприймається індивідуально, фільм же абстрактний дещо по-іншому. Кадри є вихопленими із реального життя, зафіксованими зображеннями в динаміці, за якими глядач добудовує уявний світ. Незважаючи на те, що в кінострічці маємо «живу копію реальності», вона передбачає обмежувально-видільну функцію, коли більшість матеріалу залишається поза кадром, поза часом – а лише в уяві реципієнта. Якщо елементи реального світу сприймаються невіддільно одне від одного, то у фільмі лише факт їхньої фіксації в мільйони разів перебільшує індивідуальні риси.

Порівнюючи роман та його екранізацію, варто враховувати різну природу їхнього виникнення та функціонування. Спроба зняти кінострічку за мотивами

певного роману накладає на режисера певні обмеження, адже він повинен зберегти основні образи та ідеї літературного першоджерела. У свою чергу, творча індивідуальність режисера, його світосприйняття змушують усе одно вносити свої корективи і виявляються у способі відтворення літературних образів або у свідомому їх ігноруванні.

Технічні причини не дозволяють дослівно «перекласти» літературні образи мовою кіно. Наприклад, у зв'язку з недоступністю комп'ютерної графіки та малим бюджетом фільму Ростислав Синько не зміг би відтворити образ потяга як дракона, образ тигра, пейзаж тайги, навіть якби це входило в його задум. Однак режисер знайшов спосіб хоча б частково зберегти вірність літературному джерелу, знімаючи кінострічку не в тайзі, а в Україні.

Кіно, обмежене рамками кадру, відбиває світ дискретно: він розбитий на шматки, кожний із яких має певну самостійність. Це створює додаткові можливості для різноманітних варіацій там, де в реальності їх бути не може. Кадр отримує свободу, притаманну слову, адже його можна міксувати, вживати в переносному сенсі, виділяти ним будь-які деталі. Він вносить у процес сприймання кіно свою специфіку.

Кадри як мінімальна одиниця монтажу становлять у сумі повідомлення, що має певне значення. Важливу роль у кіно, крім самого кадру, відіграє монтаж, під яким розуміють розташування кадрів, їхню послідовність.

Важливим стильовим засобом у кіно є також ракурс, з якого реципієнт через об'єктив камери може побачити матеріальне оточення героїв. Зображуючи, наприклад, лише фрагмент від цілого об'єкта, кіно тим самим підкреслює особливе значення зв'язку між частиною та цілим, надає йому додаткових значень. Цей прийом діє так само, як синекдоха в поезії.

Між відзнятою кінострічкою та художнім твором виникає проміжна ланка, якою постає сценарій. Питання про те, як тлумачити сценарій – як вербалізовану версію фільму чи як ще одну версію прочитання літературного твору, потребує прояснення. Для нього не характерні ті засоби, що мають значення в художній літературі, наприклад метафори або тропи, він потребує винятково

кінематографічних засобів, які виявляються у вже змонтованій стрічці. Сценарій впливає на читача тільки тоді, коли говорить з ним мовою кінострічки. Тож, попри зовнішню подібність сценарію до літератури, він має більшу спорідненість із фільмом.

Отже, при зіставленні літературних творів і знятих за ними фільмів необхідно враховувати процеси перекодування роману в кінотекст, що неминуче призводить до певних трансформацій, редукції окремих сцен, уведенні додаткових деталей тощо. Кінофільми, зняті за літературними джерелами, сприяють їх популяризації, адже кіно – один із найпопулярніших видів мистецтва. У свою чергу, погляд на літературні твори крізь призму однієї з кінематографічних версій прочитання, під якою розуміємо фільми, дозволяє глибше осягнути закладений у художньому творі смисл.

3.2. Відтворення ідей та персонажів романів у кінострічках

Пишучи роман «Тигролови», який незабаром було видано у Львові, автор дотримувався націоналістичних поглядів, був у цей час активним членом ОУН(б), що не могло не позначитися на ідейному змісті твору, спрямованого проти радянської системи. Проте вже тоді письменник неодноразово критикував позицію Дмитра Донцова та йому подібних, наголошував на відірваності від життя визначеної ними мети. Його опоненти не враховували того, що Україна несла тягар цілком іншої, відмінної від західної, проблематики, яка була породжена сталінським тоталітарним режимом.

Письменник усвідомлював, що Радянський Союз здійснював колонізаторську політику щодо інших народів, тому намагався писати про це, привертати увагу читацької громадськості до нехтування національними інтересами в багатомільйонній країні.

У 1993 році режисер Ростислав Синько зняв чотирисерійний серіал «Сад Гетсиманський» за мотивами однойменного роману письменника. Наступного 1994 року вийшов на екрани фільм «Тигролови», знятий за мотивами

однойменного роману. Фільм був створений як своєрідне продовження попереднього серіалу. Хронологічний та сюжетний зв'язок між фільмами зумовлює і їх ідеологічну подібність. Як і попередні серії, «Тигролови» були покликані назрілою в пострадянському суспільстві потребою відмежування від радянського минулого, формування нових наративів. Варто акцентувати на тому, що у травні 1993 року ОУН набула статусу громадської організації націонал-демократичного характеру, проте зберегла свої основні ідеї, що знайшли відображення в кінострічці.

Поєднанням кінострічок «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» в один серіал режисер повніше реалізував свій задум, поглибив ідейне звучання творів, пристосував письменницький посил до потреб незалежної України. Вдалому поєднанню кінострічок сприяв і концептуальний зв'язок між самими романами, у яких головний герой постає alter ego самого автора. Йому властиве відчуття внутрішньої свободи, готовність відстоювати її будь-якою ціною.

Герої Багряного (Григорій Многогрішний, Андрій Чумак, Штурман із його драматичного твору «Морітурі»), подібні за своєю суттю та характером, тепер оживають на екрані. Екранізації Ростислава Синька близькі до романів, об'єднані спільним персонажем, який увібрав риси своїх літературних попередників. Однак слід зауважити, що в «Тигроловах» прозаїк відтворює самотнього персонажа зі своєю історією, характером, внутрішніми та зовнішніми конфліктами, а у кінострічці відомий з попередньої частини Андрій Чумак розкривається в дещо нових для нього обставинах – у тайзі. Отже, для досягнення цілісності свого задуму режисер з двох героїв романіста створив одного, узагальнив у його образі властиві обом ознаки.

Кінематографічне тлумачення творів Багряного відрізняється від романного, одноосібного, адже воно колективне. Це наслідок копіткої співпраці режисера, сценариста, оператора, композитора, костюмера, акторів (Олег Савкін у ролі Андрія Чумака, Ольга Сумська в ролі Наталки Сірко, Анатолій Мокренко в образі Дениса Сірка, Ольга Матешко в ролі Сірчихи, Віталій Борисюк в образі

їхнього сина Грицька, Борис Романов у образі Великіна, Микола Шутько в образі Мороза) – всіх причетних до створення кінострічки.

Крім того, помітна часова дистанція між першою публікацією роману під назвою «Звіролови» (1944) та виходом у прокат кінострічки (1994). Слушним є спостереження Христини Макарадзе про те, що «екранізація «Тигроловів» адекватно відтворює зорові художні образи, які не мають важливого ідеологічного значення або технічно недоступні» [38, с. 177].

Згідно з задумом Ростислава Синька, кінострічка «Тигролови» була продовженням уже знятого ним у 1993 році мінісеріалу «Сад Гетсиманський», тому її головні герої ті самі, що і в попередньому фільмі. Як зазначено в титрах, стрічку було знято за мотивами однойменного роману письменника. Ця важлива деталь спонукає до зіставлення сюжетних колізій, образів, сцен у романі та його екранній версії. Дія в романі «Тигролови» відбувається в тайзі, тому знята в Україні кінострічка, звичайно, не передає особливого чару первозданної природи.

У романі «Тигролови» носієм ідеології, опозиційної до більшовицької, постає Григорій Многогрішний. Як непересічна особистість, сильний лідер, він привертає особливу увагу в наглядачів ешелону, адже саме його, одного з тисячі, пильнують на кожній зупинці потяга, бо відчують його здатність на опір і втечу. Фільм продовжує тенденцію, започатковану в попередній кінострічці «Сад Гетсиманський»: головний герой бореться з системою доступним для нього способом, однак він зображений не як сильний герой з надзвичайними здібностями, а насамперед як втомлена випробуваннями людина, яку сама *доля / провидіння* веде до порятунку.

Режисер не виокремлює Андрія Чумака з оточення в першій сцені, наглядачі на кожній зупинці перевіряють не тільки його, а й інших в'язнів. Якщо в романі персонаж сприймає з викликом кожний візит начальника, блискає очима ненависно та гнівно: «Бережеш-ш?! С-с-собака!..» [2, с. 8], то у фільмі в тому ж епізоді кадр фіксує його апатичне обличчя лише один раз.

Основну сюжетну колізію роману – втечу з експресу в'язня та його помсту своєму кривдникові – було збережено у фільмі. Ця сюжетна лінія має достовірну основу, адже самому авторові вдалося втекти із потягу, який віз його на заслання. Він переховувався в тайзі в родині полтавських переселенців, тому писав про тих, кого добре знав і поважав. У кінострічці показано, що в'язні, хоч і не вірили в можливість утечі з потяга-дракона, проте закрили отвір, через який утік сміливець, свідомо мовчали про обставини його відчайдушного кроку, щоб тільки не нашкодити йому.

Відтворення сюжетних колізій роману засобами кіно неминуче призводить до змін, адже цей синтетичний вид мистецтва функціонує за своїми законами, відмінними від художньої літератури, яка оперує образами, створеними вербальними засобами. Кіно ж володіє не лише словом, а й кінетичними засобами (такими, як міміка, поза, жест, рух актора), музикою, що дає можливість налаштувати глядача на сприйняття того чи іншого напруженого моменту стрічки. Крім того, важливе значення має монтаж кадрів, який дозволяє перенести реципієнта в різні куточки країни, показати екзотичні картини природи.

Втеча героя з ешелону і в кінострічці, і в романі зображена знаковою подією. Система сприймає цей вчинок болісно тому, що він демонструє бунт проти неї, служить логічним запереченням міфу про її величність і могутність. Значення втечі розкривається не тільки через істеричну реакцію наглядців, а й через сприйняття інших в'язнів, які повірили в можливість порятунку. Тисячі мучеників, «завинених в дрантя і коци і так – напівголих, викинутих з вітчизни, з родини, зі спільноти, погноблених, безправних, приречених...» [2, с. 12], щиро радіють за втікача, хоч і не вірять в успіх його авантюри. Вчинок відчайдушного сміливця дарує їм, «байдужим», «тупим», вже «ген дідам» [2, с. 12] у 20–25 років, давно втрачену віру в те, що з системою можна і треба боротися.

Григорій Многогрішний стає для них символом «непокірної і гордої молодості, символом тієї волелюбної і сплюндрованої за те Вітчизни...» [2, с. 15]. Режисер увиразнює значення втечі Андрія Чумака для в'язнів завдяки

змалюванню їхньої залученості до втечі, адже це вони закрили собою отвір, через який утік герой, та замовчують подробиці його втечі, коли розлючений наглядач вдається до фізичного насильства.

Інтерсеміотичне перекодування літературного твору засобами кіно призводить до трансформації окремих деталей. Розпочинається роман та кінострічка зображенням «ешелону смерті», який віз арештантів із землі «людоловів» [2, с. 3]. У кінострічці цей образ відтворено з незначними змінами: в романі зображено, що начальник біжить насамперед перевіряти присутність інженера-авіатора Григорія Многогрішного, правнука гетьмана Дем'яна Многогрішного; у фільмі замість нього діє Андрій Чумак, тобто герой попереднього серіалу, і подібного акценту вже немає. Сцена перевірки в'язнів із простукуванням даху та собаками виглядає у фільмі наочно й переконливо. Збережено й пісенний супровід, що викликає обурення й лють у конвоїрів, які не можуть своїми криками заглушити пісню, що вирвалася з вікон багатоголового дракона.

Тоталітарна система формує головних персонажів: як прислужників режиму, так і його опонентів. Визначальною ознакою борця з системою була сміливість, що межувала зі здоровим глуздом. На думку О. Шапошникової, безумство в романах письменника стає засобом характеристики позитивних героїв, їх маніакальної одержимості ідеєю, заради якої вони готові йти на смерть. Саме в такому контексті до Григорія Многогрішного можна застосувати епітет «безумний»: усупереч законам самозбереження він відчайдушно кидає виклик долі й перемагає. Божевілля як синонім надзвичайної сміливості стає засобом боротьби з абсурдом радянської системи. Важливо також наголосити, що безумство акцентує силу нервової напруги героя у критичних ситуаціях, у які він потрапляє.

Вислизнувши з лабет системи, герой не може позбутися важких спогадів про неї, ці спогади змушують його йти вперед – назустріч небезпеці й очі в нього тепер горять, «мов у божевільного» [2, с. 55]. «Безумство» Григорія

Многогрішного також може тлумачитися як горіння жагою помсти своєму кривдникові, зокрема майору Медвину.

Психологічний стан головного героя роману «Тигрлови» відображає боротьбу двох різноспрямованих чинників: з одного боку, виявляється вроджене життєлюбство, випробуване у складних життєвих ситуаціях, з іншого – болюче відчуття пережитої травми, що не відпускає, не дає спокійно жити.

Вітаїзм Григорія Многогрішного стає його внутрішнім стрижнем, що змушує його неодноразово долати смерть, виступати проти насилля. Він уміє цінувати кожную мить, яку дарує життя, тому, потрапляючи в безпечні умови, швидко намагається позбутися негативних спогадів, які травмували його психіку.

Пережиті екстремальні моменти поглиблюють бажання боротися та жити наперекір усьому. В умовах нового емоційного піднесення, на хвилі започаткування нового, віддаленого від усього світу життя зароджується кохання до врятованої ним дівчини.

Незважаючи на внутрішній стрижень та вроджене життєлюбство, герой лише обмежено може протистояти впливу тоталітарної системи на свій психологічний стан. Він постає глибоко травмованим, і це виражається у способі переживання страху та власної безпорадності. Григорій Многогрішний «вийшов з пащі дракона» [2, с. 56] і відтоді не знав страху: «...страх до нього не доходив» [2, с. 47]. Цей персонаж керується зухвалою, але глибокою вірою в те, що «його ніщо не бере, не брало, то ж не візьме й тепер» [2, с. 177].

Перед силою його віри в себе кориться навіть Гриць Сірко – «хлопець неабиякої крутої вдачі» [2, с. 177]. Однак причиною надмірного уникання страху як природної реакції на небезпеку, на нашу думку, є не тільки загартованість героя, а й глибока травмованість. Григорій Многогрішний немовби забороняє собі боятися та зумисне потрапляє в ситуації випробування мужності й сили. Така вимогливість до себе виявляється в багатьох епізодах твору, зокрема в поході по воду через непроглядну тайгу, у впертій відмові прийняти лікування

після укусу отруйної змії, у тому, що саме його наче «якийсь чортик підштрикував» піти до відділу НКВС.

За класифікацією Ф. Рупперта травма, отримана внаслідок ситуації насильства чи загрози життю, вважається екзистенціальною. Головний герой роману «Тигролови» через імпліцитну екзистенціальну травму досягає найвищого рівня самоконтролю та докладає усіх сил, щоб бути незламною надлюдиною, адже найбільшим його страхом є безсилля та слабкість. Григорій Многогрішний усвідомлює свою травмованість. Вдаючись до саморефлексії, зізнається собі в тому, що всередині було «ніби на пожарищі, і так, ніби йому хтось наступив чоботом на самісіньке серце» [2, с. 227]. Депресивні настрої викликані не тільки неможливістю бути з коханою людиною, а й відчуттям зайвості та загубленості у світі.

Витіснені зі свідомості спогади про тортури з'являються у снах: «І якісь карцери, і трибунали... І смертники... І розстріли...» [2, с. 67]. Григорій Многогрішний не впізнає себе в суворому металевому обличчі у відображенні, щиро шкодує за втраченою молодістю.

Пережита травма призводить до неможливості героя пристосуватися до «нормального» світу. Так, святкування Різдва в колі мисливської родини не дає йому насолоди, а викликає лише негативні емоції, породжує відчуття самотності. Спостерігаючи за життям мешканців Хабаровська, герой не може подолати заздрощі до їхньої безтурботності й сповнюється ненавистю до тих, кому вдалося «викреслити» його з цього світу [2, с. 227] – до радянської системи та всіх, хто її уособлює. Екзистенціальна криза нереалізованості штовхає героя до рішучих дій. Ненависть, приспана в нетрях тайги, стає рушійною силою його боротьби.

Прагнучи справедливої відплати за скалічену долю, герой не може загасити «той пекельний, всепожираючий вогонь в його серці <...> – вогонь всесокрушаючого, але... і безсильного гніву» [2, с. 128-129]. Цей гнів пізніше знайде вихід у вбивстві Медвина – символі спротиву системі та встановлення справедливості.

Для увиразнення постаті головного героя (у романі спадкоємця героїчних традицій предків, який у родині Сірків назвав себе Миколою, отже, не власним, а з міркувань безпеки – ім'ям свого брата) у кінострічці були редуковані окремі сцени: поїздка Великіна-Медвина тихоокеанським експресом, процес пантування (можливо, через труднощі зйомки), святкування Різдва в родині Сірків, яка навіть у тайзі зберегла українські традиції, полювання мисливців на тигрів, блукання героя тайгою в хуртовину та його порятунок завдяки Наталці та її улюбленцю – Заливаю.

Не показано в кінострічці і рейд Андрія Чумака та Грицька Сірка до Хабаровська з метою здати хутро та поновити дозвіл на володіння зброєю. Цей епізод важливий, бо підтверджує, що перебування в тайзі не таке вже й безпечне для втікача з «ешелону смерті», адже за ним розпочато справжнє полювання як за державним злочинцем.

Психологічний стан Андрія Чумака з кінострічки «Тигролови» зумовлений тими подіями, що відбувалися з ним у попередніх чотирьох серіях кінострічки «Сад Гетсиманський». Героя пригнічують смерть братів, які не зрадили його, хоч він і допускав це, божевілья його коханої Катрі, яку він теж починав підозрювати у зраді. Тому Андрій Чумак відчуває себе морально спустошеним, пригніченим, розчавленим. Він відчуває свою спустошеність і не може її перебороти.

Зневірившись у справедливості, не знаходячи сенсу для свого існування, Андрій Чумак не відразу приймає турботу закоханої в нього Наталки. «Чого ти такий сумний, немов мертвий?» – запитує дівчина. Андрій їй із гіркотою відповідає: «Мертвий я, мене немає». З одного боку, цей настрій є логічним наслідком особистої драми героя, а з іншого – яскравим підтвердженням здатності радянської системи знищувати не тільки фізично, а й морально. Ні перебування в дикій тайзі, ні підтримка родини Сірків не змінюють психологічний стан кіногероя.

Андрій Чумак як сильна особистість, духовно близька авторові роману, стає носієм антитоталітарної ідеології. Сам Іван Багряний вкладає в уста свого героя думки, які він хотів би не лише актуалізувати, а й поширити, адже покладав

особливі надії на виховну роль художньої літератури. З-поміж авторських ідей важливими є любов до України, своєї родини, віра в Бога. Власне, героя можна вважати рупором авторських ідей.

Після втечі з ешелону Григорій Многогрішний мимоволі поринає у спогади. В одному зі спогадів виявилось відразу кілька важливих символів. Вулики дідуса поставали знаком працьовитого роду, порівняння дуплянок з «козаками у брилях» транслювало захоплення славетною історією, національною культурою. Ягоди, що нагадували дівочі губи, відсилали до романтичних ідеалів, а іконка Зосія та Савватія – до християнських [2, с. 52].

Мотив родинних цінностей поєднувався в літературних творах і кіносеріалі з національними. Малися на увазі священні родинні зв'язки, що корінням сягали козацької давнини. Це підтверджує актуалізація образів національної культури в розмові головного персонажа з Сірками. Вже перше враження про Сірків викликало асоціації з «давніми запорожцями» [2, с. 58]. Проглядаючи фотокартки в кімнаті, Григорій Многогрішний захопився прекрасними людьми «у формі уссурійських та амурських козаків» [2, с. 70]. Старий Сірко оповідає історію свого роду, згадує своїх предків – славних козаків: «...На Крим і в Туреччину ходили, на “ночвах” море перепливали, та страху усім наганяли» [2, с. 161]. Козацька романтика вплітається у тканину твору, визначає сміливість та непокірність представників цього роду. І це захоплює Григорія Многогрішного в Наталці: «Ось вона, козача кров! І ось вона – найвищий вияв не тільки жінки, а й взагалі людини його крові» [2, с. 74].

У кінострічці дещо інакше, ніж у романі, змальовано стосунки між Наталкою Сірком, яку грає Ольга Сумська, та Андрієм Чумаком, якого грає актор із попереднього серіалу – Олег Савкін. За авторським задумом, Наталка всіляко приховує свою симпатію до свого рятівника, який вирвав її з пазурів розлюченої ведмедиці. У кінострічці її симпатії очевидні, підтверджені мімікою, жестами, рухами, діями. Вона віддячує юнакові за порятунок, віднайшовши його, коли той заблукав у хуртовину. Очевидно, експресивність вдачі акторки позначилася на такому тлумаченні поведінки цієї героїні.

У фільмі національний мотив та козацький як один із його виявів виявляються в мовленні персонажів: «Він таки козак!», а також у художніх деталях їхньої зовнішності – вишитих сорочках, хустках тощо. Андрій Чумак, захоплений красою Наталки Сірко, називає її «краплиною України». Вслід за романістом режисер наголошує руйнівний вплив тоталітарної системи завдяки опозиції: колишня слава козацького роду та, навпаки, сучасний стан занедбаності та вразливості («Сьогодні наше плем'я козацьке, видно, у стан мишей попало, бо всяка твар нас їсть»).

Ідентифікації «своїх» у романі служить походження, зокрема з Трипілля. Для героїв цей зв'язок значить більше, ніж кровна спорідненість: попри відсутність біологічних зв'язків Григорій Многогрішний стає названим сином Сірків, називає Сірчиху «мамою»: «Біля нього стояли рідні, близькі люди. На далекім, далекім краєчку землі, після всього жаху – близькі й рідні люди! Стурбовані за нього, упадають біля нього, як мати, як батько, як сестра і брат» [2, с. 62]. Герой зрідка згадує і власну матір, але її образ схематичний та виринає здебільшого під впливом пісні.

Про спорідненість головного героя з Сірками свідчить збіг імен героїв. Так, Григорій Многогрішний – це тезка брата Наталки. Сама Наталка має також ім'я сестри Многогрішного. Отже, мотив братерства набуває повнокровного вираження, герої немовби заступають родичів один одного. Наталку та Григорія об'єднує не лише збіг імен, а й глибокі взаємні почуття.

У стрічці ім'я головного героя не викликає асоціацій ні з гетьманом Дем'яном Многогрішним, ні з родиною Сірків, а має інший смисл. Андрій Чумак не називає свого справжнього імені Сіркам, а називає себе Миколою, тобто іменем свого брата, що підтверджує, що неможлива абсолютна довіра до людей в тоталітарному суспільстві.

Хоча в романі Миколою звали загиблого сина Сірків, у стрічці про це немає згадок. Андрій Чумак, який став свідком трагічної загибелі своїх рідних братів, боляче переживає цю втрату та шукає підтримки в чужій родині мисливців. І хоча родина тигроловів стала для нього рідною, він не може відкритися їм

повністю. Якщо в романі Сірки делікатно обходять тему минулого Григорія Многогрішного, то в кінострічці вони більш уважні до нього й не приховують занепокоєння тим, чи він не каторжанин часом.

У сцені «Мадонна нетрів» Іван Багрянний посилює мотив національних і родинних цінностей, відтворюючи зустріч двох старовинних козацьких родів – Сірків та Морозів. Привертає увагу образ молодиці, яка годує немовля не криючись, і нагадує Григорію Многогрішному Мадонну. Вона постає переосмисленим образом Богородиці – архетипом жінки, яка дарує нове життя в диких, найнесприятливіших для цього умовах. У кінострічці священний зв'язок між родами передається в епізоді женихання Гриця до Марічки. Однак гоноровий Мороз на цей раз не поспішає віддавати кумові свою дочку і прагне дотримуватися традиційного обряду сватання: «Не кобилу ж купляємо!». У названій деталі помітний акцент режисера на тому, що в умовах руйнівного впливу системи українці продовжують оберігати національні традиції.

Під час перегляду кінофільму вражає контраст між позитивними та негативними героями, який досягається завдяки відтворенню мови персонажів. З одного боку, чується лайлива лексика, груба російська мова наглядців, працівників каральних органів. Особливо цей контраст відчутний на самому початку стрічки, коли лунає українська пісня, потужна, глибока, з болем, тугою, яка знаходить відгук у глядацьких серцях. З іншого боку – звучить мелодійна, барвиста українська мова головних героїв, опозиційно налаштованих до влади.

Глядач стрічки має можливість спостерігати за виснаженим Андрієм, який непритомніє і чує за кадром слова-наказ: «Люби свою неньку Україну!», а потім ще й чує щирі слова молитви до Святого Духа, які линуць на тлі проникливої музики. Ця мелодія така природна, ніби виринає із сивої давнини, наповнює надією все навкруги, створює неймовірну атмосферу в кадрі. Отже, в кінострічці є розраховані на емоційний резонанс кадри, які не лише привертають увагу глядачів, а й хвилюють.

Пісні в романі та кіносеріалі мають важливе значення. Уже в першому епізоді в'язні в ешелоні в пісні висловлюють страждання та тугу за Україною.

Грубий голос вартового не в може заглушити рядки: пісня, на відміну від арештантів, здатна вирватися з пащі дракона. У цьому епізоді українська народна пісня набуває символу понівеченої, але незламної душі арештанта.

Перше, що почув Григорій, опритомнівши після бою з ведмедем, була українська пісня, яку співала Наталка. У будинку китаїця Кім-Гі-Сун також лунає українська пісня як знак поваги до гостей, визнання їхньої національної ідентичності: «Тільки в устах чужинця, та ще й такого далекого, дикого азіата, рідна пісня набуває враз якогось виїмкового значення і смислу» [2, с. 198].

У кіносеріалі Ростислава Синька пісні (автори музики – композитори Олександр Яворик та Валентин Сильвестров) виконують таку ж роль, як і в романі. Вони служать актуалізації національних цінностей, передають страждання, стають засобом об'єднання українців. Однак використання музичних композицій у кінострічці обмежене. Пісня лунає в ешелоні серед арештантів як акт спротиву, а також на зустрічі з Морозами.

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

У кінострічці також показано руйнівний вплив радянської системи на славетний український рід. Основне ідеологічне навантаження виконують репліки персонажів. Андрій Чумак рішуче відкидає передбачення Сірчихи про те, що тайговий край колись може стати для нього домом: «Я весь світ рачки переповзу та таки потраплю до України». Патріотичний елемент пронизує навіть його освідчення в коханні, адже Григорій порівнює Наталку з Україною. Коли перед героєм постає вибір між коханням та народом, він обирає народ, тим самим

утверджуючи власні пріоритети: «Ми повинні віддати себе в жертву, так велить моя совість».

У романі «Тигролови» письменник показав релігійність родини Сірків. У їхній оселі на стінах висять образи, вони урочисто святкують Різдво, дотримуючись традицій предків, свято вірять у силу матеріної молитви. В однойменній кінострічці ця традиція також помітна. Мати та батько Наталки освячують їхнє кохання, не затримують доньку, яка прагне бути разом із коханим. «Ми Богом зведені, не інакше» – ця думка звучить камертоном у стрічці.

Стосунки Григорія Многогрішного з Богом у романі мають дискусійний характер. Головний персонаж не є фанатом: «...Вирісши серед природи, він вірив в інтуїцію, у незбагненне відчуття, у вовчий інстинкт» [2, с. 217]. Однак герой твору звертається до теми пошуку Бога, згадує про нього у кризових ситуаціях: «В його напівбожевільний неконтрольований рій думок впліталися біблійні паралелі. Сьогодні 6-й день, за 6 днів Бог створив світ» [2, с. 55].

Слід зауважити, що проблема вбивства в романі осмислена не в дусі християнської моралі. Григорій Многогрішний стає вбивцею, але бере на себе тільки правову відповідальність: щоб відвести сумніви від інших, він написав на снігу своє ім'я. В очах персонажа Бог виявляє своє існування в момент здійснення помсти. «Є Бог на небі!» – повторює він до та після кульмінаційної зустрічі з Медвином, хоча зовсім недавно, під час поїздки в Хабаровськ, сумнівався в цьому [2, с. 258,260]. За авторським переконанням, Бог на боці того, хто захищає гуманістичні ідеали, знищує зло, що так цинічно на них посягнуло. У кінострічці помітні інші акценти: в існування Бога Андрій Чумак повірив не в момент убивства енкаведиста, а під час знайомства з Наталкою.

Описуючи процес убивства Медвина, романіст не акцентує на почуттях Григорія Многогрішного, а тільки фіксує його механічні дії, що нагадують реалізацію давно наміченого плану. Однак про існування такого плану читач дізнається зі спогадів. Уже після вбивства герой зізнався: «Я поклявся іменем матері, що відірву йому голову» [2, с. 260].

Майор Медвин – типове втілення тоталітарної системи, образ-маска, тому його вбивство для Григорія Многогрішного було не вчиненим християнським гріхом, а символічним актом встановлення справедливості: «Я вбив одного дракона!» [2, с. 260]. Здійснення омріяної помсти стало кульмінаційним моментом у внутрішній боротьбі героя: «Зареготався страшним жаским і радісним сміхом» [2, с. 258]. Він вчинив, по суті, акт відплати за злочини та готовий відповісти за свій вчинок.

Перемога Григорія Многогрішного над «новітнім тигроловом» породжена тим, що герой зберіг у собі Людяність, не перейнявся озлобленням і ненавистю до людей. Незважаючи на те, що героєм керує несамовита ненависть до ворогів, у її основі лежить людинолюбство. Письменник підносить людину на п'єдестал, і той, хто замірився образити її гідність, бути до неї несправедливим, заслуговує на покарання.

Дотримуючись романного тексту, сценарист кінострічки інакше подав акт помсти. Герой, зрозумівши, що його переслідувач не встиг від'їхати далеко, наздогнав його: у фільмі – конем, у романі – на лижвах. У кінострічці показано, що він кидає згори камінь і завдяки цьому перекинулися сани, на яких їхали мисливці за людьми [3]. Цей кадр має потужний візуальний потенціал, адже Андрій Чумак/Григорій Многогрішний розкривається у цій сцені як супергерой.

У романі коні шарпнулися, відчувши тигрячий дух, бо Григорій наздогнав їх після полювання на тигрів, і тому сани самі, без чийогось втручання, перекинулися. Отже, творці кінострічки змогли передати такий кадр, який впливає на глядача своєю експресією, перетворенням людини в месника не лише за себе та свої страждання, а й за інших скривджених. Він, щоб ніхто з невинних не постраждав, залишає на снігу такий напис: «Судив і присуд виконав я – Григорій Многогрішний. А за що – цей пес сам знає» [2, С. 298]. Жертва здійснила акт помсти та зізналася у цьому, підписавши собі вирок.

У фільмі акт убивства стає кульмінацією довгих стосунків героя з системою, утіленою в образі Великіна. Іван Багряний змальовує безславний фінал Медвина: «Губа йому тіпалась, а очі... очі гидкого, сопливого боягуза» [2,

с. 258]. Однак глядач за «сопливим боягузом» спостерігав у попередніх частинах фільму, коли Великін жалюгідно скиглив від образи та приниження. На момент зустрічі з Чумаком Великін напідпитку співає пісні та радо виголошує: «Життя прекрасне!». Такий акцент дозволяє увиразнити моральну деградацію ката, який не усвідомлює свого злочину проти людства.

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

В образі слідчого Медвина Іван Багрянний відтворив типові риси представника радянського правосуддя. Радянські ідеологи, визначені в попередньому розділі, є основними в характеристиці цього героя. Він – гвинтик потужної системи, і це відчуття ідентичності із чимось «величним» та «могутнім» породжує ілюзію всездозволеності, дає йому моральне право на жорстокість: «Він йому виламував ребра в скаженій люті. Він йому повивертав суглоби...» [2, с. 40].

Насправді ототожнення з «величною» системою наділяє життя майора смыслом і визначає мету його існування – служити системі та її незбагненним, але таким дивним примхам. Причетність до «величної» місії – очищувати країну від ворогів – поглиблює значущість майора у власних очах та в очах радянського оточення: «В цілїм експресї не тримається ніхто так гідно, так незалежно і гордовито, ба навіть трохи презирливо, з таємничою міною і незрівняним почуттям вишості» [2, с. 32].

У сцені знайомства з Медвином прозаїк акцентував ентузіазм, захоплення, з якими майор вчитується в промову Сталіна: «читає-смокче» її та старанно щось у ній виділяє олівцем. Як підкреслюють дослідники, єдино можливою формою

комунікації між владою та народом у СРСР був монолог – зворотній зв'язок допускався тільки у формі оплесків. Для Медвина промова вождя стає «суперзнаком», який він беззаперечно приймає, погоджується з ним, однак не усвідомлює. Персонаж не здатний «вдаватись у дрібниці» [2, с. 32] й не спроможний вийти за межі ідеології та збагнути справжню суть речей. Спостереження за іншими пасажирами експресу й думки про те, хто ж буде наступним «кандидатом» у в'язницю, свідчить про професійну деформацію майора.

У випадку з переслідуванням в'язня маніакальна одержимість Медвина має не тільки професійну, але й людську природу. Григорій Многогрішний несподівано бунтує проти дійсності, проти всіх визначальних для прислужників системи радянських догм. Він висловлює ідеї, які для майора стають фатальними, пророчими: «Я тебе переслідуватиму все твоє життя. І всі ми, що тут пройшли... Ми тебе переслідуватимемо все життя і проводжатимемо тебе до могили, – тисячі нас замучених, закатованих...» [2, с. 40]. Ці слова в поєднанні із надлюдською витримкою Многогрішного несподівано проникають у свідомість енкаведиста, руйнуючи безумовну віру в ідеологічні постулати, підносячи його над ідеологією до універсального, стають болючим запереченням усього, у що вірив Медвин. Свідомість Медвина відчайдушно пручається істині, реагуючи внутрішнім спротивом, злістю, нервовим розладом: «Наврочив диявол! Після того мовби наврочив. Він пригадує ті задушливі безсонні ночі, що тільки йому одному відомі. І маячіння в них...» [2, с. 41]. Реакцією на втечу Григорія Многогрішного стає екзистенціальний страх смерті: «Він боявся, нарешті, сам спати – і одружився. А одружившись, утікав геть на люди, боявся ночувати вдома» [2, с. 41]. Художньою деталлю, що символізує страх, є червоне бордо в келиху, яке викликає асоціації з кров'ю. Медвин боїться не стільки реального зіткнення з утікачем, скільки відповідальності за власні вчинки. Панічний страх майора виявляється в способі номінації: Григорій Многогрішний для нього «диявол».

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

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

Отже, на основі зіставлення романів Івана Багряного та однойменного кіносеріалу Ростислава Синька можна відзначити, що концептуально антисталінська національна гуманістична ідеологія у фільмі суголосна задуму самого письменника, проте її реалізація набуває принципово інших форм, зумовлених переакцентуванням, переосмисленням явищ дійсності відповідно до потреб нового часу та законів функціонування кіно як виду мистецтва. Григорій Многогрішний в інтерпретації прозаїка постає сильним непересічним персонажем, який кидає виклик системі. Основу його світогляду становлять національні цінності, які органічно поєднуються з родинними та релігійними. У романістиці Івана Багряного ідеологічне гармонійно поєднується із естетичним: ідеологія, породжена щирим неприйняттям насилля, виявляється в діях персонажів, оповідача, автора.

Кінострічка виконує переважно викривальну функцію, зосереджуючи увагу на зображенні радянської системи як несправедливого, жорстокого, могутнього апарату смерті, і, як наслідок, доволі поверхово відтворює психологію персонажів, їхні стосунки. У кіноверсії виявилися обійденими деякі важливі мотиви та символи. Режисер намагався посилити ідейне спрямування стрічки національними акцентами, які були виражені в гаслах.

Висновки до розділу 3

Романи Івана Багряного та однойменні стрічки Ростислава Синька становлять одне гетерогенне ціле – романне та екранне. Екранізація романів прозаїка стала можливою завдяки співпраці акторів, костюмерів, декораторів, сценаристів та інших залучених до співпраці митців. Екранізація дала можливість проявити нові смисли, які були закладені в першоджерелі, проте не були акцентовані читачами.

Сценарний варіант романістики підтверджує актуальність творів письменника, глибоку спорідненість і водночас відмінність мистецьких явищ – літературного та кінотексту. Якщо Іван Багряний розраховував на українську еміграцію та прагнув підняти її національну свідомість, то Ростислав Синько ставив інші завдання, намагався витіснити радянські наративи із свідомості українських глядачів, формувати світогляд національно свідомих громадян нової держави.

Режисер поставав у ролі читача-інтерпретатора та співавтора твору, редукував незначні, на його погляд, епізоди, подав крупним планом вирашні сцени з романів. Привертає увагу, що зображення персонажів у фільмах підпорядковане іншим, аніж у письменника, завданням. Образи тюремників постають втіленням зла, що нівелює людські якості в людині. Якщо в романі письменник постає гуманістом та намагається розкрити людиноненависницьку суть енкаведистів деструктивним впливом системи, то у стрічках вони репрезентують абсолютне зло і зливаються з похмурою радянською дійсністю.

Зображення Андрія Чумака в екранній версії має свої відмінності, адже увага зосереджується не на внутрішньому світі персонажа, а на зовнішніх виявах його почуттів. Андрій Чумак виявляється об'єктом насильства жорстокої радянської системи, у детальному описі процесу тортур поглиблено сприйняття героя як жертви. Головний персонаж фільму, як і в романі, «перемагає» систему, однак і вона руйнує його цілісність. Якщо в романі Андрій Чумак шукає опертя в родинних цінностях, то в кінострічці на першому місці виявляється любов до Батьківщини.

У фільмі «Тигролови» головного героя характеризують події, що сталися з ним у попередніх чотирьох серіях, адже Синько із двох романів формує своєрідний серіал. Андрій Чумак убивством ката Великіна ставить крапку їх особистому протистоянню і демонструє перемогу жертви над своїм кривдником.

У фільмі спостерігаємо поглиблення національних цінностей, які стають абсолютom. Перебуваючи у Сірків, Андрій Чумак не може відчувати полегшення, бо прагне опинитися в справжній Україні, зізнаючись у коханні до Наталки, він порівнює її з Україною. У такий спосіб режисер розставляє у фільмах інші акценти, насамперед зосереджує увагу на абсурдності й жорстокості тоталітарної системи, а не на способі боротьби з нею.

ВИСНОВКИ

Іван Багряний – один із найяскравіших письменників української діаспори, чий творчість має не тільки художньо-естетичне, а й суспільно-політичне значення. Письменник, хоч і зазнав репресій, проте зміг вирватися на волю, тому все своє життя присвятив боротьбі з тоталітарним режимом.

Романістика Івана Багряного, представлена романами «Сад Гетсиманський», «Тигролови», «Людина біжить над прірвою», має автобіографічну основу, адже письменник пройшов крізь усі кола радянського пекла, добре знав засоби впливу на репресованих і способи вибивання з них потрібних свідчень.

У першому розділі магістерської роботи здійснено огляд літературознавчих досліджень про романи письменника, виявлено, що у творах «Тигролови», «Сад Гетсиманський» та «Людина біжить над прірвою» розвінчано принципи більшовицької ідеології, яка перетворювала людину в «коліщатко і гвинтик» системи, нівелювала людську індивідуальність.

У романі «Людина біжить над прірвою» Іван Багряний зіставив дві ворожі людині системи – більшовицьку та нацистську. Головний герой Максим Колот зображений у роки Другої світової війни, як втікач з ешелону смерті виявився на окупованій ворогом території. Автор піднімає проблему вибору в ситуації, коли молодий архітектор перебуває на межі життя і смерті, але, як переконує письменник, вихід завжди є, треба лише наполегливо шукати його, залишаючись людиною.

У романі «Сад Гетсиманський» однією з центральних виявляється проблема зради, яка хвилює насамперед Андрія Чумака, який хотів дізнатися, чи не зрадила його дівчина або рідні брати. Підозри не дають йому спокою, тому зустріч із заарештованими братами переконує його в марності всяких сумнівів і підозр. У цьому творі також важливою є проблема батьків і дітей. Намальований Андрієм із маленької фотокартки портрет батька набуває в романі символічного

значення захисника роду, тому так шанобливо ставляться діти до батькового заповіту та дотримуються його у своєму житті.

Об'єднує романістику письменника проблема викриття більшовицького режиму, що визначає систему персонажів, які у творах чітко поляризовані. З одного боку, прислужники системи, з іншого – їх жертви та нескорені індивідуальності, які долають труднощі та стають переможцями в запеклій боротьбі, підтверджуючи незламність і можливість вибору в надзвичайних ситуаціях. Андрій Чумак з роману «Сад Гетсиманський» постає героєм ніщєанського типу, сильним, вольовим, здатним на рішучі дії в межевій ситуації. Духовною опорою для героя були родина, Україна та загальнолюдські цінності.

У романах галерея прислужників режиму представлена енкаведистами Сергєєвим, Великіним, Сафигіним, Нечаєвою, майором Медвином, які намагаються служити владі, чинять фізичний і психологічний тиск на так званих «ворогів народу», однак самі зазнають деструктивного впливу системи. Іван Багряний не применшує масштабів злочину, вчиненого кожним окремим енкаведистом, акцентує на тому, що саме система та керівна верхівка несуть відповідальність за деструктивну силу, яка безжально знищує не тільки «ворогів народу», а й «своїх». Подібну ситуацію показано в епізоді «вилущення» людини з Сергєєва, сповіді ката Копаєва. Крім того, розтлінний вплив системи підтверджують психічні розлади, пошуки порятунку в алкоголі та самогубства самих катів.

У романі «Тигролови» майор Медвин втілює беззаперечну відданість системі, а водночас і страх перед розвінчанням міфу про неї, адже його женуть за в'язнем не лише амбіції, а й страх відплати за скоєні злочини. Він гине від кулі того, за ким так уперто ганявся. Загибель ката підтверджує встановлення справедливості, набуває в романі символічного змісту.

Романи «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» були екранізовані вже в незалежній Україні на кіностудії «Укртелефільм». Зіставлення романів та їх кіноверсій переконує, що романіст прагнув згуртувати тогочасне суспільство,

особливо молодь, для боротьби проти тоталітаризму, Ростислав Синько виконував інше завдання, щоб визначити ідеологію молодої держави, реабілітувати історичну пам'ять.

Екранізація творів була здійснена у зворотному порядку із залученням відомих акторів: Олега Савкіна в ролі Андрія Чумака, Ольги Сумської в ролі Наталки Сірко, Анатолія Мокренка в образі Дениса Сірка, Віталія Борисюка в образі Грицька та інших. За задумом режисера Ростислава Синька, кінострічка «Тигролови» була продовженням уже знятого ним у 1993 році мінісеріалу «Сад Гетсиманський», тому її головні герої ті самі, що і в попередніх серіях. Як зазначено в титрах, «Тигролови» зняті за мотивами однойменного роману Івана Багряного, отже, не претендують на точність відтворення літературного тексту. Дія в романі «Тигролови» відбувається в тайзі, тому знята в Україні кінострічка, звичайно, не передає особливого чару первозданної природи.

Основну сюжетну колізію роману – втечу з експресу в'язня та його помсту своєму кривдникові – було збережено у фільмі. Ця сюжетна лінія має достовірну основу, адже самому авторові вдалося втекти із потягу, який віз його на заслання. Він переховувався в тайзі в родині полтавських переселенців, тому писав про тих, кого добре знав і поважав. У кінострічці показано, що в'язні, хоч і не вірили в можливість утечі з потяга-дракона, проте закрили отвір, через який утік сміливець, свідомо мовчали про обставини його відчайдушного кроку, щоб тільки не нашкодити йому.

Відтворення сюжетних колізій роману засобами кіно неминуче призводить до змін, адже цей синтетичний вид мистецтва функціонує за своїми законами, відмінними від художньої літератури, яка оперує образами, створеними вербальними засобами. Кіно ж володіє не лише словом, а й кінетичними засобами (такими, як міміка, поза, жест, рух актора), музикою, що дає можливість налаштувати глядача на сприйняття того чи іншого моменту стрічки. Крім того, важливе значення має монтаж кадрів, який дозволяє перенести глядача в різні куточки країни, показати екзотичні картини природи.

Внаслідок інтерсеміотичного перекодування літературного твору спостерігається трансформація окремих деталей. На початку роману та фільму показано «ешелон смерті», який віз «завинених в дрантя і коци і так – напівголих, викинутих з вітчизни, з родини, зі спільноти, погноблених, безправних, приречених» арештантів із «чорного пекла землі людоловів» (Багрянний, 2019). У кінострічці цей образ відтворено з незначними змінами: в романі зображено, що начальник біжить насамперед перевіряти присутність інженера-авіатора Григорія Многогрішного, правнука гетьмана Дем'яна Многогрішного; у фільмі замість нього діє Андрій Чумак, тобто герой попереднього серіалу, і подібного акценту немає.

Сцена перевірки в'язнів із простукуванням даху та собаками виглядає у фільмі наочно й переконливо. Збережено й пісенний супровід, що викликає обурення й лють у конвоїрів, які не можуть своїми криками заглушити пісню, що виривається з вікон багатоголового дракона.

Для увиразнення постаті головного героя (у романі спадкоємця героїчних традицій предків, який у родині Сірків назвав себе Миколою, отже, не власним, а з міркувань безпеки – ім'ям свого брата) у кінострічці були редуковані окремі сцени: поїздка Великіна-Медвина тихоокеанським експресом, процес пантування (можливо, через труднощі зйомки), святкування Різдва в родині Сірків, яка навіть у тайзі зберегла українські традиції, полювання мисливців на тигрів, блукання героя тайгою в хуртовину та його порятунок Наталкою та її улюбленцем – Заливаєм. Не показано в кінострічці і рейд Андрія Чумака та Грицька Сірка до Хабаровська, щоб здати хутро та поновити дозвіл на володіння зброєю. Цей епізод важливий, бо підтверджує, що перебування в тайзі не таке вже й безпечне для втікача з «ешелону смерті», адже за ним розпочато справжнє полювання як за державним злочинцем.

У кінострічці дещо інакше, ніж у романі, змальовано стосунки між Наталкою Сірком, яку грає Ольга Сумська, та Андрієм Чумаком, якого грає актор із попереднього серіалу – Олег Савкін. За авторським задумом, Наталка всіляко приховує свою симпатію до свого рятівника, який вирвав її з пазурів розлюченої

ведмедиці. У кінострічці її симпатії очевидні, підтверджені мімікою, жестами, рухами, діями. Вона віддячує юнакові за порятунок, віднайшовши його, коли той заблукав у хуртовину. Очевидно, експресивність вдачі акторки позначилася на дещо іншому тлумаченні поведінки цієї героїні.

Зберігши в цілому авторський задум, сценарист фільму інакше подав акт помсти. Герой, зрозумівши, що його переслідувач не встиг від'їхати далеко, наздоганяє його: у фільмі – конем, у романі – на лижвах. У кінострічці показано, що він кидає згори камінь і завдяки цьому перекинулися сани, на яких їхали мисливці за людьми (Синько, 1994). Цей кадр має потужний візуальний потенціал, адже Андрій Чумак/Григорій Многогрішний розкривається у цій сцені як супергерой. У романі коні шарпнулися, відчувши тигрячий дух, бо Григорій наздогнав їх після полювання на тигрів, і тому сани самі, без чийогось втручання, перекинулися. Отже, творці кінострічки змогли передати такий кадр, який впливає на глядача своєю експресією, перетворенням людини в месника не лише за себе, свої страждання, а й за інших скривджених. Він, щоб ніхто з невинних не постраждав, залишає на снігу такий напис: «Судив і присуд виконав я – Григорій Многогрішний. А за що – цей пес сам знає» (Багрянний, 2019, с. 298). Жертва здійснила акт помсти та зізналася у цьому, підписавши собі вирок.

Кіноверсія роману Івана Багряного «Тигролови» відбиває важливі сюжетні вузли твору. Під час екранізації роману були опущені окремі сцени, що не мали вирішального значення для розуміння авторського задуму, а лише поглиблювали атмосферу переслідувань.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багряний І. Сад Гетсиманський. Харків : Фоліо, 2013. 570 с.
2. Багряний І. Тигролови. Харків : Фоліо, 2019. 297 с.
3. Багряний І. Людина біжить над прірвою. *Іван Багряний. Вибрані твори у двох томах*. Т.2. Київ : Юніверс, 2006. 704 с.
4. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного : наукова монографія. Київ : Смолоскип, 2005. 167 с.
5. Богуславська Л. Народна оселя у романі Івана Багряного «Тигролови». *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури*. 2016. № 7. С. 69–73.
6. Вірний М. Людині бігти не над прірвою... (З нагоди двадцятилітніх роковин з дня смерті Івана Павловича Багряного). *Молода Україна*. 1983. Ч. 327, листопад. С. 4–7
7. Врага Ришард. Творчість Івана Багряного. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 875–877.
8. Гаврильченко О. Огненне коло Івана Багряного. *Київ*. 1991. № 3. С. 95–96
9. Головій О. Містика і реальність: сутність комуністичної епохи крізь призму творчості Івана Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 13–23.
10. Гришко В. Невгасна віра в людину. Вступне слово. *Багряний І. Людина біжить над прірвою : роман*. Новий Ульм ; Нью-Йорк : Україна, 1965. С. I–XIX.
11. Гришко В. Герой Нашого часу. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 445–460.
12. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість (До 90-річчя від дня народження Івана Багряного). *Дивослово*. 1996. № 10. С. 3–8.

13. Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій : збірка наукових праць відділу теорії літератури та компаративістики Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України*. Київ, 2018. С. 214–233.
14. Жулинський М. Іван Багряний. *Слово і час*. 1991. № 10. С. 7–13.
15. Зозулінський Т. Людина у «межовій ситуації». *Дзвін*. № 2009. 1. С. 148–150.
16. Качуровський І. «... і четвертий вимір сюжету» (Про творчість Івана Багряного). *Літературна Україна*. 1995. 16 листопада. С. 6.
17. Керч О. Монографія жаху. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 487.
18. Кісельова Л. Література та ідеологія: ракурси бачення проблем. *Література та ідеологія : колективна монографія* / В. Агеєва, В. Єрмоленко, С. Іванюк та ін. ; наук. ред. та упоряд. В. Моренець. Київ : НаУКМА, 2017. С. 217–238.
19. Клочек Г. Романи Івана Багряного «Тигролови» і «Сад Гетсиманський» : навчальний посібник. Кіровоград, 1998. 180 с.
20. Кобута С. Концепція «вільної людини» у творчості Івана Багряного та Джорджа Орвелла : дис. канд. ...філол. наук : 10.01.05. Київ, 2015. 225 с.
21. Ковалів Ю. Лабіринтами сталінського пекла. *Київ*. 2007. № 10. С. 168–173.
22. Ковальчук О. Пекельні дзвони у «царстві свободи» (роман І. Багряного «Сад Гетсиманський») *І. Багряний. Вибрані твори*. Київ, 2006. С. 616–624.
23. Ковальчук О. Новітній українець у саду страждань: образ головного героя роману І. Багряного «Сад Гетсиманський». *Дивослово*. 1997. № 7. С. 38–40.
24. Кодак М. Викрадання людини (психологізм «Саду Гетсиманського»

- Івана Багряного). *Слово і час*. 2005. № 6. С. 25–31.
25. Колошук Н. Г. Табірна проза в парадигмі постмодерну : монографія. Луцьк : Вежа, 2006. 500 с
 26. Костюк Г. Проба людини. Про «Сад Гетсиманський» Івана Багряного. *Багряний І. Вибрані твори* / Упоряд., автор передм. та приміток М. Балаклицький. Київ: Смолоскип, 2006. С. 541–548.
 27. Кудря Г. Роман «Тигролови» І. Багряного: спроба корекції української національної ментальності. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 42–48.
 28. Кунов В. Життєва мудрість у творах Івана Багряного. Енциклопедичний словник. Київ : КВІЦ, 2006. 388 с
 29. Лазонівський В. Відгук на «Сад Гетсиманський» в «Українському слові». *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 472.
 30. Литвиненко Т. «Сад Гетсиманський» Івана Багряного як твір доби неоміфологізму. *Укр. мова й література в середн. школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах*. 2002. № 5. С. 39–46.
 31. Лободовський Ю. Сад Гетсиманський. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 866–873.
 32. Луців Л. Новий твір Івана Багряного. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 468–472.
 33. Луцій С. «Тигролови» та «Сад Гетсиманський» у контексті еміграційної періодики. *Київ*. 2007. № 1. С. 166–173.
 34. Луцій С. Романи Івана Багряного «Тигролови» та «Сад Гетсиманський»: за архівними матеріалами Юрія Лавріненка. *Слово і Час*. 2006. № 10. С. 21–31.
 35. Макарадзе Х. «Сад Гетсиманський» І. Багряного в кіно дискурсі. *Матеріали доповідей IX Регіональної студентської наукової конференції 13 квітня 2016 р.* Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна,

2017. С. 99–101.

36. Макарадзе Х. Візуальні образи: від роману І. Багряного «Тигролови» до однойменної екранізації Р. Синька. *Studia Ukrainica Posnaniensia*. 2022. Vol. X/1. S. 167–178.
37. Макарадзе Х. Ідеологічний дискурс роману Івана Багряного та однойменного фільму Р. Синька. *Південний архів. Філологічні науки : Збірник наукових праць*. 2019. Випуск LXXVII. С. 26–29.
38. Макарадзе Х. Ідеологічний дискурс романів Івана Багряного «Сад Гетсиманський» та «Тигролови» (літературні твори та кіноверсії, еміграція – Україна) : дис. док. ...філос. : 035 Філологія. Харків, 2023. 245 с.
39. Максименко Ю., Синенький Д. Теоретичні засади пізнання художнього образу. *Психологія і суспільство*. 2009. № 4. С. 181–185.
40. Мариненко Ю. «Воєнна» проза І. Багряного («Людина біжить над прірвою», «Огненне коло»). *Дивослово*. 2001. № 12. С. 9–12.
41. Марцинюк Т. Людина на трагічному іспиті історією (На матеріалі художньої прози І. Багряного). *Вітчизна*. 1996. № 7–8. С. 120–122.
42. Михайлин І. Боротьба з тоталітаризмом в українській літературі 1940-х років і романи І. Багряного. *Тоталитаризм и антитоталитарные движения в Болгарии, СССР и других странах Восточной Европы (20–80-е годы XX века)*. Харків, 1995. Т. 2. С. 332–337.
43. Мінченко Т. Герой Івана Багряного – тираноборець ХХ ст. *Вісник Запорізького державного університету*. 2001. № 2 (20) С. 64-65.
44. Міщенко Н. О., Огульчанська О. А. Характерологічна функція чужого простору в романі Івана Багряного «Людина біжить над прірвою». *Українська література в загальноєвропейському контексті: зб. наук. пр.* 2019. № 2. С. 166–170.
45. Міщенко Н. О., Огульчанська О. А. Пейзаж як засіб характеротворення у романі Івана Багряного «Людина біжить над прірвою». *Українська література в загальноєвропейському контексті: зб. наук. пр.* 2020.

№ 1. С. 126–129.

46. Михайловська Н. Трагічні оптимісти. Екзистенційне філософування в українській літературі XIX – першої половини XX століття. Львів : Світ, 1998. 211 с.
47. Нитченко Д. Літературна спадщина Івана Багряного. *Багряний І. Листування*. У 2 т. Т. 1. Київ : Смолоскип, 2002. С. 9–25.
48. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади. Київ : Основи : Дніпро, 1993. 415 с.
49. Огульчанська О. А., Міщенко Н. О. Своєрідність конфліктів у романі Івана Багряного «Людина біжить над прірвою». *Україна у світових війнах та локальних конфліктах XX – на початку XXI століття: зб. матеріалів XII Всеукр. наук.-практ. конф. (20 листопада 2019 р., м. Харків)*. Харків, 2019. С. 83-84.
50. Павельєва А. Художній час та художній простір у літературному творі. *Тези 71-ої наукової конференції професорів, викладачів, наукових працівників, аспірантів та студентів університету*, 22 квітня – 17 травня 2019 р. Полтава : ПолтНТУ, 2019. Т. 1. С. 296–297.
51. Поліщук Я. Література як ідеологічний простір. *Вісник Ужгородського університету. Серія «Філологія»*. 2008. Вип.19. С. 74–78.
52. Просалова В.А. Кінематографічна версія роману М.Хвильового «Вальдшнепи»: pro et contra. *Мова і культура. Філологічні читання пам'яті М.М.Гіришмана*. Київ: Вид. дім Дмитра Бураго, 2018. Вип. 21. Т.ІІІ. С. 50-56.
53. Розумний М. І. Багряний та новітні стратегії національного самоздійснення. *Молода нація : альманах*. 1996. № 4. С. 176–181.
54. Романова І. Мотив «закинутості» особистості в дисгармонійне середовище (на матеріалі романів І. Багряного «Людина біжить над прірвою» та «Сад Гетсиманський»). *Наукові записки харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди. Серія «Літературознавство»*. 2013. Вип. 3 (2). С. 120–127.

55. Романова І. Мотив свободи в романі Івана Багряного «Тигролови». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 48–54.
56. Романова, І. В. Проблема вибору власної версії буття в романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2015. Вип. 71. С. 214–217.
57. Савченко З. Біблійно-християнські мотиви та образи в романі «Сад Гетсиманський». *Слово і час*. 1996. № 10. С. 57–61.
58. Савченко З. В. Сильові особливості роману Івана Багряного «Людина біжить над прірвою». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 55–61.
59. Сологуб Н. Біблійні образи в художній творчості І. Багряного. *Мовознавство*. 1993. № 1. С. 43–47.
60. Сологуб Н. М. Концептуальність біблійних образів та їх мовне вираження у романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський». *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 197–204.
61. Сподарець М. Іван Багряний – романіст (Проблематика та жанрово-стильова своєрідність) : дис. канд. ...філол. наук : 10.01.01. Київ. 1997. 125 с.
62. Сподарець М. П. Іван Багряний – письменник і громадянин (До дев'яносторіччя з дня народження). Харків : ХДУ, 1996. 104 с.
63. Сподарець М. Поетика потойбіччя (міфологічні моделі в романі І. Багряного). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 1999. Вип. 50. № 448. 1999. С. 226–230.
64. Сподарець М. Особливості структури образу героя романів І. Багряного. *Південний архів. Зб. наук. праць. Філол. науки*. Херсон, 2001. Вип. IX.

С. 284–288.

65. Сподарець М. П. Екзистенціальні пошуки української людини в романі І. Багряного «Людина біжить над прірвою». *Актуальні проблеми слов'янської філології. Міжвузів. зб. наук. статей. Серія Лінгвістика і літературознавство*. Вип. XI. Ч. II. Київ, 2006. С. 263–269.
66. Сподарець М. Філософські аспекти світоглядної концепції І. Багряного в структурі образу головного героя. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 1997. № 394. С. 137–139.
67. Сподарець М. Функції міфологічних мотивів у романі «Сад Гетсманський». *Вісник національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка. Серія «Філологічні науки»*. 2008. № 1 (139). С. 163–168.
68. Сподарець М. Я визначив собі шлях українського письменника. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 3–13.
69. Степанівський С. «Сад Гетсманський» у світлі сучасних ідеологічних суперечностей. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 482–486.
70. Тарнавський О. Творчість Івана Багряного – Одісея людини над прірвою. *Іван Багряний. Вибрані твори*. Київ : Смолоскип, 2006. С. 600–609.
71. Тимченко А. Тигр проти дракона: мотив звіра у творчості І. Багряного і В. Свідзінського. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 125–134.
72. Трофимчук К. Богословська Ідея втілення Христа у творі Івана Багряного «Сад Гетсманський». *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. 2017. Вип. (20). С. 68–80.
73. Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні

відомості / упорядк. В. А. Просалової. Донецьк : Східний видавничий дім, 2012. 516 с.

74. Українська література на еміграції. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 497–499.
75. Утріско О. І. Багряний і Д. Донцов: проблема світоглядно-публіцистичних взаємин. *Наукові записки. Серія «Літературознавство»*. Вип. 4. 1999. С. 299–303.
76. Утріско О. Під перехресним вогнем: штрихи до силуетри Івана Багряного. «З його духа печаттю...». *Збірник наукових праць на пошану Івана Денисюка в 2-х томах*. Львів, 2001. Т. 1. С. 185–191.
77. Федунь М. Природа і українці в романі Івана Багряного «Тигролови» та Зелений Клин в мемуарних нарисах Галичини першої половини ХХ століття. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 62–67.
78. Хмель О. Мотив «ставання» людиною в прозі І. Багряного та Б. Антоненка-Давидовича. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 125–134.
79. Хом'як Т. «Людина – це найвеличніша з усіх істот» (художнє осмислення українського національного характеру в романах Івана Багряного). *Вісник Запорізького осередку вивч. укр. діаспори*. Вип. 2. Запоріжжя : [б. в.], 2004. С. 42–48.
80. Храмова В. До проблеми української ментальності. *Українська душа : [збірка оригінальних досліджень української ментальності]*. Київ : Фенікс, 1992. С. 3–34.
81. Чапленко В. Вимушене пояснення. *Багряний І. Листування*. У 2 т. Т. 2. К. : Смолоскип, 2002. С. 501–506.
82. Череватенко Л. «Ходи тільки по лінії найбільшого опору і ти пізнаєш світ». Життя і творчість І. Багряного (Лозов'ягина) (1907–1963). *Дніпро*. 1990. № 12. С. 61–76.

83. Шапошникова О. Дискурс божевілля у романах І. Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2005. № 71 (1127). С. 217–223.
84. Шапошникова О.О. Парадокси урбаністичного світогляду Івана Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2012. Вип. 63. № 989. С. 201–207.
85. Шапошникова О. Романи І. Багряного: між публіцистичністю і художністю. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2013. Вип. 67. № 1048. С. 238–243.
86. Шевельов Ю. Тріумф Романтики. *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 423–429.
87. Шлемкевич М. Проводжаючи Івана Багряного. *Сучасність*. 1976. № 1. С. 34–44.
88. Штуль К. Про роман І. Багряного «Сад Гетсиманський». *Іван Багряний: нове й маловідоме* / упоряд. Шугай О. Київ : Смолоскип, 2013. Кн. 1. С. 478.
89. Шугай О. Одісея української людини, або джерела епічного мислення Івана Багряного. *Багряний І. Вибрані твори*. У 2 т. Т. 1. [упоряд. О. Коновал, О. Шугай ; за ред. О. Шугая ; худ. оформл. В. Василенка]. Київ: Юніверс, 2006. С. 5–78.
90. Юрова І. Костецький – В. Барка – І. Багряний: релігія як основа художнього світогляду. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 143–152.
91. Яремчук І. Вимір образотворчого мистецтва у творчому космосі. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2006. Вип. 48. № 742. С. 68–81.