

Яременко Н. В.,
кандидат філологічних наук, доцент
кафедри української та світової літератур
ДВНЗ «Криворізький державний педагогічний університет»

ЕМОЦІЙНО-ВОЛЬОВІ ЕКЗИСТЕНЦІАЛИ В РОМАНІ І. БАГРЯНОГО «САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ»

У статті з'ясовано специфіку реалізації модусів буття в романі Івана Багряного «Сад Гетсиманський». Для виявлення джерел формування світоглядних пріоритетів І. Багряного та специфічних рис його художньої філософії здійснено їх зіставлення з найхарактернішими явищами європейської філософсько-естетичної думки середини ХХ сторіччя. Виявлено зв'язки з філософією екзистенціалізму, що зумовлені драматично-напруженим переживанням його героєм свого буття-екзистенції, проявленої через феномен беззапобіжності внутрішньої свободи на протизвагу різко обмеженій зовнішній.

Ключові слова: модус буття, екзистенціал, страх, свобода, психологізм, проза.

The article clarifies the specifics of the realization of the modes of being in the novel «Garden of Gethsemane» by Ivan Bagryany. To reveal the sources of the formation of ideological priorities of I. Bagryany and the specific features of his artistic philosophy, their comparison with the most characteristic phenomena of the European philosophical and aesthetic thought of the mid-twentieth century was carried out. Links with the philosophy of existentialism are found, due to the dramatic-intense experience of his hero of his being-existence, manifested through the phenomenon of unconditional inner freedom, as opposed to the sharply limited external.

Key words: mode of being, existential, fear, freedom, psychology, prose.

В статтє выяснена специфика реализации модусов бытия в романе Ивана Багряного «Сад Гетсиманский». Для выявления источников формирования мировоззренческих приоритетов И. Багряного и специфические черты его художественной философии осуществлено их сопоставление с характерными явлениями европейской философско-эстетической мысли середины ХХ столетия. Выявлено связи с философией экзистенциализма, обусловленные драматично напряженным переживанием его героем своего бытия-экзистенции, проявленной через феномен внутренней свободы в противовес резко ограниченной внешней.

Ключевые слова: модус бытия, экзистенциал, страх, свобода, психологизм, проза.

Глобальні катаклізми, що викликали в людини постійне відчуття страху й розгубленості, тотальної зневіри й відчаю, самотності та абсурдності власного існування, безперечно, не могли не позначитися на світовідчутванні митців та мислителів першої половини ХХ століття. Тому екзистенціалістські умонастрої, які завдяки таким мислителям як К. Ясперс, С. К'єркегор уже наприкінці ХІХ

століття привернули до себе увагу європейської інтелектуальної спільноти, у XX столітті стали визначальними для філософсько-літературного дискурсу. Найважливішим для себе філософи-екзистенціалісти М. Гайдеггер, А. Камю, Ж.-П. Сартр, Г. Марсель та інші вважали відтворення трагізму людини, що перебуває під тиском жахів воєн, революцій, післявоєнної розрухи. На думку А. Камю, за умови усвідомлення людиною сутності абсурду й потреби боротьби із ним досягається естетичне задоволення, далі – етична стадія і фаза, що поєднує відповідальність за свої дії та відчуття провини (за С. К'єркегором) – релігійна. Відсутність акцентуації на побутових проявах життя обумовлює можливість справжнього існування [Честертон 1990:68].

Серед українських митців, творчість яких засвідчує зацікавленість екзистенційною проблематикою В. Підмогильний, А. Кримський, Ю. Косач, І. Костецький, І. Багряний. Практично в усіх художніх творах останнього осмислено проблеми непевності епохи, нівеляції особистості в тоталітарному суспільстві, плинність часу та відносність істини, історичну пам'ять і відірваність від материзни. Як зазначено Ю. Бондаренком: *«Український літературний екзистенціалізм, створений на національному ґрунті, увесь комплекс питань, пов'язаних з існуванням індивідуума, – розв'язує крізь призму двох парадигм – національної та екзистенціальної. Художній статус образів їх національно-патріотичною наповненістю утверджується через їхню співвіднесеність із темою окремої людини, внутрішнього ества, долі й буття у світі особи»* [Бондаренко 2003:64].

Екзистенціальні мотиви у творчому доробку І. Багряного були в полі зору дослідників ще при житті митця. Чи не першим звернув увагу на прагнення письменника *«знайти дорогу до життя <...> вийти з темряви безнадійності й розпуки»* М. Шлемкевич [Шлемкевич 1976:43]. Суголосність поглядів І. Багряного та французьких філософів-екзистенціалістів щодо проблем, актуалізованих в межах концепції екзистенціалізму помітили Т. Марцінюк, Ю. Мартиненко, М. Балаклицький та ін.

Творча спадщина І. Багряного в останні десятиліття привертає неабияку увагу літературознавців. Так вивченню прозового доробка письменника присвятили свої праці М. Балаклицький, М. Жулинський, М. Кодак, І. Кошелівець та ін. Однак ще не вироблено єдиної думки щодо стилю творчості митця. Вважається, що його творча палітра співзвучна з неоромантизмом [Агєєва 1998:61], психологічним реалізмом [Кодак 2005:31] або неоекспресіонізмом [Балаклицький 2005:12].

Мета нашого дослідження полягає у з'ясуванні специфіки модусів екзистенційного існування у структурі роману І. Багряного «Сад Гетсиманський».

Реалізація провідних модусів екзистенціалізму в романі І. Багряного обумовлена ідеєю твору. Глобальне протистояння природного прагнення людини до свободи та карально-обмежувальної системи тоталітаризму обумовило провідний конфлікт роману. Письменником наголошено: *«Людина – це найвеличніша з усіх істот. Людина – найнещасніша з усіх істот. Людина – найпідліша з усіх істот. Як тяжко з цих трьох рубрик вибрати першу для доведення прикладом»* [Багрянний 1992:22].

Провідну авторську концепцію реалізовано в діалогах між героєм і його катами, які переконані, що *«людина є пишик»*, а *«людей вистачить»*, скільки не вбивай. Андрій Чумак терпить страшні тортури й не ламається, бо переконаний у вічності людської душі й минушості системи. Великін, Сергєєв, Донець, Фрей – страшний продукт системи, зламані, трагічні по-своєму, з понівеченими долями і душами.

Екзистенціалізм протиставляє образ світу й образ людини. Світ сприймається як такий, що його неможливо пізнати, оскільки він не підкоряється ніяким закономірностям, абсурдний і не піддається логічному осмисленню. Людина «покинута» в світ, у певне соціальне середовище, історичну ситуацію, протистоїть величезному світу й трагічно, фатально самотня. Герой екзистенціального роману перебуває в стані, який Ж.-П. Сартр визначає як «екзистенціальну тривогу», «нудоту», А. Камю – як «нудьгу».

Екзистенційний сум персонажів обумовлено автором уже на початку роману, сюжет якого розгортається на тлі переживань родини Чумаків щодо втрати патріарха. Майстерно виписаний експозиційний портрет батька дає можливість окреслити життєві пріоритети усіх членів сім'ї та пояснює їхні поведінкові схеми: *«На покуті, залитий сонцем, під сліпучою синявою неба сидів старий Чумак. Як живий <...> Старий Чумак, бронзовий і мускулястий, дивився просто кожному в очі примружено і посміхався. Посміхався в свій довгий запорозький вус, як це він робив завжди. Монументальний, кремезний і могутній, як сама земля, коваль Чумак. Патріарх свого племені, дебелистого і рясного <...> Руки були намальовані широченними мазками і недокінчені, і це найбільше вражало – її своєю правдою, грубі необтесані ковальські руки»* [Багрянний 1992:24]. Увага автора сфокусована на постаті і руках персонажа. Епітети «монументальний», «кремезний», «могутній», порівняння «як сама земля» мають яскраво виражений оцінний ефект.

Хронотоп роману увиразнює відчуття відчуженості й абсурдності. Дія твору переважно відбувається в критично замкненому просторі. Дія твору переважно відбувається у в'язниці, яка символізує «державу в державі», «царство молоха», де існують свої закони, своя мораль, своя дивна мова. Автор наголошує, що тюремна камера, в якій відбувається дія, – *«це окремий оригінальний і фантастичний світ. Так би мовити, світ в домовині»* [Багрянний 1992:336]. Уточнення «світ у домовині» увиразнює і життєві перспективи мешканців приміщення, і саме його призначення.

Варто відзначити рельєфність часопросторових характеристик, що виступають неодмінним атрибутом художнього твору, моделюючи його реальність. Цікавими у цьому плані є локативи замкненого простору, зокрема поїзду та в'язниці. *«Цей тряскій, торохкітливий вагон справляв враження надзвичайне – враження якоїсь символіки, образ чогось калічного, парадоксального, образ якоїсь епохальної аварії. Так, він символічний – цей вагон, немовби геніальна карикатура, пародія на велику революцію, що зродила ось цей шедевр»* [Багрянний 1992:59]. Автор зображує вагон і всіх, хто у ньому

перебуває переважно у саркастичному ключі. На його тлі виписано галерею людських типів: «представники нового, зовсім нового робітничого класу», що вирізняються «засмальцьованим й ідеально брудним та обшарпаним «прозодягом» та «відчуттям кари на кожному обличчі» [Багрянний 1992:60], наглядчі та міліціонери, які «говорять прекрасною мовою» і «вкинуть його у рідну-ріднісіньку українську тюрму», і яким «було ніби мультко» [Багрянний 1992:63]. Саркастичні епітети, що утворюють оксюморонні поєднання «ідеально брудний та обшарпаний одяг» або «рідна-ріднісінька тюрма», відтворюють авторську свідому позицію щодо абсурдності світу, в якому опинився герой.

Протест героя інтерпретовано як суперечку із реальністю, протест проти знеособлення людини. Подібний контекст актуалізує заперечення другорядності людини, знецінення її особистості. Андрій Чумак змагається за збереження власного «я», своєї автентичності в умовах «межової ситуації». Саме під час проходження пекельних кіл «фабрики-кухні» відбувається кристалізація незламного духу Андрія. Краще за будь-які описи характеризують сутність «держави-пекла» нові фольклоризми «кунді-бунді» (тортури), «чих-пих» (розстріл), «аргат» (наглядч), «вербовка» (підписування нових імен до сфабрикованого діла) і нові заповіді, як от: «Ліпше поламати ребра ста невинним, аніж пропустити одного винного» чи «Биття визначає зізнання». У цьому закладі не існує людей, а є тільки «людішки», яких, подібно до речей на фабриці, пропускають на малий та великий «конвеєр» (довгий безперервний допит з різними езекуціями) і навіть називають за першою літерою прізвища.

Євангельська оповідь про останню ніч Ісуса Хреста проведена в Гетсиманському саду є своєрідним ключем для розкодування глибинного підтексту роману. Саме залучення її до художньої тканини створює особливу часопросторову організацію твору, яку Б. Бегун назвав міфологічним хронотопом [Бегун 1991:21]. Міфологічний хронотоп, стверджує дослідник, дозволяє побачити в пласт міфологічної образності, який має великий вплив, а іноді і визначає зміст твору [Бегун 1991:21]. Обидва оповідні пласти

спрацьовують на реалізацію ідеї позачасових цінностей. Тобто, розглянуті в романі проблеми розкриваються із загальнолюдської позиції шляхом поєднання минулого і сучасного. Таким чином письменник показав своє розуміння ситуації – Садам Гетсиманським стала вся країна в роки сталінських репресій, бо всюди панували зрадництво, відступництво, продажність.

Аналізуючи елементи міфологічного хронотопу в романі не важко помітити, що письменник проводить паралель між головним героєм та образом Ісуса Христа. Автор поєднує реальне з біблійним, тобто показує головного героя у біблійному контексті: *«Андрій бачив, що він – Андрій – стоїть їм усім, немов кілок у душі, і тій душі мутько, і через те вони мнуться всі та йорзають. Ніби це не вони його ведуть на позорище, а він їх. І жоден не гляне в очі»* [Багрянний 1992:290]; *«Андрій підіймався крутими сходами, тяжко й подалу ступаючи, немов ішов на Голгофу»* [Багрянний 1992:494]; *«А найкращий той найменший, що ні в огні не згорів, ні в воді не втонув. Що за всіх так тяжко покутує»* [Багрянний 1992:27]; *«Андрій м'явся, як на розп'ятті»* [Багрянний 1992:313]. Розглядаючи такий внутрішньозмістовий елемент художнього твору як хронотоп героя Б. Бегун зазначає, що відомі міфологічні герої мають свій хронотоп, а за ними стоїть визначений сюжетно-ситуаційний ряд [Бегун 1991:21]. Таким чином, подібно до того як Христа, розпинаючи, вимагали довести, що він Син Божий, Андрій своїми муками і терпінням переконував, що він не «дірка від бублика» [Багрянний 1992:89], а Людина.

Із парадигмою страждання пов'язана і колористика твору. Складні асоціації породжує сприйняття червоного кольору в романі. Саме цей колір став символом революції. За міфологічним сюжетом – це колір багрянці, тобто колір безневинно пролитої крові Христа. Такою ж безневинною була кров тих, кого катували у сталінських тюрмах і таборах. Епітет «червоний» у романі І. Багряного набуває негативно-оцінного звучання: *«Червоний до одуріння»* [Багрянний 1992:53]; *«Тим кольором революційним, цебто кольором червоним, було вифарблено геть усі будівлі»* [Багрянний 1992:54]; *«Вся тюрма ви фарблена так само в червоний колір. Революційна тюрма значить»* [Багрянний 1992:55];

«Тепер той будинок рудий <...> щедро политий кров'ю» [Багрянний 1992:55]. Навіть колір волосся вірної служниці Системи майора Нечаєвої був рудим. Одна з показових стилістичних функцій кольористичних епітетів у романі – розкриття сутності зображуваної доби, доби жорстокості, ламання людських долі.

Ретроспекція відіграє у творі дві функції: з одного боку автору-епіку потрібне відповідне тло, істотна часопросторова перспектива, у якій ретроспекція і виступає своєрідним стартовим майданчиком, з другого – вона є глибинною мотивацією сучасного, а відтак і провідником психологічного. Сучасне в його даності не є самодостатнім, вичерпно самопояснюваним, його повнота можлива тільки в контексті минулого. Ретроспекції виникають не стільки як спогади-фрагменти, скільки як суцільна картина минулого, ретроспекції настільки розгорнуті, що в них самих розрізняється минуле і сучасне. А якщо врахувати сплетеність ретроспекцій в безпосередню сюжетну дію, то мусимо визнати, що погляд автора повсякчас намагається охопити всі три часові площини – минуле, сучасне, майбутнє, тому і фінальні сцени повісті можна розглядати не лише як вивершення епічної повноти, коли остаточно з'ясовуються життєві історії персонажів, але і як висловлення плану майбутнього, хоча події цих сцен до прямої сюжетної дії не входять, та все ж накреслюють її опосередковану перспективу.

Велику роль у розкритті характеру головного персонажа відіграють його сни, марення, спогади, тобто апеляція до зворотного часу. Саме у них великою мірою відчуваються атмосфера дитинства героя, його підсвідомого бажання свободи: *«Сон був більшою реальністю, аніж дійсність. Бо він був барвистіший, часом осяяний сонцем, веселкою, громовими дощами, закосичений квітами, озвучений світом золотого дитинства, буйною радістю юнацтва, сміхом першого, воскреслого в снах кохання. Сон, як утеча, сон, як свобода, сон, як повторення в безмірно яскравішій формі всього, що було і що буде, без того, що є»* [Багрянний 1992:337]. Застосовуючи форму прямого називання автор відтворює психічний стан персонажа. Яскрава колористична характеристика, а

саме епітети «осяяний сонцем», «закосичений квітами», «золоте дитинство», засвідчує прагнення героя до гармонії, щастя, окреслює його внутрішньоособистісну спрямованість.

Реальний час персонажа виписаний митцем як пряма апеляція до змальованої епохи: *«Дивно, час починав втрачати свою чіткість. Вірніше, почуття часу в цій камері якимось дивно трансформувалось. Потяглась суцільна стрічка. Безперервна. Строката, швидка, без чіткої диференціації на дні, ранки, вечори, ночі. Все було суцільною ніччю, і все було суцільним днем. Все було суцільним кипучим життям, і все було сном, кошмаром»* [Багрянний 1992:338]. Час сприймається як безперервність і неминучість, від яких давно ніхто не чекає добра. Закільцьованість процесів, що відбуваються в обмеженому просторі камери, переосмислюючись, поширюється на все буття Системи, сприймається як символ безнадії і зневіри. Просторово-часові варіанти (спогади, ретроспекції, психологічна суб'єктивізація часу, замкненість простору та ін.) – особливий шлях пізнання дійсності, шлях аналізу не лише соціального, а й психологічного.

Утвердження творчого начала як домінанти людської індивідуальності, спроможність моделювати себе і дійсність – вихідні модуси людського існування. Екзистенціалізм стверджує, що людина – це свобода. Свобода, у першу чергу, робити вибір. При чому вибір цей зорієнтований не безпосередньо на дії, а скоріше на ставлення до ситуації, на вибір морально-ціннісних пріоритетів. У межах насильницьки обмеженого простору персонажі роману діють в межах власного вектора свободи. Так, скажімо, перебуваючи в «брехайлівці», куди звозять в'язнів з різних тюрем і яка «являє собою доказ абсурду всієї енкаведиської системи конспірації», в'язні не лише не впадають у відчай, а й *«продукують убійчі анекдоти, різні веселі історії, пародії на слідчих»* [Багрянний 1992:150]. Таким чином і в *«чадному вирі безглуздя»* [Багрянний 1992:150] можливий, на думку автора, супротив Системі.

Згідно теорії Ж.-П. Сартра поняття «воля» і «відповідальність» як складові концепції «проекту» дає підстави індивіду себе творити. А значить, у

межах екзистенціального дискурсу людина сама відповідає за своє існування, формує себе сама протягом усього життя і не є чимось сталим, реалізованим. Для Андрія Чумака найстрашнішою карою є припущення про те, що зрадниками є його брати. Адже така звістка змусила б його розчаруватися, остаточно знищити віру в людей, переконатися в неможливості відродити в світі гармонію. Через наскрізний лексичний повтор слова «хто» виражає подумкову спрямованість головного персонажа, який протягом усієї оповіді намагається віднайти відповідь на *«некуче питання «ХТО?», хто продав його, як той Юда Іскаріотський»* [Багрянний 1992:37]. Ідейно-художня виразність зображення досягається також за допомогою синтаксичних засобів художньої мови. Досить часто напруження в душі персонажа, внутрішні вагання і неспокій передає наскрізний синтаксичний повтор *«Ні! Не може бути»* [Багрянний 1992:37].

Екзистенційні модуси «буття-небуття» є наскрізними й реалізуються в ряді смислових корелятивів, як от: зрада, любов, воскресіння, страх. Ці модуси сповнені амбівалентним змістом. І. Багрянний обстоює міфопоетичний підхід до подолання смерті, утверджуючи ідею воскресіння.

Образ «саду Гетсиманського», наскрізний образ, наповнений символічним звучанням, є головним провідником авторського задуму, спрямовує підтекст роману до біблійних витоків і дозволяє автору чітко окреслити провідні мотиви твору і створити певні психологічні типи: тип Христа як утілення моральної сили і жертовності, тип Юди-зрадництва. У художній структурі досліджуваного роману важливе місце посідають епітети. Особливо помітною є їх роль у психологічних портретах (*«на серце його ліг тяжкий-претяжкий камінь»* [Багрянний 1992:42] або *«<...> губи її тремтіли, а очі наливалися сльозами. Великі блакитні очі. Ті сльози виповнили їх вкрай, а тоді геть бурхнули через верх і буйно потекли по щоках»* [Багрянний 1992:52] тощо). Щоб увиразнити психічний стан персонажів, автор вдається до застосування метафори. У творах прозаїка вони відбивають наростання динаміки почуттів та психічних станів (*«він тими очима дивився не просто, а*

якось спідлоба колов Андрія» [Багрянний 1992:81], «в Андрія пробіг легкий морозець поза шкірою» [Багрянний 1992:81], «в Андрія помалу відлипала спина від дверей, опускалися руки і очі дерлися до лоба» [Багрянний 1992:83] та ін.).

Концепцію «волі до життя», яку було репрезентовано М. Хвильовим, І. Багрянний інтерпретував як прагнення індивідууму набути свободу, що спонукає його до дій у будь-якій ситуації. Митець відтворив еволюцію Андрія Чумака в його становленні на шляху до екзистенційного вивищення над ситуацією. Герой змінюється сам і спостерігає за трансформацією характерів інших жертв Системи під впливом тюремного пресу, відстежує поступове розмежування загалу на «Січ ворохобну» та «сірих мишей, що погноблено сиділи, зігнувшись над своїми клунками».

Атмосфера глухого кута або нових буттєвих пасток, у які потрапляють герої, активізує їхні роздуми. Деструкція, яку несе тюрма як символ «загратованості» людського існування активізують переоцінку попереднього буттєвого досвіду. Як видно з роману, світ в'язниці не є просто символом фізичного та духовного закріпачення, що відбиває узвичаєний погляд на неї. Письменник виявив неабияку художню майстерність у змалюванні «фабрики-кухні», показавши передусім складність організації тюрми. Цей окремий світ у свідомості головного героя Андрія Чумака проектується як образом потойбіччя, з одного боку, і як відбиток країни в цілому.

Перебуваючи в «фабриці-кухні», Андрій Чумак усвідомлює критичний дисонанс між вимріяними уявленнями про «світле майбутнє» та реальністю. Цей супротив формує імпульс протистояння в'язня і слідчих. Рух до «межі» сприймається як сутність існування і своєрідна особистісна ініціація. Персонажі сприймають смерть не як фінальний акт дійства, а як можливість не лише випробувати себе, а й звільнитися (смерть комбрига Васильченка, стоїчні поривання вісімдесятилітнього священика, згасання вегетаріанця Дахно, пісні грека Металіди та ін.).

Отже в епіцентрі авторської моделі світу постає людський Універсум у контексті жорсткої рамки тоталітаризму, чітко окреслений у часопросторі епохи

репресій, та рефлексії психології, моралі людини, що найвиразніше виявляються в граничних площинах співвіднесеності людини і світу. І. Багрянний не дає категоричних відповідей на проблеми «екзистенції» – існування. У романі стверджується думка про те, що людське життя є важким випробуванням, але воно аж ніяк не позбавлене сенсу. Якщо істину і не збагнути розумом, то до неї можна «допрацюватися», спираючись на всі можливості людської природи.

БІБЛІОГРАФІЯ

Агеєва В. Поет після облоги / Віра Агеєва // Art Line. – 1998. – №2. – С. 60–61.

Багрянний І. Сад Гетсиманський / Іван Багрянний. – К. : Дніпро, 1992. – 528 с.

Балаклицький М. «Нова релігійність» Іван Багряного : монографія / М. Балаклицький. – К., 2005. – 167 с.

Бегун Б. Хронотопический анализ литературного произведения / Б. Бегун // Русский язык и литература в средних учебных заведениях Украины. – 1991. – №11. – С. 18–22.

Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Ю. Бондаренко // Слово і час. – 2003. – №6. – С. 64–69.

Кодак М. Викрадання людини (психологізм «Саду Гетсиманського» Івана Багряного) / М. Кодак // Слово і час. – 2005. – №6. – С. 25–31.

Честертон Г. К. Чому філософії час воскреснути / Г. К. Честертон // Філософська і соціологічна думка. – 1990. – № 1. – С. 68.

Шлемкевич М. Проводжаючи Івана Багряного / М. Шлемкевич // Сучасність. – 1976. – №1. – С. 43.