

УДК 23(7.046.3):82-3

Марина Кульчицька

ХРИСТИЯНСЬКА ПАРАДИГМА ХУДОЖНЬОГО ОСЯГНЕННЯ ТОТАЛІТАРНОЇ ДІЙСНОСТІ В РОМАНАХ В. БАРКИ “РАЙ” І “ЖОВТИЙ КНЯЗЬ”

У статті розкрито концептуальну гармонійність романів “Рай” та “Жовтий князь”, зумовлену глибоко християнськими засадами авторського творчого осягнення тоталітарної дійсності, за якими художній стиль В. Барки може бути ідентифікований як органічний, структурно-багатошаровий релігійно-містичний художній стиль.

Ключові слова: національна ідентичність, ментальне християнство, світоглядна концепція, художньо-естетична цілісність, метафізичний план, принцип триєдності, кордоцентризм, біблійні мотиви й образи, семантика заголовка.

Кульчицькая Марина. Христианская парадигма художественного постижения тоталитарной действительности в романах В. Барки “Рай” и “Желтый князь”. В статье рассматривается концептуальная гармоничность романов “Рай” и “Желтый князь”, обусловленная глубоко христианскими основами авторского отображения тоталитарной действительности, по которым художественный стиль В. Барки может быть идентифицирован как органический, структурно-многослойный религиозно-мистический художественный стиль.

Ключевые слова: национальная идентичность, ментальное христианство, мировоззренческая концепция, художественно-эстетическая целостность, метафизический план, принцип триединности, философия сердца, библейские мотивы и образы, семантика названия.

Kulchyts'ka Maryna. The Christian Paradigm of Fiction Representation of Totalitarian Reality in the Novels “The Eden” and “The Yellow Prince” by V. Barka. The article deals with the conceptual harmonicity of novels “The Eden” and “Yellow Prince” provided by the deep Christian basis of author's representation of totalitarian reality. The artistic style of V. Barka can be identified as organic, structurally polyplastic and religio-mystical artistic style.

Key words: national identity, mental Christianity, vision conception, artistically-aesthetic integrity, metaphysical plan, principle of three components, biblical motives and images, semantics of headline.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування результатів дослідження. “Релігія відіграє надзвичайну роль в українському письменстві. Якщо б уявити його у вигляді споруди, з якої магніт витягає всі релігійні мотиви – ця споруда завалилася б”, – так Л. Рудницький характеризує провідну “духовну прикмету” україн-

ської літератури – її глибоку релігійність [1]. За часів СРСР цей релігійний месіанізм стає особливо відчутним у літературі української діаспори. Тут, на віддалі від нав'язуваного атеїзму, релігійність виступає “...правдивим прихистком національної ідентичності” [2], вільно й інтенсивно проникаючи у твори антитоталітарного спрямування, зокрема в романи Івана Багряного, Тодося Осьмачки, Ольги Мак й ін. [3]. Досить часто – лише у формі біблійних мотивів та образів. І хоч останні, актуалізуючи додаткові смислові пласти загальнолюдського значення, вводять описані трагічні події у морально-ціннісний контекст народної духовності, вони все ж таки залишаються тільки наскрізним “...біблійним матеріалом у змістовій структурі” романів [4] або спорадичним, аксіологічно-пафосним ствердженням-антитезою (щодо ідеологічно витриманих творів українських письменників радянської доби), довільним, можливо, навіть підсвідомим “сплеском” національної ментальності творця [5].

“Релігійний месіанізм” В. Барки зовсім інший. Тут уже не окремі прояви ментального християнства, а струнка художньо-естетична цілісність. Вона міцно укорінена в надрах авторського особистого світосприйняття і базується на ґрунті стійкої світоглядної концепції, що живить собою релігійні засади творчості цього істинно християнського письменника. Власне, “релігійний містицизм” (Ю. Бойко), щире духовне зачудування, правдива віра й сердечна відданість Божественному Абсолюту і є тими гранями авторської творчої манери осягнення дійсності, які визначають “органічну несумісність його світосприйняття з марксистським світоглядом...” [6].

Ця онтологічна несумісність проступає у всіх планах змісту романів “Рай” та “Жовтий князь” і найбільш концентровано – саме в метафізичному (паралельно з реалістичним та психологічним). Зосереджуючи в собі найвищий ступінь смислової напруги, метафізичний план оприявлюється як єдине концептуальне тло художньої картини тоталітарної дійсності. Виступаючи частиною триєдиновимірної картини світу, метафізичний план, у свою чергу, вибудовується на фундаментальному, за визначенням Ю. Барабаша, для творчості письменника структурно-семантичному принципі триєдності, або тернарності [7]. Потрійна його структура (у якій сакральне “три” – реально втілений духовний синтез автора й основоположна, світоглядно-естетична модель твореного ним художнього світу) включає в себе

нерозривну, взаємодоповнюючу і взаємопідтримуючу цілісність трьох рівнів, або ж, як назвав їх сам В. Барка, “духовно-творчих сфер” [8]:

- **поетична** – основу її становлять художньо-трансформований у тексті “Раю” і “Жовтого князя” світ біблійних образів, мотивів і символів, а також порівняльне зіставлення ідейно-сміслових та сюжетно-композиційних [9] особливостей творів Барки і Данте [10];
- **релігійно-проповідницька** – у названих романах ця сфера має два види вираження: *безпосередньо* романний зміст, куди входять сцени: спочатку профанно-знущальної, а згодом просвітлюючої-катарсисної вуркаганської відправи (“Рай”); останнє богослужіння і проповідь священника в сільській церкві (“Жовтий князь”). Разом із тим – інтелектуально-філософське діалогічне розмаїття проповідницько-аналітичного характеру, крізь яке автор *опосередковано*, вустами своїх героїв, проповідує правди віри, християнську етику та вищу божественну сутність людського буття (розмова Мирона Катранника з братом Прокопом, бесіди Антона Никандровича і діда Полуниці, монологи лірників, умовиводи епізодичних персонажів тощо);
- **філософська** [11] – сюди входять: А) духовна і світоглядна спорідненість творчих пошуків Василя Барки та Григорія Сковороди. На думку Ю. Барабаша, твори цих митців-мислителів поєднує настійлива діалектична єдність трьох (!) світів: “монструозний макрокосм нашого століття”, “мікрокосм нескортої людської душі з її прагненням до віри, пошуків духовного оновлення”, “світ біблійної символіки та християнської метафорики”. Причому “трисвіття” В. Барки, як справедливо стверджує дослідник, аж ніяк не є механічною копією концепції Г. Сковороди, бо сформувалося воно в цілком іншу добу, відтак “і наповнилося змістом цієї доби” [12]. Так само, як наповнилося змістом ХХ століття особисте життя В. Барки, яке дуже часто порівнюють зі способом буття Г. Сковороди, убачаючи в білому монашестві й аскетичному, проте зовсім не відлюдкуватому існуванні пряму духовну спадкоємність, світоглядне суголосся їх життєвих настанов. Але ця подібність не лише зовнішня. У романі “Рай” вустами свого героя, також високодуховної людини, аскета-філолога, залюбленого в давню літера-

туру професора Споданейка-Віконника, В. Барка передає власне захоплене і ностальгічне за втраченою духовною саможертвоністю ставлення до християнських подвижників із Свято-Київських печер. Тут же автор говорить і про подвижницьку концепцію Г. Сковороди, “що спиралася всією побудовою на наріжні камені істин” печерських ченців. Водночас великий любомудр чернецьку форму шукання вважав хоч і героїчною, проте непридатною в сучасних умовах. “Сковорода, – пише В. Барка, – на погляд Антона Никандровича, мав рацію, перевівши шукання в інший плян: подвижництво серед самого життя, однак без того, щоб датися світові в руки” [13]. Стосовно свого життя В. Барка конгеніально продовжив цю тезу: “Світ мене спіймав, але не вдержав”...

Заглибившись у складне універсальне плетиво метафоричної символіки книг Святого Письма, В. Барка (як свого часу і Г. Сковорода) не міг оминати “...багатозначного біблійного вчення про *глибине* серце...” [14], чим долучився до традиційної для української ментальності “філософії серця”. І знову-таки психологічно достовірно зафіксований у “Раї” і “Жовтому князі” кордоцентризм українського світосприйняття визначається трьома його смисловими аспектами:

1) *релігійним* – серце як осереддя віри, центр “морального життя і духовності людини” [15];

2) *внутрішньо-антропоцентричним* – спорідненість із думкою Г. Сковороди про те, що саме серце є онтологічним центром малого Всесвіту людини: “...людиною є зовнішня чи крайня її плоть, як люди вважають, але глибоке серце або думка його, вона-бо найточнішою є людиною та головою” [16]. Відповідно характеризують один одного або незнайомих чужинців герої В. Барки: хлопець йде до важко хворого старшого чоловіка, “...бо серце є ось тут! – Борзокінь стукнув кулаком себе в груди...”; професор Споданейко-Віконник: “...людина з «сердечною загадкою», «в нього голубине серце»” [17]; “Там серця нема – камінь під ребром. Сюди прислали своїх: цей страх робити”, але Вартимець – “...в нього серце прокинулось: при біді” [18] тощо.

Водночас цілком традиційно автор подає серце як “хранителя і носія усіх тілесних сил людини” [19], передає через його відчуття глибоке душевне й фізичне виснаження героїв від владної політики спустошливого страждання: “Навколо серця Антона Никандровича в

льодовому холоді зуклубочилась отруйна неміч” [20]; “Жінка однією рукою трималася за одвірок, а другою (...) показала на приміщення і зразу ж поклала її до грудей, мов би серце хотіла спинити...”; “І серце теж криється: в свій смуток”; дзеркальце, що його підносила Дарія Олександрівна до обличчя свого чоловіка, від усвідомлення його смерті випало із жіночих рук і розбилося, “...так, мов світ серця її впав і розбився навіки” [21].

3) *іраціонально-гносеологічним*, у якому серце – правдивіший за розум орган чуттєво-достовірної і проникливої оцінки явищ дійсності, її психологічно-емоційного усвідомлення-відображення, як узагальнив П. Юркевич, “осереддя багатоманітних душевних почувань, хвилювань і пристрастей” [22]. У цій сфері дослідник розмежовує такі два, присутні й у названих романах В. Барки, відтінки значення [23], як:

а) *своєрідне* вираження, виявлення і розуміння тих душевних станів, “які за своєю ніжністю, переважною духовністю й життєвістю неприступні для відстороненого знання розуму”, наприклад: “Серце чує, а думка не відає, не знає” [24]; “Чомусь і в Дарії Олександрівни стрепенулося серце (...) вмить – мов розлігся сміх зловісний: “Лихо буде! Треба стерегись...””; Мирон Данилович “дивився недужий – болісно було на серці; і ніби сам теж серед неживих...” [25];

б) “поняття й виразне знання розуму, позаяк воно стає нашим душевним станом, а не лишається абстрактним образом зовнішніх предметів, відкривається або дає себе помічати не в голові, а в серці...”: “Схолонуло на серці і впало: «Братимуть!»”; “Сподіванка здобути борошно знов заповонила серце”; “Її ніби вогнем в серці вдарило від тих слів...”; “...всім серцем противиться, не хоче повірити, що впаде і він мертвий під вапно...” [26]; “Ворушиться в грудях клубок огненних гадюк і починає гризти стінки серця, впорскувати краплі, гострі, як голки (...) почуття злоби (яке відчуває Антон Никандрович до «ловеласа» Серпокрила – М. К.) ослаблює серце, валить з ніг”; “Материнське серце мудріше, ніж комсомольська програма” [27].

Прикметно те, що й сам В. Барка, пишучи художнє полотно про тоталітарну дійсність, спирається передусім на власний “душевний зір” [28], довіряється саме “очам серця” [29], які скеровують духовно-психологічний напрям його художнього бачення.

Ще одним підрівнем філософської сфери є: в) аналітично-синтетичне узагальнення соціально-історичних подій тоталітарної

епохи, співвіднесене з релігійними основами (рисами) української ментальності автора і героїв “Раю” та “Жовтого князя”. Тут простежується послідовна суспільно-індивідуальна й культурна обумовленість присутності християнської віри персонажів: від заземленого, фольклорно-містичного двоєвір’я (так званого “народного християнства”, яке, на думку М. Еліаде, “...не може бути повністю відділено від давнього міфологічного мислення” [30]) персонажів “Жовтого князя” до правдивої аскетично-поглинаюче-світоглядної віри головного героя “Раю” професора Споданейка, високого рівня його (зрештою, як і самого В. Барки) усвідомлення догматів “правдивого Християнства” (митрополит Іларіон).

Комплекс названих сфер постає як протиставна “матеріалістично безвірницькій” (В. Барка) моралі соціалістичного світу ідейно-етична позиція автора, на якій на глибинному онтологічному протистоянні представників ментально відмінних націй розбудовується масштабний романний конфлікт. Реалістично-психологічне осягнення цього протистояння (його безпосереднім вираженням стає присутній в обох романах історично-об’єктивований мотив “старшого/молодшого брата” – російського/українського народів) В. Барка виводить на духовно-аксіологічний рівень через легендарний біблійний *мотив братовбивства*. Суголосно із творчим баченням І. Багряного письменник сфокусовує увагу героя на далекому місячному диску. Нерівність його ландшафту утворює зображення, що традиційно народ тлумачить як божий знак зрадницького двобою рідних братів – Каїна й Авеля [31]: “...Нам зображення, – думає Мирон Данилович. – Брат брата на вилах держить; під груди вдарив і підняв, поки – смерть; поставлено малюнок, як нагадку проти каїнства, що діється, і погіршало, бо з родинами гублять”. Однак, на відміну від конкретно родинного його звучання в І. Багряного, В. Барка надає місячній візії свого героя загальнонаціонального, універсального сенсу: це метафоричне зображення стає образним символом моделі тоталітарного суспільства, де цілковито стирається поняття “людини-брата” – людської спільності буття на землі, належності до одного духовного й біогенетичного роду *homo sapiens*: “Склавши висновок, Мирон Данилович одвів погляд від промовця. Говори! Твоя справа на місяці показана” [32]. Наслідки цього смертельного протистояння – “духовна зараженість людства” [33] “оманою атеїстичного вчення” [34], національна трагедія, голокост, чинений одним народом над іншим, характер і методи

впровадження новітнього соціально-політичного устрою – письменник безпосередньо пов'язує з пророцтвами “Апокаліпсису” [35].

Своєрідно потрактована й органічно вплетена в канву “Раю” і “Жовтого князя” символічна образність “найтаємничішої зі святих книг” [36] уможливила пряму аналогію між описуваними в ній кінцесвітніми подіями та відображуваною об'єктивною історичною реальністю. У масштабах дії діалектичних законів Всесвіту – конкретне земне втілення протидії сил Добра і Зла: національної традиційності, віри, милосердя, моральності, християнської любові та хижого оскалу тоталітаризму на чолі з *диявольським звіром* [37]. За змістом романів цим звіром, як стверджує В. Чумаченко [38], аж ніяк не є сам Сталін. “Міражний” [39] у В. Барки керманіч радянської “спільноти” (“...міраж. Іноді я жду: наведення через секунду зникне, як сон. Ні! – існує далі” [40]) – “...не Люцифер, – проникливо зауважує Л. Плющ, – Люцифером є вся драбина комуністичної ієрархії...” [41]. Отже, Звір (той, що піднімається “...з безодні гріха, через життя народів” [42]; “...виліз з багна в образі компартії, – зразу кинувся на сім'ї людські: розриває їх, бо сказано – звір” [43]) – це, насамперед, збірний образ цілої владної системи з антинародним спрямуванням її діяльності. Уже потім він набуває конкретики – хижак, який чинить повною владою першого, стає речником об'єднаної і скажено жорстокої диктатури – “сталінізм” і “гітлеризм”, “обидва «фюрери» яких діяли від звірячих гуртовщин...” [44]: “Гітлер, прийшовши на місто своїх учителів (большевиків-московців. – М. К. Тут В. Барка проводить пряму аналогію між двома режимами), – довершить їхнє руїнництво” [45].

І хоч із наростанням трагічності подій радянський “лад”, за словами Р. Мовчан, дедалі більше усвідомлюється героями як “втілення саме зла абстрактного, сили диявола, панування страшного звіра..., який прийшов як знамення близького апокаліпсиса” [46] – (“Кажуть, час злого і знаки” [47]), письменник поступово розвиднює його абстрактну аморфність. При цьому “...умовно-символічний план, – додає дослідниця, – певною мірою накладається на реалістичне, конкретне змалювання, однак не заступає ідею конкретного зла” [48]. Його втіленням стають образи людей, чітко відмежовувані за антигуманним характером своєї робочої мети: “Написано, що виліза з моря звір повсесвітній, значить сполучка така, з багатьох разом; звір роз-

риває людей, як скажений. От справдилося: і звір розриває!.. Слуги його однакові всі – тисячні, що ви згадували. Дивляться на покійників і все, радіючи, примовляють по-ненашому: «Ага, їли хліб на світі, а тепер умерли!» [49]. Таких функціонерів герої обох романів сприймають як матеріалізоване втілення “диявольської личини” – “живі” **образи Ящура, Змія** [50], підкріплювані епізодичними, майже однаковими для всіх представників влади зооморфними ознаками: “Сам Вельзевул, адський владика з шістьома ногами (...) потворний він, як гріх; схожий на допотопного ящура. Страшний!” [51], – так передає його зриму подобу Адам Скаржинський, його “...служники, ніби змії, гризтимуть життя...”; про Отроходіна: “Так би зразу і сказав – давай весь хліб, бо вб’ємо! – як здобичник. А то кружить змієм і мучить”; “Вигляд промовця (...) чомусь примарювався полум’яно-мишастий і мінений в тінь, з гострими, ніби обкусаними в щипцях, заціпками жорстокості (...) охрою горить вигляд істоти, що німа до сльози і хижа до життя. Жахається думкою Мирон Данилович: «Ну, ящір і єсть!»” [52]. І навіть далекого кремлівського “сфінкса”, який із мовчазно-кам’яною незворушністю чинить масову смерть [53], жахаються його ж послідовники: “...Отроходіна пройняло остиглістю... «Нечисто!» – метнулась думка про «хазяїна», очі якого глянули (...) з крижаною рудістю, ніби зимносердна істота старовини, оживши, крізь них загрозилась” [54].

Стабільна присутність цих образів у художній тканині “Раю” і “Жовтого князя” розгортає наскрізний, ідейно сконденсований образний лейтмотив зі стійкою, висхідною семантикою. Ідолопоклонські засади існування, невтомний збір численних людських жертвоприношень, зрештою, варварське знищення “...віковічної української православної народної культури” [55], зокрема сюжетобудуючі сцени санкціонованого владою закриття і розорення церкви (“Жовтий князь”) чи зображення сплюндрованої, проте уцілілої будівлі соборної пустки (“Рай”), укорінюють **мотив комуністичного неопоганства**. Його “інтернаціональні ознаки»: “наси́льство чи диктатура в громадському житті”, “кривава помста чи всяка інша помста й гнів за найменшу кривду (...) конечно й незабутня”, – В. Барка ілюструє всім ходом сюжетної дії, так само, як і ідеологічно прокоментований у текстах “обман” – основу радянського суспільного життя [56]: “Революційні хірурги закликають вірити, що ми, райські мешканці. Це чаклунство в грандіозних формах”; “Для вдержання влади група аморальних осіб

вживає всіх ідей і принципів – сьогодні одних, завтра других. Крутість називає науковим терміном: діалектика...” [57].

Цей мотив повністю співмірний із народно-християнським світосприйняттям, що превалує в оповідній тональності “Жовтого князя” і логічно вивершується, доповнюючися розгорнутим у “Раї” **мотивом змієборства**: християнізованої моделі протистояння Добра і Зла, Світла і Темряви, традиційних основ української гуманності та дикунської жаги невинної крові, спроектованої у сталінсько-гітлерівській іпостасі вельзевулічного монстра тоталітарного устрою. Причому знову-таки дії підпорядкованого народу мають оборонний характер, тоді як Змій, або ж Дракон (як у давній моделі двобою Героя (змієборця) зі Змієм (антигероєм)) [58] – інородний злісний завойовник, що агресивно вдирається на чужу територію: “...коли з світового простору прилітає дракон і нищить людство, – що треба робити? – Об’явити загальну мобілізацію...”. Натрапивши при читанні Г. Сковороди на описаний ним образ “духовного чоловіка”, Антон Никандрович уявляє собі саме такими “молодих борців – схожих на того, хто дракона списом прошив” [59].

Традиційно рушійним чинником такого протистояння виступає певна “ціннісна субстанція” (І. Роздольська) [60] – **скарб**, як символічний образ переважно ідеалістичного, морально-етичного плану. Правда, у В. Барки образ скарбу постає як складене з кількох аксіологічних пріоритетів поняття. Воно включає: увіковічені загальнонародні цінності національно-ідентифікуючого значення, що перебувають під загрозою шовіністично орієнтованої, планомірно-брутальної російської асиміляції: “...тільки одно багатство мають вони (села. – М. К.): близько підійшли вони до вчення Спасителя в чистосердечності своїй. Вони зберігають великий скарб і самі не знають, який великий він...” [61]. Їх символічно-матеріалізованим утіленням виступає церковна Чаша-потір, за якою задля наживи “полюють” чужорідні зайди. Єдиний спосіб її збереження (а з нею – тисячолітніх надбань народної духовності) від чужинців – глибокий таємний сховок (“Жовтий князь”) [62]. Водночас письменник говорить про найдорожчі (й часто трагічні у своєму відкритому прояві за умов насильницької уніфікації державною машиною) індивідуальні світоглядні цінності всесвітнього масштабу, а власне, любов (Олександр й Ольга “були безкінечно заласкавлені у своїй близькості. Так, ніби знайшли скарб, якому немає міри, – належить скарб обом і вони його

від початку життя беруть порівну”), людську душу (“...кувачі гріха звеліли кожному виконавцеві своєму: «Вбий душі!», «А Бог? Де його дім... В душі дім його»), свободу самовизначення («Душа звекає до волі, після якої так страшно жити в суспільстві з тисячами сірих, обмежених, щоденних загроз, смертних заборон, партійного кретинізму». Цікаво, що автор відносить до них і «скарб самотності»: Антон Никандрович «теж любить самотність і відстоює недоторканість свого особистого життя» [63]. І навіть людську кров, яка є символічною і фізичною основою даного Богом життя, що реально й духовно знищується, через ритуальне непомірне жертвоприношення на вівтар комуністичної ідеї.

У світлі сказаного можна тлумачити й образ духовної зброї-списа, що, на думку автора, беззаперечно пробиває драконові груди. Адже це – не войовнича агресія (“Немає міри для визначення неслітського непоправного зла, що в убивстві, – жахом віє від уявлення про нього і незносною безнадійністю...”), а справжні християнські чесноти: істинна, а не удавана віра (“...чого вони лізуть з чобітьми в душу?! Вірити не можна (...), а як я хочу вірити? А як мені не можна без цього?!”); терпіння (“Терпіння рослин, коли вони пробивають дорогу до світла (...) – ось прообраз нашої долі” [64]; ним керуються Катранники: “Терпи! Це годиною краще, ніж цілий вік хвалять” [65]; Антон Никандрович почуває, “що є найбільше світове нещастя, яке між людьми ходить і ось тепер напало на нього самого: він його перетерпить; тоді для інших буде легше” тощо); милосердя і людяність (“Немає мудрості більшої, ніж (...) мудрість милосердя (...), милосердя в страшному, повному безперервного терпіння, щоденному житті”, “Так було споконвіку: кого обрано для провіщення, терпить іспит. Серце удосконалюється – з страждання зростає добрість” [66] – та доброта, коли в найскрутніші моменти життя люди не втрачають свого людського обличчя (Катранники, батько і син, у найлютіший голод діляться їстівним із іншими, професор Споданейко розробляє цілу “тактику” допомоги іншим, цієї тактики дотримується і його студент Астряб)).

Усі ці рятівні якості люди втрачають у клопотах повсякдення і згадують про них тоді, коли вже “нечистий” підступив занадто близько. Тому герої сприймають свою біду як Боже випробовування-покарання: сказане у проповіді священника: “...Без молитов, згорділи, що в нас родюча земля. От, відібрана. Без молитов, згорділи, що

багато хліба було. Віднявся! Бо з пирогами забули скинню духовну...”, знаходить дійсне підтвердження в думках селян: “Страхається бабуся, згадуючи, що тепер – в селі; так і є: розпились і розсобачились. Непоштиві ми, насмішкуваті і злі, і нещирі; пліткуєм, як свині, про кожного – нечисто. Живем без страху Божого. В неділю бійка на вулицях. Озвірили! Хіба що кара справить” [67].

Цікавим є той факт, що цей “терплячий стоїцизм” В. Барки, який ліг в основу філософсько-світоглядного осягнення трагедії тоталітарної дійсності, став об’єктом активної негачії для П. Маляра. Свого часу критик висунув тезу про цілком відруховий (перегук із думками про рабську релігію Ф. Ніцше), хоч і не напускний, та ще й характерний для того часу християнізм В. Барки, який є підґрунтям письменницького, буцімто невинувато песимістичного за тих умов “філософування без філософії”, проявом сковородинівського варіанта космогонічної “філософії серця”. Через це критик робить висновок про обтяженість роману “середньовічними уявленнями про Добро і Зло”, що, на його думку, призводить до людинообразної “потворності спотвореного автором буття”: “Це спотворення, – наголошував критик, – стало найбільшою перешкодою до заперечення підрадянської дійсності, бо реальність замінена тут хворими уявами про неї” [68].

По-перше, В. Барка зовсім не прагнув заперечити радянську дійсність. Він намагався викрити її антигуманний характер, а принципи християнської етики й моралі тільки підсилили зображення нездоланної антагоністичної розбіжності двох світоглядних систем. По-друге, П. Маляр не бере до уваги те, що художня дійсність – не обов’язково суцільно реалістична копія відображуваної реальності. Це – завжди умовність. І тим, наскільки інтенсивно автор використовує її потенціал у своєму творінні, окреслюються загальні параметри, які характеризують творчий стиль митця. Окрім того, правдивість і художність романного полотна визначається цілісністю авторського світосприйняття та викінченістю його ідейно-естетичної концепції.

Підтвердженням цілковитої самотності творчого осмислення дійсності, його високо згармонізованої ідейності й естетичності є і такий елемент художньої структури, як *заголовок*. Назви обох романів (зрештою, як і багатьох інших прозових та поетичних творів В. Барки) органічно пов’язані з духовно-поетичним макрокосмом Біблії. У ньому – їх основоположна символіка. “Рай” (“Книга Буття”) – обіцяна новою ідеологією “земля обітована”, місце суцільної радості,

рівності та щастя: “...соняшний рай, що робиться дійсністю; рай, до якого прагнуть знедолені; держави трудящих, в якій немає жодного паразита” [69]. (Такою омріяною райською землею для багатьох російських завойовників-переселенців стає Україна). “Жовтий князь” (“Книга одкровення св. Івана Богослова”) – Всесвітнє зло, “Антихрист і його пророк: семиголова звірина...”. Уходячи в культурно-історичний, а згодом і соціально-психологічний простір епохи тоталітаризму, ці образи перетворюються на полісемантичні метафори. Причому зіставлення тут відбувається за бінарно-протиставним принципом. Назва “Раю” – викривання запереченням [70] – концентрує в собі пекельну сутність радянської дійсності: “...В Барки зображене антипекло, пекло навпаки... злодії, що обманно захопили владу, створили пекло для обманутих, назвавши його раєм” [71]. На прикладі табірної кіоску із “Шекспіром” письменник показує ефективну дію в цьому “комуністичному едемі” “всемогутнього соціалістичного аргументу”. У результаті “Замість проголошеного земного «раю» організовано концтабір на п’ятнадцять мільйонів душ, обнесений колючим дротом...” [72]. Тонке авторське нюансування висвітлює інший – різкий антипод до першого – дійсний рай партноменклатури: “Там построєно комунізм не по Енгельсу, а по циганському королю... Всюди подібний едем, крім спільного всім зведення для ночі (...) пасуться при «мечі революції», і гріють казан сатанаїла” [73; 74].

Якщо смислове навантаження заголовка “Рай” піддається більш-менш повному аналітичному розщепленню, то назва “Жовтий князь” константно відкрита для інтерпретації – пряме та зворотне сугестійне накладання-зіставлення цього образу на різні міфологічні моделі та реалістичний план змісту, один на один із текстом та культурологічними паралелями до нього. Образ “жовтого князя” буквально “проростає” новими додатковими смислами, які підкріплюються алюзією з вірша О. Блока “Фабрика” й містично-іраціональними (“Глянув угору, над обрисами засніжених міських будинків: там вирізнялися крізь млу величезні урядові озії з яскравими вікнами. – Дивно, дивно! Мені видалося: звідти зирнула мара в жовтих шибках (...) – І я ніби чув крижаний подих, коли читав вірш...”) та конкретно-образними, суголосно забарвленими кольористичними деталями (колеративна співпричетність до “...сили охряного пана”, жовта трава як символ неминучої смерті: “Мирон Данилович стоїть, мов черевики прив’язані жовтою травою...” [75]), а також може бути засоційований із імператором стародавнього Риму, Нероном Клавдієм Цезарем, який

“славився” своєю нечуваною жорстокістю і мав “жовтий трон, вдягався у жовтий одяг, а очі його світилися жовтим відблиском” [76] тощо.

Отже, назви “Раю” і “Жовтого князя” пов’язані не лише спільним образним джерелом, а й змістовним наповненням самих текстів, їх художньо-тематичною взаємодоповнюваністю. Утворювана ними смислова напруга викликає односпрямовані вібрації образних асоціацій. Відтак ці заголовки задають, а водночас і містять у собі образний, символічний код до розшифрування художнього змісту творів, поняттєво вводять у їхню струнку художню структуру.

Висновки. Усе вищесказане чітко виокреслює ті глибоко християнські засади авторського творчого осягнення дійсності, за якими художній стиль В. Барки може бути ідентифікований (у ряді творчих надбань, зокрема Г. Сковороди, Т. Шевченка) як органічний, структурно багатопластовий релігійно-містичний художній стиль. Його гармонійна концептуальна і світоглядна викінченість свідчить про те, що Василь Барка – людина з глибокою “вірою в істину Христа” – людина “святої правди” [77] і великого своєю гуманністю та людинолюбством серця. Він – глибокодумний митець, чия подвижницька творчість іде далеко попереду масової зматеріалізованої свідомості. Автор вірить, що у XXI столітті людська спільнота все-таки зможе долучитися до вищої духовної реальності. Тоді правдива віра переборє злого матеріалістичного ідола, “що стоїть на дорозі людської душі” [78], і скине диявольську полуду з її очей. Саме тоді й настане час Василя Барки, час повноцінного духовного спілкування з його книгами. Адже через них, як зауважив письменник у своєму інтерв’ю з Марком Стехом, він “...хоче посприяти – аби ідеї гуманітарного порядку, образ і дух відкритого, правового суспільства, принципи справжнього демократичного урядування, нерушимі закони про людські права, з забезпеченими свободами думки, вислову, творчого шукання, релігійного переконання – все, що становить найвищу скарбницю громадського та особистого життя (...) було б затверджене і в Україні...” [79].

Література і примітки

1. Рудницький Л. Література з місією / Л. Рудницький // Слово і час. – 1999. – № 9. – С. 10.
2. Там само. – С. 11.
3. Вагому заохочувально-скеровуючу роль у цьому процесі могли відігравати проголошена Ю. Шерехом “концепція національного органічного стилю” (з її

- акцентом на необхідності творчого втілення ідеалу національної органічності) і численні розвідки українських етнологів та етнопсихологів, основною метою яких було насамперед збереження духовної та національної самобутності українського народу. Серед них – праці М. Ломацького, В. Яніва, О. Кульчицького, Л. Ребета тощо.
4. Антофійчук В. І. Проблеми поетики традиційних сюжетів та образів у літературі / В. І. Антофійчук, А. Є. Нямцу. – Чернівці : [б. в.], 1997. – С. 159.
 5. М. Костомаров так писав про цю ментальну прикмету української нації: “Народ південноруський – глибоко релігійний народ, у найширшому значенні цього слова...” (оригінал російською мовою, переклад наш. – М. К.) (Костомаров Н. И. Две русские народности / Н. И. Костомаров. – Киев ; Харьков : [б. и.], 1991. – С. 59).
 6. Сверстюк Є. Поет, філософ, самітник / Є. Сверстюк // Слово і час. – 1993. – № 7. – С. 5.
 7. Барабаш Ю. Трикирій Василя Барки / Ю. Барабаш // Сучасність. – 1998. – № 7–8. – С. 96. (Спираючися на авторські пояснення, цей дослідник окреслює складний ідейно-християнсько-містичний мистецький світ В. Барки в образі трикирія, який, за його словами, “може бути потрактований як промовиста метафора всієї Барчиної творчості...” (Там само. – С. 95)).
 8. Там само. – С. 96–99.
 9. Див. статті Ю. Барабаша “Трикирій Василя Барки” (Сучасність. – 1998. – № 7–8. – С. 95–101) та Л. Плюща “Заразар-заказар” (Сучасність. – 1987. – № 10. – С. 13–26), “Від «Княгині» Шевченка до «Жовтого князя» Барки” (Сучасність. – 1988. – № 7–8. – С. 74–86).
 10. “Рухливий живопис” та “найлюдяніша мета” середньовічного християнського поета захоплювали В. Барку своєю жанровою насиченістю й широким спектром зображально-виражальних можливостей, завдяки яким “Божеественна комедія” – “...і картинна вся, і символічна...” (Барка В. Пророцтво поета / В. Барка // Земля садівничих. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – С. 131–143).
 11. “У філософських пошуках, – стверджує В. Барка, – головна мета письменника – збагатитись істинами, аби ними надати цінність своєму творові, як помічному для читачів: проводячи їх через «космос» художній, що містить життєвий досвід, важливий сенс і красу, світло віри і приклади добрості” (Вірний М. Портрет поета / М. Вірний. – Рівне, 1998. – С. 115).
 12. Барабаш Ю. Трикирій Василя Барки / Ю. Барабаш // Сучасність. – 1998. – № 7–8. – С. 99.
 13. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 140.
 14. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого // Юркевич П. Вибране. – К. : [б. в.], 1993. – С. 83.
 15. Валявко І. Дмитро Чижевський – фундатор поняття “філософія серця” / І. Валявко // Слово і час. – 1998. – № 8. – С. 85.
 16. Сковорода Г. Наркіс. Розмова про те : пізнай себе. Розмова 1-ша... // Сковорода Г. Твори : у 2 т. – К. : [б. в.], 1994. – Т. 1. – С. 157.
 17. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 18, 23, 20.

18. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 134, 77.
19. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого // Юркевич П. Вибране. – К. : [б. в.], 1993. – С. 73.
20. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 255.
21. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 65, 75, 216.
22. Юркевич П. Серце та його значення у духовному житті людини, згідно з ученням слова Божого // Юркевич П. Вибране. – К. : [б. в.], 1993. – С. 76.
23. Там само. – С. 93.
24. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 185.
25. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 151, 139.
26. Там само. – С. 125, 135, 154, 158.
27. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 187, 244.
28. Жулинський М. Він із подвижників божих. Із розмови Миколи Жулинського з Василем Баркою / М. Жулинський // Літератур. Україна. – 1998. – 20 серп. – С. 9.
29. Барка В. Перехрестя кобзарів / В. Барка // Земля садівничих. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – С. 93.
30. Элиаде М. Пережитки и скрытые формы мифа. Христианство и мифология // Элиаде М. Аспекты мифа. – М. : [б. и.], 1995. – С. 165. (Про двоєвір'я як природну світоглядну основу українського християнства та синтетично-доповнюючий характер останнього пише і митрополит Іларіон (Іван Огієнко) в “Дохристиянських віруваннях українського народу”).
31. Митрополит Іларіон подає приклади функціонування цього мотиву у творах українських письменників ХІХ – поч. ХХ століття (“Дохристиянські вірування українського народу”. – С. 26).
32. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 35, 36.
33. Барка В. Очищення прокажених / В. Барка // Земля садівничих. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – С. 65.
34. Барка В. Будинок на піску і – на камені // Земля садівничих. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – С. 21. Ю. Бойко так охарактеризував цей стан: “Це правда, що на Україні тепер багато атеїстів. Але також правдою є те, що такий стан склався гвалтовно. Він не є виразом нормального розвитку української душі. Він є її глибоким скаліченням..., що руйнує самі первні національної духовності, вносить деструкцію в саме ядро того, що звано українськістю” (Бойко Ю. Про Василя Барку і дещо принципове // Бойко Ю. Вибране. – Мюнхен : [б. в.], 1971. – Т. 1. – С. 93).
35. Тема духовної і соціальної кризи – лише одна з підстав, яка дозволяє віднести “Рай” і “Жовтого князя” до “апокаліптичної літератури” (Г. Грабович). Дві інші – те, що Г. Грабович називає “психологічним апокаліпсисом” (Грабович Г. Питання кризи й перелому в самоусвідомленні української літератури // Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка. – К. : [б. в.], 1997. – С. 35) – духовне, світоглядне укорінення авторської концепції у книзі Божественного одкровення та апокаліптична

- образна художність, апокаліптична тональність оповіді й кінцесвітнє світовідчуття його героїв.
36. Барка В. Орлина книга / В. Барка // Земля садівничих. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – С. 116.
37. “Образ диявольського звіра і антихристиянської держави, – зауважує В. Барка, – весь у кольорі крові, з жорстокістю серед пустоти духовної і нечистю серед скорбности, дуже нагадує «царство» сучасних тоталітаристів...” (Барка В. Ордина книга // Барка В. Вершник неба. – Л. : [б. в.], 1998. – С. 129).
38. Чумаченко В. В. Барка и его роман “Жёлтый князь” / В. Чумаченко // Роман и жизнь : материалы науч.-теорет. конф. по роману Василя Барки “Жёлтый князь”. – Краснодар : [б. и.], 1994. – С. 7.
39. У творах антитоталітарної тематики виділяються два типи зображення “вождя”: 1) його зловісно-міфічна, химерно-міражна, алюзійна присутність у свідомості героїв, без окремішньої образної деталізації, зокрема у В. Барки; 2) художньо сконкретизований образ державного правителя з ореолом жорстокості, цинізму, відкритого людиноненависництва та національної нетерпимості, а саме: у романах В. Винниченка “Слово за тобою, Сталіне!”, Т. Осьмачки “Ротонда душогубців” тощо.
40. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 150.
41. Плющ Л. Заразар-заказар / Л. Плющ // Сучасність. – 1987. – № 10. – С. 24.
42. Барка В. Орлина книга. Вихід звірів / В. Барка // Земля садівничих. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – С. 124.
43. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 93.
44. Барка В. Орлина книга. Вихід звірів / В. Барка // Земля садівничих. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – С. 124–125.
45. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 34.
46. Мовчан Р. “Жовтий князь” Василя Барки / Р. Мовчан // Слово і час. – 1998. – № 12. – С. 16–17.
47. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 62.
48. Мовчан Р. “Жовтий князь” Василя Барки // Слово і час. – 1998. – № 12. – С. 17.
49. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 233.
50. У контексті описуваних подій, міфологеми Яшура, Змія-Дракона виступають також як успадковане ще від давніх біологічних предків індивідуальне та суспільно інтеріоризоване (А. Макаров) образне відображення певних типів агресивно-ієрархічної поведінки. Докладно про міфологему Яшура та її художньо-трансформативне значення у ідейно-естетичній структурі “Жовтого князя” див.: Л. Плющ “Заразар-заказар” та його ж “Від «Княгині» Шевченка до «Жовтого князя» Барки”.
51. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 272.
52. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 150, 33, 40.
53. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 63-64.
54. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 33.

55. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу / Митрополит Іларіон. – К. : [б. в.], 1991. – С. 407.
56. Там само. – С. 404. Дослідник української культури Іван Огієнко так відгукнувся про цей процес: у церковній ідеології російського народу “старе поганство все було сильним, а в новітньому комунізмі воно відродилося з глибокою руйнуючою силою. Як пожега у сухому лісі” (Цит. пр., С. 405).
57. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 40, 248.
58. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян / Б. А. Рыбаков. – М. : [б. и.], 1981. – С. 582.
59. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 187, 299.
60. Ця дослідниця вказує на наявність мотиву змієборства у ціннісно-духовному його значенні й у поезії українського руху збройного опору (Роздольська І. Мотив змієборства в українській поезії резистансу першої половини ХХ століття / І. Роздольська // Молода нація. – К. : [б. в.], 1996. – Вип. 5. – С. 132–140.).
61. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 140.
62. Образ духовного народного скарбу, переданий через реальні золоті коштовності, що їх так само закопують (у глибокій криниці), переховуючи від грабіжницької політики радянської влади, викінчує і роман О. Мак “Каміння під косою” (К., 1994).
63. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 215, 166, 96, 275, 246, 161.
64. Там само. – С. 45, 245, 85.
65. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 28.
66. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 59, 42.
67. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 44.
68. Маляр П. “Мені в рай войти не дають...” / П. Маляр // Нові дні. – 1954. – Ч. 59. – С. 17.
69. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 33.
70. Подібне антитетично-викривальне, іронічно-символічне смислове наповнення має назва роману польського письменника Тадеуша Голуя “Рай” (1972), де описується таємний гітлерівський концтабір, у якому проводять “наукові” експерименти з перетворення людей на рабів-невольників для третього рейху.
71. Плющ Л. Від “Княгині” Шевченка до “Жовтого князя” Барки / Л. Плющ // Сучасність. – 1988. – № 7–8. – С. 77.
72. Барка В. Рай / В. Барка. – Нью-Йорк : Свобода, 1953. – С. 188–189, 62.
73. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 150.
74. Потрошені мрії та сподівання героїв на обіцяну соціальну справедливість, а згодом – протиставне відсунення партноменклатури від решти населення держави, різкий перехід раю очікуваного в рай нездійснений, поглумлений, оживлюють підтекстовий мотив “втраченого раю”. Одне з його значень – втрата рідної землі й чужинецьке нищення всього, що з нею пов’язане, –

- актуалізується в романі В. Винниченка “Слово за тобою, Сталіне!”. Тут автор прямо ставить риторичне запитання, повністю суголосне з роздумами-спогадами героїв “Раю” і “Жовтого князя”: “Та невже справді, це Україна? Невже це той загублений, зоборонений рай, де було колись щось невимовно ніжне, запашне, хвилююче, рідне-рідне?..” (“Слово за тобою, Сталіне!”. – С. 147).
75. Барка В. Жовтий князь : роман / В. Барка. – К. : Дніпро, 1991. – С. 151, 60, 84.
76. Князев Н. Специфіка мови роману В. Барки “Жовтий князь” / Н. Князев // Дивослово. – 1998. – № 3. – С. 17.
77. Барка В. “Що єсть істина?” / В. Барка // Земля садівничих. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – С. 16.
78. Барка В. Віра і сучасний сумнів / В. Барка // Земля садівничих. – Мюнхен : Сучасність, 1977. – С. 92.
79. Робочі матеріали інтерв'ю з архіву письменника. – Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, ф. 204, від. рукопис. фондів і текстології.

УДК 82.09

Мар'яна Лановик

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ПЕРЕКЛАДОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА В СИСТЕМІ ДЕКОНСТРУКТИВІЗМУ

У статті окреслено основні концепти деконструктивізму – концепт знака, концепт дискурсу та концепт інтертекстуальності крізь призму ідеї перекладу як літературної інтерпретації. Основна увага зосереджена на проблемах подолання хаотичності мови, конфлікту інтерпретацій як метаморфози тексту та герменевтичного пошуку автентичного значення.

Ключові слова: текст, інтертекст, переклад, деконструктивізм, знак, дискурс.

Лановик Мар'яна. Інтертекстуальность как переводоведческая проблема в системе деконструктивизма. В статье описываются основные концепты деконструктивизма – концепт знака, концепт дискурса и концепт интертекстуальности сквозь призму идеи перевода как литературной интерпретации. Основное внимание сосредоточено на проблемах преодоления хаотичности языка, конфликта интерпретаций как метаморфозы текста и герменевтического поиска подлинного значения.

Ключевые слова: текст, интертекст, перевод, деконструктивизм, знак, дискурс.

Lanovyk M. B. Intrtextuality as the Translation Problem in the System of Deconstructivism. The article deals with the main concepts of deconstructivism,