

УДК 821.161.2–31.09

Романова І.В.,  
кандидат філологічних наук,  
Харківський інститут фінансів Українського державного  
університету фінансів та міжнародної торгівлі

## ЕКЗИСТЕНЦІАЛІСТСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ МОТИВІВ РОЛІ ТА МАСКИ У РОМАНІ І. БАГРЯНОГО “МАРУСЯ БОГУСЛАВКА”

Роль та маска є предметом пильної зацікавленості сучасних дослідників. Аналізуючи наукові розвідки психологів, соціологів, філософів щодо цих феноменів, можна дійти висновку, що сьогодні вони вживаються в широкому культурологічному значенні. Так, С. Сіроштан, досліджуючи трансформацію маски, зазначає: “Звернення до топосу маски у ХХ столітті “виходить” на проблеми справжності, автентичності, “збереження власного обличчя”. Якщо до ХХ століття маска, будучи річчю (у широкому сенсі слова), знаходилася під контролем людини, у її розпорядженні, то у ХХ столітті вона ніби починає своє життя, виходить із-під контролю, набуває незалежного існування” [3, 197]. На переконання іншої дослідниці цього феномена Н. Корабльової, “маска <...> знаходиться поза рольовою реальністю і є униканням ролей, сковзанням по поверхні життя в намаганні позбавитися ролей як протест проти соціального примусу. Маски, замість справжніх облич, є дотриманням норм буття знелюдненої людини, життя якої плине за позалюдськими моделями, які можуть бути як результатом вільного вибору, так і нав'язаними особі ідеологією чи мас-медіа” [2, 7].

**Мета** нашого дослідження полягає у спробі екзистенціалістського прочитання мотивів ролі та маски у романі І. Багряного “Маруся Богуславка”. Реалізація мети передбачає розв'язання магістрального завдання: з'ясувати специфіку художнього вираження проблеми автентичності існування у романі “Маруся Богуславка” у зв'язку з мотивами ролі та маски.

У романі І. Багряного “Маруся Богуславка” на прикладі існування жителів міста Нашого показано поступову втрату індивідуально-особистісного, що стає знаком тоталітарної доби. Обмеженню внутрішньої свободи сприяла стандартизація. Невідворотність такої перспективи стає очевиднішою в той момент, коли Павло Гук – герой роману – з неабияким хистом історика розповідає енкаведисту Сазонову про першого чекіста Прокруста: “Він хотів усіх людей урівняти під одну мірку <...>. Для такої “зрівняйлівки”, сказати б по-нашому, по-советському, він зробив спеціальне ліжко й кожного клав на нього: хто довший – велів одтинати йому ноги. Якщо коротший – велів витягувати жили й вивертати суглоби, підтягаючи до стандарту” [1, 347]. Реакція Сазонова на цей екскурс в історію є доволі очікуваною, як на слідчого карних органів: “Сазонов слухає й починає сміятися, спочатку тихо, потім дужче, і, нарешті, вибухає реготом. Прокруст подобається” [1, 347–348]. Крім стандартизації, серед витоків дегуманізації соціуму можемо назвати уніфікацію. Приміром, Ата Дахно, спостерігаючи за людьми, які її оточують, приходять до таких

висновків: "У безмежній галереї <...> були не уніками, а сила-силенна "равликів" – знеосіблений типаж знеосібленої епохи з усім її знеосібленим реквізитом, – так, "хтось у сірому", розмножений на циклостилі. Ці знеосіблені "равлики" становили, так би мовити, загальний відділ. Потім ішов відділ не взагалі "равликів", а екстраравликів, кількапланових, модерних. Потім ішов відділ просто людей, прозорих і зовсім безхитрісних <...>. А потім ішов відділ і не людей і, мабуть, не-равликів <...>. Це відділ "героїв нашого часу". Там були все великі "риби" [1, 321–322].

У романі І. Багряного "Маруся Богуславка" поняття ролі переростає суто соціологічний вимір і набуває негативної маркованості. Передусім у контексті всього твору цей феномен безпосередньо пов'язується з конформізмом як провідною ознакою радянського суспільства. Перед читачем постають персонажі, що виявляють особливу внутрішню гнучкість. Пристосовницьке прийняття готових стандартів у поведінці, безапеляційне визнання норм та правил супроводжуються своєрідним виправданням: "Життя вимагає від людини підлості, і вона ту підлість мусить робити. Мусить! Бо інакше загине" [1, 115]. Ця сентенція стає девізом існування професора літератури Добрині-Романова, який, за словами Ати, демонструє "контраст між <...> біологічним оформленням (зовсім м'ясарською зовнішністю) і тими речами, які він проповідує (звичайно, неофіційно, не на службі, а в приватних стосунках <...> з дівчатами). Ну, на службі <...> він прапорonoсець <...> марксо-ленінської ідеології" [1, 111]. Прикметно, що натяк на розрив між тим, ким є ця людина на службі, і тим, ким – у повсякденному житті, простежується на рівні гри з прізвиськом. У своєрідному його поясненні відчувається неприхована авторська іронія: "Щось інше робить цього професора монументальним. Мабуть, прізвисьце. Від його прізвиська віє імперією, якоюсь всеросійською хрестоматійною легендою, імперіальною величчю, натяком на якесь непроминальне, усесоюзне покликання <...>. Хіба не грізно звучить?" [1, 111]. Задекларована безкомпромісність у боротьбі з Іншими розкриває ще одну іпостась Добрині-Романова – він критик. На перший погляд, згадка про ще один соціальний вимір цього персонажа є другорядною. Утім, у такий спосіб І. Багряному вдалося порушити важливу проблему – проблему відповідальності людини за суспільну роль / ролі. Із твору дізнаємося, що нищівна стаття Добрині-Романова стала причиною розстрілу одного митця. Ата, вступаючи в полеміку з критиком, нагадує йому про цей випадок із його біографії: "Скажіть же мені на прощання, професоре, як же ж пов'язати цю синю волошку, символ любові й поезії, з розстріляним Стешенком і зі збожеволілою матір'ю?" [1, 118]. Це питання залишається без відповіді, що дає змогу героїні підсумувати: "Ви – брехун! Життя вас спростовує, професоре! Ви кажете, героїв немає, а тим часом це неправда! Той юнак Стешенко порівняно з вами таки був Герой!" [1, 112].

Окреслення проблеми конформізму у творі показано на прикладі ще одного персонажа – Сметани – заступника театрального директора, що "мав Божий дар спритно достосовуватись до ситуації та був одержимий вічним бажанням усім догодити. За думкою аборигенів міста Нашого, він міг би правити за ілюстрацію до чеховського хамелеона" [1, 180]. Виконання ним тієї чи іншої ролі та обіймання певної

посади вповні залежало від соціальних перипетій першої половини ХХ століття. Як зазначає І. Багрянний, "ще за царату цей Сметана учителював у церковноприходській школі <...> і прославився ревністю в службі "царю й отчєству" <...>. Коли вибухнула революція, Сметана швидко переорієнтувався й став не чим іншим, як автокефалістом і "мазепинцем". Та події розвивалися непередбачено швидко, він переорієнтувався кілька разів" [1, 180–181]. Процес внутрішньої гнучкості цього персонажа розкривається завдяки ще одному прикладу із його життя. Просування кар'єрою вимагало від нього не лише створення бездоганної репутації службовця, але й відмежування від українського прізвища, яке якщо не зараз, то в майбутньому може принести неприємності. Подібно до Кулішевого Мина Мазайла, Сметана "почав бігати з ідеєю <...> змінити своє неfortunne, та ще й таке "мужицьке" прізвище <...>. Був Сметана й нема Сметани, а став з нього, скажем, якийсь Жемчужін, або Златогоров, або Орлов-Львов-Горкін" [1, 183]. Безперечно, письменник з іронією змальовує цей епізод із життя персонажа, проте наголошує на важливій особливості існування людини першої половини ХХ століття, а саме: тотальному підпорядкуванні екзистенційного суспільному. Важливо, що у просторі авторського сприйняття роль трансформується із суто соціологічного виміру в буттєвий, стаючи символом втрати власної самості, розпаду цілості індивідуума. Аби вказати на непоодинокість таких випадків, І. Багрянний в уста головної героїні Ати вкладає роздуми узагальнюючого характеру: "Всі тепер розігрують, тобто дурня клеють <...>. Такий час <...>. Як глянеш – всі ми прохвости, всі ми зовсім не те, чим видаємося" [1, 96]. У зв'язку зі зникненням автентичної особистості доречно згадати левістросівський підхід до реальності як такої, що позбавлена людської присутності. Замість індивідуума функціонує знак – соціальна роль. Множинність цих знаків – по суті, єдина інформація про того, хто знаходиться "за кадром", у контексті багряннівського роману – поза особистісним виміром.

За художньою логікою твору, "занурення" героїв у соціальне буття викликає в більшості з них метафізичний спротив, який виражається в "одяганні" на себе маски / масок. У романі І. Багряного "Маруся Богуславка" актуалізація цього феномена співвідноситься з прагненням індивідуума вийти за "межі" означуваної суспільної реальності та спробою витворити світ, у якому пріоритет становитиме власний екзистенціалістський проект.

Прикметно, що мотиви ролі та маски безпосередньо співвідносяться з мотивом театру. Театр як мінімізована модель відображає перипетії людини, пов'язані із взаємодією особистісного та соціального. У художньому просторі багряннівського роману цей мотив набуває полісемантичного значення. На традиційне сприйняття нашаровується ще один зміст. Театр стає символом особистісного та національного, виступаючи як опозиція конформістському радянському світу. До таких висновків прийшов один з учасників літературного вечора в Мюнхені Л. Полтава: "Хто ж головний герой "Марусі Богуславки"? Молодь? А може, театр, як символ. Недаремно всі події зосереджуються довкола театру – театр переріс у храм української національної культури" [4, 26]. У розділі, що має

показову назву “Храм Мельпомени”, І. Багрянний прагне окреслити роль цього духовного осередку: “Він як тихий і радісний острів спасіння в розбурханому й підступному морі рудого шалу й рудого відчаю <...>. Це душа цього міста <...>. Ставши-бо душею міста Нашого, він на цій позиції заступає собою аж всі одинадцять церков” [1, 162]. Власне, театр сприяє пошуку особистісної та національної екзистенції, що в умовах радянського суспільства набуває особливого звучання. Не випадково головна героїня роману Ата Дахно – акторка.

На початку твору вона постає як звичайна жителька міста Нашого. Стан нудьги, змальований в одному з перших розділів роману, дозволяє їй “зазирнути” в інший світ, протилежний радянському середовищу, де “є приписи, є рубрики, скриньки, полички – у них вміщене все життя, все просто, ясно, зрозуміло” [1, 195]. Необхідність виокремити себе з такої атмосфери рухає Атою в момент утечі в театральний простір.

Письменник позбавляє читача детальної інформації про героїню, обмежуючись кількома епізодами з її біографії: вона сирота, що здобула професію акторки і приїхала до місцевого театру працювати. Немає і згадок про попередні Атині ролі, які, без сумніву, були. Власне, про них можемо здогадуватися з обмеженого репертуару. Художній керівник театру Сластьон “мав проблему – “що ж ставити?!” Куліш? Заборонений. Винниченко? Заборонений. Корнійчуків “Платон Кречет”? Скільки ж можна!!” [1, 166]. Отож, можемо припустити, що по-справжньому героїня ще не грала.

Роль Марусі Богуславки Ата сприйняла як чергову й непотрібну, а її душа “хотіла чогось іншого, екстранадзвичайного, небуденного, шукала сміливого лету, ризикованого, але хвилюючого, ради якого тільки й варто жити” [1, 169–170]. Утім, під час репетицій виявилось, що п'єса “імпонувала чимсь невловимим і дерзким, якимись натяками, чимсь, що, далєбі, перегукувалося з сучасністю” [1, 171]. Виявилось, що проблема несвободи, заявлена у п'єсі, змусила Ату “воскресити ту древню-древню істоту, вжитися в неї, стати нею” [1, 175]. Ця роль перестає бути для героїні просто черговою роллю, а тому втрачається межа між її особистісним виміром та акторським. Із великою долею впевненості можемо стверджувати, що відбувається ототожнення Ати та Марусі Богуславки. Згідно з багрянівською концепцією, героїня постає як визволителька, що сприяє метафізичному прозрінню жителів міста Нашого. Натяк на певну місію Ати Дахно простежуємо в деталі, яка, на перший погляд, не несе суттєвого значення. Під час розмови героїні з Павлом Гуком він називає її “Ататюрк”. Передусім це може сприйматися як гра з іменем. Проте переклад цієї назви як “батько усіх турків” породжує асоціації з певною “посвяченістю” героїні, яку їй доведеться пройти. На це вказує назва передостаннього розділу роману “Містерія”. П'єса “Маруся Богуславка” порівнюється з містерією, що інсценізувала народження, смерть та воскресіння Ісуса Христа. У контексті багрянівського твору перший етап співвідноситься з пошуком Атою себе, другий – із віднайденням власної екзистенції, а третій – із

метафорою національної ідентифікації. У зв'язку з цим можна розглядати цей підтекст як один із варіантів запланованої трилогії “Буйний вітер”.

У романі І. Багряного “Маруся Богуславка” маска набуває багатозначного звучання. Крім ідентифікаційної функції, реалізацію якої спостерігали на прикладі головної героїні Ати Дахно, відзначимо захисну, що об'єднує постаті Петра Сміяна, Данка Шигимаги, Людмили Богомазової. Сюжетні лінії, пов'язані з ними, так чи інакше перехрещуються з лінією театру міста Нашого. Приміром, Петро Сміян малює декорації до майбутньої п'єси; Данко Шигимага є штатним театральним художником; “генеральна лінія” повія Людмила Богомазова кілька разів присутня на репетиціях “Марусі Богуславки”, супроводжуючи начальника НКВС Сазонова.

Постать Петра Сміяна оповита легендами. Із твору дізнаємося, що він “нібито утік з “дитячої республіки” й організував у околицях “банду”, наганяючи страх на місцеву владу” [1, 124]. Після арешту його послали на “перековку”, після чого Петро втік: “Його ловлено по всій Росії, і в Сибіру, і в Середній Азії, і на Кавказі, і по всіх містах України – одначе він був невловимий” [1, 125]. Як зазначає письменник, після фізичних знущань та тиску герой утратив психологічну рівновагу та збожеволів: “Довго був у психіатричній лікарні тюремній, потім на Сабуровій дачі і знову в тюремній лікарні” [1, 126]. У зв'язку з таким діагнозом Петра звільнили умовно, після чого він повернувся до міста Нашого.

Ата одна з перших усвідомлює, що його божевілля – це спосіб зберегти собі життя, що в умовах тоталітарної дійсності набуває важливого значення: “Аті впало в око як перше блискавичне й безпосереднє враження, що в тім обличчі, як і в усій фігурі, немає зовсім нічого від божевілля” [1, 134–135]. До подібних висновків приходять і начальник НКВС Сазонов: “Мені здається, що він зовсім не ідіот, що він тільки “ваньку валяє”” [1, 151]. Отже, Петрове божевілля – це захисна маска.

У художньому світі багрянівського роману спостерігаємо певну внутрішню еволюцію героя, якому сприяє самозаглиблення. Первісне сприйняття постаті Петра як звичайного божевільного поступається місцем розкриттю справжньої суті, на яку, поза всяким сумнівом, накладає відбиток маска. У свідомості читача образ юродивого кореспондує з уявленням про особливе знання цієї людини, що полягає в можливості “зазирати” за “межу” дозволеного. У творі він перебуває нібито осторонь від основних перипетій, “за кадром”. Але майстерність письменника полягає в тому, що під час важливих дискусій у романі (як-от: Ати з Павлом Гуком в одному з перших розділів), відвідин Атою старенької церковці, параду фізкультурників, які є певними смисловими вузлами, з'являється Петро. Відтак можемо стверджувати, що герой виступає своєрідним спостерігачем зображуваних подій, а його поодинокі висловлювання є певними висновками до тієї чи іншої події. У цьому плані відзначимо досить показові міркування Петра під час параду фізкультурників. За словами І. Багряного, “це – огляд спортивних і інших молодечих організацій перед республіканською якоюсь “олімпіадою”. Хоча в дійсності це, здається, не так <...>. Аті це нагадало <...> марширування військових батальйонів у сталевих шоломах” [1, 335]. Осягаючи справжню суть цього параду, Петро підсумовує: “Хто володітиме

цими душами, той володітиме й цією землею” [1, 337]. Не випадково Сазонов, спостерігаючи за молоддю, убачає в ній небезпеку: “Я не знаю, чия це буде зміна <...>. То пак, я не знаю, скільки тут буде зміни моєї, а скільки Сміянової” [1, 345].

У романі “Маруся Богуславка” маска виступає як метафора світу, що водночас оприявнює видиме (неавтентичне) та приховане (автентичне). Ці роздуми знаходять послідовну реалізацію у щоденнику художника Данка Шигимаги: “Справжній світ інший, аніж той, що нас оточує <...> аніж той, який нас навчили ось так, а не інакше сприймати” [1, 391]. Пріоритет соціального буття над особистісним, що стає знаком радянської епохи, переосмислюється героєм відповідно до власної життєвої філософії. Він приходять до висновку про необхідність витворити свій світ та виплекати в собі суверенну людину: “Все ерунда, якщо ти сам ерунда” [1, 389]. Ці роздуми, уміщені в Данковому щоденнику, випадково знайденому Атою, дисонують із тією людиною, яку знають у повсякденному житті. Варто звернути увагу на перше знайомство читача з героєм, якого письменник змальовує досить лаконічно: “У фойє працював Данко Шигимага. Художник. Молодий злючий горбань і дивак <...>. Він якийсь нековирний, непоказний і нелюб'язний, немов їжачок колючий. Горбань” [1, 394–395]. Не випадковим бачиться той факт, що І. Багрянний двічі наголошує на фізичному каліцтві цієї людини, що викликає певні алузії з постаттю Квазімодо з роману В. Гюго “Собор Паризької Богоматері”. Така паралель посилює роздуми про те, що Данкова зовнішність – це маска, за якою ховається інший. Ата є однією з перших, хто осягнула це: “Равлик! Бач, який ти равлик! А я тебе бачила” [1, 398].

У творі Данкове каліцтво є тією площиною, на яку проектується багряннівські роздуми про духовне каліцтво представників нової доби. Не випадково герой утверджує: “Краще мати горб на спині, **аніж горб на душі!**” [1, 400]. Характерно, що в Данковій майстерні, крім портрету Сталіна, який він називає “халтурою”, є “шкіци різних калік: обличчя сліпих і глухих, що в надзвичайному напруженні тяглися до світла й до звуку, до втраченого життя” [1, 405]. Серед них Ата бачить портрет Людмили Богомазової – місцевої повії для “тузів” міста Нашого. Її здивування поступається місцем розумінню Данкового вибору. У сприйнятті жителів міста Нашого Людмила Богомазова – “генеральна лінія”. Стереотипи, які складають їхнє життя, не дозволяють вийти за “межу” – побачити більше, ніж просто маску. Це вдається зробити художникові: “На підставці стояла – Людмила Богомазова!! Але яка! Невимовно прекрасна. Не звичайна Людмила Богомазова, пропаща дівчина, оклепана “генеральна лінія”, а дивна. Печальна й чиста, як янгол! В рисах обличчя викарбувана прекрасна людська душа, очищена в печалі <...>” [1, 406].

Удавану індиферентність цієї жінки до навколишнього світу можна так само інтерпретувати як захисну маску: “А Людмила Богомазова прекрасно знала, ЩО саме про неї всі присутні думають, що їм відома вся її історія, й кути її нафарбованих уст демонстративно опускалися – демонстративно презирливо й байдуже” [1, 230]. Із роману дізнаємося про те, що спричинило таке падіння: “Вона упала з високих високостей <...> на самісіньке дно, в категорію “соціально чужих”,

“класово ворожих”, “бивших” <...> із якого можна піднятися <...> отакою ціною” [1, 231]. Таким чином, ця обрана стежка в житті – ніщо інше, як необхідність вижити, і передусім фізично. Характеризуючи постать Людмили Богомазової, І. Багрянний позбавляє читача дидактичних настанов із приводу очевидного морального падіння. У творі героїня й так виявляється покараною: великі “тузи” міста Нашого, як-от: Сазонов, Страменко, Павло Гук – називають її не за ім'ям, а виключно “генеральною лінією”. Для письменника головне – показати “трагічний досвід цілого пропащого покоління” [1, 231]. За словами Ати, “вона бачить її наскрізь за тією злобною машкарою” [1, 231]. Звільнення Людмили Богомазової від маски відбувається у фіналі роману після прем'єри п'єси “Маруся Богуславка”: “Хтось десь спазматично заридав <...>. То Людка Богомазова <...>. Так, то та пропаща дівчина впала на спинку крісла й зачихала рот шовковою шаллю” [1, 557].

Мотиви ролі та маски, які сприяють осмисленню проблеми автентичності та неавтентичності існування, тісно пов'язані з мотивом двійництва, що, у свою чергу, розкривається через показ внутрішньої розполовиненості героя. У зв'язку з цим найпоказовішим прикладом своєрідного метання між двома позиціями є Павло Гук. Перед читачем постає людина, сформована в селянському середовищі, яка, утім, пізніше досягла успіхів у кар'єрі. Достеменно не відомо, чи доводилося йому переступати через себе, просуваючись соціальною драбиною. Проте письменникові вдалося змалювати Павла Гука як людину, яка, попри певний досвід, повністю не пристосувалася до нового соціального статусу. Ата в іронійній формі натякає на це секретареві обкому ЛКСМУ: “Юнак є один у нас <...>. Суцільний марксизм-ленінізм <...>. І от – уявіть собі – <...> вила-а-а-зить, як равлик з мушлі, на гарячий пісочок і босоніж шпарить <...> з безпартійною дівчиною” [1, 98]. Неоднозначність постаті Павла Гука розкривається через колізію між почуттям до Ати, яка відверто говорить про брехню радянської ідеології, та обов'язком, що накладає на нього посада, яку він обіймає. Під час маївки, що демонструє справжню суть верхівки міста Нашого, яка далека від типу “добропорядних” громадян, Павло Гук починає сумніватися в сповідуваній ним ідеології. Своєрідним виправданням аморальної поведінки Страменка, а отже, й себе є його роздуми про “засміченість” та “збоченість”, що варто сприймати радше як виняток. Утім, І. Багрянний доводить, що герой думає по-іншому: “Мовчанка. Павло кусає губу. Потім щось хрипить нечленоподібне <...> і уриває недоговорене. Ну, що він їй буде говорити ці небиліці тепер” [1, 449]. У колізії розполовинення Павла Гука чітко вимальовується ситуація “маска–самість”, що художньо реалізується під час Атиного сну, який розгортається як суд над нею: “Між ними сидить і Павло Гук і дивиться на неї лютими очима <...>. Але дивно, їх, Павлів, чомусь два – один сидить за столом поруч Сазонова, а другий – біля неї, ніби видимий і ніби невидимий, – сидить біля неї й смутний такий” [1, 467]. Отже, двійництво героя можна трактувати як один з аспектів втрати цілісності.

Натяк І. Багряного на роздвоєності людського “я” на власне та чуже простежуємо на рівні постаті начальника НКВС Сазонова. Письменник відходить від однозначного потрактування образу героя: він позбавлений негативної чи позитивної

маркованості. У художньому просторі “Марусі Богуславки” двійником Сазонова стає Зайдешнер. Спочатку І. Багрянний знайомить читача саме з особистим охоронцем енкаведиста: “Цивільний, що увійшов з Сазоновим, – це лотиш Зайдешнер, дебелий, щелепатий мужчина років сорока, з бугаячою шиєю й з тупим, бугаячим обличчям, одягнутий в шикарну “тройку”. В такий же шикарний цивільний костюм був одягнутий і сам Сазонов. Всі знали, що Зайдешнер, – це особистий охоронець Сазонова й “заплічних діл майстер” при облвідділі” [1, 141]. І лише після цієї характеристики письменник змальовує начальника НКВС: “На відміну від свого компаньйона, був досить жвавий <...>. Це людина років тридцяти восьми, присадкувата, широкоплеча” [1, 142]. Двійництво героя розкриває певну боротьбу між власним та чужим. Ця ситуація набуває особливого значення під час параду фізкультурників. Сазонов, спостерігаючи за молоддю, усвідомлює, що втрачає контроль над нею, оскільки “вона іде вперед, живе своїм життям, має свої думи й затаєні (і не контрольовані, от що!) прагнення” [1, 344]. Роздумами про власне безсилля начальник НКВС ділиться з Павлом Гуком: “Я маю ключ від тюрми, от! Але я не маю ключа від душ <...> що тут пройшли!” [1, 349]. Така відвертість сприймається Зайдешнером як вияв тимчасової слабкості, яку старанно треба приховати. У зв'язку з цим І. Багрянний показує реакцію охоронця на такі дії: “Зайдешнер звівся й пішов слідом, як тінь, притопчучи останні слова свого господаря, щоб часом не почув їх ніхто” [1, 349]. Надалі особистий охоронець нібито зникає, але залишається тінь, що постійно супроводжує Сазонова. Начальник НКВС, плутаючись у власному “я”, приймає чуже за своє, відтак, відбувається розмивання самості. У ключі багрянівської концепції двійництво Сазонова можна інтерпретувати як поступову втрату владою контролю над особистістю, що прагне звільнитися від статусу “равлика в мушлі”.

Підсумовуючи, варто наголосити, що через реалізацію мотивів ролі, маски та двійництва письменникові вдалося окреслити підходи до осмислення проблеми автентичності існування. У просторі багрянівського сприйняття соціальна роль набуває негативної маркованості, стаючи символом радянського конформізму. Небажання деяких героїв (приміром, Ати, Петра, Данка Шигимаги) ототожнитися з роллю “добропорядного” громадянина змушує їх удатися до захисту – одягнути маску. У романі, крім захисної функції, маска виконує ідентифікаційну. Скажімо, Ата, перебуваючи в середовищі знеособлених людей, відчуває потребу відмежуватися від такого нівелюючого впливу. Особистісна ідентифікація героїні тісно пов'язана з потребою національного визначення, що набуває особливого значення в багрянівській системі поглядів. Разом із цим звернення митця до мотиву двійника розкриває процес розполовинення людського “я” на власне та чуже. Відповідно, таке роздвоєння ставить особистість перед вибором: сприйняти автентичний або неавтентичний способи існування.

#### **Література**

1. Багрянний І. Буйний вітер. Маруся Богуславка : роман ; Держить поїзд! : уривок / Іван Багрянний // Вибрані твори : у 2 т. / [упоряд. О. Коновал, О. Шугай ; за ред. О. Шугая ; худ. оформл. В. Василенка]. – К. : Юніверс, 2006. – 584 с.



2. Корабльова Н. С. Багатомірність ролі та маски – лик і личина / Н. С. Корабльова. – Х. : ХНУ, 2000. – 288 с.
3. Сероштан С. И. Трансформація топоса маски / С. И. Сероштан // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – Х., 2006. – № 734. – С. 194–200. – (Серія : філософія, філософські перипетії).
4. Шугай О. Одиссея української людини, або джерела епічного мислення Івана Багряного / Олександр Шугай // Багряний І. Вибрані твори : у 2 т. / Буйний вітер. Маруся Богуславка : роман ; Держіть поїзд! : уривок ; [упоряд. О. Коновал, О. Шугай ; за ред. О. Шугая ; худ. оформл. В. Василенка]. – К. : Юніверс, 2006. – Т. 1. – С. 5–78.

#### **Анотація**

Стаття присвячена дослідженню мотивів ролі та маски в романі І. Багряного "Маруся Богуславка". Згідно з авторською концепцією, окреслення проблеми автентичного / неавтентичного існування відбувається через мотиви ролі та маски, які набувають екзистенціалістського прочитання. У романі мотив соціальної ролі реалізується в негативному ключі. Варто зазначити, що цей мотив розкриває сенс радянського конформізму. У творі І. Багряного "Маруся Богуславка" маска виконує важливу ідентифікаційну та захисну функцію.

**Ключові слова:** роль, маска, автентичне / неавтентичне існування.

#### **Аннотация**

Статья посвящена исследованию мотивов роли и маски в романе И. Багряного "Маруся Богуславка". Согласно авторской концепции, выделение проблемы аутентичного / неаутентичного существования происходит через мотивы роли и маски, которые прочитываются в экзистенциалистском ключе. Следует отметить, что этот мотив раскрывает сущность советского конформизма. В романе И. Багряного "Маруся Богуславка" маска выполняет важную идентификационную и защитную функцию.

**Ключевые слова:** роль, маска, аутентичное / неаутентичное существование.

#### **Summary**

The article deals with the investigation of the motives of role and mask in the novel "Marusia Boguslavka" by I. Bahryany. According to the author's conception, the elaboration of authentic and non-authentic problem of existence takes place through the motives of role and mask, which are being revealed from the existentialistic point of view. In the novel the motive of social role is realized in the negative key. It should be mentioned, that this motive represents the Soviet conformism. The mask is an important identification and defensive function in the novel "Marusia Boguslavka" by I. Bahryany.

**Keywords:** role, mask, authentic / non-authentic existence.

УДК 82.0:791.43.01

**Пуніна О.В.,**  
аспірантка,  
Донецький національний університет

### **"ФІЛЬМИ" ГРИЦЬКА КОЛЯДИ (ДО ЦИКЛУ ДИНАМІЧНИХ ПОЕМ "МІСТО ДИХАЄ!")**

Українська літературна практика 20-х років ХХ століття презентує чи не найбільш екстремальний формат ведення мистецького діалогу, а точніше – полілогу. Йдеться як про одночасне функціонування (й – консолідацію,