

## ДІАЛОГ З УЧАСТЮ ТРЕТЬОГО (І. БАГРЯНИЙ, Б. БРЕХТ І Я. ГАШЕК)

*У статті розглянуто споріднений для драматургів і епіка дискурс, за допомогою якого виявляються спільні для всіх трьох авторів засоби, методи, прийоми письма, за допомогою яких посилюється умовність, виникає універсальність сприйняття й експресіоністично загострюється план зображення, поглиблюється підтекст. Проаналізовано способи звернення до минулого.*

**Ключові слова:** діалог, дискурс, універсальність, умовність.

Матеріал, до якого звертались І. Багрянний і Б. Брехт, надзвичайно складний і монументальний. Це, по суті, центральні проблеми тогочасного життя суспільства і приватної особи, зокрема: проблеми війни і життя, свободи і необхідності, людини й історії, добра й жорстокості. А вирішити ці глобальні питання треба в достатньо стислому просторі драматургічного твору. Тому посилюється умовність, виникає універсальність сприйняття й експресіоністично загострюється план зображення, бо читачеві / глядачеві треба багато сказати "небагатьма словами". Поглиблюється й підтекст; цим зумовлене й те, що І. Багрянний і Б. Брехт шукають підґрунтя в минулому, та ще й звертаючись саме до епічного твору.

Сатирична епопея Я. Гашека "Пригоди бравого солдата Швейка" "надихнула" обох драматургів практично в один і той же час написати власні твори, екстраполюючи образ Швейка на власну картину світу.

Звернувшись до комедії-сатири "Генерал" І. Багряного, варто зазначити, що у тексті спостерігаються ознаки не тільки різних жанрів (комедії, утопії, антиутопії, драми абсурду), а й різних літературних родів (як і в "Морітурі"); тому ми можемо віднести її до епічної драми, яка визріла в творчості Б. Брехта і осмислена ним як теоретиком цього явища.

Жанрове визначення комедії-сатири І. Багрянний обрав не випадково, адже саме художня модальність сатири (в основі якої – присуд дійсності, в якій усвідомлена неповнота ("ущербність") особистісної свідомості щодо оцінок світу чи суспільства, влади...) [1: 39-40] допомогла йому викрити антигуманізм тоталітарного режиму; показати гротескність поведінкових реакцій різних психологічних типів, у зв'язку з чим митець застосовує й принципи абсурду, бурлескно-травестійну манеру зображення. Пафос викриття поєднано з виявленням ілюзорності існування у світі особистості, і цьому слугує модус комедійного в творі. Проте варто пам'ятати й про те, що комедія – це драматичний жанр, а сатира – міжжанрове явище, прийом, спосіб викриття дійсності. Так, скажімо, В. Тюпа розглядає комічне як модус саме особистісного плану, де "рольова межа" "я" – легко змінювана маска; сатиру ж він розуміє як освоєння неповноти особистісного "я" в світобудові; це "я" вступає в конфлікт з фатумом, суспільним устроєм (звідси зв'язок сатири з трагедією).

Твір І. Багряного складається не з 5 дій, а з 5 розділів; драматург відмовився від списку дійових осіб і в цьому спостерігаються також ознаки епічності. Починається текст п'єси "Титром", що відразу змушує згадати кіноценарій. Кінематографічність будови твору позначилась на різних рівнях його структури, як-от: монтажній композиції епізодів, фрагментарності дії, колажуванні висловлювань різного типу.

Важливо наголосити, що у комедії-сатири "Генерал" хронотоп втрачає значення формально-змістової категорії. Тут, дійсно, час і місце не є принципово важливими, адже події, розгорнуті у творі, можуть відбуватись будь-де і будь-коли. Умовність хронотопа виявляє роль принципу театралізації буття, засадничого для структури дії.

Зі своєрідного передпрологу у формі сну "І приснився мені неймовірний сон..." ми дізнаємось про майбутнє (час дії – 2041 рік, який є символічним: проводимо паралель з початком війни на століття раніше; місце дії – Київ, при цьому варто звернути увагу на авторське уточнення "Сонячний Київ", тобто, післявоєнний, мирний і вільний), в якому постають цінності, які суперечать цінностям соціалізму ("ЕПОХА шанування людської гідності... І вже нібито немає ніякої цензури ані на мисль, ані на почуття..."). Як бачимо, у цьому сні постає інша реальність – коли "настала... Епоха всесвітньої справедливості..." [2: 5]. Пригадаймо, що сновидіння в трактовці З. Фрейда – це переведення бажаного в дійсність. Отже, автор подає своєрідну картину світу, вигадану ідеальну ситуацію в суспільстві (за Ч. Еразмус, – це експериментальна гра для всіх [3: 120]), яка в поезії твору перетворюється на антиутопію. Постає питання: чому через форму сну автор на початку твору подає ідилічну картину життя, але вже починаючи з прологу вистави авторська візія кардинально змінюється: виявляється абсурдність і жорстокість війни, яка приносить лише втрати (в такій ситуації мрії про свободу і справедливість залишаються тільки мріями). Зрозуміло, що в такий спосіб одивнюється історична дійсність і це змушує згадати про естетику одивнення Б. Брехта, в творчості якого одивнення стало визначальним принципом створення глядацького враження і авторської оцінки.

Сон, як відомо, є формою художньої умовності, що сприяє сатиричній типізації. Мотив сну в даному разі є засобом сатиричного одивнення, коли формується модель узагальненого сприйняття, просякнута ліричним пафосом (цим забезпечується свобода просторово-панорамного огляду). Згадаємо поему (комедію) "Сон" Т. Г. Шевченка, де за допомогою своєрідної рамки письменник передає три епізоди сну, і саме завдяки такій формі герой вільно просувається у часі й просторі й висміює тогочасний політичний лад. Не завадить пригадати й комедію Шекспіра "Сон літньої ночі", на сторінках якої розгортаються фантастичні події, які можуть мати місце лише в сні. Тобто, саме прийом сну дає змогу письменникам абстрагуватись від сучасних реалій і поринати в ірреальний світ, щоб за допомогою різноманітних засобів все ж таки розкрити сутність сьогодення, в алегоричній формі подати події, проблеми, які мають місце в теперішньому світі.

Водночас сон як принцип сюжетно-композиційної організації в драмі відповідає прийому створення "п'єси в п'єсі", адже розповідач ("Я") дивиться виставу в театрі про Другу світову війну і далі подає її сюжет (причому, не варто забувати, що вся п'єса – це сон). Невипадково С. О. Беспутна пропонує розглядати твір через призму висвітлення художнього коду реальність-ілюзія [4: 84]. Таке подвійне бачення дійсності в п'єсі виявляє структуротворчу роль основного художнього прийому сюжетного розвитку – гротеску. За словами Ф. Бельтраме, автор, бачучи дійсність, розчленовує її на те, чим вона є насправді, і на те, якою вона має бути на його думку. Коли автор представляє глядачеві (читачеві) спотворену, перекручену реальну дійсність, яку ми умовно називаємо гротескною, її ідеальний еталон виходить за межі зображення і виникає, як оптична ілюзія, міраж [5: 16-17]. А все це, у свою чергу, виявляє ознаки антиутопії. Таким чином, саме завдяки гротеску (своєрідній призмі художнього сприйняття (бачення) автору вдається викрити абсурдність реальної дійсності, зробити її недоліки гіпертрофованими і тим передати алогізм історичної ситуації.

Вартими уваги є спостереження над співвіднесенням у "Тупрі" прийому театральної ілюзії (сну) і сценічної дії: у сні виникає утопічна ситуація, а те, що розгортається в дії вистави, ми сприймаємо як антиутопію.

Пролог починається зі звукового сигналу – "гонгу", і "темряви" (прийому синестезії) і це не випадково, адже це теж сприяє одивненню і є характерними прийомами театру Б. Брехта. Звукові деталі – прийоми сугестії ("капають звуки, як сльози"; "голос глибокий, фатальний") вирізняються на фоні темряви, поглиблюючи тим самим нагнітаюче враження чогось жахливого. Доцільно зауважити, що пролог (який у п'єсах Брехта розшифровує зміст наступних сцен) створено за принципом стилізації народної пісні чи легенди (розмова Матері з Дівчиною передається в ліричній манері з використанням народної мови: "І стрепенулася мати, заметалася серцем... і підняла руки, мов крила..." [2: 8]. Переривають діалог героїнь дві пісні Ведучого, між якими простежується чітка паралель: у першій "Засвістали козаченьки", а в другій – "Засвістали воріженьки"; проте в обох передаються переживання від трагічних наслідків війни. Важливо звернути увагу, що саме перша пісня "передає" хід тих подій, які відбувалися попереду (тобто, таким чином автор вводить читача в суть подій):

...А тим часом Марусеньку

В танкісти забрали...

А милого скалічили

Та й на глум віддали... [2: 8].

Перший розділ починається з розгорнутої ремарки, а, точніше, характеристики місця подій, загальної картини буття людей та змалювання двох героїв Сашка й Данила, які відразу привертають нашу увагу своєю неоднозначністю (адже є сутність героя і є щось на зразок маски (такого собі "божевільного" Швейка і генерала). Зокрема, в образі Сашка одивнено тип поведінки генерала, а в образі Данила – тип поведінки Швейка. Згадаймо, що Б. Брехт писав про те, що актор лише показує персонажів, не перевтілюючись у них і в такий спосіб дистанціюється від них [6: 145]. Справжня суть героїв розкривається в той момент, коли вони вступають в конфлікт із радянською і фашистською системами водночас. При зустрічі з радянським генералом і двома лейтенантами-втікачами ці двоє ведуть себе як комедійні блазні: "Не виберетесь!" [2: 26]; та ще й поглузувати собі дозволяють над "начальством": "Такі командири зачухані, местности не знає..." [2: 26]. Сашко, наприклад, на залякування німцем заявляє: "Я тебе не боюсь. І німця не боюсь" [2: 26]. Тобто, Данило і Сашко протистоять усій дійсності, як і гіперболізований Летючий Голандець (танкістка Оксана, яка також нікого й нічого не боїться й сміливо вступає з ворогами в боротьбу).

У зіткненнях персонажів у другому розділі увиразнюється конфлікт представників радянської влади з представниками національно свідомого народу. Тут через образи-символи Лендерихи і Хамули автор протиставляє дві ідеї – національну й комуністичну. Змалювання цих персонажів побудовано за принципом антитези, адже ми спостерігаємо, що поведінка Матері протиставлена діям Хамули: "Звелась Мати й мовчить, лише дивиться великими очима, не кліпаючи, просто. Опустила руки..." [2: 37]. "Хамула – не витримав погляду, опустив очі, насутився, нервово притупуючи в чеканні вислідів обшуку"

[2: 38]. Дані образи не індивідуалізовані, а мають узагальнюючу силу; уособлюють поведінкові типи неньки-землі (культурного начала) та її руйнача (хама).

Вартою уваги є композиційна закономірність: в кінці першого й на початку та в кінці другого розділів введено інтермедії, які виконують пародійно-викривальну та розважальну функції. В цьому прослідковується чітка паралель з п'єсою Б. Брехта "Швейк у Другій світовій війні", в якій також основна дія переривається інтермедіями, які періодично відбуваються то у вищих сферах, то в нижчих. Як слушно зауважив Джон Стайн, абсурдистичні п'єси не мають логічного сюжету, їхнім персонажам бракує мотивації [7: 161]. Така відсутність мотивації властива персонажам комедії абсурду або сатиричним творам.

У першій інтермедії імітується "втручання реальності" в дію, в уявлення, в ілюзію фантасмагорії: ("ГОЛОС З ПУБЛІКИ"); ("НАЧ. МІЛІЦІЇ: – Ху-у... Його нема і... Він всюди є... Він як туман, він – як мара, він – як наша загибель... (озирається)... Так, так, Хамуло, – шукай... Питай однодумців... Візьми полічники... Не шкодуй засобів... (Щезають, женучись)") [2: 32]. Тут на стику дискурсів (напр., слова героя і ремарки) формується гротескна художня модальність.

У другій інтермедії представлено ситуацію, яка нагадує виставу – це удавана театральна дія, де персонажі намагаються "підлаштуватись" під ту роль, яку їм треба грати: "ПОПОВ люто: – Два дні я вам товчу... Який я вам "генерал"! Я не генерал, Я – Данило Лендер, психічно хворий... 36 літ...". Персонаж втрачає зв'язок із маскою, дистанціює від маски, але зберігається гротескний принцип розколу свідомості: "ДРУГИЙ, той, що в спідниці: (Понуро робить реверанс, говорить жіночим голосом): – В цій свистоплясці я вже забув своє амплу... І навіть, як мене звать..." [2: 33]. Отже, особливу роль в п'єсі набуває ефект театралізації дії.

Спроба втручання фікційного Автора до драматичної дії, коли персонаж звертається до нього, нагадує піранделівський прийом побудови п'єси: "ПОПОВ: – Дайте мені того, нестрільяного мною автора!" [2: 34]. У подібному зверненні ми вбачаємо потребу "самореалізації", коли герою набридла відведена йому роль (причому, він обрав цю роль сам), він не хоче підлаштовуватись під "ворога" ("Мало того, що мститься на мені, виставивши на посміховисько і вивертаючи мою душу, як рукавичку, – ба, він ще примусив мене говорити цією ненависною мені, проклятою (п е р е к р и в л я є) "мовою") [2: 34]. Отож, автор стає фікційною персоною, до якої звертаються герої як до персонажа на сцені.

"Втручання театральної реальності" простежуємо й в наступній інтермедії, коли "нобіг хтось, розліплюючи афіші: "НОВА ЄВРОПА" [2: 41]. Реальність і уявне утворюють гротескно-фантазмагоричний колаж, причому, межа між ними руйнується.

Хоча кожен розділ побудований за принципом колажу воєнних подій, у чому проявляється фрагментарність побудови тексту, проте це не дає нам підстав говорити про відсутність конфлікту у творі, як про це писав В. Працьовитий [8: 49]. Адже зберігається зовнішній конфлікт між представниками українського народу й їхніми поневолювачами (червоними й коричневими). Але не він утворює художню картину світу в творі: на перший план виходить конфлікт уяви (ілюзії) і реальності, колізії, властива п'єсам абсурду.

Мозаїчну картину створює в кожному розділі гра світла. Колір несе в собі символічне наповнення і певним чином є пов'язаним з тими подіями, що розгортаються далі (згадаймо театральні прийоми Г. Ібсена, в якого освітлення від акту до акту передавало нагнітання драматичної напруги, сприяло сугестії). Рецепція кольору має важливе емоційне навантаження: рожевий передає марні ілюзії, зелений – уособлює життя, червоний – небезпеку, а синій (зустрічається в тексті тричі) є символом неба, надії та свободи.

Драматург вдається до комічних, комічно-трагічних та пов'язаних із сатирою трагічних ситуацій у змалюванні тогочасної дійсності. Зокрема комізм переважає у зображенні образу Сашка Проходи (порівняння його з Буддою і професором, що читає сатиричний роман-памфлет Ярослава Гашека "Пригоди бравого вояка Швейка" на тлі того, що це "типовий син своєї епохи", "за віком – хлопчисько, за досвідом – дід", а ще "безстрашний авантюрист, "закальонний" пройдоха, недавній турист Колими... Син розкуркулених і знищених батьків" [2: 11]). Підкреслюється невідповідність зовнішнього вигляду внутрішньому стану героя. У змалюванні Сашка простежується й казковий мотив: "То якесь диво, а не дитина. Ані в вогні не горить, ні в вогні не тоне! Одне-однісіньке, а не бере його ні грім, ні туча!.. То великих батьків та й ще нове насіння" [2: 36].

Невипадковим є постійне пародійне ототожнення, яке проводить митець між своїми героями й героєм епопеї Я. Гашека. І. Багрянний викриває абсурдність війни (і не важливо чи це Перша світова (у випадку Гашека), чи то Друга – обидві мають жакливі наслідки для людства). На цій думці наголошував і В. Працьовитий, адже те, що Сашко постійно згадує у своїй лексиці вояка Швейка підтверджує, що "Сашка цікавить не героїчний бік війни, а її абсурдні вияви" [8: 46]. Уже сам факт того, що у воєнний час Прохода захоплюється літературним персонажем, до того ж, ще й орієнтується на нього "стає як солдат Швейк" [2: 29] (а коли загубив книгу, то вигукнув: "Як же я сам тепер буду..." [2: 67]) доводить, що Сашко не

переймається війною, не хоче й відступати разом з усіма, бо, з одного боку, бачить безглуздість всього того, що навколо відбувається, а з іншого – не дозволяє війні себе зламати, не піддається їй.

Спостерігаючи за поведінкою й мовою Сашка і Данила, ми переконаємось, що образ Швейка у п'єсі І. Багряного функціонує як інтертекст, причому розпізнаються ремінісценції з роману Я. Гашека. Порівняймо хоча б ситуацію, коли чеський сатирик у своїй епопеї ставить Швейка у такі обставини, коли він "випадково" знаходить мундир російського офіцера – втікача з полону і з "цікавості" перевдягається в його одяг. Свого часу В. І. Шевчук зауважив, що хоч Швейк і готовий виконати старанно усі накази начальства, проте він зводить їх до абсурду. "Профануючи офіційні моральні цінності... суспільства, він абсурдом відповідає на абсурд" [9: 188].

Щодо п'єси Б. Брехта, то він, використавши запозичений сюжет, у своєрідній формі і загалом новаторській обробці "переключає" увагу читача / глядача з розвитку сюжету на його глибинний зміст, ідейний задум.

У Б. Брехта образ Швейка тотожний герою Гашека, адже він унаслідував у свого "попередника" той же тип поведінки. Дійсно, героїня, жертвовність брехтівському Швейку не властиві; на перший погляд він взагалі постає як людина недолуга (діагноз: ідіот, психічно хворий), яка не проти співпрацювати з німцями. Проте саме він здатен "провалити" плани Гітлера. Ось ця його зовнішня покірність, простодушність, наївність є насправді небезпечною формою опору. Отже перед нами постає сутність і видимість героя.

Щодо героїв І. Багряного, то ми сприймаємо їх як роздвоєних особистостей, тому що вони перебувають "під впливом" твору Я. Гашека (орієнтація на тип поведінки гашеківських персонажів). Індивідуальні риси героїв втрачаються, натомість відбувається ототожнення свого "Я" з "іншим". Загалом постаті Сашка й Данила постають як типи комедійних героїв-блазнів.

Образ Швейка в п'єсі Брехта представлено як образ "маленької людини: das Man", яка, як слушно зауважив О. В. Коляда, адаптується до будь-яких умов існування [10: 190]. З цим образом у п'єсу вводиться й елемент сюрреального, адже не все тут підкоряється законам логіки.

Фарсово-комічною у п'єсі І. Багряного є картина "цирку", коли *"Генерали біжать... Кози біжать... Гусей пішки пруть. Штани тримають, зброю викидають..."*. Та на перший погляд комічна ситуація набуває трагічного звучання, адже саркастичне накладання явищ свідчить про дегероїзацію радянської армії, її нікчемність, панічний страх і, як наслідок, – зраду. Використано прийом саркастичного викриття генералів-боягузів, що викликає асоціацію із шевченківським тропом "Слава! І гончим, і псарям, і нашим батюшкам-царям! Слава!". Саркастична іронія автора набуває трагіфарсового відтінку.

Комічний ефект досягається І. Багряним через гіперболізацію, коли так званий генерал виголошує до своїх підлеглих: *"Ви не знаєте місцевості... Ви не знаєте служби... І тепер через вас загине ліпший із генералів. Країна терпить непоправну втрату-у-у..."* [2: 23]. Абсурдність, безглуздість слів такого "командира" передається через саркастичне змалювання цієї "шайки нездар". Генерал: *"Йолоп! Життя на волосині, а ви блазня строїте... Я вас питаю... Ну, як же бути? Треба втікати швидше..."* [2: 21]. Виникає асоціація з образом генерала Коха з Довженкової "України в огні".

Авторська ремарка фіксує їдку іронію і сатиричне неприйняття цих "вояків": *"Генерал тупотить в розпуці, в несамовитім розпачі, тупотить скажено"* [2: 23]; *"Вибух. Перший Лейтенант відбігає набік, визирає і переляканий вертається, та беручи тремтячою рукою під "козирок..."* [2: 25]. Побачивши ж Сашка й Данила, блазні, бажаючи понад усе врятувати власні шкури, забирають їх одяг й накивають п'ятами". *(З-за млина виходить генерал, переодягнений в Данилову одягу. І такий подібний до Данила, що аж лейтенанти не впізнали одразу, а Сашко, зрадівши, аж кинувся: – Дядьку Даниле... (Та й розгубився)"* [2: 26]. Автор використовує уподібнення – прийом сатиричної ідентифікації із божевільним (фарсове зниження). Також у такому перевдяганні ми бачимо використання автором прийому гротеску. Доцільно зауважити, що свого часу відомий дослідник теорії драми А. Анікст зазначив, що перевдягання в комедії має на меті обман одних персонажів іншими і саме обман є основою комічного [11: 79]. З цього приводу Н. І. Прозорова пише, що перевдягання (маскарадність) виражають двобічність ігрової ситуації. Отже маска, яку одягають персонажі, доводить дослідниця, "зберігає таємницю" і, водночас, "вводить в оману" [12: 36].

Дана ситуація, хоч і виглядає на перший погляд випадковою, є насправді закономірністю: несамовите бажання жертви помінятись ролями зі своїм слідчим таки знаходить свою реалізацію. Саме тепер ми починаємо розуміти ту іронію, яку вклав автор у назву своєї п'єси. Водночас прийоми "одягання" масок дійовими особами, шаржування, фарсового перевдягання відсилають нас до бурлескно-трагедійної манери зображення, до комедійного дійства. Перед нами дві іпостасі образу генерала, оскільки діють формальні двійники. Їхні дії стають свідченням того, що виконання усіх обов'язків генерала фактично перебрав на себе Сашко.

У комічно-трагічній манері представлено поведінку блазня (Данило), у постаті якого розрізняється маска (несправжнє божевільня) і сутність через гротескне заступання маскою характеру героя. Данило Лендер *"психічно порушений внаслідок перенесених в тюрмі катувань"* [2: 12] влаштував уявний допит,

скориставшись в ролі підсудного лантухом (ми розуміємо, що це алегорична вказівка на людину в руках слідчих). Він бажає помститись ворогові хоча б у формі гри (це своєрідне моделювання власного світу). Має рацію Н. І. Прозорова, коли пише, що, з одного боку, гра – це божественний дар, який підносить людину, це знак радісної ігрової свободи, з іншого, – це трагічний знак ілюзорності буття, в якому людина – всього-на-всього "іграшка", "лялька", яку смикають за нитки невіддасні їй сили [12: 30].

І. Багрянний створює пародію на допит, застосовуючи при цьому елементи гротеску: *"Данило...малює на мішку очі, ніс, вуса, люльку в зуби... Аж вжахнувся, що вийшло подібне до Сталіна..."* [2: 17]; *"... (пхає ногою в лантух). – Ти знаєш хто це є?.. – Це... Слідчий Енкеведе – Попов... І не просто слідчий, а враг народа, контрреволюційна пика і фашистська морда. Пойняв?"* [2: 16].

Таким чином, герой постає відчуженою особистістю, яка обрала свій специфічний спосіб життя в абсурдному світі.

Пародійні елементи присутні в "поганому сні", який приснився Сашкові: *"Ніби я вже – маршал ССРСР в Москві, а Хамула – самостійний маршал в Києві. А не навпаки! А дядько Данило ніби теж у Москві помінявся ролями з самим головним, і став такий страшний – з вусярами, з люлькою, – та й давай його розколювати того самого головного... Цирк!.. А тут саме народ збунтувався... Та не знав народ, що то Ми, а думав, що то Не Ми, що то стара власть, та як не зарядив нас у гармату, та..."* [2: 47]. Знову ж таки форма сну гротескно виявляє необмежену сваволю тієї влади, яка панує в радянському суспільстві.

У даному разі сон є художнім прийомом тексту у тексті (так само як і в п'єсах Б. Брехта: епізод, коли Швейк, заблукавши, засинає і ніби переноситься уві сні в трактор "У чаші").

За допомогою пародії автор викриває роботу НКВД: *"Сашко: – Матимеш орден. Два. Десять. Сам будеш генералом. Лови і сажай. Всіх. І не питай нас. Потім розберем. Ми їм покажемо"* [2: 46]. Сашко чинить "суд" над генералами-втікачами і "лейтенантиками", яких автор наділяє промовистими прізвищами: Сльозкін, Капелюха, Хустка, Волосянкін.

*Капелюха: – Дозвольте... – Не дозволяю!.. – Я... Я генерал... – Хоч японський імператор. Раз ти потрапив до Енкеведе – значить не ти тут командуєш... В Енкеведе не буває непорозуміння... А от, що ти за "непорозуміння", то ми зараз будемо бачити* [2: 53].

*Капелюха благально: – ...З НКВД кепські жарти... Я ж генерал... – Та видно... (оглядає глузливо з ніг до голови)... раз ти дезертир, – то ти є сволота і враг народа* [2: 54].

Саркастично одивнюється підлабузництво, бажання "по трупах" піднятися у званні через прийоми гротеску, персоніфікації. Наприклад, *"Тип у куцині... трохи не вискочить з шкури"* [2: 55]; *"...услужливо, солодко примружився, як кіт: – Я... я... я... для партії... для... для..."* [2: 56]; *"Л-тик: – Приказано зайти. Я слухаю (дивиться на Сашку побожно, захоплено)"* [2: 60].

Абсурдного звучання набуває епізод з "чудо"-куркою. Як виявляється, *"Сам голова обльиконкому оголосив був її "державною, соціалістичною власністю, недоторканим майном мірового пролетаріату", це й видав наказ: берегти під страхом смертної кари. Багато так людей наложили за неї головою, як шкідники і диверсанти..."* [2: 68]. Сам Сашко сміється з цієї нісенітничі: *"Ха! Цирк!..."* [2: 68]. Коли ж курка втекла від Сашка, він констатує: *"Втекла таки. І тепер, можна сказати, вже справжня самостійна курка! Вільна і незалежна..."* [2: 70]. Саме таке узагальнення дає змогу зрозуміти наступну репліку героя: *"...один враг суне, а другий утікає, а ми посередині – ні в сих, ні в тих... Ждемо, як влі обуха..."* [2: 71]. Цілком зрозуміло, що тут автор вдається до гротескно-саркастичного викриття дійсності, в якому тварина наділяється людськими рисами і навпаки.

Розв'язка п'єси, осяяна синім світлом, має оптимістичне звучання, тому що герої обрали рух "вперед": *"Але ми ще повернемось! Як буря, що все змітає на своєму шляху... Ми йдемо, щоб формувати незчисленну армію, мамо!..."* [2: 94]. Останнє слово, вжите в кличному відмінку, несе в собі глибокий зміст, підтекст: мати – це Україна, Батьківщина, заради якої герої йдуть у бій. Фінал загалом можна вважати відкритим.

Твір позначений також виразним дидактичним пафосом, яким насичені приказки в устах Сашка; інтелектуалізмом, що досягається завдяки абсурдизації дійсності: у творі передаються алогічні події, а розумний читач повинен сам зрозуміти, що за ними криється. Також доцільно підкреслити, що, зображуючи дисгармонію, алогізм буття, хаос, драматург все-таки виявляє у цьому свій сенс, проте прихований, неявний.

Отже, досягаючи універсальності, письменник прагне одного: застеретти Всесвіт від подібних антилюдських дій. На виконання цієї функції спрямоване й те, що замість імен автор використовує військове звання, посаду чи стаття, ознаку в соціумі чи родині героїв. Наприклад, Генерал, 1-й Л-нант, 2-й Л-нант (які насправді не достойні носити такі високі звання), Дівчина, Мати, Сусідка, Дідусь, Один, Другий, Сестра-жалібниця тощо. Їхні образи мають узагальнюючу роль маски (як у комедії-сатири).

М. Бахтін доводив, що у сатиричних творах виявляються прийоми театралізації, що пов'язано з його концепцією карнавалізації. Світ постає як комедія абсурду, в якій дія героїв позбавлена психологічної мотивації, вони є стереотипними ляльками незалежно від гротескної ситуації.

Твір І. Багряного є дійсно модерністським, адже автор у ретроспективний спосіб подає модель сучасного світу, створюючи, таким чином, своєрідну антиутопію.

Увага Б. Брехта ж фокусується на способі існування "маленької людини", яка, за спостереженнями О. В. Коляди, є провідною міфемою-образом у театрі абсурду [13: 8]), оскільки повинна сліпо виконувати накази представників влади ("великих") (образ Гітлера та його оточення змальовано в гіперболічній, гротескній манері і, водночас, сам факт того, що Гітлера показано, як велетня, і він знаходиться у "вищих сферах" свідчить про ефект одивнення).

Особливу роль у п'єсах І. Багряного та Б. Брехта відведено пісням-сонгам, в яких викриваються злободенні проблеми. Показовою є ситуація, що Сашко напротязі всього твору наспівує пісню про Колиму, в якій у іронічно-пародійній манері викриваються тогочасні суспільні реалії.

*Колима ти Колима –  
Новая планета...  
Дванадцять місяців зима,  
Астальное – лета...  
Ходить Єва по снігу,  
А Адам по кризі,  
Без кобін і без ... умгу,  
Чисто, як у книзі [2: 49].  
Ех-ма, ти Колима –  
Царство для народа!  
А мене, бач, там нема,  
Бо я хто? – Прохода! [2: 50].*

В п'єсах Б. Брехта і І. Багряного знаходимо навіть схожі ситуації. Зокрема у Б. Брехта фінальна сцена історичної зустрічі Гітлера зі Швейком, який заблукав, подана як ситуація безвиході, в якій опинився Гітлер, бо нікуди далі йти, немає дороги ні на схід, ні на захід, ні будь-куди... майбутнього немає... поразка очевидна... утопічна концепція фіурера спростована... І. Багряний, у свою чергу, змальовує наприкінці п'єси двох торбешників, які, шукаючи свою частину, раптом зіткнулись і думають куди піти, бо ж "І сюди – страшно, і туди – боязко... Хоч кризь землю западись" [2: 80].

Отже, комедія-сатира "Генерал" – це п'єса, в якій пародіюється утопічна картина світу і тому вона сприймається як антиутопія. Ситуації, подані в сюжеті твору, є дійсно антиутопічними, тому що стають відповіддю на неспроможність втілення у житті утопії [14: 8] (утопічно-помилковими і шкідливими для людини і України загалом у даному разі є радянська та німецька системи). Увага приділяється не створенню яскравого образу людини, не розкриттю її психології, бо важливим, як зауважує О. В. Євченко, стає "створення такої картини світу, коли людині й людству загалом загрожує моральне виродження або загибель фізична" [15: 166], а загальним законам буття, причому буття такого, в якому відсутня психологічна мотивація вчинків героїв.

Можна зробити висновок, що діалог І. Багряного з Б. Брехтом здійснюється завдяки участі третього, а саме – героя роману Я. Гашека – Швейка. Саме він є об'єднуючим началом, тим стрижневим образом, який допоміг обом драматургам передати абсурдність світу війни і розколу свідомості героїв. Крім того, всі три автори за допомогою тих же засобів: сатири, абсурду, гротеску, антиутопії відтворюють абсурдну картину світу. Зіставлення трьох текстів і осмислення інтертекстуального елементу в комедії-сатирі "Генерал" І. Багряного доводить, що ХХ ст. утвердило "множинність, чи точніше, багатолічність" людської особистості. Тогочасна дійсність висунула два типи поведінки людини в "рольовій грі", в ситуації, коли людина є водночас суб'єктом і об'єктом докладання зусиль: "людина, яка грає" і "людини-іграшки" [12: 30].

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Тюпа В. Художественный дискурс : (Введение в теорию литературы) / Валерий Тюпа. – Тверь : ТГУ, 2002. – 80 с. [Литературный текст : проблемы и методы исследования ; Приложение, серия "Лекции в Твери"].
2. Багряний І. Генерал : Комедія-сатира / І. Багряний. – Мюнхен : Україна, 1948. – 94 с.
3. Жаданов Ю. А. Жанр утопии как литературоведческая проблема / Ю. А. Жаданов // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна. – 2003. – №583. – С. 118–121.
4. Беспутна С. О. Драматургія І. Багряного та І. Костецького: своєрідність художніх кодів / С. О. Беспутна // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. – №742. – Серія Філологія. Вип. 48. – Харків, 2006. – 81 – 88 с.
5. Бельтраме Ф. Эстетика гротеска : к проблеме теоретического обоснования // Гротеск в литературе : [материалы конференции к 75-летию проф. Ю. В. Манна] / Ф. Бельтраме ; [ред. Н. Д. Тамарченко, В. Я. Малкина, Ю. В. Доманский]. – М.; Тверь, 2004. – С. 14–20.
6. Брехт Б. О театре : [сборник статей] / Б. Брехт. – М. : Изд-во иностранной л-ры 1960. – 362.
7. Стайн Д. Сучасна драматургія в театрі та театральній практиці / Д. Стайн ; [перекл. з англ.]. – Львів : 2003. – Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд. – 272 с.

8. Працьовитий В. Жанрово-стильові особливості сатиричної комедії "Генерал" Івана Багряного / В. Працьовитий // Наукові записки. Серія : Літературознавство / [за ред. проф. М. Ткачука]. – Тернопіль: ТНПУ, 2007. – Вип. 22. – С. 41–62.
9. Шевчук В. І. Ярослав Гашек. Життя і творчість / В. І. Шевчук. – К. : Вид-во "Наукова думка", 1965. – 233 с.
10. Коляда О. В. "Маленька людина: das Man". Міфопоетична опозиція у драматургії абсурду / О. В. Коляда ; [під ред. О. С. Чиркова] // Літературний твір : шляхи дослідження поетики. – Житомир : "Полісся", 2006. – С. 184–200.
11. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга / А. Аникст. – М. : Изд-во "Наука", 1967. – 454 с.
12. Прозорова Н. И. Театр в контексте европейской философии культуры : [учебное пособие] / Н. И. Прозорова. – Кагула : КГПУ, 2007. – 120 с.
13. Коляда О. В. Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / О. В. Коляда. – Донецьк, 2008. – 20 с.
14. Євченко О. В. Драма-антиутопія. Генезис. Поетика : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / О. В. Євченко. – Київ, 2002. – 20 с.
15. Євченко О. В. Деякі родові риси поетики драми-антиутопії / О. В. Євченко // Вісник Житомирського педагогічного ун-ту. – Вип. 15. – Житомир, 2004. – С. 166–169.

#### REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Tiupa V. Khudozhestvennyi diskurs : (Vvedennii v teoriu literatury) [The Artistic Discourse : (The Introduction into the Theory of Literature)] / Valeriy Tiupa. – Tver' : TGU, 2002. – 80 s. [Literaturnyy tekst : problemy i metody issledovaniia ; Prilozhenie, seriia "Lektsii v Tveri"].
2. Bagrianyi I. General [General] : [komediya-satyra] / Ivan Bagrianyi. – München : Ukraine, 1948. – 94 s.
3. Zhadanov Yu. A. Zhanr utopii kak literaturovedcheskaia problema [Utopia Genre as the Literary Problem] / Yu. A. Zhadanov // Visnyk KHNU im. V. N. Karazina [KHNU Named after V. N. Karazin]. – 2003. – № 583. – S. 118–121.
4. Besputna S. O. Dramaturgia I. Bagriianogo ta I. Kostets'kogo: svoeridnist' khudozhnikh kodiv [Dramaturgy by I. Bagrianyi and I. Kostets'kyi : the Individuality of the Artistic Codes] / S. O. Besputna // Visnyk Kharkivs'kogo natsional'nogo universytetu im. V. N. Karazina [Kharkiv National University Named after V. N. Karazin]. – № 742. – Seriia : Filologiya. Vyp. 48. – Kharkiv, 2006. – S. 81–88.
5. Beltrame F. Estetika groteska : k probleme teoreticheskogo obosnovaniia [Aesthetics of Grotesque : to the Problem of the Theoretical Basis] / F. Beltrame ; [red. N. D. Tamarchenko, V. Ya. Malkina, Yu. V. Domanskii] // Grotesk v literature [Grotesque in the Literature] : [materialy konferentsii k 75-letiiu prof. Yu. V. Manna]. – M. ; Tver', 2004. – S. 14–20.
6. Brecht B. O teatre [On the Theatre] : [sbornik statei] / B. Brecht. – M. : Izd-vo inostranoi l-ry, 1960. – 362 s.
7. Stain D. Suchasna dramaturgiia v teatri ta teatral'ni praktytysi / D. Stain ; [per. z angl.]. – L'viv : 2003. – Knyga 2. Symvolizm, surrealizm i absurd – 272 s.
8. Pratsiovytyi V. Zhanrovo-stylistychni osoblyvosti satyrychnoi komedii "General" Ivana Bagriianogo [Genre-Stylistic Peculiarities of the Satirical Comedy "General" by Ivan Bagrianyi] / V. Pratsiovytyi ; [za red. prof. M. Tkachuka // Naukovi zapysky. Seriia : Literaturoznavstvo [Scientific Notes. Series : Literary Studies]. – Ternopil' : TNPU, 2007. – Vyp. 22. – S. 41–62.
9. Shevchuk V. I. Yaroslav Gashek. Zhyttia i tvorchist' [Jaroslav Hašek. Life and Creative Work] / V. I. Shevchuk. – K. : Vyd-vo "Naukova dumka", 1965. – 233 s.
10. Koliada O. V. "Malen'ka liudyna : das Man". Mifopoetychna opozytisiia u dramaturgii absurdu ["A Little Man : das Man". Myth-Poetical Opposition in the Absurd Dramaturgy] / O. V. Koliada ; [pid red. O. S. Chyrkova] // Literaturnyi tvir : shliakhy doslidzhennia poetyky [The Literary Work : Ways of the Poetry Research]. – Zhytomyr : "Polissia", 2006. – S. 184–200.
11. Anikst A. Teoriia dramy ot Aristotelia do Lessinga [The Theory of Drama : from Aristotle to Lessing] / A. Anikst. – M. : Izd-vo "Nauka", 1967. – 454 s.
12. Prozorova N. I. Teatr v kontekste evropeiskoi folosofii kultury [Theatre in the Context of the European Philosophical Culture] : [uchebnoe posobie] / N. I. Prozorova. – Kaluga : KGPU, 2007. – 120 s.
13. Koliada O. V. Mifopoetyka dramaturgii absurdu (na materiali dramatychnykh tvoriv Semiuela Becketta) [Myth Poetry in the Absurd Dramaturgy (on the Material of the Drama Works by Samuel Beckett)] : avtoref. diss. na zdobuttya nauk. stupenya kand. filol. nauk : spets. 10.01.06 "Teoriia literatury" / O. V. Koliada. – Donetsk, 2008. – 20 s.
14. Yevchenko O. V. Drama-antyutopiia. Genезis. Poetyka [Drama-Anti-Utopia. Genesis. Poetry] : avtoref. dys. kand. filol. nauk : spets. 10.01.06 "Teoriia literatury" / O. V. Yevchenko. – Kyiv, 2002. – 20 s.
15. Yevchenko O. V. Deiaki rodovi rysy poetyky dramy-antyutopii [Some Generic Features of the Poetry of the Drama Anti-Utopia] / O. V. Yevchenko // Visnyk Zhytomyrs'kogo derzhavnogo univ-tu [Zhytomyr State University Journal]. – Vyp. 15. – Zhytomyr, 2004. – S. 166–169.

Матеріал надійшов до редакції 13.03. 2013 р.

**Степанец Е. В. Диалог с участием третьего (И. Багряный, Б. Брехт и Я. Гашек).**

*В статье рассматривается родственный для драматургов и эпика дискурс, с помощью которого обнаруживаются общие для всех троих авторов средства, методы, приемы письма, с помощью которых усиливается условность, появляется универсальность восприятия и экспрессионистически обостряется план изображения, углубляется подтекст. Проанализированы способы обращения к прошлому.*

**Ключевые слова:** диалог, дискурс, универсальность, условность.

**Stepanets' K. V. The Third-Aided Dialogue (I. Bagrianyi, B. Brecht and J. Hašek).**

*The article considers the related discourse for dramatists and epic, with the help of which common for all three authors means, methods, techniques of writing intensify the conditionality, create the universality of perception and expressionistically strain the plan of description, deepen the context. The addressing means to the past are analyzed.*

**Key words:** dialogue, discourse, universality, conditionality.