

Nataliya Peleshenko

**RECEPTION OF UKRAINIAN BAROQUE THEATER IN OLEXANDR
ILCHENKO'S NOVEL *COSSACKS NEVER DIE, OR MAMAI
AND BORROWED WOMAN***

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

Наталія Пелешенко

**РЕЦЕПЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО БАРОКОВОГО ТЕАТРУ В РОМАНІ
ОЛЕКСАНДРА ІЛЬЧЕНКА *КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА ПЕРЕВОДУ,
АБО Ж МАМАЙ І ЧУЖА МОЛОДИЦЯ***

Abstract: In the article there is made an attempt to show how Ukrainian Baroque theater – as a cultural phenomenon and an aesthetic-philosophical concept – was represented in works of subsequent epochs on different text levels: formal, plot, thematic, ideological, etc. It is proved that Ukrainian chimerical novel of 1960-80-s, especially Oleksandr Ilchenko's novel *Cossacks Never Die, or Mamai and Borrowed Woman* (1958) could be characterized by deep penetration of Baroque code into art and literature of the 20th century. There is showed that the main features of Baroque poetics that are traced in chimerical novel (such as conditionality, art syncretism, antitype, intertextuality, grotesque, allegory, fantastic elements, theatricality). It is noted that school drama aesthetics influenced on artistic structure of O. Ilchenko novel, it determined its features of poetics, time-space coordinates. A special attention is given to two Ukrainian intermedias written for mystery play of Yakub Gawatowych (1619). The first one – *About Maxym, Ryts'ko and Denys* – is the focus of understanding the episode of the journey of three dissemblers. The second one – *About Klymko and Stets'ko* – is transformed into an independent storyline about the performance of traveling actors on fair square. Therefore, it could be qualified as a miniature copy of the main text where there are reflected central ideas, key symbols, concepts and poetical principles of the novel *Cossacks Never Die, or Mamai and Borrowed Woman*. In the novel there are widely represented topoi of play, stage, public square, market and fair, that are similar to Baroque striving for play-acting in all spheres of life.

Keywords: Ukrainian chimerical novel, Oleksandr Ilchenko, Baroque drama, intermedia

Український бароковий театр, який, увійшовши у всі духовні та духові сфери як тема чи метафора [20, 55], є тим «місцем пам'яті», куди періодично повертається творча уява мистців, збагачуючи «колек-

тивну пам'ять», зіперту на свідомі й несвідомі спогади про досвід, пережитий і / чи перетворений на міт живою спільнотою, ідентичність якої закорінена у минулому [13, 189].

Барокове театральне дійство як культурний феномен та естетико-філософський концепт найчастіше відтворювалося у творах пізнішого часу на різних текстових рівнях: формальному, тематичному, сюжетному, ідейному, естетичному тощо. Хоча, як вважав Вальтер Беньямін, центр барокових драм міститься саме у формі [2, 120-121].

У цьому контексті слушною є думка Юрія Лотмана про те, що різні види мистецтв відповідають різним етапам «розвитку духу» і домінують в ту чи іншу культурну добу, стаючи навіть їхніми символами [11, 72]. Кожне мистецтво стає самостійним тільки тоді, коли виробляє власну мову, яка відповідатиме його специфічному способу художнього моделювання світу [11, 72]. Лише після того як мова певного мистецтва досягла семіотичної самостійності, вона починає впливати на інші мистецькі системи [11, 72]. На нашу думку, такою художньою мовою, яка мала вплив на мистецтва своєї доби, а особливо на майбутні епохи «барокового» типу була мова театру.

Інтерпретація буття за допомогою метафори «світ-театр», яка загострювала ілюзорність світу, стаючи «постійною емблемою марності людських сподівань» [20, 57], набула значного поширення в естетиці Бароко. Мистцям XVII – XVIII століть світ уявлявся як театр, де акторами і глядачами були всі смертні люди, а режисером – сам Бог. Із театральною метафорою пов'язаний і мотив *Vanitas*, бо рефлексії щодо таємничості й незбагненності світу, вічності й космізму, а разом із тим – роздуми над плінністю і невідвратною кінечністю людського життя на фоні

суспільних катаклізмів проєктували трагічність, кризовість світовідчуття, усвідомлення марноти земного існування.

Український бароковий театр, сакральний та ігровий, дидактичний і алегоричний, синкретичний та ієрархічний, є однією з ланок у міжстильовій культурній комунікації. Мистецтво і література ХХ ст. демонструють різнопланове глибоке проникнення барокового коду у світ інших історико-культурних реалій, однією з яких є явище української химерної прози 1960-х – 1980-х років.

Український химерний роман послуговується надзвичайно різноманітним набором засобів, прийомів, широка палітра яких «дає змогу поєднати різноманітні, суперечливі художні плясти» [9, 16]. До основних рис химерної прози, що єднають цю літературну течію з мистецтвом епохи Бароко, належать умовність, мистецький синкретизм, антитетичність, інтертекстуальність, гротесковість, символізм, фантастичність, різноманітність і ускладненість форми, та найголовніше – «тяжіння до різних “театралізованих” структур» [7, 57]. До знакових творів химерної прози насамперед відносимо роман Олександра Ільченка *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця* (1958), який дав назву і заклав підмурівок нового літературного явища, залишаючись цілих 13 років, до появи у 1971 р. *Лебединої зграї* Василя Земляка, «самотнім на тлі тогочасного літературного процесу» [9, 17].

«Український химерний роман з народних вуст» пережив періоди неймовірної популярності у 1960-ті – 1970-ті роки, його супроводжували

вдячні й захопливі читацькі відгуки та схвальні рецензії критиків. Але у 1970-ті роки Олександр Ільченко пережив звинувачення в націоналізмі, озвучені в 1970-х роках академіком Іваном Білодідом на сторінках московської газети «Правда» [10], що в ті часи означало ізоляцію письменника. Після чого у 1979 році опублікував «по мові – передмову» до свого «головного» роману, названу *Пророчий камінь*, де дуже патосно намагався довести (а чи щиро?), що наше майбутнє «в сім'ї вольній, новій», хоча й «у кожного народу своєрідне, й неповторне» [4, 689]. Цю своєрідність і неповторність письменник і стверджував у романі, де під маскою дружби з «братнім» російським народом демонстрував українську іншість, ніби ідучи за положеннями праці Миколи Костомарова *Дві руські народності* [8], де політика російської імперії називається «русскімъ міромъ» без лапок і застережень. Наприклад, факти російської релігійної та конфесійної нетолерантності до іновірців, описані М. Костомаровим, знаходимо й у романі О. Ільченка, зокрема, ідеться про привселюдне миття «государем всія Руси» рук у великій золотій помийниці, що завжди стоїть за тронем, після прийому в Гранатовій палаті католицьких послів – на знак зневаги до них. До речі, у *Пісні шостій, московській* попри риторику дружби з північним сусідом і «братом», із м'якою іронією зображуються неосвіченість і самодурство необмеженої влади російського царя, що контрастує з облаштуванням суспільного життя за моделлю громади в місті Мирославі, яку очолює запорожець і єпископ Мельхиседек (він же Микола Гармаш). Перебування з дипломатич-

ною місією Омелька Глека у Москві «забезпечує» імпліцитне порівняння України та Росії, буття в якій зображено «тюрмою народів», де не дозволяється співати, розповідати казок, голосно говорити, зривати квіти, уважно дивитися на Кремль, світити світло у своїй оселі, ходити вночі своїм містом тощо. Мабуть, сучасна історична ситуація допомагає навести нові фокуси для інтерпретації роману, що є складовою «химерної» течії в українській літературі, «причетної» до розхитування совєтських ідеологічних догм, а не навпаки.

До інтерпретації творів, означених як химерний роман, застосовують постколоніальні підходи, які на наших теренах ще не викристалізувалися як теоретична модель. Українське літературознавство, як зазначають Олексій Сінченко та Марина Гавриловська, стало заручником ситуації, коли процеси формування національної ідентичності збігаються із процесами вироблення наукової мови в гуманітаристиці, а це часто призводить до дискусій не в методологічній, досить невпорядкованій, а в ідеологічно-емоційній площині [19]. Тому можемо спостерігати ситуацію вільного поводження із історико-літературним матеріалом деяких дослідників, що не є «носіями» «колоніального багажу», яких «безпосередньо не зачепив “імперський час”», які здатні «уникнути поділу елементів культури на «чужі» і «свої», «зайві» і «потрібні» [26, 4-5]. Ці автори щиро переконані, що створення простору «інтерпретацій без обмежень» [26, 4-5] у прочитанні текстів, явищ, знакових постатей» призведе до адекватних перепрочитань української культури. Але чи не буде це надінтерпретацією, від якої засте-

рігав Умберто Еко? Щоби стверджувати, що в 60-ті роки ХХ ст. активізувалося відродження національного коду, елементами якого були семантика «котляревщини» і тогочасна імперсько-советська ідеологія, що породжувало парадоксальну ситуацію відштовхування соцреалізму і, водночас, створення його модифікованого варіанту – шляхом поєднання тоталітарної ідеології з фольклорно-історичним національним контекстом, наслідком чого стає порушення традиції безликого / анаціонального письма, яке стимулює повернення в українську дійсність ідеї створення української національної версії комунізму (!) [26, 133-134], не треба нехтувати історичним контекстом, специфікою тодішньої суспільно-політичної ситуації, фактами біографії письменника, на які намагається не зважати прихильниця постколоніального прочитання української літератури Олена Юрчук.

До пророчення зерен постколоніальної методології на українському ґрунті доклався і австралійський учений Марко Павлишин, який наприкінці 1980-х назвав химерну прозу аргументом «проти української літератури як самобутнього явища», стверджуючи, що «химерний роман, хоч і написаний українською мовою, по-гоголівському вкладається в імперський контекст» [15, 110-111]. На думку дослідника, це літературне явище асоціює українськість нібито з барвистою, привабливою «народною» стихією, яка, однак, існує тільки в тотально непристигному культурному контексті: в селі. Таким чином, вважає М. Павлишин, химерний роман потверджує, може і несвідомо, відсталість, маргінальність, сміш-

ність українського, демонструючи своєму читачеві, що українська культура – це антитеза культури міської, новітньої, актуальної. Учений зазначає, що за право більшої гнучкості у площині форми химерний роман заплатив суворою ідейною ортодоксальністю, що означає, що його оригінальність не сягає глибше від зовнішніх ознак [15, 109]. Певний виняток щодо негативних оцінок творів химерної прози дослідник робить для Валерія Шевчука, зазначаючи, що кращі твори письменника найбільше розкриваються постмодерному прочитанню [17, 219].

До речі, інший знаний прихильник постколоніальних теорій Мирослав Шкандрій переконаний у тому, що постмодернізм в українській літературі був підготовлений альтернативними й контркультурними творами, які роками поширювалися у самвидаві, та «появою могутньої тенденції розвитку химерного роману в прозовій творчості» [25, 3994]. М. Павлишин вписує ж у постмодерне постколоніальне, яке називає оригінальним і творчим [16, 227]. Науковець велике значення постколоніальної хвилі бачить у тому, що вона припиняє гегемонію минулого, зокрема, романтичного, та розповідей про «генезу, страждання й виживання нації» [16, 227], утверджуючи орієнтацію на проблеми суб'єкта й суспільства «в тому світі, який існує тут і сьогодні», в політиці – на прагматизм, «звільнений від ідеології» (до чого це призвело ми вже знаємо), а в мистецтві – на тотальну гру колоніальними мітами, з використанням іронії, пародії та карнавалу [16, 227]. Але чи зрозуміємо ми сучасні процеси без звернення до минулого?

Письменники, творчість яких вписується в рамки химерного роману, звертаючись до фольклорних джерел, до історичного минулого, найчастіше доби Козаччини, мистецького барокового спадку, намагалися визначити домінанти національного міту. Ева Томсон називає націями об'єднання людей зі спільною етнією (етнічні спільноти – попередники сучасних націй) і добре розвиненим мітотвором [23, 29]. Мирослав Шкандрій, говорячи про становлення української нації, зазначає, що твори мистецтва, зокрема, зображення козака Мамаю, які мали величезну популярність протягом століть, теж вважали «за закодовану в символічній формі національну ідентичність та прагнення вижити» [25, 61]. То, можливо, Ільченків «химерний роман з народних уст» вражає не «грубістю характеристикації, примітивністю гумору та вимушеністю старосвітського стилю» [15, 110], а дивує тим, що попри всі ідеологічні нашарування в непрості часи советсько-російської колонізації творить антиколоніальний контр дискурс – саме завдяки актуалізації національного коду, національного міту, складовими якого є і Козак Мамай і бароковий театр.

Олександр Ільченко в романі *Козацькому роду нема переводу* використовує принципи низового бароко, з одного боку, глибоко зануреного в народну стихію, а з іншого – з бароко, тісно пов'язаного зі книжною високою культурою [18, 8]. Низовий рівень українського бароко, як відомо, творили люди, виховані на традиції високого бароко, тобто, випускники Київської академії, що отримували парафії у сільській місцевості, та її студенти, які для заробітку під

час вакацій «об'єднувалися в артілі й вирушали в мандри по Україні, співаючи, виставляючи діалоги, комедії, трагедії, говорячи промови» [1, 69]. Зазначені жанрові форми були генетично пов'язані з шкільними теоретичними викладами, але відділившись від поетик, стали складовою літератури «мандрованих студентів і дяків» [12, 15].

Випускники і студенти академії несли науку і культуру, що формувалася в її стінах, у народне середовище, а це сприяло збереженню національної самобутності в умовах колоніальних загроз. Взаємодія між «вченою» та народною культурою, як між високим та низовим бароко, була двовекторною: народна живила високу, а висока опускалася в народну стихію. Також носії народної культури освоювали вченість, але привносили і своє світосприймання, яке вже впливало на освітні та культурні процеси.

Отож, поряд із зразками високої літератури, створеної у стінах академії її викладачами, теоретиками законодавцями моди в літературі того часу [1, 65], маємо традицію, представлену творчістю мандрованих дяків, які під час навчального року працювали разом із авторами над постановкою п'єс високих жанрів (містерій, мораліте, міраклів) та інтермедій у стінах навчального закладу (до свят, до закінчення року, до певних подій). Оцінки творів низового бароко коливаються між схвальною (ушляхетнення простолюдю), та скоріше негативною (після насильницької загибелі елітарної освіти і культури, вело до збіднення загальної літературної панорами і спрощення сенсів) [1, 74]. Але різножанрові літературні зразки,

які творили студенти та випускники Академії для заробітку під час вакацій, міцно ввійшли у культурний простір як доби Бароко, так і пізніших епох. Отож, театр на культурній мапі доби XVII – XVIII ст. можна уявити, за висловом Людмили Софронової, як фокус перетину, взаємодії різноспрямованих історико культурних меж [21, 35].

Згадками про велике значення Києво-Могилянської академії, «київських Атен», «світоча науки для всього східного й південного слов'янства» [4, 243] рясніє роман. Як для мешканців містечка Мирослава, так і для російського царя очевидним є, що ця школа – «благочестям сяюча» [4, 670]. Позитивні герої твору такі, як полковник Запорізької Січі Микола Гармаш, він же – єпископ Мелхиседек, талановитий співак і вчений Омелько Глек, його брат Тиміш Прудивус – неперевершений лицедій і драматург, що мріє про наукову кар'єру, а також його колеги Іван Покиван та Данило Пришийкобиліхвіст, які є вихованцями Академії. Ученість могилянців, яка нічим не поступається європейцям, особливо вражає в порівнянні з невіглаством російського царя та його челяді.

Також ще однією особливістю роману є авторські наукові коментарі, зауваження, що демонструють глибоку обізнаність письменника, який мав репутацію енциклопедиста, із явищами і процесами, зображеними у творі. Питання лише в тому, які акценти розставляються. Так, читач дізнається зокрема про розвиток шкільної драми, про її подальшу долю: зазначається, що сучасна людина не знає нічого про ті дивовища, які показували тоді в Україні, окрім

шкільної драми, написаної «мовою книжною, зіпсованою наполегливими заходами Церкви, бурси, канцелярії», іронічно додаючи: «бо й тоді канцелярія псувала будь-яку мову аж ніяк не менше, ніж тепер» [4, 240]. Автор переконаний, що було для показу щось цікавіше та дійовіше, ніж тексти, які відзначалися «риторичністю, марнослов'ям незграбного вірша, кволим розвитком дії, чужими простому народові пристрастями і образами». [4, 241]. В іншому пасажі говориться про вірші-незграби, які в Академії читали, про те, що пролог не відповідав виставі. Оповідач, очевидно, важливого значення надає саме виявам низового бароко, яке, не забуваймо, творили могилянці, про що наголошується в романі, як і про те, що народ любив «своїх нехитрих лицедіїв» [4, 241], «майстрів свого трудного діла» [4, 242], любив їхнє мистецтво. Автор, який признається, що нічого не вчитав в «архівних паперах» [4, 245] щодо українського народного театру, запевняє, що ніхто й не доведе нам, що його не існувало в ті часи, «бо не можна ж заперечувати його імовірне існування в тодішніх українських містах тільки тому, що від віку до віку гинули в пожарах безугавних воєн, повстань, окупацій надбань української архітектури, скарби малярства, літератури, побуту, українського народного духу, а між ними й багатства стародавнього театру України, про який ми так мало знаємо тепер» [4, 244-245]. Такими, що «не згоріли в пожежах воєн і плюндрувань», називаються оповідачем «дві реалістичні кумедні сценки, зрозумілі простій людині» [4, 240] інтермедії «якогось Якуба Гаватовича» *Про Максима, Ричька і Дениса* і *Про Климка і Стецька*,

остання з яких стала основою п'єси Тимоша Прудивуса. Згадані інтермедії були написані до польськомовної п'єси *Трагедія, або візерунок смерті пресвятого Івана Хрестителя*, виставленої на ярмарку 1619 року в день Івана Хрестителя в Кам'янці Струмиловій. Але цінність цих інтермедій полягає саме в тому, що події там «змальовані мовою тодішнього українського простолюду», як вважає автор, наголошуючи на поширеності цього явища, на тому, що «веселих таких та щирих» сценок було не тільки дві в Україні [4, 241]. Оповідач, обізнаний із історією театру, розуміє, що час появи зазначених інтермедій, а це початок XVII століття, був періодом зародження і становлення української драми, складовими якої були як п'єси «високого» регістру, так і інтермедії, що теж «мали літературний характер» [21, 76], відбиваючи і посилюючи зміст драми з іншого ракурсу, «знизу», часто «за принципом від супротивного» [21, 76].

Але попри те, що естетика шкільної драми значно вплинула на художню структуру Ільченкового роману, «детермінувала певною мірою часо-просторові координати дії, деякі специфічні риси поетики твору» [9, 96] власне шкільна драма була не дуже позитивно оцінена обізнаним в українській культурі наратором.

Вимальовується парадокс, коли в тексті співаються панегірики Академії як світочу науки православно-го світу, простежується неймовірний пієтет перед освіченістю її вихованців, їхніми талантами до мистецтва і науки, і подається зневажлива характеристика культурного продукту цього навчального закладу. А що ж вони, «мандрівні кумедники і

штукарі», могли показати «сіромі й голоті, ремісництву та гречкосіям, наймитам і покріпаченій челяді» – запитує наратор і веде далі: «Те, що святами вони виставляли в себе в Київській академії?! Аж ніяк» [4, 243]. Найперше тут окреслюється мовне питання, бо для театру імпровізації була потрібна була «не шкільна мова, не книжна, не мертва мова, а мова людська, зрозуміла на Україні простим і непростим глядачам! Рідна мова! Мова простого люду. Жива й непокручена» [4, 243].

Звичайно, існувала проблема тотального несприйняття у XIX – XX століттях книжної мови, що було пов'язане із тим великим розломом, який виник у свідомості людей між старою та новою українською мовою, з «романтичним козакофільством», для якого культура високого бароко було «занадто абстрактною, чужою їхньому пошукові прикладів безкомпромісної боротьби за свободу» [5, 60].

Також у советську добу спостерігаємо відлучення читача від усього, що здавалося нереалістичним і ненормативним, яким і був зміст драм шкільного театру. Зараз уже фантастичною видається практика, наголошує архиєпископ Ігор Ісіченко, коли «у мистецтві Середньовіччя відшуковували риси реалізму, викриття католицизму ототожнювали з утвердженням прогресивних, патріотичних і антифеодальних ідей, Григорія Сковороду оголошували матеріялістом...» [6, 559] тощо. Деякі позитивні характеристики визначних церковних діячів XVII – XVIII століть, що з'являються на сторінках твору Олександра Ільченка, якраз можуть бути ілюстрацією до попереднього

твердження. Так, Петро Могила – це автор *Требника*, засновник Києво-Могилянської академії, непогамовний борець проти унії [4, 451], а письменник, ректор Академії, преосвящений Іоаникій Галятовський, давній та вірний прихильник Москви [4, 509]. Попри те, що роман *Козацькому роду нема переводу* відбиває ідеологічні настанови свого часу, він накреслює поворот до нереалістичної поетики, до умовности, у ньому рясно цитується Біблія, позитивно змальовуються церковнослужителі, з м'якою іронією представлені Бог і апостол Петро тощо.

Однією з основних рис українського химерного роману вважається мистецький синтез, а особливо це стосується аналізованого тексту, де театр із малярством і музикою відтворюють саме барокову театральну метафору [20, 55], засадничими семантичними модусами якої, за визначенням Леоніда Ушкалова, є марність та ілюзорність людського життя і премудрість Божого промислу [24, 46].

Одним із найцікавіших із погляду барокової театральности в романі є опис, представленої спудеями Київської академії перед мешканцями Мирослава комедії про Климка і Стецька, варіяції на тему згаданої інтермедії XVII ст. Хоча у тексті Ільченка є й переспів другої інтермедії до містерії Якуба Гаватовича. Йдеться про епізод, коли мандровані лицедії Тиміш Прудивус, Іван Покиван і Данило Пришийкобиліхвіст, ідучи з Мирослава до Києва в Академію, повинні виконати низку важливих дипломатичних доручень. Щоб не потрапити до рук ворогів, Прудивус перевдягається на німецького рей-

тера, а його друзі перетворюються на гнаних ним полонених українців. Перевдягання як театральний прийом відомий від часів комедії *dell'arte*, згадки про яку зустрічає читач на сторінках Ільченкового твору [4, 244], напружує інтригу, пов'язану із небезпекою впізнання антагоністами, а також допомагає побачити сутність близької людини. Небезпека проковує відступництво Данила, як голод стимулює ошуканство Дениса з інтермедії. Реакція мандрівників на непорядність своїх товаришів майже ідентична – вони їх проганяють, не учинячи фізичної розправи і не порушуючи Божих заповідей.

Виставу ж на ярмарковому майдані *Про Климка і Стецька* можна потрактувати як мініятюрну копію головного твору, де дзеркально відбиваються, підкреслюються основні ідеї, символи, концепти, принципи поетики роману *Козацькому роду нема переводу*.

У мистецтві Бароко помітна тема мінливості життя, з чим пов'язані миттєві зміни матеріального, майнового, вікового, соціального стану людини. На таких раптових перетвореннях, на зміні ролей, затверджених Головним Режисером, побудовано багато творів барокової літератури [20, 57]. Коваль Михайлик випадково втручається у дію п'єси про Климка, Стецька і Смерть, здобуваючи для мандрівної трупи успіх, виражений як моральним задоволенням, так і матеріальним еквівалентом. Зіграти лицедія і попа, пана і пастуха, гетьмана і теслю, скрипаля і дикого тура, житнього колоска і будяка прагне Михайлик [4, 437], аби пізнати себе і вибрати свою «сродну» роль. Таким чином наголошується на тезі про

мінливість долі, про людину – іграшку в руках вищих сил, які роздають кожному його роль у п'єсі, що зветься життям. З випадковими змінами у житті героя пов'язані мотиви невпізнання, перевдягання, обмін атрибутами тощо.

У шкільних драмах із світським сюжетом використовувався принцип поетики *deus ex machina*, відомий з античного театру, що означає раптове і чудесне втручання сили, здатної розв'язати нібито безнадійно заплутану ситуацію [14, 73]. У аналізованих творах ХХ століття цей принцип служить для іронії, підкреслення умовности, посиленого звучання авторської концепції, подвійної іронії та інше. Прийом чудесного бачимо в епізоді звільнення козака Мамаєва із полону однокрилівців або в пригодах Омеляна Глека, який перемагає опонентів завдяки силі свого голосу. З принципом *deus ex machina* пов'язана театральна машинерія, яка у драмах XVII – XVIII ст. виконувала важливу функцію у творенні художнього простору. У виставі на ярмарковому майдані, що відбувається в «химерному романі з народних вуст» О. Ільченка, смислове навантаження покладено на конструкції шибениць, підкреслюючи головну антитезу барокової естетики – життя та смерть, яка розгортається у християнському вимірі. Мирославський кат Онікій Бевзь із любов'ю «до катюжного діла» [4, 200] ретельно обсадив «повноцвітним маком, нагідками, рожами, чорнобривцями та крученими паничами три новісінькі, міцні й високі шибениці» [4, 200], різьблені візерунками та ще й завітчані троїцьким зіллям. Але після несправедливого судилища, що ледь не закінчилося смертю

невинних, із цих трьох витворів мистецтва залишився один стовп, який асоціюється і з розп'яттям, і зі світовим деревом. Його можна вважати центром простору вистави, який завжди був чітко означений у шкільних драмах [21, 230] та вертепі [21, 235], і ніс сакральну інформацію. Наприкінці вистави стовп, на якому ховається Смерть від коваля Михайлика, падає, демонструючи цим знеславлення й пошпечення останньої [4, 289] – на радість мирославським театралам, які не хотіли погодитися зі смертю Климка, анонсованою перед дійством. Отож, Михайлик, який на емоційній хвилі втрутився в хід п'єси і врятував головного героя, є «молодим Мамаєм», символічним продовженням найвідомішого Козака [26, 136], головного антипода смерті.

Таємниця приходу людини у світ та її смерті, шлях від колиски до могили в усі часи були предметом філософських і мистецьких роздумів. Акцентація на цих полюсах людського буття особливо характерна для епохи Бароко [20, 95]. Григорій Сковорода вважав, що зрозуміти смерть можна тільки у порівнянні з життям [22, 274]. Барокові автори вірили в те, що кінець земного життя – це початок небесного, вічного, і, головне для людини, – це шлях до неба, до Бога. Смерть позбавлялася загрозливо-негативного пляну ще й тому, що кожен пам'ятав про жертву Ісуса Христа. Смерть уявлялася не як кара за грішне життя, з неї лише починалося іншобуття душі, наслідок її земного перебування, [3, 103] існування, якісно залежне від міри провини перед Богом. Смерть сприймалася як благо, як початок іншого життя, як спокій, а, головне, як єднання із Творцем. Але

водночас християнське розуміння смерти як «організатора життя» доповнювалося народно-релігійними уявленнями про смерть добру та злу, чесну та наглу, про смерть, що незалежно ні від чого, все ж є лютою [3, 104].

Теологічне тлумачення смерти у народному середовищі втрачає свою абстрактність і персоніфікується. У Ільченковому романі смерть постає «у багатьох іпостасях – і відкрито, і приховано» [9, 99]. Головна опозиція твору життя – смерть присутня вже у другій частині назви *Козак Мамай і Чужа Молодиця* де сполучник і ніби ставить знак рівності між ними, вічно молодими, незнищеним життям та смертю – в образі лихої привабливої шинкарки, яка дуже боляче переживає своє повернення у ярмарковій виставі. Смерть як кирпата панна із червоно намальованими щоками, вбрана в український одяг, з сіножатною косою, що «звисала з потилиці, де й має теліпатись у панни дівоча коса», з великою людською костюмахою в руках була талановито представлена на театральному помості лицедієм Іваном Покиваном. У п'єсі про Климка говориться про смерть справедливу, яка «не розбира ж, – хто бідний, хто багатий, хто пан, а хто людина» [4, 272]. Звучить у творі й мотив смерти, що урівнює всіх, смерти, що може «причепитися» до будь-кого, незважаючи на соціальні стани. Так, на ярмарковій виставі панна Смерть хапає в свої обійми як Стецька у виконанні Данила Пришийкобиліхвоста, так і обозного Купу, якого з виховною метою у хід п'єси втягнув режисерський і акторський геній Тимоша Прудивуса. «Вчене» розуміння смерти, яке несли простому люду спудеї

Київської академії у своїх творах звучало таким чином: «Смерть – не кара, а закон» [4, 277]. У творі наскрізною є думка про постійну війну між Життям та Смертю, що розгортається на театральному і життєвому кону.

У «химерному романі з народних уст» надзвичайно широко представлені топоси вистави, сцени, майдану, базару-людського моря, «єдиної тоді академії мистецтв» [4, 243], непогамовної людської стихії, «ім'я якій – базар» [4, 245], ярмарку, на якому все «кублилося клубком розмаїтих пристрастей» [4, 211], що перегукується із бароковим прагненням до видовищности у всіх сферах життя, коли в результаті «схрещення» [20, 61] театру з іншими мистецтвами, створюються нові мистецькі підвиди. Як зазначає Л. Софронова [21, 72], у XVII – XVIII ст. були надзвичайно популярні театри масової гри, формами якої були ярмарок, ярмаркова вистава, вертеп, приватні театри, усілякі церемонії, процесії тощо. Багатолюдні театралізовані розваги давали змогу людині побути і актором, і глядачем, як це сталося із героями роману, не переймаючись серйозністю ролей, вільно виявляючи свої етичні та естетичні переконання. Хоча під час тривання карнавалу всі маски мали визначені норми поведінки, як і актори на мирославському ярмарковому помості, котрі за будь-яких обставин мали відповідати ролі.

Bibliography and Notes

1. Андрущенко Мирослава, *Парнас віршотворний. Києво-Могилянська Академія і український літературний процес XVIII ст.*, Київ: Українська книга 1999, 208 с.

2. Беньямін Вальтер, *Походження німецької трагедії*, [у:] *Idem, Вибране*, Львів: Літопис 2002, с. 98-128.
3. Іванек Мирослав, *Мотив смерті в поезії українського Бароко*, [у:] *Варшавські українознавчі записки*, Зошит 1, Варшава 1989, с. 97-109.
4. Ільченко Олександр, *Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст*, [у:] *Idem, Твори: В 2-х томах*, Том 1, Київ: Дніпро 1979, 693 с.
5. Ісіченко Ігор, архієпископ, *Бароко – мистецький стиль і літературна епоха*, [у:] *Idem, Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження*, Харків: Акта 2016, с. 59-71.
6. Ісіченко Ігор, архієпископ, *Давня українська література в духовному світі сучасної людини* [у:] *Idem, Духовні виміри барокового тексту. Літературознавчі дослідження*, Харків: Акта 2016, с. 556-569.
7. Ковальчук Олександр, *Необарокові тенденції у прозі 70-их років*, "Слово і час" 1992, № 7. с. 56-60.
8. Костомаров Николай, *Двѣ русскія народности*, Web. 19.09.2016 <<http://litopys.org.ua/kostomar/kos38.htm>>.
9. Кравченко Андрій, *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ: Наукова думка 1988, 128 с.
10. Левицька Віта, Олександр Ільченко – химерний автор химерного роману Web. 19.09.2016 <<http://vsiknygy.net.ua/person/4652/>>.
11. Лотман Ю. М., *Динамические механизмы семиотических систем*, [в:] *Idem, История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург: Искусство-СПБ 2002, с.71-74.
12. Наливайко Дмитро, *Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика*, [у:] *Наукові записки НАУКМА*, Том 19: Філологічні науки, Київ 2001, с. 3-17.
13. Нора П'єр, *Теперішнє, нація, пам'ять*, Київ: Кліо 2014, 272 с.
14. Пави Патрис, *Словарь театра*, Москва 1991, 504 с.
15. Павлишин Марко, *«Дім на горі» Валерія Шевчука*, [у:] *Idem, Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*, Київ: Час 1997, с. 98-112.
16. Павлишин Марко, *Козаки з Ямайки: постколоніальні риси в сучасній українській культурі*, [в:] *Idem, Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*, Київ: Час 1997, с. 223-237.
17. Павлишин Марко, *Українська культура з погляду постмодернізму*, [у:] *Idem, Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*, Київ: Час 1997, с. 213-222.
18. Пехник Галина, *Українське низове бароко: поетика стилю і жанру: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, Львів 2001, 19 с.
19. Сінченко Олексій, Марина Гавриловська, *Постколоніальні дослідження: український вимір*, [у:] *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*, Випуск 3, Київ 2016 Web. 10.09.2016. <<file:///D:/Profile/Downloads/212-552-1-PB.pdf>>.
20. Софронова Л. А., *Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII ст. (Польша, Украина, Россия)*, Москва: Наука 1981, 264 с.
21. Софронова Л. А., *Старинный украинский театр*, Москва 1996, 328 с.
22. Софронова Л. А., *Три мира Григория Сковороды*, Москва: Индрик 2002, 462 с.
23. Томпсон Ева, *Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм*, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2006, 368 с.
24. Ушкалов Леонід, *Григорій Сковорода і антична культура*, Харків 1997, 180 с.
25. Шкандрій Мирослав, *В обіймах імперії. Російська і українська література новітньої доби*, Київ: Факт 2004, 496 с.
26. Юрчук Олена, *У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії*, Київ: Академія 2013, 224 с.