

БАРОКОВА ТЕАТРАЛЬНА МЕТАФОРА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТ.

Інтерпретація буття за допомогою метафори “світ-театр” набула значного поширення в естетиці бароко. Митцям XVII- XVIII ст. світ уявлявся як театр, де акторами і глядачами були всі смертні люди, а режисером - сам Бог. Рефлексії щодо таємничості й незбагненності світу, вічності і космізму, а разом з тим роздуми над плинністю і невідворотною кінчністю людського життя на фоні суспільних катаклізмів проектували трагічність, кризовість світовідчуття, усвідомлення марноти земного існування. Як наслідок цих духовних процесів у культурі бароко культивується мотив *Vanitas* та уявлення про людину як “правдиву іграшку в руках примхливої долі”¹. Для людей XVIII ст. екзистенційні переживання необхідні для “внутрішньої музики їхньої душі”², а тому замилювання в таємниціх мікро- та макрокосму було потребою, позою, роллю аж до перегравання, що пов’язане з глибоко ігровим змістом творчого пориву епохи бароко³. Театр як домінуючий вид мистецтва в культурі бароко, ввійшовши у всі духовні сфери як тема чи метафора,⁴ тільки загострював ілюзорність світу, виступаючи “постійною емблемою марності людських сподівань”⁵. Барокове театральне дійство як культурний феномен та естетико-філософський концепт найчастіше відтворювалося в творах пізнішого часу на різних текстових рівнях: формальному, тематичному, сюжетному, ідейному, естетичному тощо.

Барокова метафоричність з її тяжінням до універсалізації⁶, актуалізується в культурній пам’яті нації в періоді естетичної кризи, коли раціональний світогляд, вичерпуючи себе, стає об’єктом саморуйнації і надає можливість відповідно до діалектики двох начал творчого буття, що змушені “розгортати свої сили у сильній взаємній пропорції, згідно із законом вічної справедливості”⁷, вийти з “тіні” ірраціональному, діонісійському, умовно-інтуїтивному типу художнього мислення. Мистецтво тоді захоплює “суто барокове бажання зважити свої соціальні пристрасті на терезах вічних проблем”⁸.

Д.Чижевський, називаючи добу українського бароко новим розквітом “після довгого підупаду мистецтва та культури загалом”, все ж не тільки в цьому бачить її епохальне значення. Він наголошує, що ця епоха наклала помітний відбиток на всю подальшу історію народу, формуючи національний тип або залишаючи на деякий час певні риси в духовності народу⁹. Бароківість, як ознака творів пізніших стильових напрямів, звичайно, існує в європейських літературах, але в жодній з них, на думку З.Геник-Березовської, дух і характер тієї епохи не мають такого вирішального значення, як для української літератури¹⁰. Мистецтво XX ст. презентує різнопланове глибоке проникнення барокового коду в світ інших історико-культурних реалій. Зразу ж згадується графіка Г.Нарбута, експериментальний театр Л.Курбаса, архітектурне необароко 1920-1930-их рр., модерна література 1920-1940-их рр. (проза В.Івченка, А.Любченка, М.Хвильового; поезія П.Тичини; драматургія М.Куліша, І.Костецького, Ю.Косача). В другій половині XX ст. це - українське поетичне кіно, химерний роман і твори постмодерністської орієнтації, зокрема поезія та проза Ю.Андруховича тощо.

¹ Ушкалов Л. «Наше життя – мандрівка» // Ушкалов Л. З історії української літератури XVII-XVIII ст. – Х., 1999. – С.74.

² Шпенглер О. Закат Европы. – Ростов-на-Дону, 1998. – С. 391.

³ Хейзинга Й. Homo ludens. – М., 1992. – С.206.

⁴ Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII ст. (Польша, Украина, Россия). – М., 1981.- С.55.

⁵ Там само. – С.57.

⁶ Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К., 1981. – С.129.

⁷ Ніцше Ф. Народження трагедії // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. -Львів, 1997.- С.52.

⁸ Макаров А. Світло українського бароко. – К., 1994. – С.240.

⁹ Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби реалізму.-Тернопіль, 1994.-С.241.

¹⁰ Геник-Березовська З. Українська література бароко в межах своєї епохи та стилю // Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм.- К., 2000. -С.28.

Останні десятиліття вітчизняне літературознавство переглядає історію українського письменства в контексті світового літературного процесу. Вже звичною є теза про химерну прозу як власне українську версію міфологічно-магічної течії, яка поширювалася в національних літературах від 1920-их до 1970-их років. Потрактування ж М.Павлишиним у 1987 р. цього літературного напрямку як аргументу “проти української літератури як самобутнього явища”¹ видається нелогічним, як і твердження про те, що “химерний роман, хоч і написаний українською мовою, по-гоголівському вкладається в імперський контекст”². Заперечувати зараз відомому дослідникові – це збитися на банальність, бо вже аксіоматичною стала думка про те, що український химерний роман, як і поетичне кіно, почали розхитування радянських ідеологічних догм. Надмірна ж, невинуватна експлуатація барокових художніх прийомів, сільської тематики та народної мовної стихії не була характерним явищем для всієї “химерної” літератури, а стосувалася лише окремих творів і авторів. Так, А.Кравченко приблизно в той же час, що і М.Павлишин, наголошував на тому, що оригінальність, свіжість форми химерного роману “таїть у собі небезпеку нетворчого її використання”³. Письменники, творчість яких вписується в рамки химерного роману, звертаючись до фольклорних джерел, до історичного минулого, найчастіше доби Козаччини, намагалися визначити домінанти національного міфу. До речі, оригінальне використання “латиноамериканськими магічними реалістами” надбань європейського літературного процесу поєднувалося з глибоким засвоєнням національного історичного й літературного досвіду.

Дослідниками підкреслювалося, що український химерний роман послуговується надзвичайно різноманітним набором засобів, прийомів, широка палітра яких “дає змогу поєднати різномірні, суперечливі художні пласти”⁴. Окреслені також основні риси химерної прози, що еднають цю літературну течію з мистецтвом епохи бароко. До них належить умовність, мистецький синкретизм, антитетичність, інтертекстуальність, гротесковість, символізм, фантастичність, різноманітність і ускладненість форми тощо. Має “химерна” течія і свої знакові твори, як то: роман “Козацькому роду нема переводу” О.Ільченка, дилогія “Лебедина зграя” (1971) та “Зелені млини” (1976) В.Земляка, “Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий” Є.Гуцала, “Дім на горі” (1983), “На полі смиренному” (1983), “Три листки за вікном” (1987) В.Шевчука тощо.

Дискусії 1970-1980-их рр., присвячені з’ясуванню явища українського химерного роману, в наступному десятилітті змінилися суперечками з приводу неіснування/існування української версії постмодернізму, визначення його домінант, часових координат, програмних творів та іншого. Але все частіше в українському літературознавстві робляться спроби постмодерної інтерпретації текстів химерної прози. Так, М.Павлишин зазначав, що кращі твори Валерія Шевчука найбільше розкриваються постмодерному прочитанню⁵, а у романі В.Земляка “Лебедина зграя” Р.Семків віднаходить елементи постмодерної поетики, зокрема “тотальне проникнення” іронічності в текст твору⁶. Це дає можливість дослідникові висловити припущення про присутність “дискурсу постмодерності в українському інтелектуальному субпросторі вже на початку 70-их”⁷.

Вже стало хрестоматійним визначення, запропоноване У.Еко, постмодернізму як сучасної назви маньєризму, що виступає метаісторичною категорією⁸. Маньєризм означав кризу ренесансно-класицистичного, раціонально-об’єктивного бачення світу і утвердження нової барокової суб’єктивної картини світу. Ідею Г.Вольфліна про чергування двох стильових типів у мистецтві перенесли на вивчення літературного матеріалу західноєвропейські та слов’янські дослідники. Якщо Ю.Кшижановський і Д.Чижевський зберегли вольфлінівську типологію (ренесансно-класицистичний і бароково-романтичний типи культури), то Е.Р.Куртіус, говорячи про

¹ Павлишин М. «Дім на горі» Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас. – К., 1997. – С.110-111.

² Там само. – С.110.

³ Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. – К., 1988. – С.74.

⁴ Там само. – С.16.

⁵ Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму // Павлишин М. Канон та іконостас. – С.219.

⁶ Семків Р. Елементи постмодерної поетики в романі В.Земляка «Лебедина зграя» // Наукові записки НаУКМА. – Т.17. Філологія. – К., 1999. – С.73.

⁷ Там само.

⁸ Еко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. – М., 1986. – С.227.

стале чергування класицистичних і антикласицистичних тенденцій у розвитку західноєвропейських літератур, пропонує антикласицистичне означити не терміном “бароко”, а “маньєризм”, розглядаючи його як константу європейського літературного процесу. Маньєристичним називає постмодернізм і Ю.Андрухович¹. Вісником приходу в українську культуру постмодерних тенденцій вважається “відживлення доби бароко”². Але чи тільки постмодерних (мається на увазі кінець ХХ ст.)? Бароко поверталось як з романтичними філософськими концепціями та їхнім мистецьким втіленням, так і з модерністським художньо-естетичним проривом тощо. Можливо, що постмодернізм продовжує барокову культурно-стильову парадигму.

Як для культури бароко визначальним був вплив Середньовіччя, так у всіх наступних після бароко, типологічно з ним споріднених стилях, прочитується, де яскравіше, а де ледь помітно, текст барокової епохи.

Літературною течією з яскраво вираженим бароковим претекстом можна вважати український химерний роман, стильові домінанти якого присутні в романі О.Льченка “Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця” та в триптиху В.Шевчука “Три листки за вікном” а також його п’єсах “Вертеп” (у пролозі автор жанрово визначає її як “химерно у повість”) і “Свічення”, створену на основі новели з роману “Дім на горі”. Саме на матеріалі зазначених творів, а також роману Ю.Андруховича “Переверзія”, названого критиками постмодерністським, і відбуватиметься простеження естетичних категорій та рис поетики бароко в українській літературі другої половини ХХ ст.

Однією з основних рис українського химерного роману вважається мистецький синтез, а особливо це стосується роману О.Льченка “Козацькому роду нема переводу...”, де театр з малярством і музикою відтворюють саме барокову театральну метафору³, засадничими семантичними модусами якої, за визначенням Л.Ушкалова, є марність та ілюзорність людського життя і премудрість Божого промислу⁴. О.Льченко цю метафору світобудови переносить у свій роман, забарвивши її в іронічні кольори, де риторичність іронії затемнена, а ігровий компонент превалює⁵. Відомий пасаж з роману тільки підкреслює цю тезу: “Господь Бог, не мавши й крихти гумору, так необачно створив людей і пустив їх на землю, зразу ж зазидів, що люди роблять зовсім не те, що хотілося би творцеві, він, їй-богу ж, був тоді вартий співчуття, так само ж, либонь, відчуває себе й недосвідчений драматург на виставах свого першого творіння”⁶.

Театральність і на сюжетному рівні представлена у тексті О.Льченка. Йдеться про епізод представлення спудеями Київської колегії перед мешканцями Мирослава комедії про Климка і смерть. Ця сцена детально розглянута в монографії А.Кравченка “Художня умовність в українській радянській прозі”⁷, де автор справедливо зазначає, що “естетика шкільної драми значно вплинула на художню структуру роману, детермінувала певною мірою часово-просторові координати дії, деякі специфічні риси поетики твору”⁸. Бароковість виявляється такими специфічними рисами, як: мистецький синтез; умовність; прагнення до створення моделі світу; антитетичність: Мамай і Чужа молодиця як життя і смерть; церква-корчма; добро і зло; талант і посередність; патріотизм-зрада; Україна – Росія (хоча остання антитеза наполегливо маскується автором) та інші; триярусна просторова організація тексту; колізії барокових і шкільних драм з певним набором героїв таких, як козак, смерть, селянин, шляхтич, циган тощо. До речі, виставу на ярмарковому майдані можна потрактувати як мініатюрну копію головного твору, де дзеркально відбиваються, підкреслюються основні ідеї, символи, концепти, принципи поетики роману “Козацькому роду нема переводу...”, „в якому так природно відбувається “взаємопро-

¹ Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. – Івано-Франківськ, 1999. – С.115-116.

² Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму. – С.220-221.

³ Софронова Л.А. Поетика славянського театру XVII – першої половини XVIII ст. – С.55.

⁴ Ушкалов Л. Григорій Сковорода і антична культура. – Х., 1997. – С.46.

⁵ Семків Р.А. Іронія як принцип художнього структуротворення. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К., 2002. – С.12.

⁶ Льченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця. Український химерний роман з народних уст // Льченко О. Твори в 2-х т. – Т.1.- К., 1979. – С.22.

⁷ Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. – С.94-104.

⁸ Там само. – С.96.



Як іронія над ідеєю синтезованого театрального дійства сприймається вистава, куди залучено дві тисячі виконавців різних функціональних груп: оркестр механічних і пневматичних інструментів, група синтезаторів підтримки голосів, комп'ютерна графіка і голографія, данс-балет “Сексапіллер”, “Стриптиз”, група “Вакханалія”, піротехніка тощо.

Лібретто опери Метью Кулікоффа переривається теоретичними зауваженнями, зробленими різними нараторами, щодо природи постмодерного тексту, який створюється на підставі деконструювання і перекомбінування елементів¹ з творів вже існуючих. У романі О.Ільченка ґрунтовні теоретичні відступи, зроблені у примітивно-іронічному дусі, за якими ховається автор, переконують у широкій обізнаності письменника з культурою бароко та в його глибокому розумінні ролі України в тогочасному європейському культурному світі.

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 літератури². Коваль Михайлик (“Козацькому роду нема переводу...”) випадково втручається у дію п'єси про Климка 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 Михайлик³, аби пізнати себе і вибрати свою “сродну” роль. Перфецький, герой із сорока іменами, жодне з яких не було справжнім, бо справжнього не знав ніхто, навіть він сам, також випадково стає виконавцем ролі Орфея в опері-колажі Метью Кулікоффа, приносячи ніби успіх прем'єрній виставі. 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. Наприклад, Михайло Вовчанський (повість В.Шевчука “Початок жаху”) порівнює себе з вертепною лялькою, що не розуміє експериментів, які над нею ставляться. З випадковими змінами у житті героя пов'язані мотиви невпізнання, перевдягання, обмін атрибутами тощо. У романі “Козацькому роду...” “працює” відомий театральний прийом перевдягання, популярний в комедії dell' arte, згадки про яку зустрічає читач на сторінках твору О.Ільченка⁴. Йдеться про епізод, коли мандровані лицедії ідучи з Мирослава до Києва, повинні виконати важливі дипломатичні доручення. Якщо у виставі про Климка акторська імпровізація базувалася на моделі народних і вертепних п'єс, то вже імпровізація на життєвій сцені, коли Прудивус перевдягається на німецького рейтера, а його друзі перетворюються на гнаних ним полонених українців, ніби не має заданої сюжетної основи. Перевдягання напружує інтригу, пов'язану з небезпекою впізнання ворогами, а також маска допомагає побачити сутність близької людини. Тобто, небезпека провокує відступництво одного з лицедіїв, створюючи, таким чином, п'єсу з усталеною моделлю, в якій діють герої-уособлення порядності й благородства, з одного боку, а з іншого – зрадники та боягузи 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 ситуацію⁵. У аналізованих творах ХХ ст. служить для іронії, підкреслення умовності, підсиленого звучання авторської концепції, подвійної іронії та інше. Прийом чудесного бачимо в епізоді звільнення козака Мамая із полону однокрилівців або в пригодах Омеляна Глека, який перемагає опонентів завдяки силі свого голосу (“Козацькому роду нема переводу...” О.Ільченка); з героями В.Шевчука також грається алогічність; у “Переверзії” Ю.Андруховича невмотивована чудесно-хімерна розв'язка ситуації – одна із основних рис роману.

З принципом *deus ex machina* пов'язана театральна машинерія, яка в драмах XVII-XVIII ст. виконувала важливу функцію у творенні художнього простору. У виставі на ярмарковому майдані, що відбувається в “хімерному романі з народних вуст” О.Ільченка, смислове навантаження несуть конструкції ешафота, шибениці, підкреслюючи головну антитезу барокової естетики – життя і смерть. У “Переверзії” Ю.Андруховича театральна техніка загострює відчуття умовності, несправжності, абсурдності буття.

¹ Там само. – С.162.

² Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII ст. – С.57.

³ Ільченко О. Козацькому роду нема переводу... - С.437.

⁴ Там само. – С.244.

⁵ Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – С.73.



Однією з головних рис барокового театру були алегоричні фігури, які не тільки узагальнювали, але й матеріалізовували те, що невидиме¹. Але поряд із алегоричністю у шкільному театрі поєднувалася тенденція до натуралістичного зображення², що було зумовлено антитетичною основою поетики і естетики бароко. Причому, алегорії – це суто барокова риса як давніх поетик, так і літературно-мистецьких творів³. Промова учасника венеціанського семінару Дежавю (“Переверзія” Ю.Андруховича) ґрунтувалася на впізнаваній тезі про те, що “Кожен Акт і кожна Найдрібніша Дія мусить мати своє вище Тлумачення, виступаючи символом, Знаком, Алегорією”⁴. Приклади промовця щодо уподібнень порушують барокову фіксовану традицію інтерпретації християнських символів, алегоричних зооморфних образів як людських якостей, алегорій країн світу, пропонуючи прийняти іншу знакову систему, головна відмінність якої полягає лише в тому, що вона невідома і до неї не звикли люди. З’являється на прийомі з нагоди відкриття семінару для демонстрації тез Дежавю музичний квартет, який одночасно уособлює Чотири сторони світу (спільне з бароковими текстами), Чотири Моря Італійські, Чотири Тетрархи, Чотири Пори Року. Сім гостей, які зображали пари семи смертних гріхів і відповідних їм чеснот, нагадували лише барокову тенденцію до виведення алегоричних фігур – моральних якостей людини. Ці ж сім гостей одночасно представляли і сім днів тижня, і сім провінцій Північної Італії, що було неприпустиме в мистецтві бароко. Тобто у сучасному творі порушується головний принцип шкільного театру – усталеність алегоричних тлумачень, їхня ієрархічність, підпорядкованість головній ідеї тощо. У популярності алегорій, як вважає, Л.Софронова, величезну роль зіграло бажання впливати на зір того, хто сприймає мистецький твір⁵, але візуальний бік сучасного мислення, як декларується в романі, зробився “всемогутнім”. Звідси виникає логічне “постмодерне” питання: чи можуть усі явища трактуватися за допомогою вже відомих ключів до алегорій світу видимого й невидимого. Таким чином, у романі Ю.Андруховича “Переверзія” бароковий інтертекст свідомо деконструється для підтвердження тези про буттєву полісемантичність. При цьому демонструється основний модус постмодерного письма умовно означений як *pluralia tantum* (“тільки множина”)⁶.

У всіх згаданих творах надзвичайно широко представлені топоси вистави, сцени, майдану, де відбувається важлива подія, базару-людського моря, ярмарку, на якому все “кублилося клубком розмаїтих пристрастей”⁷, карнавалу, “котрий має тривати”, що перегукується з бароковим прагненням до видовищності у всіх сферах життя, коли в результаті “схрещення”⁸ театру з іншими мистецтвами створюються нові мистецькі підвиди. Як зазначає Л.Софронова⁹, 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, не переймаючись серйозністю ролей, вільно виявляючи свої етичні та естетичні переконання. Хоча під час тривання карнавалу всі маски мали визначені норми поведінки, “Карнавал” Ю.Андруховича – це ілюзія руйнування саме зовнішньої усталеності.

До театралізованих форм можна віднести і церковну службу, особливо католицьку, та проповідництво, неперевершені зразки якого дала саме епоха бароко. Зразком пародіювання барокової проповідницької літератури є сцена трапези Перфецького і падре Антоніо біля цвинтаря острова Сан Мінеле. Цей епізод відбувається на відкритому майданчику-сцені біля цвинтарного муру, де глядачами синтезованої вистави (драматичні діалоги, музика, спів, пантоміма, християнська екзегетика тощо) можуть бути мерці, що, як уявляється Перфецькому, прислухаються до них. Тобто, тут підкреслюється умовність і хисткість між світом живих і світом

¹ Там само. – С.190.

² Там само. – С.183.

³ *Наливайко Д.С.* Українські поетики й риторики епохи бароко: типологія літературно-критичного мислення та художня практика. – С.11.

⁴ *Андрухович Ю.* Переверзія. – С.91.

⁵ *Софронова Л.А.* Поетика славянського театру XVII – першої половини XVIII ст. – С.205.

⁶ *Старовойт І.М.* Український постмодернізм у критичному та художньому дискурсах кінця XX століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – Львів, 2001. – С.14.

⁷ *Ільченко О.* Козацькому роду нема переводу... – С.211.

⁸ *Софронова Л.А.* Поетика славянського театру XVII – першої половини XVIII ст. – С.61.

⁹ Там само. – 72.

мертвих, хоча живі і намагаються відгородитися міцним муром від того, що до певного часу є незанимим і страшним. І все це знову повертає до думки про суєту і марноту цього світного існування – головної теми книги Екклізіаста, де слово марнота зустрічається 37 разів. Слова Екклізіаста прямо (п'єса “Свічення”) чи опосередковано цитуються у творах В.Шевчука, де варіант ванітативного мотиву звучить екзистенційно-трагічно. Лише віра в спасительну жертву може подолати марноту як гріх перед спокійним і радісним Христом. Але людська душа це завжди сцена з двома персонажами, які заперечують твердження один одного¹. Тому героїв В.Шевчука захоплює дуже часто відчуття марноти, порожнечі, часто продиктоване страхом смерті, з якої люди “освічені” створюють десятки подіб і оживляють в уяві своїй². Майбутній священик Ілля Турчиновський міркує над тим, що дороги в пустелях треба прокладати, але куди вони приведуть... Незнищенність марноти й ілюзорності підсилюється образами-символами жовтих листків, які літають по сцені, вертепу – хатки карткової, що крутиться “з рипінням, немов каруселя забута”³. Від порожнечі втікає у безмежну владу цар Ірод. Пустельник спускається в нижній поверх вертепу, в народний ярмарок, щоби збагнути просту річ – за спиною смерті трава виростає.

Ванітативний мотив у В.Шевчука – це хвилювання, трагічність і жах, саме такі почуття викликає у трьох вертепників (“Вертеп”) сцена посоромлення режисера-самозванця, Смерті, Живим Духом. Хотілось би підкреслити нотки трагічної або “структуральної” іронії творів В.Шевчука, суть якої полягає в протиставленні людини з усіма притаманними їй бажаннями, задумами, планами і темних доленосних сил⁴. Роман “Козацькому роду нема переводу...” пропонує іронічно-ігрову модель ставлення до роздумів про таємниці буття. Цей підхід продовжує Ю.Андрухович, демонструючи постмодерні екзистенційні концепції абсурдності, карнавальності, полісемантичності, повторюваності тощо.

Бароко як текст “входило” в українську літературу другої половини ХХ ст. двома хвилями: творчістю письменників 1960-1980-их рр., які працювали в жанрі химерної прози, що переважно перебувала під впливом модерністської стильової традиції, і текстами прозаїків і поетів 1980-1990-их, віднесених до постмодерністів. Процес засвоєння та інтерпретації барокового духовного та інтелектуального досвіду вітчизняним письменством окресленого періоду має свою неповторну специфіку. У модерній літературі перших трьох десятиліть ХХ ст, на яку “озиралися” письменники наступних поколінь, впливи культури бароко були немов підсвідомими, інтуїтивними, як покликання часу, що змінював тип художнього творення світу. Довільно залучалися сюжетні колізії, теми, мотиви, образи, принципи поетики української літератури XVII-XVIII ст., насамперед, шкільної та народної барокової драми для оновлення змісту та модернізації форми художнього твору. Найближче до модерністської практики підійшов О.Льченко у “химерному” романі “Козацькому роду нема переводу...”, який дав назву і заклав підмурок нового літературного явища, залишаючись цілих 13 років, до появи у 1971 р. “Лебединої зграї” В.Земляка, “самотнім на тлі тогочасного літературного процесу”⁵. О.Льченко досяг гармонійного поєднання естетичних концепцій і формальних рис барокового твору в своєму тексті. Якщо в основі творчої практики ідеологів МУРу І.Костецького та Ю.Косача, які зверталися до поетики барокової драми, було формальне експериментування, то вже химерна проза В.Шевчука більше апелює до змістового, тематичного рівнів барокових творів, естетично-філософських категорій, символічно-метафоричної образності. Ю.Андрухович, демонструючи постмодерністський принцип гри культурними кодами, вибирає для неї найяскравіші, впізнавані риси літератури бароко (алегоричність, антитетичність, синтетичність, форму поетичних іграшок та інше).

Творчість зазначених письменників другої половини ХХ ст., гуманітаріїв за фахом, засвідчила їхню глибоку обізнаність із українською культурою XVII-XVIII ст. (чому сприяв і розвиток наукової думки цього періоду), свідоме, продумане використання як формальних принципів, так і естетичних домінант барокового твору. Це підтверджує інтерпретація барокової театральної метафори.

¹ Макаров А. Світло українського бароко. – С.175.

² Шевчук В. Вертеп // Кур'єр Кривбасу. – 1997. – Липень. – С.54.

³ Там само. – С.21.

⁴ Струць Р. Різновиди іронії // Наукові записки НаУКМА. – Т.4.Філологія. – К., 1998. – С.41.

⁵ Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі. – С.17.