

**ХРИСТИЯНСЬКІ  
РЕЛІГІЙНО-ОБРЯДОВІ  
МОДЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ  
ХИМЕРНІЙ ПРОЗІ (НА  
МАТЕРІАЛІ РОМАНУ  
ВАСИЛЯ ЗЕМЛЯКА  
ЛЕБЕДИНА ЗГРАЯ**

**CHRISTIAN RITUAL  
MODELS IN  
UKRAINIAN  
CHIMERICAL PROSE  
(BASED ON VASYL'  
ZEMLIAK'S NOVEL  
A FLOCK OF SWANS**

The article asserts the idea that in the Ukrainian post-baroque literary styles baroque related topics are still traced. Also the fact is stressed, that Christian ritual models were actively functioning in the XX c. Ukrainian culture during which time there took place a deep penetration of the baroque code into the tissue of the other style system. In fact, the structural-semantic colouring of Christian notions and the degree of their sacredness were specific both in the XX c. literature on the whole and in each literary piece separately.

One can consider the Ukrainian chimerical novel as a literary trend with a brightly expressed baroque pretext. The basic features that chimerical prose shares with the baroque epoch are as follows: conventionality, artistic synthesis, antithetical and grotesque character, intertextuality, symbolism, fantastic nature, variety and complicatedness of form, rearrangement, etc. Peculiar to the Ukrainian chimerical novel is its artistic syncretism as frequently grounded on a play, theatricality. The baroque theatrical action both as a combination of different kinds of art and as a cultural phenomenon and an aesthetic-philosophical concept was later most often represented at different text levels: formal, thematic, compositional, ideological, aesthetic, etc., through which folk-ritual models are traced. This can best be exemplified by the writings of O. Il'chenko and V. Zemlyak.

Under the cover of "total ironicalness" and "overall theatricality" V. Zemlyak carries out his basic idea in his dilogy *A Flock of Swans* on the basis of biblical notions, Christian ritual motifs, folklore ritual cliches, cultural models of previous – particularly of the XVII-XVIII – centuries. All this formed the matrix of the Ukrainian chimerical prose, which remains open to different interpretations, including those post-modern ones.

The analysis of "chimerical" novels testifies to the presence and functioning in the Ukrainian cultural space of second half of the XX c., particularly in 1970s, of a baroque code, which one dominant is an active use of Christian ritual models and images, biblical allusions and reminiscences which, when transformed within the text, bear a great variety of semantic implications.

Християнські релігійно-обрядові моделі активно функціонували в українській духовій культурі ХХ століття в часи, коли відбувалося різнопланове глибоке проникнення барокового коду в тканину іншої культурно-історичної реальності. При цьому структурно-сенсове навантаження християнських топосів і міра їхньої сакральності були специфічними як загалом в літературі ХХ ст., так і в кожному окремому творі.

Дмитро Чижевський, називаючи добу українського Бароко новим розквітом “після довгого підупаду мистецтва та культури загалом”<sup>1</sup>, все ж не тільки в цьому бачить її епохальне значення. Він наголошує, що ця епоха наклала помітний відбиток на всю подальшу історію українського народу, формуючи національний тип або залишаючи на деякий час певні риси в його духовості<sup>2</sup>. Бароковість як ознака творів пізніших стильових напрямів, звичайно, визнається європейською естетичною думкою. Так, В. Беньямін, аналізуючи розвиток німецької драматургії перших десятиліть ХХ ст., зокрема експресіонізму, побачив деяку залежність письменства 1920-их років від барокового досвіду, що дає привід для “переважно сентиментального, та все ж позитивно спрямованого заглиблення в Бароко”<sup>3</sup>. Згадані стильові течії, на думку німецького філософа – це періоди не стільки мистецького вправлення, скільки “невід’ємного “прагнення” мистецтва”<sup>4</sup>, яке найбільше виявляється у формальному пошуку тощо. Але для жодної з європейських літератур, переконана З. Ґенік-Березовська, дух і характер тієї епохи не мають такого вирішального значення, як для українського письменства<sup>5</sup>.

Літературною течією з яскраво вираженим бароковим претекстом вважається український химерний роман, знаковими творами якого називають *Козацькому роду нема переводу* (1969) Олександра Ільченка, діалогію *Лебедина зграя* (1971) та *Зелені млини* (1976) Василя Земляка, *Позичений чоловік, або ж Хома невірний і лукавий*” Євгена Гуцала, *Дім на горі* (1983), *На полі смиренному* (1983), *Три листки за вікном* (1987) Валерія Шевчука тощо.

Вже звичною є теза про химерну прозу як власне українську версію мітологічно-магічної течії, яка поширювалася в національних літературах від 1920-их до 1970-их років. Потрактування ж Марком Павлишиним цього літературного напрямку як аргументу “проти української літератури як самобутнього явища”<sup>6</sup> видається нелогічним, так само як і твердження про те, що “химерний роман, хоч і написаний українською мовою, по-гоголівському вкладається в імперський контекст”<sup>7</sup>. 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 советських ідеологічних догм. Надмірна ж, невинуватна експлуатація барокових художніх прийомів, сільської тематики та народної мовної стихії не була характерним явищем для всієї “химерної” літератури, а притаманна лише окремим творам і авторам. 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

<sup>1</sup> Дмитро Чижевський, *Історія української літератури від початків до доби реалізму*, Тернопіль: Феміна 1994, с. 241.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> В. Беньямін, *Походження німецької трагедії*, [у:] *idem*, *Вибране*, Львів: Літопис 2002, с. 126.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> З. Ґенік-Березовська, *Українська література бароко в межах своєї епохи та стилю*, [у:] *eadem*, *Грані культур. Бароко. Романтизм. Модернізм*, Київ 2000, с. 28.

<sup>6</sup> Марко Павлишин, «Дім на горі» Валерія Шевчука, [у:] *idem*, *Канон та іконостас*, Київ: Час 1997, с. 110-111.

<sup>7</sup> *Ibid.*, с. 110.

її використання”<sup>8</sup>. Письменники, творчість яких вписується в рамки химерного роману, звертаючись до фольклорних і релігійних джерел, до історичного минулого, найчастіше доби Козаччини, намагалися визначити домінанти національного міту. До речі, оригінальне використання “латиноамериканськими магічними реалістами” надбань європейського літературного процесу поєднувалося з глибоким засвоєнням національного культурно-історичного, релігійного й літературного досвіду.

Дослідниками підкреслювалося, що український химерний роман послуговується надзвичайно різноманітним набором засобів, прийомів, широка палітра яких “дає змогу поєднати різноманітні, суперечливі художні пласти”<sup>9</sup>.

У літературознавстві вже окреслені основні риси химерної прози, що єднають цю літературну течію з мистецтвом епохи Бароко. Серед них можна виділити умовність, мистецький синтез, антитетичність, інтертекстуальність, гротесковість, символізм, фантастичність, різноманітність і ускладненність форми, комбінування тощо. Ще однією особливістю українського химерного роману вважається мистецький синкретизм, осердям якого дуже часто стає гра, театральність. Барокове театральне дійство, що об’єднує різні види мистецтв, як культурний феномен та естетико-філософський концепт, найчастіше відтворювалося в творах пізнішого часу на різних текстових рівнях: формальному, тематичному, сюжетному, ідейному, естетичному тощо. Релігійні народно-обрядові моделі також краще проглядаються у цьому контексті. Найпоказовішими у цьому плані можна вважати твори О. Ільченка та В. Земляка.

В українському літературознавстві з’явилися оригінальні спроби постмодерної інтерпретації текстів химерної прози. Так Марко Павлишин зазначав, що кращі твори Валерія Шевчука найбільше розкриваються для постмодерного прочитання<sup>10</sup>, а у романі Василя Земляка *Лебедина зграя* Ростислав Семків віднаходить елементи постмодерної поетики, зокрема “тотальне проникнення” іронічності в текст твору<sup>11</sup>. Це дає можливість дослідникові висловити припущення про присутність “дискурсу постмодерності в українському інтелектуальному субпросторі вже на початку 70-их”<sup>12</sup>. Вісником приходу в українську культуру постмодерних тенденцій вважається “відживлення доби Бароко”<sup>13</sup>. 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 барокову культурно-стильову парадигму продовжує Постмодернізм, зародки якого ми зараз помічаємо в українській химерній прозі.

<sup>8</sup> А. Кравченко, *Художня умовність в українській радянській прозі*, Київ 1988, с. 74.

<sup>9</sup> *Ibid.*, с. 16.

<sup>10</sup> Марко Павлишин, *Українська культура з погляду постмодернізму*, [у:] *idem*, *Канон та іконастас...*, с. 219.

<sup>11</sup> Ростислав Семків, *Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка “Лебедина зграя”*, [у:] *Наукові записки Національного Університету Києво-Могилянська Академія*, Том 17, Філологія, Київ 1999, с. 73.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Марко Павлишин, *Українська культура з погляду постмодернізму...*, с. 210 - 221.

Центральним моментом роману В. Земляка *Лебедина зграя*, де сфокусовані релігійно-обрядові, побутові, ідеологічні, художньо-естетичні принципи діалогії є сцена святкування Йордану, епізод, який зачіпає всіх персонажів, “випробовує не лише психологічні якості, а й ідею роману”<sup>14</sup>. Вже існує постмодерністський погляд на цей центральний епізод твору як на “яскравий приклад деструкції образу добропорядних українських “пейзажів”, які улюблене релігійне свято перетворюють на фарсову розправу, що згодом розгортається до “майже побахтінському карнавалю” “льодового побоїща”<sup>15</sup>.

Звичайно, ідучи за Міхаїлом Бахтіним, головним героєм і автором цього святкування теж можна назвати *час*, який розвінчує, робить смішним і врешті-решт убиває старий світ і одночасно народжує новий лад<sup>16</sup>. Мабуть, советськими цензорами ця ідея була відчитана й сприйнята, інакше б твір не став відомим читачу в 1970-ті роки. Буквально за М. Бахтіним<sup>17</sup> маємо у центральному епізоді твору протагоніста, Мальву Кожушну, представницю “старого” світу, яка має народити дитину від висуванця нової сили, комунара і поета. Тобто, “вавилонська грішниця” відкриває двері у новий світ (!), який повинен, не стільки за задумом автора, як за ідеологічно-історичною логікою доби, зробити безмежно щасливими всіх без винятку. Але як удари та кпини хору (тут – вавилонського натовпу), що повинен, відповідно до моделі, весело сміятися з протагоніста та штурхати його<sup>18</sup>, не відзначаються життєствердним пафосом, так і нове життя, народжене біля Йорданського хреста, не захоплювало українців. Бо те *нове* в романі В. Земляка не є еволюційним процесом, тому атмосфера народного свята не просякнута веселощами і радістю.

У *Лебединій зграї* можна виокремити матрицю народної майданної стихії, що була накреслена в культурі західноєвропейських країн ще в Середньовіччі, а остаточно сформована в епоху Ренесансу. В Україні цей процес відбувався переважно в добу Бароко під впливом релігійного обряду та фольклорно-архаїчних форм.

Карнавал у широкому значенні цього слова, на думку М. Бахтіна, став ґрунтом для проростання культури Ренесансу, опозиційної до попередньої, середньовічної<sup>19</sup>. Карнавалізації ренесансного буття перш за все сприяла потужна народно-сміхова культура, елементи якої були розвинуті вже в Середньовіччі. При цьому варто наголосити, що й католицький церковний обряд ще в епоху Середньовіччя був більш видовищним за православний, що також сприяло розвитку театральності в західноєвропейських культурах, зародженню театру на кілька століть раніше тощо. Українська культура розвивалася трохи в іншому ритмі, хоча це й не завадило їй долучитися до загальноєвропейських культурних процесів. Відсутність потужної ренесансної хвилі, що відштовхувалася від середньовічних берегів, була компенсована в українському бутті бароковим художнім сві-

<sup>14</sup> А. Кравченко, *Художня умовність в українській радянській прозі...*, с. 117.

<sup>15</sup> Ростислав Семків, *Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка “Лебедина зграя”...*, с. 69.

<sup>16</sup> Михаїл Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература 1990, с. 230.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Михаїл Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 230.

<sup>19</sup> *Ibid.*, с. 301.

тогледом, в якому поряд із високим стилем “вживався” низовий чи неофіційний рівень українського Бароко, творцями котрого, як відомо, були студенти та випускники Києво-Могилянської академії, виховані на традиціях “високої” культури XVII-XVIII ст. Але, за словами М. Бахтіна, саме вільний рекреаційний сміх бурсака був близький народно-святковому сміху<sup>20</sup>, форми якого ставали пізніше неофіційною складовою будь-якого церковного, державного чи побутового свята, продовжуючи жити навколо них<sup>21</sup>.

При цьому не можна забувати про те, що народно-сміхові моделі в кожній національній культурі функціонують специфічно, бо зумовлені багат шаровим комплексом етнопсихологічних особливостей, історичною ситуацією, соціальними та культурними чинниками, релігійними уявленнями, фольклорною основою і т. п. Тому інтерпретація сцени святкування Йордану в романі В. Земляка *Лебедина зграя* виключно під кутом теорії карнавалізації була б не зовсім адекватною матеріалу.

Можна погодитися з О. Ковальчуком у тому, що сутність художньої стихії романів В. Земляка збагнути дуже складно<sup>22</sup>, бо в творах присутні найрізноманітніші форми театральності: містерія, карнавал, обрядове дійство, інтермедія, трагедія тощо. Саме театральність є тією лінзою, що наводить вигідний фокус на проблему інтерпретації “хімерного” твору.

Підготовка до відзначення останнього свята різдвяно-новорічного циклу вавилоняни роблять, дотримуючись традиції (майже за Олексою Воропаєм)<sup>23</sup>: вирубують на річці з льоду хрест а потім поливають його буряковим квасом, символом крові Христової, оточують його маленькими хрестиками, роблять для відправи престол тощо. Після богослужіння у церкві всі мешканці того чи іншого села, як і вавилоняни, прямують до річки на освячення води, де відбувається і трапеза, до якої вони дуже уважно ставляться. Так М. Бахтін з цього приводу розмірковує, що загибель старого світу (можна вважати того, що відмирає після народження Христа) і святкування нового злиті в одне ціле: вогнище, на якому спалюється старий світ перетворюється на святковий трапезний вогонь<sup>24</sup>. Святкові наїдки стають у вавилонянок, які вирішили, що “крові не треба”, серйозною зброєю, вправне використання якої і змінило хід подій біля Йорданського хреста на користь життя. Звичайно, епізод бійки напоями та наїдками вписується в модель народно-сміхової культури з її майже постійним атрибутом – сценою битв та побойщ, де й повинно перемогти нове і життєдайне. Сповідують про прихід свята стрільці (воїни – обов’язкові учасники будь-якого народного свята), котрі на вавилонському святі будуть стріляти не в небо. Відомо, що різдвяні свята щедрі на театралізовані дійства, які будуються за принципом маски, перевдягання, жартування тощо. Одним із центральних моментів різдвяних розважань було водіння кози. На виконання ролі кози завжди була черга. Під час щедрування виконується пісня, де є такі слова:

<sup>20</sup> *Ibid.*, с. 528.

<sup>21</sup> *Ibid.*, с. 243.

<sup>22</sup> О. Ковальчук, Роман “хімерний” чи “театралізований”?, “Слово і час” 1990, № 7, с. 45.

<sup>23</sup> Олекса Воропай, *Звичаї українського народу*, Київ: Оберіг 1991, Том 1, с. 166.

<sup>24</sup> Михайл Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле...*, с. 234.

Ой, не йди, коза,  
 У темні ліса,  
 Там стрільці-гонці  
 З острова Хортиці!  
 Що перший стрілець –  
 Козак-молодець,  
 Ударить козу під праве вухо,  
 З лівого вуха потекла брюха!  
 Тиць, коза впала,  
 Хвіст свій задрала.<sup>25</sup>

Після таких слів “коза” падає замертво, але після того, як хор попросить її встати, вона починає знову бігати. Цап Фабіян, який також любив різдвяні ігрища, потрапив напередодні вавилонського Йордану в серйозну історію. Бунтівники (читай, українські господарі, які не хотіли йти як до Сибіру, так і в колгосп) прийняли його за комуністського шпигуна, а “козак-молодець” Данько Соколюк “бабахнув його кулаком межи очі”<sup>26</sup>. Після такої несподіванки бідний цап знепритомнів, після чого його викинули з вітряка на мороз. Всі були переконані, що цап-філософ мертвий. Своїм “воскресінням” зранку на свято він добряче налякав свого вбивцю, який під регіт інших стрільців намагався заховатися від переслідувань жертви. Це також заклало основу традиційно-іронічного розв’язання Йорданського конфлікту. До речі коза, цап у народних уявленнях вважалися створеними нечистою силою.<sup>27</sup> Саме породженням останньої сприйняли бунтівники Фабіяна у свій вирішальний день, хоча, як правило, вавилоняни із симпатією ставилися до цапа, чим порушували фольклорно-традиційне уявлення про тварину.

Таким чином, у частині підготовки мешканцями Вавилону до відзначення Йордану можна відстежити фольклорно-архаїчну та народно-сміхову моделі українських різдвяних свят, які пізніше скоординуються із поетикою шкільного театру XVII-XVIII ст. та народної вертепної драми.

Але окрім відомих фольклорних мотивів у цій сцені досить широко представлені алюзії та ремінісценції з євангельського тексту, що засвідчує неможливість при будь-якому ідеологічному тлі докорінної зміни національно-культурного коду, однією з домінуючих рис якої є християнство. В. Земляк не зміг чи не схотів повністю накласти євангельські матриці на революційні події, що ніби підказувалося логікою тодішнього українського буття.

Своєрідним топосом низової літератури, вважає Г. Нога<sup>28</sup>, було поплутання чи поєднання у бурлескній поезії свят Різдва і Великодня, що підкреслювало їхню генетичну спорідненість<sup>29</sup> в українській християнській свідомості. Такий синтез різдвяних і великодніх образів можна простежити у відомій сцені

<sup>25</sup> Олекса Воропай, *Звичаї українського народу...*, с. 139.

<sup>26</sup> В. Земляк, *Лебедина згряя. Зелені Млини*, Київ 1977, с. 215.

<sup>27</sup> Г. Булашев, *Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Космогонічні українські народні погляди та вірування*, Київ: Довіра 1992, с. 325.

<sup>28</sup> Геннадій Нога, *Звичаї тієї з давніх школярів бували...* (Український святковий бурлеск XVII-XVIII ст.), Київ: Стило 2001, с. 30.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

*Лебединої зграї*. Йорданський льодяний хрест, облитий буряковим квасом, стає Голготським, коли біля нього брат іде на брата, односелець на односельця, коли квас перетворюється на кров. Вимальовуються цікаві паралелі з новозавітними подіями. Серйозно “поговорити” вавилоняни збиралися тільки з Рубаном, головним комунарком, його першого і поставили до хреста. Біля нього, як ті два злочинці, добровільно стали Лук’ян і Левко Хоробрий. Яскраву асоціацію з історією неминучого і ганебного для людства дня викликає одне лаконічне речення у тексті В. Земляка: “Троє на хресті стояли непорушно”<sup>30</sup>. Можна припустити, що троє на хресті – це асоціація з трьома іпостасями Бога. Паралель Рубан-Христос не спрацьовує у цій сцені, святість революційних діячів знімається, бо комунара не розстрілюють, щоб він після смерти воскрес, закликаючи інших до подвигів на благо “соціалістичної Вітчизни”. Реально розіп’ятим біля того хреста залишається народ, хоча з відомих ідеологічних причин, особливостей поетики химерної прози та індивідуального стилю автора ця думка постійно пригнічується в романі всеохопною іронією. Та невідомо, чи можливість зобразити правдиву трагедію народу, дала б українській літературі саме такий іронічно-деструктивний по відношенню до соціалістичних мітів та реалій твір, який зараз сприймається як “вступ до Постмодернізму”.

Так, наприклад, Р. Семків вважає, що автор піддає іронічній деструкції ще й традиційні народницькі, романтичні та модерністські штампи. Але тут не все так однозначно і не все вкладається в рамки певної моделі, хоча, звичайно, кожна інтерпретація по-своєму цікава і є такою, що дає поштовх до наступних. “Компрометація” деяких штампів при уважнішому розгляді може виявитися продовженням певної традиції. Хочеться зауважити, що образи нехазяйновитих селян<sup>31</sup> з вадами характеру, поведінки зустрічалися в українській літературі ще від XVIII ст. від Климентія Зіновієва. Сцена Йордану не тільки розвінчує образ добропорядних господарів, але, як не парадоксально, вона його і стверджує. Тут згадується думка Рубана, який був зачудований братами Скромними, котрі несли на плечах вбитого батька, найхоробрішого з вавилонян<sup>32</sup>.

Можна погодитися з тим, що у романі *Лебедина згря* йдеться про певну “компрометацію” традиційного (переважно сентиментального і романтичного) образу “скромної української дівчини”<sup>33</sup>, про девальвацію понять розпусна / цнотлива жінка, що було “відкриттям для “невинного” радянського читача”<sup>34</sup>. Але народне ставлення до цієї проблеми відбите у чисельних фольклорних записах, історико-літературних пам’ятках XVIII ст., а також деяких творах XIX – поч. XX ст. (наприклад, *Парубоцька справа* Марка Черемшини), де головним під час ігрищ типу катання на гойдалці, “вербовій дощечці”, вважається почуття міри. М’який “панеротизм”, який все ж не “виконує центруючої функції”<sup>35</sup> можна відстежити і в інших творах української літератури 1960-1980-х років. На думку

<sup>30</sup> В. Земляк, *Лебедина згря*. Зелені Млини..., с. 224.

<sup>31</sup> Ростислав Семків, *Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка “Лебедина згря”*..., с. 69.

<sup>32</sup> В. Земляк, *Лебедина згря*. Зелені Млини..., с. 228.

<sup>33</sup> Ростислав Семків, *Елементи постмодерної поетики в романі В. Земляка “Лебедина згря”*..., с. 70.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

приходять знані тексти, наприклад, *Козацькому роду нема переводу* Олександра Ільченка, *Сільські історії* Анатолія Дімарова, твори Євгена Гуцала, *Три листки за вікном* Валерія Шевчука та інші. Це ще раз підтверджує думку про глибоке закорінення творів “хімерної прози” у національні мітологічні структури.

Смерть у *Лебединій зграї* не тільки піддається іронічній трансформації<sup>36</sup>, а змальовується просто і незагрозливо, з підкресленням природности опозиції життя-смерть, що не позбавляє її все-таки деякого піетету, бо вона є одним із головних концептів не тільки модерністського мистецтва. У багатьох моментах це співзвучно з бароковою картиною світу, котра, як відомо, базується виключно на християнських моделях. Бароковість же присутня в дискурсі модерної літератури ХХ століття. Народження і смерть як два рівноправних і незмінних регулятори цьогосвітнього буття представлені в *Лебединій зграї* під кутом м'якої іронії, філософського спокою, можливо й деякої поетизації, що корелюється з “хімерним” романом О. Ільченка. У селі Вавилоні “водяться ті, що відповідають за народження і ті, що за смерть, санітари смерти”<sup>37</sup>. Ці рівноправні сили, покликані утримати буттєву рівновагу, представлені в образах бабусь, які ніколи не змінюють свої амплуа. Цих бабусь не треба кликати на головні події в житті вавилонян, особливо на смерть, вони самі приходять ще до того, як щось відбулося. Смерть – це життя для чорних бабусь, це робота і хліб для філософа-трунаря Фабіяна, якого теж “ніколи не кличуть, він сам здогадується, коли надійти”<sup>38</sup>. Як відомо, у барокових текстах, особливо драматичних, деякі події для “економії” часу, чи з причин їхньої табуйованости не прописувалися, про них тільки говорили, повідомляли читача, глядача. Смерть у *Лебединій зграї* також зображується описово, непрямо: скіфський цар, тобто Андріян, “перестав любити Мальву”<sup>39</sup>; Володя Яворський “не чув півників”<sup>40</sup> тощо. Тобто, деякі фрагменти романів В. Земляка, які на перший погляд легко “підганяються” під тотальну деструкцію всіх можливих стереотипів і штампів, можуть виявитися і продовженням певної традиції, хоча постмодерна інтерпретація у деяких епізодах може бути чи не найбільш виправданою. У цьому у родзинка тонко сплетеної текстової тканини відомого твору.

Відчитується у зображенні розправи над комунарками паралель з відомою і найбільш експлуатованою в літературі, до речі модерній, сценою умивання рук Пилатом. Так, брати Безкороваїні, які брали участь у бунті, побачивши, що розправа доходить до того, що постраждає вагітна жінка, в утробі якої безгрішне створіння, чисте як Бог, намагаються перешкодити розстрілу. Вони вигукують: “Не дамо вбивати! Не хочемо крові на руках!”<sup>41</sup>.

Концепт Юди також легко впізнається в романі, хоча реалізується він через досить неяскравий і неглибокий образ Джури, скоріше непорядної і антипатичної людини, аніж концептуального зрадника своїх колег-комунарів. Можливо, саме

<sup>36</sup> *Ibid.*, с. 72.

<sup>37</sup> В. Земляк, *Лебедина зграя. Зелені Млини...*, с. 43.

<sup>38</sup> *Ibid.*, с. 42.

<sup>39</sup> *Ibid.*, с. 19.

<sup>40</sup> *Ibid.*, с. 121.

<sup>41</sup> *Ibid.*, с. 225.

таке зображення Джури-Юди є ще одним способом десакралізації використаних християнських моделей. Світова та українська літератури мають цікаві та художньо неперевершені зразки різних філософсько-естетичних інтерпретацій найскладніших образів Нового Завіту: Юди та Пилата, занурення у світ яких збагачує духовний і релігійний досвід.<sup>42</sup>

А ось ще одна мізансцена: біля хреста готовий до розп'яття Рубан, головний ворог спантеличеного натовпу, а поруч із ним його учень Лук'ян Соколюк та вагітна жінка Мальва Кожушна, яка, звичайно, у цій ситуації асоціюється з Богородицею, скорбною матір'ю. Також можливе порівняння Мальви, у якій вавилоняни вбили коханого, з одержимою Міріам. Навіть виникають асоціації з побиттям грішниця, коли на якийсь момент всі змирилися, що Мальву можуть розстріляти “за Вавилон”, як сказав Голий. Тобто, не за плотський гріх, а за те, що служить комуні. Скорбна матір також виступає у декількох ликах: молодій вагітній жінки та майже сліпої старої Кожушаної. При цьому високий трагізм сцени урівноважується комізмом ситуації з нешанобливим ставленням цапа Фабіяна до стрільців. Ця “майже фантазмагорична сцена” роману називається чи не найкращою ілюстрацією до тези про використання в *Лебединій зграї* барокового принципу поєднання комічного й трагічного, сакрального й профанного. У *Зелених млинах* цей момент уже зникає, бо як справедливо зазначає О. Ковальчук<sup>43</sup>, вилучений з книги правдивий історичний матеріал знімав трагізм епохи і не давав в повній мірі розгорнутися трагедійному плану роману, також можна говорити й про спрощення театральних ліній у *Зелених млинах* тощо.

Образ Мальви Кожушаної цікавий тим, що на нього накладаються новозавітні моделі, пов'язані як з Богородичною лінією, так і з історією грішниць, яких багато в євангельському “світі жінок”, і які під впливом Ісуса Христа поривають зі своїм минулим і починають нове життя<sup>44</sup>. Образ грішниця, особливо Марії Магдалини, на думку Анатолія Нямцу, часто використовується для створення у змістовій структурі твору асоціативно-символічного підтексту, що й реалізується у декілька способів. По-перше, через пряме наведення фокусу на семантику протобраза або введенням імені в текст твору. Ще одним способом може бути введення ситуацій-взаємостосунків, які викликають очевидні чи мотиваційно-психологічні асоціації з євангельським зразком<sup>45</sup>. У романі присутні всі ці способи. Навіть ім'я Мальва своїми першими буквами нагадує Марію, Магдалину, Матір, Мадонну. Цікаво, що протягом твору Мальва проходить шлях, на якому роз-

<sup>42</sup> Див. про це: В. Антофійчук, *Закономірності переосмислення сюжетів та образів Нового Завіту в українській літературі ХХ століття*, [у:] Біблія і культура, Випуск 1, Чернівці: Рута 2000, с. 26-33; В. Антофійчук, А. Нямцу, *Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ - ХХ ст.*, Чернівці: Рута 1996; Б. Мельничук, *Трансформація біблійних мотивів та образів у творчості українських письменників Буковини ХІХ - ХХ століть*, [у:] Біблія і культура, Випуск 1, Чернівці: Рута 2000, с. 33-38; А. Нямцу, *Предательство Іуды: философско-психологические трактовки и литературные версии евангельской коллизии*, [у:] Біблія і культура, Випуск 2, Чернівці: Рута 2001, с. 84-97; Bertrand Westphal, *Guida Iscariota tra tradimento e mito letterario*, Florence: Le Monnier 2003; Ihor Nabytovych, *Scriptural Themes in Twentieth-Century Ukrainian Prose*, “The Ukrainian Review”, London 1997, № 1 (spring), p. 64-72.

<sup>43</sup> О. Ковальчук, *Роман “химерний” чи “театралізований”?*, с. 47.

<sup>44</sup> Анатолій Нямцу, *Новий завет и мировая литература*, Черновцы 1993, с. 109.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

ставлені такі маркери: грішниця, що не дуже переймається своєю поведінкою; грішниця, котра є цнотливішою за будь-яких вавилонських праведниць; грішниця, яка навернулася на істинний шлях – під впливом зустрічі з Месією; передчуття трагічної долі, коли вона голосила після бунту, “то ридало в ній ще не народжене дитя”<sup>46</sup>; і нарешті вона скорбна матір, котра стає свідком смерти сина. Мальва навіть відчуває на дотик зброю, наступивши ногою на кулю-вбивцю, що качається по кузову машини, в якій її везуть гестапівці. Цей епізод накладається на відомий євангельський сюжет скорбного плачу Богородиці біля хреста.

Мальва, як і більшість грішниць Нового Заповіту, перевагу віддає чуттєвості, красі, коханням, проблемами ідеології вона не переймається. Але вбивство Володі Яворського, Мальвиного Месії, який годував люд поетичним словом і хлібом, точніше, сиром (риса десакралізації образу), різко переводить її до стану сповідників нової віри. Це, на думку А. Нямцу, відповідає канонічній традиції, коли Новий Заповіт не пояснює, а констатує факт<sup>47</sup>. Хоча тут не знята й завуальовано присутня інша мотивація переходу Мальви до комуністичного існування: вона ображена на вавилонян за смерть поета, не хоче повертатися додому, і тому стає комунаркою<sup>48</sup>. Цим автор фактично розвінчує міф про свідомий вибір нею революційних ідеалів. Сцена похорону Володі Яворського також деконструє советські уявлення про український народ перших повоєнних років як масу, поділену між двома ідеологічними таборами. Так, у день прощання з поетом і сироваром, з якого колись може “зробився б геній народу”<sup>49</sup>, в обох церквах Глинська вдарили дзвони і заповнили місто “заупокійним благовістом”<sup>50</sup>, потім приєдналися бубон і кларнет, щось грав “розладнаний на весіллях” оркестр<sup>51</sup>, комсомольці співали народну пісню. Але любов до народного улюбленця демонструє його вибраність, вміння запалити інших своїми ідеалами. Мальва як новозавітні грішниця та їхні літературні прототипи, під впливом смерті коханого і провідника з фанатизмом вирішує продовжити його справу працею і навчанням.

У багатьох творах світової літератури, де використовується мотив нереалізованого кохання між героями, які умовно належать до типів “Ісус” та “грішниця”, створюється відома антитеза: грішниця та незайманий чоловік. Найпоказовішим прикладом тут може бути кохання князя Мишкіна і Настасії Філіповни з роману Фьодора Достоєвського *Идиот (Idiot)*. У творі В. Земляка, кохання Яворського і Мальви не було платонічним, результат їхніх стосунків був відомим і природним, що не завадило Володі залишитися в пам’яті комунарів чистим, незіпсованим хлопцем. Перший час після загибелі коханого Мальві навіть закидали, що саме любов до неї загубила майбутню гордість їхнього краю, поета й сировара. Але у романі ледь помітна ця ж антитеза вже у виконанні Мальви і Фабіяна, тобто Левка Хороброго, вавилонського філософа і трунаря, безтілесної істоти, і ра-

<sup>46</sup> В. Земляк, *Лебедина зграя. Зелені Млини...*, с. 228.

<sup>47</sup> Анатолій Нямцу, *Новый завет и мировая литература...*, с. 110.

<sup>48</sup> В. Земляк, *Лебедина зграя. Зелені Млини...*, с. 123.

<sup>49</sup> *Ibid.*, с. 124.

<sup>50</sup> *Ibid.*, с. 125.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

зом з тим найколеритнішої постаті роману, послідовника українських вагантів, творців українського низового Бароко.

У світосприйнятті представників цієї окремої нечисельної суспільної групи XVII-XVIII ст. відбувалося “змішування етнопсихологічних стереотипів і стереотипів, які формуються значною мірою під впливом освіти”<sup>52</sup>. Це були мандрівні студенти або вже священики, котрі відчували зв’язок з фольклорною традицією і були в контексті культурного розвитку доби, усне слово яких жило активним життям у культурі XVIII віку<sup>53</sup>. Одним із популярних жанрів низового Бароко були вірші-травестії та вірші-орації присвячені найважливішим християнським подіям – Різду та Воскресінню. Ці, переважно гумористичні твори, які свідчили “про існування у високому Бароко нерозроблених тем, про відсутність уваги до певних сторін людського життя”<sup>54</sup>, були спрямовані на певну аудиторію, а точніше – на масового реципієнта. Отакими носіями високого мистецтва у середовищі селян із Вавилону були Левко Хоробрий або просто філософ Фабіян і його вірний побратим і асистент цап Фабіян. Як колись мандрівних спудеїв, вавилонських мудреців також спонукав голод до нових професійних знахідок. Напередодні Великодня (саме час для презентації нових творів) Левко Хоробрий одягнувши першотравневого костюма, а на голову панського клобука, озброївся святцями та пішов шукати своєї удачі. То був його перший і досить вдалий похід. Після розорення його похоронного бізнесу сильнішими конкурентами філософу і трунарю треба було терміново перекваліфікуватися. І під згаданим вже клобуком визрівали геніальні ідеї. Головний убір героя, мабуть, названий так для того, щоб виникла асоціація з творчістю мандрованих дяків, точніше культурою XVII-XVIII століть, релігійною за своєю суттю. Мандрівний філософ Фабіян та його вірний друг розпочали серію вистав під загальною назвою “День ангела”. Фабіян, склавши гарного панегірика на честь вавилонянина, у якого випадав за святцями День ангела, отримував плату натуральним продуктом, тобто обідом. Прем’єрним виступом був прихід до Явтушка Голого, зважаючи на його “хворобливо-перебільшене ставлення до своєї особи”<sup>55</sup>. Так, у Вавилоні встановився новий ритуал святкування іменин, що тривав зиму, весну, потім осінь, і який не можна було уявити без мудреця Фабіяна та його цапа.

У багатьох сценах роману В. Земляка *Лебедина згряя* простежуються два основні моменти романної гри: імітація й комбінування, суть якого полягає в перестановці та з’єднанні за певними правилами готових елементів. Саме гра за принципом комбінування і переконує в тому, що діалогія В. Земляка може бути проінтерпретованою з точки зору постмодерної поетики.

Таким чином, у діалогії Василя Земляка на реалізацію авторського проекту під покровом “тотальної іронічності” та всеохопної театральності “працюють” біблійні топоси, християнсько-обрядові мотиви, фольклорні та народно-сміхові кліше, культурні моделі попередніх століть, зокрема XVII-XVIII ст. Все це сфор-

<sup>52</sup> Г. Пехник, *Українське низове Бароко: поетика стилю і жанру*: Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук, Львів 2001, с. 7.

<sup>53</sup> Л. Софронова, *Три мистра Григорія Сковороди...*, с. 58.

<sup>54</sup> Г. Пехник, *Українське низове Бароко ...*, с. 10.

<sup>55</sup> В. Земляк, *Лебедина згряя. Зелені Млини...*, с. 428.

мувало матрицю української химерної прози, твори якої відкриті до різних інтерпретацій, у тому числі й до постмодерних. Аналіз “химерних” романів підтверджує факт наявності й функціонування в українському культурному просторі другої половини ХХ ст., зокрема 1970-их років, барокового коду, однією з домінант якого є активна експлуатація народно-релігійних уявлень, християнських образів, алюзій і ремінісценцій, що найчастіше є сакральними лише за визначенням, а не за функціями у тексті.

### **NATALIA PEŁESZENKO (Kijów). CHRZEŚCIJAŃSKIE RELIGIJNO-OBRZĘDOWE MODELE W UKRAIŃSIEJ PROZIE CHIMERYCZNEJ (NA PODSTAWIE POWIEŚCI WASYLA ZEMLJAKA ZGRAJA ŁABĘDZI.**

W artykule potwierdzana jest myśl o tym, że w ukraińskiej kulturze we wszystkich następnych po baroku, typologicznie z nimi spokrewnionych stylach, widoczny jest tekst epoki barokowej. A także podkreśla się fakt, że chrześcijańskie religijno-obrzędowe modele aktywnego funkcjonowania w ukraińskiej kulturze ХХ w. szczególnie w czasach, kiedy miało miejsce różnorodne głębokie przenikanie kodu barokowego w tkaninę innego systemu stylowego. Jednocześnie strukturalno-zmysłowe obciążenie chrześcijańskich toposów i stopień ich sakralności był specyficzny zarówno w literaturze ХХ w., jak i w każdym oddzielnym utworze.

Kierunkiem literaturoznawczym z jaskrawo wyrażonym barokowym podtekstem można uważać ukraińską chimeryczną powieść.

Wśród szczególnych cech prozy chimerycznej, które łączą ten kierunek w literaturze ze sztuką epoki baroku, można wydzielić umowność, syntezę artystyczną, intertekstualność, groteskowość, symbolizm, fantastyczność, różnorodność i złożoność formy, kombinacyjność itp. Jedną z osobliwości ukraińskiej powieści chimerycznej jest synkretyzm artystyczny, centrum którego bardzo często staje się gra, teatralność. Barokowe teatralna rzeczywistość, która łączy różne rodzaje sztuki, jako kulturalny fenomen i estetyczno-filozoficzna koncepcja, najczęściej odtwarzało się w utworach późniejszego okresu na różnych poziomach tekstu: formalnym, tematycznym, ideowym, estetycznym itp. Religijne narodowo-obrzędowe modele również lepiej rozpatrywane są w tym kontekście. Za najbardziej okazałymi w tym względzie uważane są utwory O. Ilczenka i W. Zemljaka.

W dylogii W. Zemljaka na realizację autorskich projektów pod patronatem „totalitarnej ironiczności” i wszechobecnej teatralności „pracują” biblijne toposy, chrześcijańsko-obrzędowe motywy, folklorystyczne i narodowo-satyryczne klisze, kulturalne modele poprzednich stuleci, przede wszystkim XVII-XVIII w. Wszystko to stworzyło matrycę ukraińskiej prozy chimerycznej, utwory której odkryto do różnych interpretacji, w tym i do postmodernistycznych.

Analiza „chimerycznych” powieści potwierdza fakt jawności i funkcjonowania w kulturze ukraińskiej drugiej połowy ХХ w., przede wszystkim w 70-tych latach, kodów barokowych, jednej z dominant która jest aktywnie eksploatowana rytualno-obrzędowych modeli, chrześcijańskich obrazów, biblijnych aluzji i reminiscencji, które transformując niosą najbardziej różnorodne symboliczny ładunek w tekście.