

**ІРОНІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ
ІМПЕРСЬКОГО ТА НАЦІОНАЛЬНОГО
У РОМАНІ О. ІЛЬЧЕНКА КОЗАЦЬКОМУ РОДУ НЕМА ПЕРЕВОДУ, АБО Ж МАМАЙ І
ЧУЖА МОЛОДИЦЯ»**

Початок 60-х років ХХ століття в українській літературі позначився відродженням національного коду, що базувався на поєднанні семантики «котляревщини» з тогочасною імперською / радянською ідеологією. Цей модифікований варіант національного реалізувався у межах химерного напрямку, який започатковується романом О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця». Химерна проза стала знаковим явищем 60–80-х років ХХ століття. Відштовхуючись від соцреалізму, вона урівноважувала імперське та національне шляхом поєднання тоталітарної ідеології з фольклорно-історичним національним контекстом. Таким чином, химерність, з одного боку, випадала з соцреалізму, порушуючи традицію безликого / антинаціонального письма, з іншого – була його новою формою, що стимулювала відродження ідеї, яка існувала на початку ХХ століття, – створення української національної версії комунізму. Щоправда, ця ідея активізується у контексті заміщення серйозного / героїчного несерйозним / ігровим, що веде до створення ситуації неоднозначності, а також втрати контролю за центральним ідеологічним первнем. Саме це дозволяло багатозначне тлумачення химерного тексту, що у свою чергу спричинило обережне ставлення до терміну «химерний»: у радянському літературознавстві він або оминався, або заміщувався поняттями «філософський», «умовний», «фольклорний». Так, А. Кравченко маркує химерність як вияв «умовних прийомів типізації, які багато чим завдячують фольклорові» [7, с. 126]. Окрім того, у 80-х роках у літературознавчих колах починають говорити про не визначальне місце такого типу прози в українській літературі [1] та про вичерпаність цього напрямку [10].

Повертаючись до О. Ільченка, зауважимо, що він у бурлескно-трагедійній формі вдається до пародіювання імперської ідеї братання українського та російського народів, під знаком якої проходили 50-і роки: святкування 300-ліття Переяславського договору, що легітимізувалося як вагома історична подія у романах того періоду («Гомоніла Україна» П. Панча, «Хмельницький» І. Ле, «Переяславська рада» Н.Рибак та ін.). Автор химерного роману з народних вуст створює іронічну трансформацію імперської ідеології, що провокує руйнування серйозності її сенсу та веде до відродження національного як амбівалентного у рамках гри.

Таким чином, роман про козака Мамаю має амбівалентну природу. З одного боку, він повертає в українську літературу героя-крутія (козака-характерника, блазня), поява якого мала стимулювати відродження національного, щоправда, у прихованих/завульгованих формах гри-маскування, з іншого – націлений на спробу створення моделі колоніального, що базувалася б на гармонізації національного та імперського. З приводу останнього зауважимо, що в О. Ільченка національне не мислимо поза імперською ідеологією, адже як оновлене (українське комуністичне) воно є частиною колоніального дискурсу (радянське комуністичне). Саме це вмотивовує неодноразові ремінісценції у романі щодо обоюдно майбутнього слов'янських народів, внесення радянської ідеологічної символіки у текст; передмову «Пророчий промінь», у якій автор подає роздуми комуніста, що утворені з колажу голосів: історичного (на рівні всієї України) – «...мудрий голос невмирущого Тараса» [6, с. 689], (на рівні української родини) – голоси бабусі й матері, чия «...пісня жибоніла, наче вперше співана сьогодні» [6, с. 689], (на рівні всієї імперії) – «пророчі промені» О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Горького та ін. і сучасного – власне «я» письменника, який намагається сконденсувати у собі весь досвід задля мети, що подається у рамках шаблонного мислення тогочасної ідеології: «Тому-то й роздум комуніста над суперечностями, над прикметами епохи – поривається в прийдешнє від минувшини. Заради миру на планеті» [6, с. 692]. Авторське мовлення дозволяє дешифрувати загальне іронічне тло тексту. Воно націлене на відділення достовірної ідеї наратора від будь-яких можливих рецепцій. У контексті концепції роману авторська позиція прочитується як умиротворююча: намагання узгодити імперську перспективу існування українського національного з відчуттям неприродності колоніального стану України. О. Ільченко, використовуючи колоніальну ідеологію (потреба братання), намагається виправдати підкореність і залежність українців як органічне явище, результат доцільної історії, при цьому залишаючи простір для маневрування.

Амбівалентна природа авторських уявлень провокує й «несерйозне» розуміння національного, єдино можливою формою існування якого стає сексуальне. Українське як сексуальне реалізується у ряді чоловічих та жіночих масок. Центральною чоловічою маскою є образ химерного козака Мамаю, який вбирає у себе риси крутія-родоначальника (тип чоловіка-Енея) та блазня (дозволеного імперією національного героя). Так само як Енею, козаку Мамаю притаманні гіперболізовані вітальні процеси, розвинена гіперсексуальність, націленість на створення роду через бажання жінки, яка спроможна народити дітей, безсмертність: «Тож був собі

лагідної вдачі мирний чоловік воїном звитязним, хитрим та спритним, – щира козацька душа! – таким спритним, що не брали його ні шабля, ні куля, ні неміч, не брали-таки, аж сама пані Смерть, либонь, відступилась від нього так давно, що він уже й не тямив, скільки ж год він парубкує на світі: двісті? Триста? – хоч йому й було весь час сорок та й сорок, – ні більше, ні менше» [6, с. 23]. Відмінність означає те, що Мамай є песимістичною версією українського Енея, адже, попри усвідомлення потреби виконання ним функції родоначальника, він неспроможний її реалізувати: «Він же ж мріяв про власне кубло, про дружину, про серденят, про мирний труд, а мусив воювати, рідний край обороняючи...» [6, с. 94].

Окрім того, роман О. Ільченка подає неоднозначне розуміння добра і зла у національному вимірі. Під українським добром, за ідеологічною імперською версією, розуміється потреба єднання України з Росією під владою Москви, на якій неодноразово наголошує герой, що в історичній (незаангажованій) ретроспективі прочитується як зло. Українське зло оприявнюється в неомазепинській ідеї зради Росії, на яку зважається гетьман Однокрил, «...який, несподівано вдаривши, вже десь суне супроти Москви, порушуючи угоду Переяславської ради...» [6, с. 62]. Зло як зрада імперії у контексті індивідуалізованого намагання українського вивільнитися з-під колоніального пресу розуміється як неусвідомлене добро. Зауважимо, що імперська/видима версія добра і зла для українського народу та національна/прихована оприявнюється через образ козака Мамаю. Він, з одного боку, активізує імперську ідеологему, з іншого – стає батьком/творцем/родоначальником спротиву їй (Мамай створив гетьмана Однокрила: «Задумався колись Мамай над долею людською, над казкою цією, і ненароком намалював собі того богатиря з одним крилом» [6, с. 128]). У контексті цього можемо говорити про певне «хитрування» колонізованого, коли за зовнішньою «слухняністю» існує неусвідомлене або витіснене бажання бунту супроти агресора.

Символічним продовженням козака Мамаю є коваль, а пізніше козак-сотник Михайлик. Роль Михайлика у романі регулюється грою «у молодого Мамаю», що віддзеркалює іманентні риси українського чоловічого: прив'язаність / відштовхування материнського («Я сам, мамо, я сам»), пробудження національної гордості у контексті сексуального як пригніченого і гріховного (сексуальна пригода з Роксоланою), бажання «іншої» жінки (інверсивна вакулівська «цариця» – жінка-українка, вихована за зразках вищої / закордонної культури).

Таким чином, О. Ільченко через дзеркальне відображення різних варіацій Мамаю трансформує героїчне шляхом іронічної дегероїзації персонажа або створення образу «іншого» героя, який не бореться з «ворогом» (імперією), але власною амбівалентністю провокує відчуття несерйозності імперської ідеологемі, що не веде до краху імперії, але дозволяє продемонструвати її нетривкість. Оберненим до створеної ситуації є таке саме дегероїчне знецінення національного, що мислиться як викривлене віддзеркалення імперського.

Чоловічу національну героїчну «іншість» дублює жіноча версія національного сексуального. У романі присутнє тривекторне проектування жіночого: українка/Україна як розбещена жінка, українка як недолуга нереалізована мати, українка як чужа європейка.

Перша версія жіночого з'являється на початку роману. О. Ільченко створює образ дружини Демида Пампушки-Стародупського Роксолани. Автор окреслює жіночість, яку можна маркувати психотипом повії, націленої на спокушання чоловіка заради доведення його до загибелі. Роксолана стає першопричиною невдач коваля Михайлика, її чоловіка, Оврама Роздобудька, який приїхав викрасти Подолянку. О. Ільченко проектує образ хтивої Роксолани на Україну: «Вони ж таки й побралися з великої любові, хоч, правда, крім кохання, в обох були до шлюбу й усякі інші приводи: не тільки багатство самого Пампушки, а й воістину царський посаг, що його дав пан гетьман, Гордій Пихатий, прозваний у народі Однокрилом, за своєю молодісінською покоївкою (...) тілистою й до всіх приязною Параскою, яку саме пан гетьман і прозвав Роксоланою (що з давніх-давен означало ні більше, ні менше, як «Україна» (курсив – Ю.О.))» [6, с. 36]. Україна, за асоціацією автора, розбещує своїх чоловіків і націлена на їх знищення через сексуальну розпусту.

Українка як недолуга нереалізована мати оприявнюється у постаті нареченої Мамаю – Лукії. Автор неодноразово підкреслює її зовнішню непривабливість і передчасне старіння, протиставляючи їм єдину позитивну якість в очах чоловіка – репродуктивну: «Це була тонка, суха та гнучка, мов тичина, підстаркувата гончарівна Лукія» [6, с. 332] та «–Це Лукія? / – Лукія. / – Чи не пристаркувата ж? / – А я? – посміхнувся Мамай. / – Та й не красива ж. / – Зате сильна! Мені ж тра такої жони, щоб дітей досхоchu» [6, с. 523]. Лукія – так звана тіньова партнерка козака Мамаю. На неї спроектовано його маскулінну сексуальну неспроможність, яку масковано потребою бути спочатку воїном-захисником, а в останню чергу – коханцем-родоначальником.

Третьою версією української жінки є «чужа» європейка, яка реалізується в образі Подолянки. «Чужу» жіночу суть автор наділяє чеснотами, створюючи ідеалізовану ікону. Корнелія Подолянка – сексуально приваблива, патріотка, освічена, мужня: «Тверді надії поклали святі віті й на Подолянку, бо ж дівчина умом і вродою прегарна, але сталося зовсім не так, як вони сподівалися...» [6, с. 171]. Окрім того, їй притаманна імітація сексуальності (вимушені поцілунки з ковалем Михайликом), що вказує на її цнотливу недосяжність для українського чоловіка. Це й вмотивовує розв'язку історії ідеальної «чужої» українки: Подолянка зникає / повертається у свій світ (або не-український / європейський, або бажаний

український / імітуючий європейський).

Відстороненим жіночим образом є персонаж-маска Чужа Молодиця. О. Ільченко подає шаблонний опис героїні, яка за асоціацією мала стати центральним персонажем роману з огляду на його назву. Шаблонність присутня у портретних характеристиках – це шинкарка без імені та національності, яка зовнішністю нагадує чортицю (руде волосся, пекельні вогники в очах): «В тому шинку хазяйнувала вже з місяць, зухвало порушуючи новий порядок продажу горілки, тобто заробляючи грошки задля себе самої, а не для московського царя, хазяйнувала, взявшись невідомо звідки, вродлива шинкарочка Настя Певна, котру хто кликав Настею, а хто – Дариною, тобто Одаркою...» [6, с. 420].

Диявольська сутність Чужої Молодиці трафаретна. Складається враження, що автор створює різні варіації жіночої маски: шинкарка, зваблива молодиця, чортиця, смерть. Чужу Молодицю можемо тлумачити як іронічний двійник козака Мамаю (на рівні песика Ложки), що підкреслює його одночасну здатність і нездатність до серйозного судження [9, с. 74]. Героїня вказує на невмирущість/вічність Мамаю (серйозний атрибут національного героя) та провокує створення семантики сексуального (десакралізація ідеального й абстрактного національного шляхом його «отілеснення»): «– Чого хихочеш? – спитав Козак у шинкарки. / – Раденька. / – Що ось чухраю хлопця? / – Що ти, нарешті... що ти мене... при-рев-ну-вав! (...) – Чого тобі? – прикро ворухнувши зведеною вгору лівою бровою, сердито спитав запорожець. / – Пора б уже нарешті нам... по стількох роках... – і Чужа Молодиця велезначно помовчала. – Пора б нам із тобою нарешті побалакати! / – Про що? – сердито спитав Мамай. / – Про мою до тебе... велелітню любов. / – Марна річ. / – Минуло ж років з двісті... / – Марна річ!» [6, с. 531].

Іронічний трансформації піддається й тоpos імперського центру – Москви. У романі О. Ільченка прослідковуємо це у «Пісні шостій, Московській» і пов'язуємо з перебуванням посланця українця Омеляна у столиці та його зустріччю з царем. Автор вдається до іронічно-поважного зображення імперії як місця, де не існує веселого – там не жартують, не співають і не грають на музичних інструментах, відсутні будь-які розваги. Ця серйозність підкреслюється образом царя, що виписано неоднозначно: «Навіть гарне пещене обличчя государя, що промайнуло перед Омеляном, теж видалося йому, сердитому, непоказним, хоч сам великий государ і був рум'яний, кремезний і досить огрядний, з лагідним виразом хороших голубих очей» [6, с. 604]. Неоднозначність «невизначного», але «хорошого» царя, що доповнюється його абсурдними діями (наприклад, заборона народу співати), створює ефект перевертання: серйозне розуміється як низьке, що ставить під сумнів імперську ідеологію роману. Окрім того, розхитування імперської поважності здійснюється під впливом втручання колоніального – посланця Омеляна, який при цареві відіграє роль блазня (розважання співом), якому дозволено все, наприклад, говорити правду, не коритися. Автор не створює перспективи деконструкції імперського, але вводить його у сміхове поле, тим самим урівноважуючи серйозність/верх імперії і несерйозність/низ колонії. З цього приводу Р. Семків зазначає: «...люди імперії можуть зображатися патетично, бути наділеними характерними ознаками сили і влади, але загальноіронічний контекст впливатиме на сприймання таким чином, що змусить реципієнта, дешифруючи це іронічне послання, доповнювати образи її підлеглих гіпотетичними компроментуючими компонентами...» [9, с. 77].

О. Ільченко руйнує ілюзію посестринської допомоги між Україною і Росією. Омелян не отримує реального захисту для українців від царя. Ідея допомоги сильного слабшому, що є знаковою у стосунках імперії і колонії, іронічно трансформується у викраданні сили. Омелян забирає із собою в Україну росіян-втікачів, яких причаплює піснею (сини Корнія Шутова) та чоловічою сексуальністю (дівчина-підліток Аринушка): «Добрі люди поспішали за співаком, характерником і чаклуном, – швидко, швидше, щоб не відстати від пісні. А попереду пісні летіли тривожні думки: на Вкраїну» [6, с. 688].

Таким чином, іронічна трансформація імперського та колоніально-національного у романі О. Ільченка відбувається на рівні дегероїзації національної «ікони» – козака Мамаю та «людини імперії» – царя, топоніміки (імперського топосу Москви), сюжету та авторської ідеї (колаж імперської ідеології та бажання національного вивільнення).

Література:

1. Дончик В. Несвоєчасне багатство / Віталій Дончик // Дніпро. – 1981. – № 8. – С. 117-130.
2. Заболотна В. Наш український Вальтер Скотт / Валентина Заболотна // День. – 2009. – 5 червня. – № 94. – С. 4-5.
3. Ільницький М. Безперервність руху / Микола Ільницький. – К. : Радянський письменник, 1983. – 231 с.
4. Ільницький М. Від епічності... до епічності / Микола Ільницький // Дніпро. – 1981. – № 12. – С. 137-147.
5. Ільченко Н. Забута таємниця козака Мамаю / Наталя Ільченко // Дзеркало тижня. – 2009. – 30 травня – 5 червня. – № 19 (747). – С. 5-6.
6. Ільченко О. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця: Роман. / Олександр Ільченко. – К. : Дніпро, 1979. – 693 с.

7. Кравченко А. Художня умовність в українській радянській прозі / А. Кравченко. – К. : Наукова думка, 1988. – 126 с.
8. Новиченко Л. Сильові складники багатства сучасної прози / Леонід Новиченко // Дніпро. – 1981. – № 7. – С. 135-145.
9. Семків Р. Іронічна структура: типи іронії в художній літературі / Ростислав Семків. – К. : Вид.дім «КМ Академія», 2004. – 135 с.
10. Шпиталь А. Проблема вибору в сучасній літературі / Анатолій Шпиталь // Радянське літературознавство. – 1980. – № 11. – С. 25-36.
11. Штонь Г. Стиль письма чи стиль мислення / Григорій Штонь // Дніпро. – 1981. – № 1. – С. 138-143.