

Донецький національний університет імені Василя Стуса  
Міністерство освіти і науки України

Київський університет імені Бориса Грінченка

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

РЕУТОВА МАРІЯ АНДРІЇВНА

УДК 821.161.2 (1–87) – 2

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ДРАМАТУРГІЯ ЮРІЯ КОСАЧА В КОНТЕКСТІ**  
**ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ**

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Реутова М. А.

Науковий керівник –  
Просалова Віра Андріївна, доктор  
філологічних наук, професор

Київ – 2018

## АНОТАЦІЯ

**Реутова М. А. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

*Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». – Донецький національний університет імені Василя Стуса Міністерства освіти і науки України;*

*Київський університет імені Бориса Грінченка. – Київ, 2018.*

Дисертація є першим цілісним дослідженням драматичної творчості Юрія Косача в літературному контексті драматургії української діаспори. Вперше залучено до аналізу неопубліковані драматичні твори, маловідомі архівні матеріали, що значно розширюють можливості літературознавства з дослідження творчості Косача та дозволяють увести доробок письменника в дискурс української еміграційної драматургії.

Робота складається зі вступу, чотирьох розділів з окремими підрозділами, висновків, списку використаних джерел, додатку. Перший розділ присвячено обґрунтуванню теоретико-методологічної основи дисертації. Виявлено, що складність контекстуального аналізу драматургії Ю. Косача зумовлена відсутністю у сучасному літературознавстві ґрунтовного теоретичного осмислення поняття «контекст», методології виокремлення його рівнів. Залучення літературного, біографічного, історичного, авторського контекстів дозволило виявити суб'єктивне сприйняття світу письменником, художню реалізацію біографічних колізій у творах, автоінтертекстуальність як характерну ознаку його ідіостилу, що підтверджувала зосередженість автора на власних почуттях і переживаннях.

Здійснено систематизацію літературознавчих досліджень про драматургію представників української еміграційної літератури: Ю. Косача, І. Костецького, І. Чолгана, О. Бабія, І. Багряного, Л. Коваленко, А. Юриняка. Виявлено, що, на відміну від радянської літератури, яка розвивалася майже в

повній ізоляції від світових художніх тенденцій, еміграційна література функціонувала в руслі ідейного розмаїття доби. Акцентовано увагу на експериментальному характері драматургії української діаспори, специфіці композиційної організації п'єс. Обґрунтовано, що значний вплив на українських митців мав німецький драматург Б. Брехт. Від його «епічного театру» діаспорні драматурги запозичили трансформацію художньої структури драматичного твору, апелювання до інтелектуальних та аналітичних здібностей читача, активізацію інтересу не до розв'язки, а до перебігу подій.

У другому розділі з'ясовано особливості психоаналітичної трансформації автобіографічного матеріалу у драмі «Кортес і безталанна» та «Скорбна симфонія». Біографія Ю. Косача підтверджувала пристосовництво до різних суспільно-політичних і культурних ситуацій, унаслідок чого біографічна проблема стала предметом інтелектуальної рефлексії читача. Психологічна роздвоєність митця призводила до душевного дискомфорту та знайшла свій вияв у його творчості, що була для нього своєрідною аутотерапією. В образі головного героя – Кортеса – передається світовідчуття, психологічна ситуація вигнанця та авторська неспроможність реалізуватися у США. Автор свідомо зображує героїв у межових ситуаціях, відтворених ним із власного досвіду для спостереження за їх поведінкою. Така своєрідність творчого підходу пояснюється глибокою психологічною роздвоєністю самого Ю. Косача.

З'ясовано, що сюжет драматичного твору «Скорбна симфонія» постає не відтворенням біографії письменника, а відштовхуванням від неї, компенсацією того, що не здійснилося в реальному житті. Дисертантом обґрунтовано значення головного героя твору Дмитра Бортнянського, автопсихологічного персонажа, його компенсаторну функцію у процесі автоінтерпретації.

У третьому розділі з'ясовано змістові та структурні особливості історичної концепції митця, втіленої у драмах «Облога» та «Марш

Чернігівського полку». Встановлено, що Ю. Косач одним із перших відкрив для українського читача справжні реалії повстання декабристів в Україні. В основі твору лежать відомості про діяльність у Російській імперії кінця 1810 – середини 1820-х років різних політичних гуртків і масонських лож, зокрема «Північного товариства» (Петербург) і «Південного товариства» (Тульчин, Кам'янець, Васильків). Проте найбільшу увагу в драмі автор приділив діяльності «Товариства об'єднаних слов'ян», яке було засноване й діяло в Україні.

Виявлено, що активне звернення Юрія Косача до історичного минулого у драматичних творах зумовлює доречність розгляду доробку письменника в історичному контексті. Драматург здійснює спробу естетизації симетрії між минулим і теперішнім, здійснює глибокий аналіз подій української та світової історії крізь призму ретроспективи. Історична тематика дозволяє актуалізувати важливі проблеми, які доречно досліджувати з позиції «позазнаходження» (за М. Бахтіним). Юрій Косач удається до осмислення сутності історичної місії України та її народу, вводить вітчизняну історію до широкого світового контексту, створює цілу низку національних художніх образів, що є наслідком оригінальної авторської концепції історизму.

У четвертому розділі здійснено інтертекстуальний аналіз драми «Дійство про Юрія-Переможця», який передбачає виявлення численних міжтекстових зв'язків. З'ясовано, що у драмі «Дійство про Юрія-Переможця» літературний контекст створений автором свідомо і виявляється на ідейному, жанровому й образотворчому рівнях тексту. Письменник подає не певну модель світу, а безліч її версій. На формальному рівні у драмі Юрія Косача помітне поєднання ознак авангардного письма і барокового театру, представленого інтермедіями та алегоріями. Автор поєднує різні художні техніки не лише задля увиразнення зв'язку із минулим, а й для того, щоб за його допомогою прокоментувати тогочасні реалії, підкреслити конфлікт старого з новим.

У висновках узагальнено основні положення дисертації. Аналіз драматургії Юрія Косача підтвердив наявність не тільки спільних рис із

творами представників української діаспори середини ХХ століття, а й виявив своєрідність творчого мислення митця. Специфіку драматичної творчості Ю. Косача визначають: оригінальна історична концепція та діалог зі світовою культурною традицією, питомою складовою якої, на думку письменника, є українська література; експериментальність поезики; наскрізна інтертекстуальність як показник інтелектуальної елітарності. Драматичний доробок Юрія Косача – це оригінальний мистецький феномен, що вписується в природне повернення національного письменства до європейського літературного контексту.

**Ключові слова:** драматургія, драма, драматична поема, контекст, еміграція, абсурд, екзистенціалізм, поезика.

## SUMMARY

**Reutova M. A. Dramaturgy of Yuriy Kosach in the context of literature of Ukrainian emigration.** – According to rights of scientific manuscript.

*Thesis for the degree of a Candidate of Philological Sciences (Doctor of Philosophy), speciality 10.01.01 – «Ukrainian literature». – Vasyl' Stus Donetsk National University of Ministry of Education and Science of Ukraine;*

*Borys Hrinchenko Kyiv University of Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2017.*

Dissertation is the first integral research of drama works of Yuriy Kosach in the literary context of dramaturgy of the Ukrainian diaspora. The unpublished works, little-known archived materials that considerably extend possibilities of literary criticism from research of work of Kosach and allow to enter work of writer in discourse of Ukrainian emigrant dramaturgy, are first brought over to the analysis. The problem of self-definition and spiritual constants of native space is revealed in dramaturgy of artist, artistic embodiment of existential reasons of loneliness, alienation, absurdity of life is traced; reasonably, that deep suspense was one of constituents of autopoetics of writer. Research of possibilities of artistic intention embodiment that combines both traditional and innovative signs of

poetics is carried out, the fruitful searches of dramatist experemintator are uncovered and they are confronted with general progress of dramaturgy of the Ukrainian diaspora trends. It is well-proven that the specific of dramatic work of Kosach is determined by creation of original historical conception and dialogue with world cultural tradition, experimental poetics, through intercontextuality as an indicator of intellectual elitism.

The features of psychoanalytic transformation of autobiographic material were clarified in the dramatics of “Cortez and beztalanna”. It is well-proven that biography of Yuriy Kosach acts as a confirmation of adaptation to the quite different social , political and cultural situations, due to this the biographic problem becomes the obyect of reader’s intellectual reflection. Psychological ambiguity of the author was the source of soul embarassment and was reflected in his work that became for him a sort of original autotherapy. The main character a protagonist – Cortez – displays world-perception attitude, psychological situation of exile and authors inability to fulfil himself in the USA. An author consciously represents heroes in extreme situations created by the author using his own experience hereto watching their behavior. Such creative approach based on personal experience can be explained by deep psychological ambiguous division of Yuriy Kosach.

An analysis of dramatic work of «Sorrowful symphony» proved that Yuriy Kosach consciously made inversion of his biography in the direction of the main character’s vital way of his work. The reflections over fear beause of responsibility of his own choice put into correlation with the problem of double national and cultural identity of hero (Russian and Ukrainian), which is represented by two allegoric characters: Mrs. Pani Chornaya and Sanka. The plot of dramatic work appears as a recreation but not the biography of the writer, but pushing away from it – as an act of compensation of something that was not carried out in real life. In fact if in dramatic work of Yuriy Kosacha Bortnyanskiy elects the way of national identity, in real life an author gives advantage to gedonistic pleasure.

Thus, dramatist (consciously or unconsciously) projected biographic «I» in work, personal crisis of identity, own external and internal frustrators.

It is determined that in «March of the Chernihiv regiment» Yuriy Kosach was one of the first who opened for the Ukrainian reader the true realities of Decemberist's revolt in Ukraine. On reasonable grounds, that for dramatic work specification of time is a clear characteristic, that, except for factual authenticity, is also the index of sequence of the represented events. Yuriy Kosach determined «March of the Chernihiv regiment» as a drama-chronicle. However the writer not only appeals to the documentary materials but also worked out the details of numerous battles and domestic episodes, referred to the actual historical analogies, that confirms the high level of capturing the actual material made by him.

It is discovered that as the example of poetic synthesis of history, fiction and conyecture, there was a dramatic poem «Siege» in which an author reproduced the historical events of Suchavskaya Defense of 1653, widely lighted up the contacts between the Ukrainian hetmen and the European possessors of that time, attempt of Timothy Khmel'nickogo to create coalition against Romanian-Polish attacks.

It is defined that «Siege» – not simply a dramatic poem, but drama-moralite, in which didactics dominant is specified by writer's desire to represent organic European status of Ukraine. In fact searching for in the past of facts which would confirm organic of European status of Ukraine was the unique mean for the writers of intersoldiery days to integrate / to turn history of Motherland in a world civilization process.

Drama «Action about Yuriy-Winner» is marked a gravitation to intertextuality, that is the intenciynim display of author will, that by the realized and planned aspiration of writer to give up creation of obyective picture of the world creating its numerous versions. It is grounded, that text of drama appears to be polyphonic creation, actualization nominations promote, all, reminiscences and other markers of dialogical nature of the author's style.

The characteristic sign of Kosach's personal style is the use of inserted cited constructions. These elements deepen the semantic plan of work, serve for opening

of values of separate images, form text implications. Barokk's work stylization inspires the allusive addressing of Yuriy Kosach to the stories «Alexandria» and «Oleksiy, The God's Man», to the reminiscences from the poem of Ivan Ko»lyarevskiy's «Eneida», quotations from philosophical works by Hryhoriy Skovoroda and The Bible. Therefore the Drama of Yuriy Kosach «Action about Yuriy-winner» is characterized the gravitation of author to such components of intertextual poetics, as the use of allusive headings, allegories, reminiscences, quotations, introduction of folk-lore elements and literary works, to the structure of dramatic text. The above-mentioned components form polyphony of drama, represent dialogic style of author's thought. Thus, analysis of Yuriy Kosach's drama confirmed the presence of not only common features with the works of representatives of the Ukrainian diaspora in the middle of the twentieth century, but also revealed the originality of creative thinking of the author.

The particularity of dramatic writer's creativity is defined with help of the realization of unique historical conception and the dialogue with world cultural tradition. The author considers the Ukrainian literature as the important part of the world history and culture.

**Key words:** dramaturgy, drama, dramatic poem, context, emigration, absurdity, existentialism, poetics.



## НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

### Публікації у фахових виданнях

1. Реутова М.А. Автопсихологічні мотиви у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Випуск 23*. Вінниця : ДонНУ, 2015. С. 203-214 (0,68 др.арк).
2. Реутова М.А. Український вимір декабристського руху у драмі Юрія Косача «Марш Чернігівського полку». *Літературознавчі студії. Випуск 47*. Київ, 2017. С. 272-281 (0,60 др.арк).
3. Реутова М.А. Форманти «театру абсурду» у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Випуск 21-22*. Донецьк : ДонНУ, 2014. С.78-89 (0,52 др.арк).
4. Реутова М.А. Екзистенційна концепція людини і світу у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Вісник Донецького національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки. № 1-2*. Вінниця, 2015. С. 229-234 (0,60 др.арк).
5. Реутова М.А. Експресіоністична домінанта в історичному романі Юрія Косача «День гніву». *Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 2 (78)*. Харків, 2014. С.114-123 (0,63 др.арк).
6. Реутова М.А. Стильовий синкретизм у системі індивідуального стилю Юрія Косача. *Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 1 (80)*. Харків, 2015. С.242-253 (0,50 др.арк).
7. Реутова М.А. Поетика бароко в історичному романі Юрія Косача «Рубікон Хмельницького». *Studia methodologica. No. 40*. Ternopil', 2015. Pp. 161-167 (0,50 др.арк).

8. Реутова М.А. Реалізація «ефекту очуження» у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Studia methodologica. No. 41.* Ternopil', 2015. Pp. 128-133 (0,50 др.арк).

#### **Публікація в іноземному виданні**

9. Реутова М. А. Художня трансформація історичної правди у драмі Ю. Косача «Облога». *Yahrbuch der VI Internationalen virtuellen Konferenz der Ukrainistik «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht» Reihe: Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. Діалог мов – діалог культур. Україна і світ.* Мюнхен : KUBON & SAGNER, 2016. С. 359-366 (0,63 др.арк).

#### **Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:**

10. Реутова М.А. Імпресіонізм як стильова домінанта в історичному романі «Рубікон Хмельницького» Юрія Косача. *Філологічні студії. Вип. XI.* Бердянськ : БДПУ, 2014. С.165-169 (0,30 др.арк).

11. Реутова М. А. Особливості індивідуального стилю Ю. Косача в історичному романі «Рубікон Хмельницького». *Філологічний збірник. Вип. 10.* Донецьк : ДонНУ, 2014. С. 118-123 (0,39 др.арк).

12. Реутова М.А. Текст-пастиш у драмі Ю. Косача «Кортес і безталанна». *Матеріали XVIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку».* Вип. 18. Переяслав-Хмельницький, 2015. С. 352-354 (0,39 др.арк).

13. Реутова М. А. Монтаж як літературний прийом у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Лабіринти реальності: зб. наукових праць.* Рубіжне : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2015. С. 97-100 (0,30 др.арк).

14. Реутова М. А. Особливості художнього часу в експериментальній драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі : збірник матеріалів Міжнародної наукової*

конференції (26-27 травня 2016 р.). Мелітополь : Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2016. С. 193-195 (0,32 др.арк).

15. Реутова М. А. Заголовок як вияв паратекстуальності у драмі Юрія Косача «Дійство про Юрія-Переможця». *Сборник статей научно-інформаційного центру «Знання» по матеріалам XII міжнародної заочної научно-практичної конференції: «Развитие науки в XXI веке». 3 часть.* Харків: збірник со статтями (уровень стандарту, академічний рівень), 2016. С. 109-114 (0,40 др.арк).

16. Реутова М.А. Проблема «автор-герой» у контексті структурування моделі авторської свідомості (на прикладі драми Юрія Косача «Скорбна симфонія»). *Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Випуск 23.* Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2016. С. 43-53 (0,50 др.арк).

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	14
<b>РОЗДІЛ 1. Теоретичні та історіографічні аспекти дослідження драматургії української еміграції середини ХХ століття</b> .....	20
1.1. Проблема контексту в теоретичній рефлексії .....	20
1.2. Інтерпретація драматургії діаспорних письменників літературознавством .....	31
1.2.1. Проблемно-тематичні домінанти драматургії.....	31
1.2.2. Аспекти поетики в рецепції сучасного літературознавства	43
Висновки до розділу 1 .....	60
<b>РОЗДІЛ 2. Біографічний і психоаналітичний контексти драматичної творчості Юрія Косача</b> .....	63
2.1. Автопсихологічні мотиви у драмі «Кортез і безталанна» .....	63
2.2. «Скорбна симфонія» в контексті компенсаторних пошуків автора.....	73
2.3. Форманти «театру абсурду» у драмі «Кортез і безталанна» ....	92
Висновки до розділу 2 .....	113
<b>РОЗДІЛ 3. Історичний контекст драматичних творів Юрія Косача</b> .....	116
3.1. Українська візія декабристського руху в історичній драмі «Марш Чернігівського полку».....	116
3.2. Художня трансформація історичної правди у драматичній поемі «Облога».....	132
Висновки до розділу 3 .....	145
<b>РОЗДІЛ 4. Інтертекстуальна домінанта барокового тексту</b> .....	147
4.1. Номінативний аспект авторської стратегії діалогізму .....	147
4.2. Барокові ремінісценції у «Дійстві про Юрія-Переможця».....	162

	13
Висновки до розділу 4 .....	179
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>182</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>187</b>
<b>ДОДАТОК А.....</b>	<b>210</b>
<b>ДОДАТОК Б.....</b>	<b>212</b>

## ВСТУП

Драматургія українських еміграційних митців ХХ століття посідає чільне місце у вітчизняному літературному дискурсі. Драматурги в інонаціональних умовах розробили своєрідну естетичну систему, основою якої стали трансформація та синтез канонічних і новітніх тенденцій. Письменники-емігранти збагачували проблематику творів, удавалися до експериментів у художньому осмисленні дійсності.

Відновлення цілісної картини українського літературного процесу ХХ століття становить одне з головних завдань сучасного літературознавства. За останні роки здійснено чимало досліджень еміграційної літератури, повернено значну частину невідомих або замовчуваних раніше авторів і творів. Цьому сприяли як українські еміграційні літературознавці (Г. Грабович, В. Державин, І. Качуровський, Г. Костюк, Ю. Лавріненко, Яр Славутич, М. Р. Стех, Ю. Шевельов та ін.), так і материкові (В. Агеєва, О. Астаф'єв, М. Балаклицький, М. Ільницький, Н. Лисенко-Ковальова, Ю. Мариненко, С. Павличко, Ф. Погребенник, М. Сподарець, А. Уліщенко, С. Хороб, С. Антонович, А. Ращенко та ін.). Попри це, літературний контекст цього періоду й досі залишається недостатньо осмисленим.

Постать Юрія Косача – письменника, перекладача, критика, літературознавця, художника, громадського діяча є помітною в колі представників української еміграції. Творчий доробок митця в радянський час був обійдений увагою, спорадичні згадки літературознавців мали здебільшого тенденційний характер, зумовлений ідеологічними чинниками. За винятком праць західноукраїнських й еміграційних критиків міжвоєнного періоду творчість Ю. Косача не мала належної рефлексії. Це було зумовлено тим, що більшу частину драматичних творів автор написав під час перебування у США, тому вони збереглися лише у приватних колекціях видатних українських театрознавців – Віри Левицької та Валер'яна Ревуцького. Незважаючи на те, що деякі з них були надруковані в українській

періодиці завдяки зусиллям Марка Роберта Стеха, загалом драматургія письменника становить бібліографічну рідкість.

**Актуальність теми** дослідження зумовлена як відсутністю комплексного аналізу драматичної творчості Юрія Косача, так і необхідністю введення в літературознавчий обіг цілої низки його драматичних творів («Скорбна симфонія», «Кортес і безталанна», «Облога», «Марш Чернігівського полку», «Дійство про Юрія-Переможця»), потребою осмислити творчість митця у зв'язку з його теоретичними та критичними рефлексіями, виявити кореляції біографічного та художнього у творчій діяльності письменника; встановити творче засвоєння автором досвіду зарубіжних літераторів, з'ясувати плідні пошуки драматурга-експериментатора та зіставити їх із загальними тенденціями розвитку драматургії української діаспори.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано відповідно до теми науково-дослідної роботи кафедри теорії та історії української і світової літератури філологічного факультету Донецького національного університету імені Василя Стуса «Поетика літературно-художнього твору: теоретична, онтологічна, функціональна, інтермедіальна» (номер державної реєстрації 0118U001041). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Донецького національного університету (протокол № 2 від 2 березня 2015 р.) та схвалено на засіданні бюро Наукової ради з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 1 від 12 травня 2015 р.).

**Мета дослідження** – виявити, як суспільно-політичний, літературно-мистецький, біографічний контексти творчої діяльності Юрія Косача позначилися на проблемно-тематичному, образному рівнях текстів та їх поетиці, а також увести доробок письменника в літературний контекст ХХ століття.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- з'ясувати особливості рецепції української еміграційної драматургії у критиці й літературознавстві діаспорної й материкової України;
- виявити особливості автобіографічного письма в контексті компенсаторних пошуків письменника;
- розкрити художню реалізацію ідей екзистенціалізму у драмах Ю. Косача, висвітлити форманти «театру абсурду»;
- охарактеризувати проблему самоідентичності як одну з основних для представників еміграції;
- простежити художню трансформацію історичної правди у драматичних творах Ю. Косача;
- дослідити інтертекстуальний контекст драматургії письменника, визначити характерні ознаки поетики його драматичних творів.

*Об'єкт дослідження* становлять драматичні твори Ю. Косача «Скорбна симфонія», «Кортес і безталанна», «Марш Чернігівського полку», «Облога», «Дійство про Юрія-Переможця», а також окремі твори Л. Коваленко, І. Костецького, І. Чолгана, А.Юриняка.

*Предметом дослідження* є проблемна, образно-смілова й художня своєрідність драматичної творчості Ю. Косача в контексті драматургії української діаспори, зокрема таких чільних її представників, як: О. Бабій, І. Багрянний, Л. Коваленко, І. Костецький, І. Чолган, А. Юриняк.

**Методи дослідження.** Мета й завдання дослідження зумовлюють застосування комплексного методологічного інструментарію. *Загальнонауковий* метод сприяв опрацюванню наукової літератури з означеної проблеми, *культурно-історичний* було застосовано для визначення історико-культурного контексту й передумов виникнення постмодерністських тенденцій в еміграційній літературі. *Компаративний метод* реалізовано для виявлення інтенцій драматурга у проекції на літературний контекст ХХ століття, *біографічний* – для осмислення проблем творчої реалізації та світоглядної позиції митця, *психологічний* – для дослідження внутрішнього світу персонажів, мотивації учинків і поведінки.



Елементи компаративного методу слугують також для зіставлення драматургії автора із творчістю зарубіжних письменників.

**Теоретико-методологічну основу дисертації** становлять праці українських і зарубіжних літературознавців, у яких розглядається специфіка драми як роду літератури, її жанрових та художніх особливостей (О. Бондаревої, В. Гуменюка, А. Карягіна, М. Кургиняна, І. Михайлина, Л. Мороз, В. Працьовитого, М. Сулими, Л. Чернець, В. Халізева, С. Хороба та ін.); проблема контекстуального дослідження літератури (М. Бахтіна, О. Лосєва, Ю. Лотмана, М. Малкея, Х. Ортеги-і-Гассета); наукові розвідки про творчість Ю. Косача (Л. Залеської Онишкевич, Ю. Корибута, Ю. Шевельова, Г. Грабовича, М. Р. Стеха, С. Романова, А. Ращенко, С. Антонович).

Підґрунтям для виявлення характерних ознак поетики автобіографізму стали праці вітчизняних науковців: В. Агеєвої, І. Констанкевич, М. Моклиці, С. Павличко, О. Філатової. Для дисертації принципове значення мають праці з історії України (М. Аркаса, М. Грушевського, О. Оглоблина, Д. Крупницького, Н. Полонської-Василенко, О. Субтельного), ідеї філософів-екзистенціалістів (А. Камю, Ж.-П. Сартра), психоаналітиків (К.-Г. Юнга, З. Фрейда).

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що залучення значного масиву маловідомих творів, архівних матеріалів дозволило *вперше* ввести спадщину письменника в контекст української еміграційної драматургії, виявити своєрідність авторського мислення, новаторські тенденції у його творчій практиці.

*Виявлено* проблему самоідентифікації та духовних констант рідного простору в драматургії митця, *простежено* художнє втілення екзистенційних мотивів самотності, відчуження, абсурдності життя; *обґрунтовано*, що поглиблений психологізм був однією зі складових його автопоетики. У дисертації з'ясовано засоби художнього втілення мистецького задуму. З урахуванням експериментальних пошуків драматургів-емігрантів, які творчо

засвоювали здобутки зарубіжних авторів та шукали шляхи для повнішого самовираження, *розвинуто* теорію драми, що узагальнила наслідки діалогу різних видів мистецтва у цьому роді літератури.

**Практичне значення одержаних результатів** полягає в можливості використання матеріалів дослідження для виявлення художньої своєрідності української еміграційної літератури, ідейно-естетичних пошуків Ю. Косача в епосі і драмі. Теоретичний та фактологічний матеріал роботи може бути використаний у навчальних курсах з історії української літератури ХХ століття, для проведення спецкурсів і спецсемініарів із проблем поетики літератури української діаспори.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація була обговорена і рекомендована до захисту на розширеному засіданні кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (протокол № 3 від 21 вересня 2017).

Ідеї і ключові положення дисертації висвітлено у формі доповідей на наукових конференціях, зокрема *міжнародного рівня*: на VI Міжнародній науково-практичній Інтернет-конференції з україністики «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen», (Мюнхен, Німеччина, 2015), Міжнародній науково-практичній конференції «Література руху опору: вияви національної ідентичності» (Київ, 2015), II Міжнародній науково-практичній конференції «Лабіринти реальності» (Рубіжне, 2015), XII Міжнародній заочній науковій конференції «Розвиток науки у ХХІ столітті» (Харків, 2016), «Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (Мелітополь, 2016), *всеукраїнського*: на XVIII Всеукраїнській науково-практичній інтернет-конференції «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку» (Переяслав-Хмельницький, 2016), I науковому пікніку «Література в колі мистецтв: виклики сучасності» (Вінниця, 2016), IV науковому інтернет-симпозіумі «Гра в бісер: комунікаційні ігри сучасності» (Луцьк, 2017).

**Публікації.** Дисертація узагальнює самостійні наукові пошуки автора. Основні результати роботи викладено в 16 статтях, опублікованих без участі співавторів, із них 8 – у вітчизняних фахових виданнях, 1 – в іноземному виданні, 7 – в інших наукових виданнях.

**Структура та обсяг дисертації.** Структура роботи зумовлена метою й завданнями дослідження. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів з окремими підрозділами, висновків, списку використаних джерел (279 позицій), додатку. Загальний обсяг дисертації становить 213 сторінок, із них – 186 сторінок основного тексту.

# РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ТА ІСТОРИОГРАФІЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ СЕРЕДИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

## 1. 1. Проблема контексту в теоретичній рефлексії

Питання взаємодії художнього твору з літературним контекстом не нове і може видатися навіть нав'язливим з урахуванням значної кількості літературознавчих розвідок. Зокрема, праці М. Бахтіна [12], О. Лосєва [118], Ю. Лотмана [119], М. Малкея [124], Х. Ортега-і-Гассета [149] здебільшого побудовані на зіставленні творів із контекстом. Загальновизнаність терміна «контекст» і його активне використання в науковій сфері ще більше заплутують розуміння, адже кожна літературознавча школа вкладає в нього свій зміст.

Термін «контекст» походить від лат. *contextus* (зв'язок, поєднання), що підтверджує його важливу роль у формуванні тексту. Визначення контексту – це дослідження форм і функціональних зв'язків. Функціональні зв'язки можуть бути як простими, так і ланцюгоподібними, а також можуть поєднуватися між собою.

Контекст є найбільш полісемантичним у термінологічній низці похідних від поняття «текст»: підтекст – контекст – надтекст – метатекст – паратекст – інтертекст тощо. Контекст і всі похідні від цього терміна поняття не стабільні, в авторській інтерпретації еластичні (за С. Скварчинською [276]), а в рецептивному сприйнятті постійно мінливі. Вони перебувають не тільки у взаємозв'язку, а й у взаємозалежності. Особливо тісним є зв'язок контексту з підтекстом, завдяки якому часто створюється особливий «підтекстовий контекст» із властивою підтексту іронією, переадресуванням змісту, пародією. Н.Копистянська підкреслює тісний зв'язок контексту з метатекстом, який виник під впливом іншого первинного тексту, визначаючи його як «метатекстовий контекст» [75, с. 48].

М. Кригер, один із відомих теоретиків літературної критики у США, ввів термін *контекстуалізм* для визначення однієї з тенденцій, яка розвивалася в межах «нової критики». Складність міркувань М. Кригера зумовлена його прагненням поєднати якщо не діаметрально протилежні, то зовсім різні підходи до літератури.

Для розуміння сутності кригерівської теорії критики треба залучити до аналізу літературознавчу дискусію між цим ученим і Нортропом Фраєм. Фрая Кригер звинувачує у подвійності позиції і навіть в еkleктизмі. Адже Н. Фрай в «Анатомії критики» декларує свою близькість до «нової критики» та пропонує «альтернативи контекстуалізму», заявляючи про свою прихильність до міфокритичної методології. М. Кригер не приймає його міфокритичної методології, адже вона розчиняє «естетичний об'єкт», тобто художній твір у масі інших і не веде до розуміння його контекстуальної унікальності. Міфокритичному підходу до творчості М. Кригер протиставляє підхід «контекстуальний» [275].

Важливо, що контекст відображає елементи загальної культурної компетенції автора та безпосередню соціокультурну реальність, що впливає на змістовий компонент створюваного або створеного твору. У літературознавчому словнику за редакцією Юрія Коваліва подається наступне визначення: «Контекст – це естетична система, без урахування якої сприйняття художнього твору не може бути коректним, відносно завершена частина тексту, формулювання, строфа, цикл тощо. У його межах пояснюється виражене значення висловлення, окреслені зв'язки з літературною традицією та новаторськими тенденціями в інтертекстуальному полі художньої та позахудожньої дійсності» [117, с. 340].

Традиційно виокремлюють близький та далекий контексти (за М. Бахтіним). До найближчих контекстів літературного твору належить вираз, епізод та творча історія тексту, втілена в чернетках. До віддалених контекстів – різноманітні явища соціально-культурної сучасності автора,

історичний період, до якого був причетний митець, а також біографія, світогляд письменника, літературна школа, стильова течія.

Одне із класичних визначень цього терміна подане в «Антології світової літературно-критичної думки»: «Контекст – мовні, культурні, історичні, суспільно-політичні реалії, які зумовлюють ту чи іншу інтерпретацію даного тексту і визначають його комунікаційну вартість; текстуальне оточення, яке актуалізує його значення, зумовлює його комунікаційну вартість» [3, с. 609].

У визначенні поняття «контекст» в англomовних філологічних працях простежується тенденція до розмежування двох видів контексту: вербального й екстравербального. Вербальний контекст розглядається як безпосередній вербальний контекст окремої мовної одиниці, що дозволяє розкрити, зрозуміти або інтерпретувати значення останньої. Екстравербальний контекст трактується як умови, обставини або типова ситуація розвитку подій, підкреслюються також когнітивні аспекти (фонові знання, оточення, сценарій розвитку комунікативної події та комунікативні аспекти (функція і мета твору, автор і реципієнт).

Традиційним у літературознавстві є розуміння контексту, запропоноване В. Халізовим. Учений трактує його як один із визначальних чинників аналізу літературного твору, акцентує на багатоплановості, безмежності, множинності контекстів створення та сприйняття художнього твору.

Фундаментальне дослідження контексту здійснив М. Бахтін. Він уважав, що остаточно зрозумілого тексту не існує, і будь-яке дослідження тексту відбувається на межі з усіма науковими сферами, які певним чином зумовлюють той чи інший текст. Текстова поліфонія дозволяє сприйняти текст у його здатності виявляти свою неповторну сутність у новому прочитанні, тому що кожен його рівень володіє внутрішньою можливістю смислового прояву. М. Бахтін зауважує: «Текст – це своєрідна монада, що відображає в собі всі тексти у контексті певної смислової сфери. Так само й всі вербальні знаки постають багатоакцентними, вони є нестабільною силою, яка існує лише завдяки своїй орієнтованості на інші знаки» [12, с. 315].

М. Бахтін до наукового обігу ввів поняття «лейтмотивний контекст», визначив обов'язкову повторюваність у межах одного тексту того самого фрагменту, а також визначив межі контексту.

Н.Копистянська у праці «Контекст як літературознавче поняття та категорія поетики роману» виокремлює різновиди контексту, порушує питання про функціонування термінів і категорій у літературознавстві, акцентує увагу на потребі дослідження філологічних термінів та їх конкретизації. Вивчаючи поняття контексту як літературознавчої проблеми, науковець виокремлює внутрішньотекстовий та зовнішньотекстовий контексти. Внутрішньотекстовий, на думку дослідниці, має два різновиди. До першого з них вона зараховує контекст, створений письменником і реалізований ним у найрізноманітніших текстових зв'язках. Автор обмежує функціональні можливості контексту під час творення цілісного тексту. Другий різновид внутрішньотекстового контексту, на думку Н. Копистянської, постає сприйнятим читачем, поміченим критиком, своєрідно інтерпретованим літературознавцем. Він, як і перший вид контексту, обмежений певними можливостями, зокрема інтелектом реципієнта, але для нього характерна вільна інтерпретація та конкретизація тексту. Він уходить у культурний, інтелектуальний і духовний простір реципієнта, але з тими кодами і сигналами, які заклав автор у свій твір [75].

Зовнішньотекстовий контекст має зв'язок із зовнішнім світом: літературою, культурою, наукою тощо. Н. Копистянська виокремлює два різновиди цього контексту, не визначаючи їх. При аналізі першого різновиду варто враховувати, що автор свідомо пише свій твір відповідно до певного стилю, він звертається до тих зв'язків, завдяки яким твір у цілому або певні його елементи стають частиною загального художнього мислення нації, епохи, людства. Виокремлюючи другий різновид, дослідниця зазначає: «Те ж саме робить читач, критик, літературознавець, культуролог тощо, як правило, і так, і зовсім не так, як це визначав автор» [75, с. 52]. Отож, при залученні дослідником другого різновиду зовнішньотекстового контексту твір набуває

автономності щодо авторського тексту. Залежно від ерудиції та індивідуальності, а також від спільних рис епохи, до якої він належить, реципієнт інтерпретує твір відповідно до певного історичного і культурного контексту, загальнокультурного процесу, порівнює з іншими творами, авторами, художніми стилями. Н. Копистянська наполягає на тому, що функція контексту – «розширити обрії часові, просторові, поєднати миттєве з тривалим, вставити окреме явище в історичний процес, в якому є повтори, свій ритм і своя динаміка та мінливість, поєднати простір твору з позатекстовим та інтертекстовим простором» [75, с. 54].

Найбільше зацікавлення контекстом у теорії і практиці спостерігається саме у структуралізмі та постструктуралізмі, зумовлене концепцією деконструкції, децентруванням тексту і зміщенням акцентів у структурі літературних творів.

З двотисячних років у гуманітарних дослідженнях простежується тенденція залучення різних видів контексту для аналізу творчості митця. Так, Ю. Сирота у праці «Російськомовна проза Є. П. Гребінки в контексті російської літератури 1830–1840-х років» зазначає, що складність контекстуального вивчення прози письменника полягає в тому, що в сучасному літературознавстві саме поняття «контекст» остаточно не визначене, а методика контекстуального вивчення художньої літератури належним чином не розроблена. Науковець зауважує, що, вивчаючи смисли художнього тексту, дослідник має враховувати те оточення, той контекст, який супроводжує конкретний твір чи всю творчість письменника. Адже аналіз контексту дозволяє глибше й повніше зрозуміти окремий твір. У дослідженні Ю. Сироти основна увага зосереджена на вивченні прози Є. Гребінки в її зв'язках з літературним контекстом.

О. Левицька в дослідженні «Принцип контекстуальності в організації художнього часопростору роману Джона Фаулза “Жінка французького лейтенанта”» досліджує контекст, який є чинником часопросторової моделі роману Фаулза, виявляє види контекстів у романі та визначає функції. У



праці окремо розглянуто історичний, загальнокультурний, науковий, літературний, мистецький, психологічний, філософський, соціальний контексти у структурі роману. У часопросторовій моделі роману виокремлено вертикальний і горизонтальний контексти (за Н. Копистянською), проаналізовано функціональність контексту. На думку О. Левицької, він виконує пізнавально-інформативну, стилістичну, естетичну функції, а також може мати характер жартівливий, іронічний, пародійний, психологічний, філософський, інтертекстуальний, ілюстративний тощо.

Незважаючи на значну кількість фахових досліджень, присвячених проблемі контекстуального аналізу літературної творчості, слід відзначити відсутність у зазначених працях ґрунтового теоретичного осмислення поняття «контекст», методології виокремлення його рівнів. Ця тенденція зумовлена тим, що контекстуальний аналіз значно менше вивчений у літературознавстві, ніж у мовознавстві, яке має у своєму арсеналі праці А. Посохової [160], І. Торсуєвої [221], А. Радугу [167], Г. Кука [264], присвячені типологізації контексту з огляду на його функціональність.

Щодо виокремлення рівнів контекстуального аналізу досі точаться суперечки. Дискусійний характер зумовлений виявом впливу різного виду контексту на створення художнього тексту. Так, Юрій Лотман вважає, що художній твір, узятий сам по собі, без культурного контексту, без певної системи культурних кодів, нагадує надгробний напис, написаний незрозумілою мовою [119].

Іншої думки дотримувався Ян Мукаржовський: «Коли мова йдеться про художній твір, націлений на контекст суспільних явищ, то цим ми жодною мірою не стверджуємо, що він неминуче зливається з цим контекстом таким чином, щоб його можна було сприймати як пряме свідчення чи як пасивний рефлекс» [140, с. 193]. Ю. Крістева введення твору в контекст розглядає як рух по вертикальній осі, що служить виявленню його смислового потенціалу. При цьому, на її думку, зв'язки тексту з контекстом можуть набирати найрізноманітніших виявів.

Твір мистецтва, на думку Г. Зедльмайра, виникає ніби у вольтовій дузі між поглядами митця (у певний момент його творчості) і завданням, поставленим йому суспільством, у межах якого він існує; проте це не обов'язково має відбуватися у формі завдання. На двох полюсах цієї дуги, крім індивідуальних чинників, діють також і загальні. Вони належать, як і сама людина, до трьох сфер буття: «біологічної, соціологічної та духовної» [54, с. 120]. Надалі думку щодо різних видів контексту почав розвивати Л. Черноватий, виділяючи рівні контекстуального аналізу у вигляді концентричних концептуальних просторів у такій послідовності: контекст художнього твору, ідіостильовий (авторський), жанровий, літературний, культурний, соціально-історичний контексти.

Н.Копистянська зазначає: «Усе в тексті і поза текстом існує в контекстових зв'язках, навіть “порожнеча”, і тільки так набуває того чи іншого значення, сенсу» [75, с. 48]. З урахуванням різних завдань, на пряму дослідження вчена виділяє контекст словесний, інтонаційний, емоційний, психологічний, ремарки як контекст до діалогу, а у сценічному втіленні ще і контекст руху, міміки, декорацій, звучання і мовчання (на сцені). Дослідниця також наголошує, що на позначення контексту у стилістиці застосовуються терміни алегоричний, символічний, метафоричний контекст, контекстуальні синоніми. Класифікація Н. Копистянської видається занадто широкою, адже вона виходить за межі аналізу літературного твору, постає міждисциплінарною.

Слушними є міркування Д. Лихачова про множинність читацького сприйняття тексту, трактування рецепції як своєрідної співпраці автора і читача – цього «виробника» тексту. Дослідник стверджував: «Історія текстів художніх творів є історією їх авторів та певною мірою історією їх читачів» [116, с. 87]. Услід російському літературознавцеві цю думку розвиває й Т. Сумінова. Дослідниця вважає, що відображуючи певний контекст конкретної історичної епохи, світогляду, а також культуру, біографію, життєвий досвід автора, художній твір сам по собі володіє трансформованим

у ньому змістом, який у будь-якій іншій соціокультурній ситуації та в будь-якого реципієнта викличе інший діапазон ідей. Таким чином, зміна зовнішнього контексту призводить до зміни і внутрішнього (текстового) контексту, і змісту твору. Бо письменник, який створює текст, безпосередньо належить до якогось певного історичного та соціокультурного періоду, а реципієнт (зі своїм внутрішнім світом) унаслідок зрозумілих обставин – до іншого.

Отже, контекст можна уявити у формі певного первинного сенсу, вкладеної ідеї-екзистенціала, що провокує як зміст твору, так і цілий спектр смислових варіантів інтерпретацій. Варто наголосити, що будь-який художній текст є певним культурним продуктом, об'єктом, що з'явився за допомогою переробки духовної інформації. Як зазначає Т. Сумінова, в більшості випадків художній текст створюється на основі певних соціокультурних подій, які впливають на митця й передбачають (у процесі рецесії та інтерпретацій) звернення до нього.

Будь-який контекст – величина непостійна. Творчість письменника може розглядатися в контексті літературної школи, течії, напряму, в контексті національної чи світової літератури. Кожен художній твір передбачає свій набір контекстів. Для дослідження важливим постає аналіз драматичних творів Юрія Косача із залученням різних видів контексту: літературного, історичного, біографічного, психоаналітичного.

Проте найбільшу увагу в дослідженні приділено аналізу *літературного контексту*. Літературний контекст передбачає включення до аналізу не лише творів інших письменників, зв'язок із якими підкреслюється автором (наприклад, у назвах, підзаголовках, епіграфах, цитатах, алюзіях, ремінісценціях), але й таких, що можуть сприйматися як продуктивні паралелі для аналізу драматургії. Отож, поняття «літературний контекст» художнього твору включає систему типологічних збігів та інтертекстуальних зв'язків із творами інших авторів. Адже художній твір існує, як правило, не відокремлено від інших, а в силовому полі собі подібних, співвідноситься з

ними, вступає у «діалогічні взаємини». Діалогічними виявляються твори, що виникають у відповідь на інші або які стосуються однієї теми, проте осмислюють її інакше. У кожному тексті завжди відчувається відгомін інших – більшою чи меншою мірою віддалених або ж, навпаки, наближених до нього. Кожний окремо взятий текст, отож, виявляється місцем перетину інших, тому що письменник перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші тексти. При всій розмаїтості виявлених аналогій спільною видається інтенція розглядати художній твір на тлі інших, у чомусь подібних і водночас відмінних. Як оригінальність, так і подібність тем, образів, формальних засобів виявляються шляхом зіставлення. Йдеться, власне, про рецепцію тексту, яка ґрунтується на синхронному чи діахронічному співвіднесенні художніх явищ, що дозволяє врахувати динаміку змін, зумовлених, зокрема, взаємодією тексту з контекстом. Ця взаємодія має обопільний характер і нерідко визначає чи коригує авторську стратегію, спрямовану на входження в певний контекст або, навпаки, полеміку з ним. Для глибшого аналізу драматичної спадщини Юрія Косача слід залучити літературний контекст української еміграції середини ХХ століття, враховуючи також тенденції західноєвропейського літературного дискурсу.

При залученні *історичного контексту* важливим постає співвідношення історичної правди та художнього домислу. Закони створеної письменником художньої дійсності, під вплив якої потрапляє читач під час спілкування з текстом, як правило, не тотожні закономірностям реальності, однак іноді вони багато в чому «збігаються». Матеріали для творів митець переважно залучає із реального життя, тому художній світ завжди певною мірою нагадує реальний. Іноді письменник навмисно трансформує відомі йому історичні факти, свідомо, цілеспрямовано видозмінює відповідно до власного задуму. Здається, в цьому випадку відновлення істини просто необхідне. Вказівка на розбіжність між історичною та художньою правдою важлива тим, що дозволяє інтерпретувати творчий задум письменника. Отже,

творчість драматурга може стати цілком зрозумілою тільки при виявленні відмінностей між історичною та художньою правдою у літературному творі.

Використання *біографічного контексту* передбачає аналіз літературного твору, при якому біографія і особистість письменника розглядаються як визначальний момент творчості митця. Такий вид контексту був уперше використаний французьким ученим Ш. Сент-Бевом у працях «Літературно-критичні портрети», «Бесіди щопонеділка», подальший розвиток біографічного контексту здійснюють І. Тен та Г. Брандес. При аналізі біографічного контексту слід вивчати всі матеріали, що виявляють логічну систему творчості письменника, яка може допомогти правильно проаналізувати та оцінити творчість. Домінантною у залученні біографічного контексту повинна бути проблема суб'єктно-об'єктних відношень, проблема єдності буття й свідомості, у якій буття не зливається з суб'єктом, не ототожнюється, а становить із ним єдність протилежностей. На переконання Ю. Шакури, для об'єктивного дослідження тексту треба знати соціальну природу письменника як продукт певних класових стосунків та об'єктивну природу самого об'єкту. Тільки за цих умов можна зрозуміти міру й характер класових реакцій письменника, що виявилися у відтворенні дійсності.

*Психоаналітичний контекст* залучався для аналізу художньої літератури на рубежі ХХ – ХХІ століть та викликав зацікавлення багатьох науковців, які спеціалізувалися як у сфері психоаналізу, так і в літературознавстві. Під психоаналітичним контекстом розуміється спосіб тлумачення текстів із позиції психологічного вчення про несвідоме, головним каталізатором якого є сублимоване символічне вираження початкових психічних імпульсів та потягів (сексуальних та інфантильних у своїй основі) (за Н. Зборовською) [51]. На думку З. Фрейда, за допомогою творчості митець розкриває свої фантазії, тим самим реалізує нездійснені власні бажання. Він підбирає такі образи у власному несвідомому, які б могли розкрити його інтимні переживання та пригнічені бажання. Завдяки психоаналізу було виявлено, що в історії літератури існує кілька незмінних

сюжетних схем, торкаючись яких, кожен автор робить завжди те саме – ідентифікує себе з героєм, змальовуючи чи то здійснення своїх підсвідомих бажань, чи то їх трагічне зіткнення з соціальними і моральними заборонами.

Для глибшого аналізу драматичних творів «Кортес і безталанна» та «Дійство про Юрія-Переможця», окрім біографічного, необхідним постає й залучення психоаналітичного контексту. Використання психоаналізу під час інтерпретації твору дозволяє глибоко проаналізувати внутрішній світ письменника, розкрити прихований зміст, внутрішні інтенції автора, збагнути несвідомі механізми його творчості. Твір є наслідком певного процесу у внутрішньому світі, механізмом, який незримо присутній в оприявленій частині. М. Моклиця стверджує: «Твір, який ми вивчаємо, видима частина айсберга, а основна його маса лишається у глибині авторської психіки. Ґрунтовне прочитання твору виводить на необхідність намацати пружини творчого процесу, зрозуміти намір автора, серйозну особисту основу його творчості» [137, с. 45].

Від 1990-х років вивчення контекстуальних зв'язків розвивається в іншому руслі. Постає, зокрема, питання про співвідношення понять «контекст» та «інтертекст». Науковці все більше уваги приділяють практиці інтертекстуального аналізу, який постає механізмом реалізації літературного контексту та передбачає виявлення алюзійного та ремінісцентного матеріалу тощо. Залучення *інтертекстуального аналізу* передбачає активну участь реципієнта у процесі читання / сприймання. У. Еко зазначає, що немає тексту, який читали б незалежно від читацького досвіду, отриманого завдяки іншим текстам: «Інтертекстуальні знання можна розглядати як особливий випадок надкодування, вони встановлюють власні інтертекстуальні фрейми» [251, с. 47]. Теорія інтертекстуальності дає можливість інтегрованого читання із залученням інших текстів, активізацією літературної пам'яті, культурної традиції. Проте варто зазначити, що поняття «інтертекстуальний аналіз» значно вужче, ніж поняття «контекстуальний аналіз». На відміну від інтертексту – контекст дозволяє встановити не тільки генетичні, а й

типологічні зв'язки. *Авторський контекст* застосовано для встановлення зв'язків, породжених циркуляцією інтертекстуальних елементів у межах того самого тексту.

## **1.2. Інтерпретація драматургії діаспорних письменників літературознавством**

### **1.2.1. Проблемно-тематичні домінанти драматургії**

Драматургія українських емігрантів середини ХХ століття – Івана Багряного, Людмили Коваленко, Юрія Косача, Ігоря Костецького, Іларіона Чолгана, Віри Вовк, Богдана Бойчука – посідає особливе місце у вітчизняному літературному процесі, без якого сьогодні неможливо отримати цілісне концептуальне уявлення про українську літературу ХХ століття.

Лариса Залеська Онишкевич виокремлює три специфічні аспекти, які зумовлюють необхідність побутування драматичного твору в еміграційній літературі. Одним із таких чинників постає історична потреба, адже за допомогою драматичних творів письменники-емігранти намагалися озвучувати деякі замовчувані в Україні історичні факти. Другий чинник – це психологічна потреба індивіда мати активний вияв у політичному чи творчо-культурному полі. На переконання дослідниці, саме театр і преса в умовах ізоляції від нового світу давали можливість іммігранту для вираження. Третій аспект – це потреба естетичного вислову, тому драматичні твори мали контемплативний характер. Такі драми були призначені для читання, з неможливістю (з різних причин) сценічного втілення. «Поява «драми для читання», – зауважує Анастасія Речка, – у контексті драматургії української діаспори була зумовлена і онтологічними, і культурно-історичними чинниками» [172, с. 35].

І. Качуровський вбачає позитивні наслідки в тому, що після закінчення Другої світової війни більшість українських емігрантів у Західній Європі

жили в таборах «переміщених осіб», або Ді-Пі, у своєрідних «мікрорістах». На його думку, обмін культурною інформацією, літературним досвідом, наявність читацького (чи слухачького) середовища з подальшим обговоренням, літературні вечори та зустрічі, що були характерною рисою таборового життя; поява численних газет, журналів, збірників, заснування видавництв у комплексі ставало імпульсом для творчої діяльності митців [61].

На відміну від радянської літератури, що розвивалася в умовах практично повної ізоляції від світових художніх тенденцій, еміграційна література функціонувала в рідній ідейній розмаїттю доби. Основним літературно-філософським рухом повоєнного часу був екзистенціалізм, заявлені ним трагічність й абсурдність людського існування, відсутність Бога як єдиного морального критерію відіграють значну роль у формуванні театру абсурду.

Наукова рецепція еміграційної драматургії включає дослідження сучасних та діаспорних літературознавців, у яких критики виявляють зацікавленість драматургів «театром абсурду».<sup>1</sup> Хронологічно театр абсурду літературознавча традиція локалізує у 50-х-60-х роках ХХ ст., що зумовлено гучною появою п'єс А. Камю, Ж.-П. Сартра, Е. Іонеско, С. Беккета, А. Адамова, Ф. Аррабля та інших драматургів. Театр абсурду ідентифікують і як самостійну школу (А. Зверев), і як вияв сюрреалістичної драматургії (Дж. Л. Стайн), і як покоління (М. Корвін), і навіть як провідну тему (П. Паві). У дисертації вживаємо термін «театр абсурду» в його первинному

---

<sup>1</sup> Термін «театр абсурду» запропонував відомий англійський літературознавець Мартін Есслін у праці «Театр абсурду» (1961). На переконання автора, саме поняття абсурду щодо явищ сучасної драматургії не вкладається в його словникове значення «безглуздя» чи «нісенітниця». Воно має глибокий морально-філософський сенс, і «театр абсурду» слід розглядати не як щось негативне, а як відображення суттєвих духовних тенденцій нашого часу; відтворення стану сучасної людини, що перебуває в розладі зі світом, природою, іншими людьми, із самою собою. Під назвою «театр абсурду», зазначав М. Есслін, не існує «ні організованого напрямку, ні мистецької школи», і сам термін має «допоміжне значення», адже лише «сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим» [267, с. 5].



значенні (за М. Ессліним), тобто передовсім визначаємо спорідненість між філософськими ідеями екзистенціалізму та ідеологічною стратегією драматичного твору<sup>2</sup>.

Слідом за В. Мартинюком [132], термін «театр (драма) абсурду» використовуємо не як умовне означення певного літературного напрямку чи способу письма, а як жанровий маркер. Дослідження особливостей драматургії абсурду представлено у працях С. Маркелової [131], В. Мукана [139], Ю. Макаренка [123], І. Нікітової [145]. Науковці відзначають, що для драматургів характерна безпосередня проекція ідеї абсурдності навколишнього світу на рівень твору, що визначає особливості адресатності тексту, свідомо відокремленість біографічного автора від реципієнта. Дистинктивними ознаками драми абсурду також постає редукування подієвості, пунктирність сюжету, невмотивованість дій персонажів, невизначеність проблематики, наявність психологічного та соціального вакууму. П'єсам театру абсурду притаманна практично повна невизначеність часу протікання дії. Зазвичай у традиційних п'єсах часові параметри позначені в інтродуктивних авторських ремарках або є зрозумілими з подальшого контексту.

У сучасному літературознавстві побутує думка щодо української традиції драми абсурду в п'єсах І. Костецького, Ю. Косача, І. Чолгана, Людмили Коваленко тощо. Наукова дискусія між дослідниками зумовлена генетичними витоками рецепції абсурдизму<sup>3</sup> у творах діаспорних митців. Так, М. Стех [213], А. Біла [16], А. Богонюк [18] убачають у творчій манері

---

<sup>2</sup> Під терміном «драма абсурду» М. Есслін розумів сукупність явищ авангардистської драматургії в європейському театрі ХХ ст., у змістовлених філософією екзистенціалізму, в якій проблема абсурду буття – одна із центральних» [267] В. Мартинюк слушно зауважує, що слово «у змістовлений» можна розуміти в аспекті і прямої залежності: «філософія екзистенціалізму виявляє свій зміст через драму абсурду (генетична залежність), – і зворотної: драма абсурду може бути пояснена через філософію екзистенціалізму (інтерпретаційна залежність)» [132].

<sup>3</sup> Термін «абсурдизм» уперше вжито А. Камю у «Міфі про Сізіфа». Абсурдизм визначаємо як систему поглядів, згідно з якою всі намагання людини пізнати сенс життя марні з огляду на те, що такого сенсу не існує (принаймні для людства).

українських митців випередження європейської традиції антидрами, яка стала відома широкому загалу з творів Е. Йонеско та С. Беккета. Іншого погляду дотримується С. Хороб [235], який вважає, що перша п'єса абсурду постала саме на теренах української літератури. На підтвердження цієї думки С. Хороб вказує на гіпертрофію лексики та синтаксису мови дійових осіб аж до абсурдності чи закодованості, вважаючи, що до того ці явища майже не спостерігалися у творчості західноєвропейських драматургів-модерністів.

Міркування С. Хороба амбівалентні, адже представники української письменницької діаспори апелюють до експериментальних тенденцій, які панують у Західній Європі, долучаються до тогочасних філософсько-мистецьких міркувань, що стали широко відомими в Європі саме завдяки доробку Е. Йонеско, С. Беккета та ін. Українські митці звертають увагу на безглуздість, хаотичність, дисгармонійність світобудови. Отож, апеляція до абсурду у драматичних творах українських емігрантів зумовлена реакцією на сучасні для них філософсько-мистецькі тенденції, а також особистим досвідом авторів, зокрема вимушеною втечею з України. Специфіку художнього втілення концепції абсурду в п'єсах еміграційних митців найбільш повно розкривають С. Антонович та Л. Залеська Онишкевич.

С. Антонович досліджує феміністичні проблеми абсурдності людського життя у драматичних творах Людмили Коваленко [4]. Літературознавець впевнена, що у драмі «Героїня помирає в першому акті» дійові особи немов закинуті в це життя без їхньої волі (за Гайдеггером), а життя самих акторів повне абсурду і штучності. На її переконання, авторка заперечує традиційне уявлення про чоловіка як про символ раціональності, організованості, усталеності. На думку Л. Залеської Онишкевич, єдине справжнє у цій драмі – це акт помирання. Особисте життя акторів також абсурдне, вони існують поміж абсурдністю одного життя й ілюзією іншого. У драматичних творах Л. Коваленко головний герой перебуває в типовій екзистенційній ситуації, адже він може знайти вихід із абсурдності за умови, якщо використає свою свободу, прийме рішення і почне будувати сам своє майбутнє, свою долю.

Герої її творів свідомо ігнорують потребу особистої екзистенційної автентичності і потрапляють у стан неіснування. Абсурдність також підкреслено спостереженням сторожа, що всі позитивні герої вмирають на початку, а решта залишається до кінця дії. Тільки ті з них, які мають чітку мету і принципи, можуть завдяки смерті вирватися з абсурдності, коли інші приречені перебувати в ній вічно.

Критики впевнені, що зображення абсурду в драмах Ю. Косача пов'язане з типовими екзистенціальними<sup>4</sup> поняттями «самотності» та «відчуження». На думку Л. Залеської Онишкевич, у «Дійстві про Юрія-Переможця» Ю. Косачем чітко окреслено екзистенційний мотив вибору і свободи в постаті старця Василя, який впевнений, що він цар, бо він вільний. Думку дослідниці розвиває О. Семак, підкреслюючи, що в умовах вимушеної еміграції українців актуальними поставали погляди Ж.-П. Сартра на мистецтво як засіб формування в людини потреб свободи, передусім політичної, та розуміння мистецтва К. Ясперсом як здобуття свободи через «соціальну комунікацію», як відчуття надприродного, Бога.

Смисложиттєві питання свободи вибору й відповідальності за свій вибір реалізуються переважно в п'єсах Б. Бойчука. О. Бондарева, М. Коновалова, Ю. Соловій упевнені, що головний герой драми «Голод» осягає трансцендентність через саможертву, через використання своєї свободи у вірі. Він не бачить сенсу у своєму житті, не бачить потреби мати сумління і бути добрим. Він усе життя хотів бути «вільним», але остаточно сумнівається у своїй волі. Головний герой твору бачить життя абсурдним, адже його найближче оточення змушене помирати від голоду. Коли він розуміє

---

<sup>4</sup> Поширеним видається змішування термінів «екзистенційний» та «екзистенціальний». Тому важливим постає їх розмежування. Адже «екзистенційний» пов'язаний безпосередньо з екзистенцією, тобто цей термін описує певні ознаки людського способу буття у світі, те, що належить до екзистенції і є невіддільним від неї. А «екзистенціальний» – це термін, значення якого пов'язане з напрямком антропологічної філософії ХХ ст. екзистенціалізмом, засновником якого вважається С. К'єркегор. Тому, коли говоримо «екзистенціальний», то маємо на увазі характерні риси осмислення екзистенції в екзистенціалізмі.

обмеження власної волі і свій розпач, у межовій ситуації він вирішує щось зробити, щоб змінити її, не так для себе, як заради малої дитини. Із індивіда, який керується лише власними егоїстичними інтересами, він перетворюється на готову до самопожертви заради інших людину. Саме надія, що дитина виживе, дає надію іншим. Ця надія заперечує попередню стадію абсурдності життя, адже перед людиною постає вибір між свободою і смертю. У своїй свободі людина може вибирати або добро, або зло, бо жахливі події навколо є наслідком чийогось вибору на користь зла.

Російський філософ М. Бердяєв підкреслював, що людина використовує свою свободу для того, щоб побороти долю. Б. Бойчук також демонструє твердження філософа: «Бог без того, щоб знищити свободу, не може побороти сили зла у світі; вся трагедія пов'язана зі свободою» [21, с. 34]. Герой твору легко приймає смерть, бо він уже усвідомив, у чому полягає сенс його життя.

Екзистенційний мотив страху як атрибуту скитальського життя емігрантів також активно застосовувався драматургами діаспори. За твердженням С. Антонович, у драмі «Приїхали до Америки» Людмили Коваленко родина Журбенків, переселенців із Радянського Союзу, прагне знайти політичний захист та душевний комфорт в іншій країні, проте її життя наповнене постійним передчуттям небезпеки. Страх через можливість репатріації позначається на діях героїв твору А. Юриняка «На далеких шляхах». Притаманну героям обох п'єс невпевненість у своєму майбутньому автори підкреслюють настроями неспокою, розпачу, сум'яття.

Письменники-емігранти враховували досвід теоретиків (Ж.-П. Сартр, А. Камю) та практиків (Е. Йонеско, С. Беккет та ін.) абсурдизму, намагалися усвідомити актуальні проблеми епохи. Проте відповідне зацікавлення еміграційних митців зумовлене передусім соціально-політичним чинником. Адже світогляд українських авторів, які апелювали до ідеї абсурду,

формувався на інших засадах, і саме тому був відмінним від американського та західноєвропейського.

Драматурги зосереджуються на життєво-подієвому відображенні радянської дійсності як на прикладі паралельного, нелюдського буття. Ю. Бондаренко, порівнюючи західну та вітчизняну моделі екзистенціалізму, слушно зазначає: «Український літературний екзистенціалізм, створений на національному ґрунті, увесь комплекс питань, пов'язаних із існуванням індивіда, розв'язує крізь призму двох парадигм – національної та екзистенціальної, які, зливаючись, утворюють філософський ракурс під загальною назвою «буття української людини в умовах колоніальної агресії» [23, с. 64]. На думку Л. Залеської Онишкевич, якщо твори Ж.-П. Сартра і А. Камю здебільшого пронизували відчай, чорний гумор, абсурдність і безнадійність в онтологічній самотності героїв, то в українських екзистенціалістських п'єсах побутовували оптимістичний варіант, із певною надією, що наступні покоління досягнуть самоавтентичності («Героїня помирає в першому акті» Л. Коваленко, «Голод (1933)» Б. Бойчука). Дослідниця наголошує на тому, що у драмі висловлювалися, демонструвалися філософські ідеї екзистенціалізму деколи переконливіше, ніж в академічних та наукових трактатах.

Провідним для діаспорних митців постає конфлікт між епохою та людиною, з акцентом на особистості – її духовному світі, внутрішньо-психологічних аспектах її існування в «межовій ситуації», пов'язаній із кризою епохи, проблемою свободи вибору й відповідальності за власний вибір. Трагедія людини в «межовій» ситуації, внутрішньо-психологічний конфлікт, спричинений прагненням до рідної землі, реалізується переважно в п'єсах І. Багряного. Епоха в екзистенційному вимірі письменника постає як доба «відступництва й зради», породжена тоталітарною системою, що перемелює людину, штовхає її у прірву бездуховності та смерті.

Змалювання І. Багряним нового типу української людини значною мірою цікавить критику. Так, В. Гришко звертає увагу на художню

реалізацію образу «українського героя нашого часу». Дослідник простежує ідею на прикладі тематично-проблемної лінії, що послідовно розкривається І. Багряним у драматичній трилогії (за визначенням В. Гришка) [37] – «Морітурі», «Генерал» та «Розгром». Він слушно робить висновок про еволюцію героя у творах митця від символічної схеми (Матяж у «Морітурі», Данило, Сашко, Оксана в «Генералі») до показу загальносуспільного через конкретне людське, втілене в яскравому характері (Ольга в «Розгromі»).

Дослідження психології українського блукальця здійснює у своїх творах Іларіон Чолган. Автор моделює тип українця, який зміг би не лише вижити на чужій землі, але й жити на ній гідно, не забуваючи й цінуючи те, що він – з України. У драматичних творах «Блакитна авантюра», «Сон української ночі», «Замотеличене теля», «Хожденіє Мамая» відтворювалася політична незрілість українців, ознаками якої були відсутність єдності, пустопорожні мрії, незібраність, що виявили емігранти в повоєнних таборах для Ді-Пі.

Одним із важливих питань драматургічної спадщини митців української діаспори є проблема самоідентичності. Адже для українців, розкиданих у повоєнні сорокові роки по таборах переміщених осіб у Німеччині, вибудовування адекватної моделі культурної ідентичності, творення власного культурного простору було єдиною альтернативою неминучій і швидкій асиміляції. На думку С. Романова, чужинці на руїнах повоєнної Європи почувалися загубленими, закинутими в незрозумілий, зворохоблений щойно пережитою катастрофою світ, де їм у ліпшому разі судилася доля упосліджених маргіналів [177].

Представники еміграції пов'язують свою творчість із надією компенсувати відчуття відсутності етнічного та державного за рахунок звернення до історичних подій, постатей визначних осіб. Ця драматургія приваблює напругою національною ідеєю. У цьому контексті історичні події, зокрема й першої половини ХХ століття, набувають життєствердної сили. Лариса Залеська Онишкевич слушно зауважує: «Для людини, яка втратила батьківщину, національна та індивідуальна свобода набувають більшого

значення, а для письменника відгук на недавні історичні події стає чимось більшим, ніж символічним чи дидактичним елементом» [48, с. 69]. За відповідних причини звернення письменників до історичних подій відбувається для підтримання духовної та культурної «тягlosti». Це стає важливою складовою частиною, «місією» громадянського життя в новій країні.

Аналізуючи історичні твори Ю. Косача, І. Багряного, С. Антонович доходить висновків, що звернення до історичних подій і визначних осіб продиктоване прагненням позбавитися комплексу «меншовартості», утвердити свої національні позиції, самоствердитися. Звернення до минулого сприяє самознаходженню особистості, її історичного призначення у травматичній ситуації еміграції. Драматурги діаспори, зокрема І. Багрянний, Ю. Косач, зображуючи історичні події, художньо реалізують концепцію обраності українського народу.

Співзвучною до твору Багряного постає драма «Домаха» Людмили Коваленко. «Домаха» присвячена подіям тридцятих років ХХ століття, зокрема розкуркуленню українських селян. Як і Ольга Урбан, Домаха виступає самобутньою жінкою із сильною волею та розумом, яку не можуть перемогти життєві обставини і яка повинна прислужуватися своєму родові, а тому і народові. О. Семак упевнена, що загальнолюдська проблематика драматургії авторки стала модифікацією національної проблематики, а екзистенційне самоутвердження особистості не мислилося без національного самоутвердження. Адже тісне переплетіння загальнолюдської, національної, моральної проблематики було зумовлено життям в еміграції і втратою України.

П'єса «Олена Степанівна» О. Бабія присвячена визвольній боротьбі Українських Січових Стрільців проти російської армії. Автор зосереджується на постаті головної героїні, хорунжого УСС, образ якої уособлює не тільки вільний дух українського народу, дух боротьби, але й містить державотворчу ідею. У драмі «Провулок Св. Духа» І. Чолган окреслює дискусію про

приналежність Львова Австрії, Польщі чи Україні. Драматург переконує, що Львів – українське місто: тут зосереджуються основні сили нашої культури, підпільно ведеться навчання тощо. Корчма пана Семена у провулку Св. Духа постає символом вічної боротьби за самовизначення української нації. Г. Костюк звертається до творчості І. Чолгана як прикладу, де «гаркун-задунайщина й віджила побутовщина зазнають рішучого висміювання і заперечення» [94, с. 340]. «Блакитну авантуру» дослідник називає «сценічними видовищами» [94, с. 340], а «Сон української ночі...» – «смільвим рейдом у нашу історію, нашу політику, наше життя» [94, с. 339].

У драматичних творах автори використовували або універсальні, або типові історичні ситуації і проблеми, щоб ілюструвати індивідуальний пошук автентичності героїв. Українські п'єси відносно оптимістичні щодо досягнення автентичності і трансцендентності. У них відчувається надія, що хтось буде продовжувати ті самі ідеї після смерті героя. Незважаючи на різні ідеологічні переконання й естетичні пріоритети, письменники також репрезентують мотив релігійних шукань, повернення до християнської етики: В. Вовк – у творах «Іконостас України», «Смішний святий», «Триптих», Ю. Косач – у «Дійстві про Юрія-Переможця».

В еміграційній драматургії середини ХХ століття Україна постає як самобутня держава зі своїм минулим та великою духовною спадщиною, а усна народна творчість виявляється ланкою, що пов'язує людину з її нацією. На думку С. Антонович, духовна компенсація втрати Батьківщини реалізувалася драматургами через трактування поняття рідної землі та введенням мотивів усної народної творчості. Речі, що завжди були в побуті українців, фольклор, дотримання традицій на чужині тощо «компенсують» у психологічному плані втрату Батьківщини.

У п'єсі «Приїхали до Америки» Л. Коваленко зображуються українські звичаї, страви тощо. Концептуальне значення для драми має українська пісня, що неодноразово звучить у творі, навіюючи настрій смутку, туги, відчуття самотності. У п'єсах І. Чолгана зустрічаються реалії українського



побуту, зокрема й еміграційного, звучать пісні, стилізовані під народні. С. Антонович відзначає, що така своєрідна духовна «компенсація» дає персонажам можливість пережити почуття, близькі до гармонійного існування людини в націєпросторі. Образ чумака постає символом відбудови національної ідентичності, ідеології, системи цінностей [4].

Філософський аспект драматургічної спадщини також стає предметом зацікавленості літературознавців. Л. Залеська Онишкевич припускає, що типове для всіх драматургів відчуття особистої відповідальності за використання унікальності моменту і важливості часу посилилося під час війни. Наявність цієї риси дослідниця відзначає у Л. Коваленко, Ю. Косача, І. Костецького, І. Чолгана. Вона слушно звертає увагу на такі константи, як нівеляція людської особистості, проблема самотності, щастя, війни та миру, пошуку, самовизначення, вибору, абсурдності існування, штучності життя, його театральності, конфлікту людського співжиття, що розв'язується біологічним способом. Емігранти здебільшого зосереджують увагу на особливостях структурування авторського «я» в ситуації алієнації, безґрунтярства, відмежованості як і у сенсі просторовому, географічному, так і в духовному, психологічному. Перебування емігрантів у таборі обертається на інстинктивний пошук кожним захисту для себе. Табірний простір набуває сакрального виміру, ознак власного дому, Батьківщини.

У п'єсах «Діти Дажбога» й «Загублений скарб» І. Чолган робить акцент на потребі збереження духовного зв'язку з рідним краєм, стан відриву від якого перетворюється на складну екзистенційну проблему буття українських емігрантів. С. Антонович вважає, що відчуття безґрунтярства стає однією з основних характеристик буття українських емігрантів. Воно актуалізує такі поняття, як страх, самотність, хаос у значенні незахищеності, пошук свого місця в історичному процесі, а також утрати власного «я» та національної ідентифікації.

Автобіографічне письмо постає єдиною можливістю уникнути розпаду цілісної ідентичності, уможлиблює багатоманітну репрезентацію

суб'єктивного досвіду. Самоспостереження й самопредставлення сприяло виробленню нових моделей національно-культурної тожсамості. У зв'язку з цим простежується увага до мотивів двійництва, підміни, коли людина чи з власної долі, чи силою обставин проживає не своє життя, приміряє на себе «чужу» біографію, введення образів близнюків: «Облога» Ю. Косача, ««Близнята ще зустрінуться», «Спокуси несвятого Антона», радіоп'єса «Летіція» І. Костецького.

І. Юрова наголошує, що мотив двійництва був провідним у творчості І. Костецького. На її думку, цей мотив зумовлений прагненням автора до глибинного, почасти підсвідомого автобіографізму. Ідея підміни власного *Я* поєднується з традицією антидрами й набуває особливого забарвлення, бо підтверджує спустошення особистості. Проблему втрати людиною справжнього прізвища та власної самості порушує також Ю. Косач. Якщо Ю.Косач акцентував на втраті первинної батьківщини і втраті особистості через необхідність пристосовуватися до нових умов, то І. Костецький показав втрату первинної батьківщини як шлях пошуку та ствердження ідентичності індивіда [259, с. 45]. Отже, відмінності тлумачення актуальних для емігрантів проблем були точно підмічені дослідницею.

Письменники-емігранти звертаються до автобіографічного письма, бо сам статус емігранта спонукає до певних життєвих підсумків, а головне – посилює значення пам'яті для формування засад національно-культурної тожсамості. Утрата ґрунту в прямому й переносному сенсі актуалізує пошуки нових її моделей. Автобіографізм стає чинником структурування особистості. Емігранти наполегливо шукають історичних аналогій, зіставляють власну життєву ситуацію з обставинами, у яких опинилися ті чи інші «культурні» герої творів. Митці втілюють власні підсвідомі бажання, сублімують їх у сюжеті твору.

Отже, своєрідність еміграційної драматургії середини ХХ століття полягає у репрезентації різноманітної тематики. Художньо-філософською основою драматичних творів постає конфлікт між тоталітарною системою і

людиною, що в «межовій ситуації» одноосібно веде боротьбу проти абсурду цієї епохи за збереження своєї автентичності, людської сутності, боротьбу проти ментальної залежності від колоніальної свідомості. Людина не може зовсім утекти від ситуації, в якій вона перебуває, але коли вона свідомо сприймає правду і трагічні елементи цієї ситуації, може полегшити собі існування тим, що свідомо почне шукати себе і вирішить діяти, щоб змінити ситуацію, світ – вона робить це не тільки для себе, а й для людства. Найактуальнішою проблемою драматичних творів постає шукання своєї автентичності та справжнього буття. Літературознавці відзначають тематичну спорідненість драм середини ХХ століття, виявляють зацікавленість зв'язками драматургів із явищем абсурдизму, «театром абсурду», провідними тенденціями розвитку європейської літератури, релігійними аспектами п'єс, темою двійництва. Увага у спробах типологізувати драматургію української еміграції передусім зосереджена на проблемах самоідентичності, особливостях структурування авторського «я» в ситуації безгрунтярства, алієнації, відмежованості. Характерним для багатьох письменників-емігрантів було звернення і художнє осмислення автобіографічних мотивів.

### **1.2.2. Аспекти поетики в рецепції сучасного літературознавства**

Сюжетно-композиційна організація драматургічних творів еміграційних письменників середини ХХ століття відзначається експериментальним характером, адже в цей час українська література отримала омріяну можливість повноправно долучитися до найновіших течій світового дискурсу. Якщо модернізм, за свідченням більшості критиків, для нашої літератури ще залишався явищем маргінальним і реалізованим лише частково, то постмодернізм став прийнятним способом утілення мистецьких задумів українських літераторів. Це твердження стосується насамперед українських письменників-емігрантів, чия свідомо чи вимушено втеча з

Батьківщини дала поштовх для повноцінного осмислення (та реалізації відповідно) найактуальніших літературних практик ХХ століття.

Українська еміграційна драматургія відзначається самобутністю, інспірованою безвідносністю її розвитку до радянської літератури. Жанрова система зазнає трансформацій, посилюється значення епічних та ліричних елементів. Для мистецької думки характерним було прагнення до гібридизації, поєднання різних жанрових ознак в одній п'єсі, а також елементів різних видів мистецтва.

У теорії драми найбільш актуальною постає проблема композиційної організації твору. Зокрема, драма середини ХХ століття характеризується такими композиційними особливостями, як монтаж, колаж, «театр-у-театрі», введення «ведучого», пролог, епілог, інтермедія, хор тощо. Отже, локалізована за межами материкової України діаспорна література, драматургія зокрема, швидше й результативніше вбирала в себе західні мистецькі концепції, тенденції розвитку постмодерного театру і драматургії. Значний вплив на українських митців мав німецький драматург Бертольт Брехт та його епічний театр. У класичному вигляді відмінності між драматичним та епічним театром були сформульовані Б. Брехтом у його праці «Сучасний театр – театр епічний». Для його «епічного театру» характерною постає трансформація художньої структури твору: фабула переривається авторськими коментарями, ліричними відступами, зонгами (піснями) тощо, кожна сцена в сюжетно-композиційному відношенні постає завершеним цілим, активізується інтерес не до розв'язки, а до перебігу подій. Б. Брехт теоретично систематизував та визначив ефект очуження, здійснив аналіз художньої реалізації ліричних елементів у світовій драматургії.

Для глибшого аналізу сюжетно-композиційної організації драматичних творів письменників-емігрантів варто розглянути інтертекстуальні зв'язки епічного театру Б. Брехта з європейською та східною традиціями драматургії. О. Прищепа, скажімо, висуває гіпотезу про те, що ефект очуження та епічний театр існували і в інших театральних культурах, а в деяких існують і досі. До

таких, на думку дослідника, належить китайський театр, класичний іспанський театр, певною мірою індійський та японський театри, народний театр доби Брейгеля та елизаветинський театр. Проте сам Б. Брехт наголошував на тому, що витoki його театру слід шукати в національних традиціях німецької та нідерландської культури. Естетика ефекту очуження передбачає духовну й розумову свободу відтворення дійсності. Таке досить широке визначення дає підставити стверджувати про розвиток V-efektu у творчості видатних драматургів – Лопе де Веги, В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра, Й.-Ф. Шіллера й Й. Гете. У них він набув особливої ясності, виразності в пошуках нових підходів до реальності. Як підтверджує аналіз драматичних творів, головним у цих підходах є очуженість зображення від зображуваного й автентичність такого зображення, що дає глядачам можливість упізнавати у прозорій і водночас зашифрованій моделі дійсності фрагменти власного повсякденного життя. Крім цього, роль європейської драми в розвитку ефекту очуження полягає у відкритті «особливого погляду на світ» – від вільного, але акцентованого переходу сюжету від дійсності до надреального в давньогрецькій комедії, від гротескних образів середньовічного французького фарсу, масок італійської комедії дель арте до «незвичайного випадку» в комедії Лопе де Веги, «спектаклю в спектаклі» В. Шекспіра, «комедії помилок» Жана Батіста Мольєра.

Наслідування теоретичних положень епічного театру Б. Брехта виявляється у включенні українськими драматургами в художню тканину п'єс відповідних структурних елементів: прологу, епілогу, монтажу, хору, інтермедії. Традиційний театр і драма у ХХ столітті зазнають істотних змін, пов'язаних із тим, що концепція естетичного впливу ХІХ сторіччя (драматургія цілісної дії й герой, який організовує та з'єднує цю дію) змінюється впровадженням монтажного мислення, яке апелює до «нового глядача» (не співпереживання, а аналітичне зіставлення, збирання вистави воедино). «Драматичний монтаж, – зазначає А. Речка, – це спосіб організації, компоновання драми, який полягає в зіставленні, поєднанні окремих

фрагментів, уривків, епізодів у цілісний континуум із застосуванням асоціативного, паралельного або контрастного «рядів» [172, с. 39].

Про час виникнення монтажної композиції досі точаться суперечки, причому дискусійний характер цього питання віддзеркалює певною мірою одвічний антагонізм: «театр – кіно». Такі дослідники, як Ю. Кагарлицький, Б. Ємельянов, пов'язують застосування монтажних прийомів у драмі з популяризацією кіномистецтва на початку ХХ століття. Протилежного погляду дотримується літературознавець Ю. Корзов, а слідом за ним й А. Речка, вважаючи, що монтажна композиція у драматургії існувала безвідносно до кінодосвіду і зумовлювалася попередніми етапами розвитку драми. Особливу роль відіграло поступове ослаблення значення сюжетних зв'язків та посилення суто композиційних прийомів. Дослідники на підтвердження цієї думки наводять той факт, що наприкінці ХVIII – початку ХІХ ст. почали з'являтися п'єси, драматична дія яких розвивалася на противагу «послідовному» сюжету, становила собою філософський розвиток авторської думки або психологічний зліпок характеру («Бранд» Г. Ібсена, «Єлизавета Англійська» Ф. Брукнера, твори М. Метерлінка, Л. Піранделло та ін.). Таким чином, послідовний розвиток подій у таких творах утратив свою значущість.

У ХХ ст. монтаж як композиційний прийом почали активно реалізувати такі драматурги, як Б. Брехт, Ф. Дюрренматт, М. Фріш, Ф. Брукнер, А. Міллер та ін. Так, Б. Брехт подолав ототожнення сюжету з подієвою канвою. Значущою для нього стала думка про розчленованість єдиного потоку дії, завершеність у собі епізодів, сцен, а також особливий порядок їх перебігу. Драматург підкреслював, що динаміка зображуваного не повинна бути провідною в сучасній драмі, зазначав, що в епічній драмі, на відміну від аристотелівської, попередня сцена не зумовлює наступну, кожна є незалежною, і головне, що лінійний розвиток подій поступається місцем монтажу.

Техніка монтажу активно використовувалася й українськими драматургами в екзилі: І. Костецьким, Ю. Косачем, І. Чолганом, В. Вовк, Б. Бойчуком. «Монтаж, – наголошує С. Антонович, – представляє композиційні можливості драматичних творів, побудованих як багат шарова структура, що включає в себе не тільки сцени-мініатюри («мигунці» І. Чолгана), але й картини, дії (комедії І. Чолгана, присвячені мандррам чумака Мамає)» [4, с. 11]. При цьому дослідниця зазначає, що відхід драми ХХ століття від традиційної замкненості дії та зовнішніх зчеплень між подіями не знаменує послаблення її сюжетно-композиційної єдності. Натомість ця єдність стає більш змістовною та вдаліше відображає художнє мислення драматурга. Літературний текст звільняється від влади єдиної зовнішньої дії, насичується живою грою думки драматурга: численними смисловими паралелями й контрастами, найрізноманітнішими зближеннями, вставками, аналогіями, варіаціями, повторами, які відіграють часом роль лейтмотивів. Загальне призначення такої монтажної композиції у драмах «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину» І. Костецького, «Кортес і безталанна» Ю. Косача пояснюється непрямим роз'ясненням смислу зображуваних подій, характеру художніх образів, таке роз'яснення подається в максимально напруженій, динамічній формі.

На думку А. Речки, прикладом «монтажного» твору також може слугувати драма В. Вовк «Смішний святий». У драмі подається багат шаровий і багат аспектний монтаж, зовнішній і внутрішній, формальний та концептуальний із численними відступами і розгалуженнями. На формальному рівні монтується епізоди з життя чоловічого монастиря, у які вплітається традиційний біблійний сюжет про Адама і Єву (Ява 10). Паралельно розгортається історія ченця о. Йоана. Монтажна організація твору підпорядковується авторській інтенції показати одвічний антагонізм добра і зла, світла і темряви. Концептуально монтується два світи, алієновані один до одного: алегоричні сили зла, диявольського первня в образах дівчини

з картини, Марії та розбійників Рудовуса, Більма і Близни на противагу сакральним персонажам, що несуть добро – ченцям, ігумену і православним християнам. Ця характерна антитеза саме й вимагає контрастного монтажу, який у цій драмі видається цілком органічним і виправданим.

За авторським визначенням, драма Б. Бойчука «П'ять актів двотисячного року» – це «драматичний монтаж». Структурно твір поділений на п'ять частин, «п'ять актів», на які хронологічно ділиться людське життя від народження до смерті. Формально всі частини – діалектичне продовження одна одної, але фактично ці акти можуть бути окремими завершеними фрагментами, автентичними дискретними одиницями зі своєю змістовою єдністю. Така композиційна подрібненість – типовий монтаж, у якому панує принцип асоціативного зіставлення епізодів. Наприклад, пам'ять асоціюється зі «спазмами доріг», а життя людини – з містком. «Знеособленість персонажів та абстрактність часу, місця дії та простору, – наголошує А. Речка, – посилює авторську інтенцію увиразнити ідею твору не номінативно, а концептуально, на рівні тонкого духовного світовідчуття, розкладеного на калейдоскопічні монтажні фрагменти» [172, с. 38].

Отже, завдяки монтажній структурі модифікуються компоненти драми, змінюються її традиційні форми і види. Прийомами модернізації О. Гаврильченко, А. Коваленко, С. Павличко, В. Скрипка вважають риси алегорії, гротеску, гіперболи, буфонади, пародії, а також зведення до мінімуму реалістичності персонажів, дії, формальне експериментаторство.

Нового звучання в еміграційній драматургії набуває хор, що інтерпретується письменниками як персонаж, який коментує дію. Хор як композиційний елемент побутував уже в античній драмі («Поетика» Аристотеля), був поліфункціональним та виступав своєрідним засобом звернення адресата до глядача, донесення до нього філософсько-морального сенсу виконуваного дійства, засобом вираження власних думок (хор як ідеальний слухач) і співрозмовником героїв. Проте відновлення хору як композиційного елементу драматичного твору відбулося лише у ХХ столітті



завдяки Т. Еліоту та Б. Брехту. Ф. Ніцше у відомій праці «Народження трагедії» назвав використання хору в сучасній драмі «рішучим кроком там, де відверто проголошують війну натуралізму в мистецтві» [144, с. 345]. Так, У. Кортні в дослідженні «Ідея трагедії у сучасній та античній драмі» зазначав, що в Давній Греції люди йшли на виставу як на релігійне та державне свято. Подібно до того, як у громадському зібранні вони висловлювали власні думки про політичну ситуацію, так і в театрі вони були активними учасниками подій у виставі. Недоліком сучасного театру дослідник вважає відокремлення актора від глядача межами сцени. Хор у драматургії Т. Еліота відіграє роль не стороннього глядача, а героя п'єси, який діє на рівних правах з усіма іншими персонажами та несе основну сюжетну напругу. Слід відзначити, що в англійській драмі ХХ століття до Еліота хор застосовували переважно Вільям Батлер Єйтс та Гордон Боттомлі, але хор не відігравав значної ролі у їхніх творах. Т. Еліот відновив багатоголосий хор давньогрецької трагедії після того, як довгий час він був скорочений до одного учасника дії. А драматичні поеми Д. Мільтона та А. Суїнберна, у яких також був використаний повний хор, були призначені швидше для читання, ніж для сценічної вистави. Девід Джонс у монографії «П'єси Т. Еліота» висловив думку, що драматург «повернувся до першоджерел європейської драми та відновив методологію Есхіла, використовуючи хор для розкриття дії, чого ніхто після Есхіла вже зробити не зміг» [274, с. 106]. Але ж Т. Еліот не копіював античного драматурга, бо надавав хору у своїх драмах нового значення у світлі християнської культури. На відміну від Есхіла, у якого хор у більшості випадків був виразником думок автора та головним засобом зображення певних подій у драмі, у творі Т. Еліота «Вбивство в соборі» хор висвітлює авторське ставлення до того, що відбувається на сцені.

Наступним, хто почав включати хор до структури драматичного твору, був Б. Брехт. Хор (зонги) у його творах – це віршовано-музичні вставки, пісні, що переривають безпосередній плин п'єси й, таким чином, очужують

дію. Отже, шляхом подолання органічності сценічного світу драматург прагнув створити величезну напругу і внутрішню концентрацію у межах точно відмежованої просторової організації. С. Соколовська висловлює гіпотезу, що парадокс Брехтівського зонгу полягав у тому, що він, нібито «розвалюючи» сюжет, водночас як визначальний лейтмотив драми «цементує» окремі епізоди в певну цілісність. «Така цілісність досягається завдяки єдності думки, що привертає до себе увагу, примушує замислитися над головним, обминаючи при цьому подробиці» [200, с. 10]. Зонги коментують дію, проливають додаткове світло на образи, часто бувають ключем до основної драматичної концепції п'єси. У зонгу даються ознаки невідомі моральні якості драматичного героя та його приховані душевні резерви.

Наслідування основних творчих постулатів німецького драматурга та включення хорової лірики до драматичного тексту було характерним уже для творчості І. Костецького. Письменник першим із представників української діаспори включив цей композиційний елемент до драми «Дійство про велику людину». Надалі цю традицію продовжували Ю. Косач і В. Вовк. О. Когут, аналізуючи драму «Дійство про велику людину», висловлює міркування, що п'ятиголосий чоловічий хор масок, як і в середньовічній містерії, коментує події, що відбуваються. Він висловлює амбівалентні міркування, пародіює сучасні соціологічні дослідження, результат яких залежить лише від того, наскільки вміло автор сформулює запитання, щоб отримати бажану відповідь [70, с. 186]. Подібну функцію виконує хор арлекінів у драмі Ю. Косача «Кортес і безталанна». Лариса Залеська Онишкевич звертає увагу на те, що у драмі «Іконостас» В. Вовк є цікаве використання Хору II – як «притишеного коментаря або опису тла» [48, с. 342]. Дослідниця зазначає, що текст, який подано в дужках, відразу звертає увагу на інший спосіб передавання його, а з тим і на цілий звуковий ефект, що виконує спеціальну функцію змісту» [48, с. 342].

Таким чином, хор зосереджує увагу глядача на найважливіших моментах твору, концентровано відбиває авторську думку, є однією з форм авторської присутності у драмі. Хор надає подієвій динаміці своєрідної перерви, під час якої глядач отримує час (і матеріал) для роздумів, (само)рефлексії, оцінки чи переоцінки явищ та власних цінностей, для прийняття рішення.

Унаслідок впливу епічного театру Б. Брехта на творчість представників української еміграції середини ХХ століття у драматичних творах спостерігається перевага внутрішнього конфлікту над зовнішнім, його укрупнення, зміщення одного полюса в бік іншого, що призводить до зміни композиційної структури драматичних творів. Простежується, зокрема, тенденція до використання інтермедій як засобу увиразнення головного конфлікту творів: «Спокуси несвятого Антона» І. Костецького, «Дійство про Юрія-Переможця» Ю. Косача, «Розгром» І. Багряного, «Хожденіє Мамає по другому світу» І. Чолгана.

Інтермедійні вставки розширюють уявлення читача про твір: виконують функцію емоційного акомпанементу до основних подій (твори І. Чолгана), зосереджують увагу реципієнта на ідейно-філософській сутності п'єси («Дійство про велику людину» І. Костецького, «На далеких шляхах» А. Юриняка), активізують аналітичне сприйняття твору читачем, поєднують структурні частини тексту («Дума про Мамає» І. Чолгана). О. Когут висуває гіпотезу про те, що інтермедії у драмі І. Костецького «Дійство про велику людину» виступають одним із засобів трансформації містерійних сюжетів. Вони пов'язані з головним змістом п'єси, сприяють опрозоренню смислового навантаження певних символів. Л. Залеська Онишкевич намагається визначити функцію цих текстових елементів у драмі «Дійство про Юрія-Переможця» Ю. Косача. Дослідниця впевнена, що в першій інтермедії зображено відносно нижчий світ політичного суперництва різних історичних отаманів того часу, а друга інтермедія виконує функцію своєрідного пролепсису.

Сюжетно-композиційна організація драматичних творів еміграційних письменників середини ХХ століття відзначається експериментальним характером. Автори часто послуговуються піранделлівською схемою «театру-в-театрі», яка сприяє пошукам як у сфері змісту, так і форми. Основною формальною ознакою такої побудови твору є те, що сюжетом спектаклю постає вистава або репетиція театральної п'єси. Таким чином, зовнішня публіка дивиться п'єсу, всередині якої публіка, яка складається з акторів, що також присутні на виставі або репетиції. Варто зазначити, що в п'єсі водночас співіснують драматичний і епічний рівні: історія, яку розповідають персонажі, і «ненаписана п'єса», яку вони намагаються грати. Внутрішньо п'єса є жанрово неоднорідною. На її структуру вплинули елементи і прийоми комедії дель арте, зокрема її основний принцип – імпровізація. Театр, за Піранделло, такий же реальний, як життя, і тому рівний життю. Якщо на сцені досліджуються закони театру, це означає, що водночас досліджуються закони буття, вивчається подібність і різниця між ними.

Піранделлівська схема «театру-в-театрі» активно застосовувалася діаспорними драматургами з метою порушення логіки зображуваних подій та розкриття взаємозв'язків між театром та глядачем («Близнята ще зустрінуться» І. Костецького, «Діти Дажбога» І. Чолгана, «Справжня наречена» А. Юриняка, «Кортес і безталанна» Ю. Косача). Митці художньо реалізують два типи побудови п'єс: по-перше, чітко розмежовують внутрішнє та зовнішнє коло дії твору («Розгром» І. Багряного, «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького, «Останнє втілення Лиса Микити» І. Чолгана тощо); по-друге, вдаються до дифузійного опису смислових центрів («Героїня помирає в першій акті» Л. Коваленко, «Справжня наречена» А. Юриняка та ін.). Основною рисою драматичних творів І.Костецького та Ю.Косача є те, що перебіг подій і розв'язка драми стають відомими задалегідь, бо вже сам коментатор виступає як руйнівник ілюзії. По мірі того, як драматична ілюзія гри, представлена публіці без посередництва

автора, руйнується, персонажі перебирають від нього естафету і виконують роль, що ідентична ролі наратора в романі. Іноді неможливо відрізнити, що відноситься до функцій персонажа, про що він може правдоподібно оповідати і що є авторським дискурсом. Відбувається постійний перехід від внутрішнього вимислу п'єси, в якій присутність коментатора мотивована і виправдана, до руйнування ілюзії в момент звернення до публіки.

У драмі «Героїня помирає в першій акті» Л. Коваленко персонажі не виходять із гри вигаданого універсуму (точніше, виходять лише з вимислу внутрішньої п'єси), вони не можуть коментувати драматичне дійство в цілому і давати спектаклю інтерпретацію, подібну до авторської, як вони це робили щодо вставного сюжету. Але власне «я» у такому вимислі все ж присутнє, незважаючи на об'єктивність драматичного жанру, воно імпліцитно міститься в аранжуванні матеріалу. На відміну від творів І. Костецького та Ю. Косача, в яких суб'єктивна авторська позиція реалізується або завдяки введенню героя-резонера, або внаслідок ідентифікації автора з протагоністом, у драмі Ю. Косача «Кортес і безталанна» відсторонений авторський погляд реалізується також завдяки іронічній позиції драматурга щодо власної творчості.

На комплікативну жанрову структуру п'єс впливає використання давніх власне українських форм (уведення до сучасних п'єс барокових інтермедій і масок; використання текстів гагілок, плачів-ляментів і молебнів до Матері Божої, алюзії на Трійцю, алегорії для лялькового театру, архаїзованої молитовної мови), які підтверджують певну стилістичну фрагментацію, еkleктизм і жанрову гібридність драматичних творів. Однією з причин звернення українських митців до барокових традицій було те, що на початку ХХ століття в Німеччині спостерігалось активне зацікавлення вивченням бароко як культурної епохи. Зв'язок епох у діаспорній драматургії простежують у своїх працях Л. Барабан, Ю. Горідько, О. Любенко, С. Матвієнко, І. Юрова та ін. На думку С. Варецької, за допомогою вивчення й розуміння барокових процесів письменники намагалися розтлумачити

сучасні явища культурного розвитку на початку ХХ ст., а засвоєння бароко, по суті, було систематичним описом таких якостей мистецтва ХVІІ ст., які стали помітними на тлі розвитку сучасної культури, а образ бароко вибудувався як перетворений історичною ілюзією образ сучасності.

Історичну обставину звернення українських емігрантів до барокової традиції намагається пояснити О. Бондарева [22]. За твердженням дослідниці, драматурги позиціонують себе свідками зруйнованого більшовицьким режимом храму української християнської віри, тому сприймають вертепну сцену як трибуну збереження й актуалізації біблійних святинь і водночас як прихисток надії, одухотворену державницьку ілюзію, завдяки чому в їхніх текстах жевріє сподівання на здобуття Україною державного статусу та вихід із «непевних» часів. У п'єсах українських авторів в екзилі власне православні, автокефальні та католицькі розбіжності нівелюються: увагу зосереджено головним чином на євангелічній сюжетіці, яка стає своєрідною матрицею для розв'язання або обговорення не релігійних, а соціальних, політичних, ідеологічних, національних і культурософських проблем. Л. Залеська Онишкевич наголошує, що елемент давніх форм був не тільки повоєнним підсвідомим виявом потреби мати зв'язок із давнім минулим, мати підтвердження чогось довготривалого, якщо не вічного. «Цей засіб був також типовим висловом постмодернізму, як вислів певного розчленування цілоти та рівночасно й еkleктизму» [48, с. 67]. Дослідниця наголошує, що введення барокових інтермедій та масок, українських фольклорних образів до модерних п'єс розпочали Ю. Косач («Дійство про Юрія-Переможця») та І. Костецький («Дійство про велику людину»). Запозичення таких форм було характерним і для В. Вовк, яка вводила тексти гагілок, плачів-ляментів і молебнів до Матері Божої у свої драматичні поеми «Смішний святий», «Триптих». Подібні міркування висловлює й О. Бондарева, вважаючи, що В. Вовк вписується в давню європейську традицію національних міфологічних «привласнень» Христа, заякорену на надпотужній знаковості та матричності цього сакрального

образу, посилених за рахунок національно-політичної складової. На думку дослідниці, маркованість українського континууму в євангельському сюжеті – це пряме відсилання до народних вертепів, колядковий шар акцентує модель «народного Христа», відмінну від його офіційно-конфесійних версій. «З іншого боку, – зазначає дослідниця, – у такий спосіб оновлюється вертепна народна версія народження українського Христа, що дає змогу розгортання широкого культурного контексту шляхом розширення значень простору і часу у матричній (вертепній) сценічній ситуації» [22, с. 186]. Таким чином вертепний код у драмі В. Вовк уможливорює зняття конфесійних нюансів та різночитань, натомість формує привабливу екуменічну модель етнічно-ментальної спільноти, здатної протистояти Іроду.

М. Багрій, аналізуючи стильові особливості творчості І. Костецького, висуває гіпотезу, що в його п'єсах помітні ознаки барокової драми. На думку дослідниці, діалог Максимуса та Валентини в «Дійстві про велику людину» нагадує розмову диявола з Ісусом Христом на горі Спокуси, яку можна підкорити лише завдяки драбині між двома світами. Драма «Близнята ще зустрінуться» композиційно складається з таких частин, як життя, смерть і апокаліпсис, що нагадує п'ятнадцяту містерію. «Необарокову переробку євангельських легенд, – зазначає М. Багрій, – засвідчує і радіоп'єса Ігоря Костецького «Юда або богохульство», яка на сімейно-побутовому матеріалі реінтерпретує євангельський сюжет про зраду Христа Юдою та біблійну легенду про спокусу людини, її прагнення змінити себе» [8, с. 13].

На не випадковості звернення драматургів української діаспори до традицій української релігійної драми наголошувала й Н. Леонова. На її думку, вже назва п'єси вказує на вертепну народну драму, яка була поширена в Україні в барокову добу (а саме цей час описує Ю. Косач у п'єсі). «Відомо, що зазвичай вертеп складався з різдвяної драми та механічно прив'язаної до неї сатирично-побутової інтермедії, – наголошує дослідниця, – автор ігнорує принципи поетики староукраїнського театру, пов'язані з різдвяними та великодніми циклами. Натомість інтермедія в нього набуває серйозного

забарвлення і спрямована на порушення національних питань (зокрема питання щодо релігійних поглядів українців та питання самостійності, незалежності України)» [108, с. 24].

На бароковій стилізації драми Ю. Косача «Дійство про Юрія-Переможця» наголошує й Г. Шовкопляс. «Роздоріжжя, на якому зупиняється молодий Хмельниченко, – відзначає дослідниця, – є ситуацією зовнішнього вибору, який підсилює вибір внутрішній. Холодний «сартризм» динамізується бароковою схвильованістю і бароковою атмосферою похмурої безвиході» [249]. Цю думку розвиває й О. Когут: «Стилізуючи головні концепти барокової драми, автори активно вводять п'єси у постмодерний дискурс, їх тексти уміщують найрізноманітніші коди сюжетів, стилю, жанрів» [70, с. 186]. На її думку, В. Вовк у сюжеті драми «Казка про Вершника» втілює ініціативну модель пізнання світу, актуалізуючи необарокові коди, в яких роздвоєність людського єства поміж душею та тілом, Богом і Дияволом становить головний конфлікт. На поетиці вертепної драми у драматичному доробку представників української еміграції наголошує й А. Гуляк, аналізуючи п'єсу В. Вовк «Зимове дійство». Дослідник удається до структурного аналізу п'єси та зазначає, що зачин твору представлений традиційним хором ангелів, у другому акті розігрується євангельська історія народження Ісуса Христа, а третій акт повністю побудований на традиціях вертепної вистави.

Особливої уваги драматурги-емігранти надавали бароковим маскам. Це своєрідний прийом ефекту очуження – приклад філософії «зупиненої миттєвості», який був характерним для італійської комедії дель арте. Характерною ознакою цієї комедії було застосування акторських масок, які становили собою сатирично узагальнені характери. Типовими для комедії дель арте були відсутність у ній твердого авторського тексту, панування вільної акторської імпровізації. Новим реформатором комедії дель арте (слідом за Карло Гольдоні і Карло Гоцці) виступив Луїджі Піранделло. Творчість Піранделло мала принципове значення для оновлення традиції, бо



саме він уперше у ХХ столітті продемонстрував театру багатство можливостей італійської комедії дель арте, текст якої піддається різнорівневій інтерпретації: на рівні персонажа, на рівні ігрового прийому та на рівні символічних зв'язків. У драматичних творах автора маска неодмінно повинна була відповідати певній рисі людського характеру. Персонажі Піранделло – не просто маски, їх характери різноманітні, здатні еволюціонувати.

У ХХ столітті маска стала однією з характерних ознак епічного театру. Спочатку маска позначала типові або знеособлені символи; пізніше вона стала інструментом для дистанціювання аудиторії від символів у цілому, як це демонстрував Б. Брехт у «Кавказькому крейдяному крузі» та інших п'єсах.

Уведення героїв-масок було характерним для І. Костецького («Спокуси несвятого Антона»), «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину»), Ю. Косача («Кортес і безталанна»), В. Вовк («Триптих»). М. Багрій відзначає: «Маска-обличчя у п'єсах Ігоря Костецького – алегорія того світогляду митця, який дійсним проголосив світ, творений із глибин свого «Я»; це символ розмивання індивідуальності в сучасному світі, протест проти законів суспільного побуту» [8, с. 11]. О. Когут вважає вдалою драматургічною знахідкою письменника концепцію Маски як утілення універсуму Думки (Знання).

С. Павличко зауважує, що театр І. Костецького виявився не реалістичним чи соціальним, не символістським чи експресіоністичним: «Це був театр масок, де герої – не типи, не характери, взагалі не люди, а просто маски» [154, с. 349]. Дослідниця відзначає переобтяженість п'єс митця сучасними театральними прийомами. «Маскарад, вертеп, потік свідомості, абстракціонізм, абсурдизм та багато інших засобів, що характеризують модерністське письмо, зібрано в драмах І. Костецького з метою ілюстрації його літературного радикалізму» [154, с. 349].

Письменники-емігранти намагалися поєднати європейські літературні тенденції та національну художню специфіку. Авторська стратегія

інтертекстуальності виявляється у творах І. Костецького, Ю. Косача, В. Вовк. Провідним для їхньої творчості стає пряме та приховане цитування античних творів, а також Святого Письма.

І. Юрова зазначає, що в художній спадщині І. Костецького більшою мірою наявне прагнення зруйнувати широкий культурний контекст і через апеляцію до усталених форм окреслити можливості нового, часом несподіваного прочитання старих тем і мотивів. Основною рисою використання цитат у драматичній спадщині письменника є їх нівеляція на тлі загальної деградації мови та культури. У драматичному творі І. Костецького «Дійство про велику людину» відбувається обігрування ідеї про надлюдину, яка керуватиме світом. Переважно автор використовує цитати з творів Ф. Ніцше, Нового та Старого Заповітів. Уведенням інтертекстуальних елементів у драматичні твори І. Костецький підкреслював абсурдність та безсистемність світу, який оточує людину.

Варто зазначити, що в окремих драматичних творах представників еміграції засобом втілення конфлікту стає пародія. Як один із різновидів сатири, пародія висміює, піддає іронії і сарказму життєві явища крізь призму попередніх літературних творів, які аналогічні явища поетизували, підносили, що, можливо, виглядало й доречним у минулі епохи, але не відповідало новим історичним обставинам. Н. Малютіна зазначає, що не випадково жанр пародії, як і близької до неї травестії, набуває поширення переважно саме в переломні епохи.<sup>5</sup> Ускладнення конфлікту внаслідок пародіювання готових сюжетів знайшло втілення у драматургії Іларіона Чолгана у таких зовсім незвичних жанрах, як «замаскований літературно-театральний кабаре», «емігрантський фільм-водевіль зі співами і танцями», «музична казка-каруселя», «сенсаційно-детективна п'еса». Пародіювання

---

<sup>5</sup> На відміну від пародії, травестія зберігає предмет нарації тексту-оригіналу, що може бути дуже видозміненим, чим і досягається здебільшого комічний ефект. Травестія, на відміну від пародії, завжди «знижує» свій зразок, стилістична манера оригіналу в ній не «доповнюється», а повністю замінюється. Отож, визначаємо, що для драматичних творів емігрантів характерною постає саме пародія.

І. Чолганом сюжету твору І. Франка «Лис Микита» створювало можливість для перенесення казкового конфлікту в політичну площину. Це помітили критики, які спостерігали за першою постановкою п'єси. «Автор представляє жанр своєї драми, як опис реального світу, – висловлює міркування Наталя Малютіна, – пізніше – як світ казки, сюрреалізм, а в кінці як драму ідей, подібну до драм Сартра та Ануї» [125]».

М. Бахтін у праці «Творчість Франсуа Рабле і народна культура Середньовіччя та Ренесансу» [11] зазначав, що пародійні ігри можуть представляти першу стадію руху до суспільної зміни, намагання змінити деякі прийняті форми людської поведінки. Відтворення такої пародійної гри простежується у драмі Л. Коваленко «Героїня помирає у першому акті»: у першій дії актори грають у п'єсі, у другій – беруть участь у грі, а у третій дії вони вже поводяться природньо, згідно з власними бажаннями й мріями. У третьому акті вже відсутня розбіжність між життям та театром, між реальністю та ілюзією. Л. Залеська Онишкевич зазначала, що такою композиційною своєрідністю письменниця зобразила хворобу людини конкретного часу і прагнула дати якусь розв'язку, хоча б утопічну. Задля висвітлення проблеми чи хвороби Л. Коваленко вдалася до засобу пародії та гри, який тільки почав з'являтися в нових європейських п'єсах. У перших двох актах обидві п'єси в п'єсі – це варіанти ігор і карнавалізації, які представляють пародію на правду й показують суспільство в цій культурі. Актори приймали абсурдну дійсність, щоб вигідно і спокійно жити. Вони не отримували задоволення, бо не мали жодного свідомого рішення чи дії задля досягнення свого «щастя», тобто власної самореалізації. Переосмислення певних життєвих орієнтирів героями відбувається під час промови Нови: «Ваше пасивне задоволення насправді не варто одної прекрасної хвилини, яку я пережила за свій народ» [48, с. 115].

До пародії вдавався також І. Костецький у «Дійстві про велику людину», гостро реагуючи на ідею про реформу людства, викладену в «Народному Малахії» М. Куліша. Л. Залеська Онишкевич простежує вияв іронії у п'єсах

В. Вовк, вважає її своєрідним засобом стилю, структури і гострого коментаря наболілості, зумовленої тим, що світ не реагував на трагедію українського народу: голодомор, Чорнобиль.

Отож, в історії як української, так і світової літератури самотність п'єс українських емігрантів середини ХХ століття пов'язана з особливостями формального втілення ідейно-філософської сутності творів. Перебуваючи в річищі модернізму та постмодернізму, що почав зароджуватися, драматургія українських емігрантів абсорбує як традиційні, так і експериментальні елементи художнього осмислення доби. Українські письменники-емігранти засвоюють досвід багатьох митців світу. Як і вони, представники української літературної діаспори застосовують піранделлівську схему «театру-в-театрі», монтажну та колажну побудову, введення хору, інтермедії, прологу, епілогу тощо.

### **Висновки до розділу 1**

За останні роки повернуто значну частину невідомих або замовчуваних раніше авторів та їхніх творів. Огляд досліджень, присвячених драматургії української діаспори, стосувався переважно тих праць, у яких вироблялися підходи до цього явища або ж здійснювалася спроба її аналізу в цілому. Цей огляд, звичайно, не може претендувати на вичерпність. Його мета – виявити ступінь дослідження п'єс представників української еміграційної літератури: Ю. Косача, І. Костецького, І. Чолгана, О. Бабія, І. Багряного, Л. Коваленко, А. Юриняка, виявити позитивні зрушення, що спостерігаються в останні десятиліття, виокремити спільні теми та художні засоби, що характерні для драматичних творів емігрантів.

На відміну від радянської літератури, яка розвивалася майже в повній ізоляції від світових художніх тенденцій, еміграційна література функціонувала в руслі ідейного розмаїття доби. Активізація драматургічної творчості зумовлена необхідністю як докорінних змін у театральному

мистецтві, так і художнього осмислення замовчуваних в Україні історичних фактів, а також психологічною потребою вислову, зокрема естетичного.

Небезпідставно критики акцентують увагу на тематичній спорідненості драматичних творів середини ХХ століття, виявляють зацікавленість зв'язками драматургів із явищем абсурдизму, «театром абсурду» (С. Антонович, А. Біла, А. Богонюк, Ю. Горідько, Б. Жолдак, С. Матвієнко, С. Павличко, С. Хороб), темою двійництва (Н. Лисенко-Ковальова, С. Матвієнко, І. Юрова), провідними тенденціями розвитку європейської літератури (О. Любенко, М. Р. Стех, Л. Залеська Онишкевич), відзначають побутування у творах митців провідних екзистенційних мотивів (С. Антонович, Л. Залеська Онишкевич, О. Семак) та автобіографічних мотивів (С. Павличко).

Одним із важливих питань драматургічної спадщини митців, помічених діаспорною критикою, є проблема самоідентичності. Емігранти здебільшого зосереджують увагу на особливостях структурування авторського «я» в ситуації алієнації. Автобіографічне письмо постає єдиною можливістю уникнути розпаду цілісної ідентичності, уможлиблює багатоманітну репрезентацію суб'єктивного досвіду. У зв'язку з цим простежується увага до мотивів двійництва, братів-близнят, підміни, коли людина чи з власної долі, чи силою обставин проживає не своє життя, приміряє на себе «чужу» біографію. Емігранти наполегливо шукають історичних аналогій, зіставляють власну життєву ситуацію з обставинами, у яких опинилися ті чи інші «культурні» герої їхніх творів, втілюють власні підсвідомі бажання, сублімують їх у сюжеті твору.

Драматургія української діаспори має експериментальний характер, її своєрідність полягає у специфіці композиційної організації п'єс. Значний вплив на українських митців мав німецький драматург Б. Брехт. Для його «епічного театру» була характерною трансформація художньої структури драматичного твору. Літературознавці відзначають наявність у п'єсах діаспорних митців таких структурних елементів, як: інтермедія, пролог,

епілог, введення хору (О. Когут, Л.Залеська Онишкевич, С. Антонович), пародійних елементів (О. Когут, Л.Залеська Онишкевич), монтажної та колажної побудови (А. Речка, С. Антонович).

Літературознавці відзначили застосування українськими драматургами піранделлівської схеми «театру-в-театрі» (С. Антонович). І. Юрова, І. Жодані, Н. Леонова визначили рівні засвоєння авторами художніх і культурних метатекстів, критерії активного відбору, завдяки якому певні тексти попередніх епох прочитувалися на інтертекстуальному та інтермедіальному рівнях письменниками-емігрантами. Л. Барабан, Ю. Горідько, О. Любенко, С. Матвієнко, М. Багрій простежили творчі зв'язки митців із культурною традицією, зокрема бароковою.

Драматична творчість представників української еміграції потребує, без сумніву, системного аналізу, який мав би ґрунтуватися на академічних виданнях їхніх творів. Якщо у справі дослідження драматичної спадщини І. Костецького, І. Чолгана, В. Вовк, І. Багряного помітні зрушення, то щодо творчості Л. Коваленко, Ю. Косача, Б. Бойчука справа посувається надто повільно або ще й не розпочиналася.

Гострою залишається проблема повернення текстів в Україну. Всебічне осмислення феномена драматургії української діаспори сприятиме створенню цілісної концепції українського літературного процесу ХХ століття.

## РОЗДІЛ 2. БІОГРАФІЧНИЙ І ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ КОНТЕКСТИ ДРАМАТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ КОСАЧА

### 2.1. Автопсихологічні мотиви у драмі «Кортез і безталанна»

На початку ХХ ст. причиною для звернення до автобіографічних наративів була насамперед потреба мистецької, естетичної саморефлексії, структурування модерністської самосвідомості й самоактуалізації. Натомість у міжвоєнний період та в сорокові роки для осмислення катастрофічного досвіду необхідно було знайти нові засоби й форми вираження. Європейська людина міжвоєнної доби зіткнулася з проблемою катастрофічної пам'яті, коли самі психологічні механізми запам'ятовування давали збій, бо забуття, а не спогад (і письмо) виявляються цілющими. Війни та революції спричинили в цей період велике переселення людських мас, а, отож, і феномен потужної емігрантської літератури. Втрата Батьківщини, ґрунту у прямому й переносному значеннях актуалізують пошуки нових моделей тожсамості. Автобіографізм знов-таки стає чинником структурування цілісної особистості. Досвід мільйонів переміщених осіб, які ніколи не мали надії повернутися до батьківського дому, змінює параметри індивідуальної пам'яті та її реалізації в автобіографічних текстах.

Аналізуючи автобіографічний дискурс модернізму, І. Констанкевич намагається пояснити причину поширеного звернення письменників-емігрантів до автобіографічного письма тим, що українці опинилися в ситуації, коли травматична пам'ять залишалася непроговореною, а історія спалюженою, проте національно-культурна ідентичність не може ґрунтуватися на сфальшованому спогаді, вона залежить від первісного незнання про власне минуле. Тому саме процес автобіографічного письма перетворює життєвий досвід у послідовну внутрішню несуперечливу історію. Наративна психологія розглядає й інтерпретує людське життя саме як текст. Психологи

вирізняють кілька підстав звернення до автобіографічного письма. Однією із важливих причин постає самозахист чи самовиправдання, а також подолання психічної напруги, звільнення від травматичних спогадів через їх оприлюднення. Водночас при такому зверненні до минулого актуалізуються й підсвідомі механізми пам'яті. Код пам'яті в різні періоди людського життя зазнає різноманітних трансформацій. Моделі трансформацій модифікувалися переважно в еміграційній літературі. І. Констанкевич висуває гіпотезу про те, що найважливішою рисою модерністської автобіографії є інтертекстуальність, розрив із класичними формами письма, який дуже часто маркувався іронією і пародіюванням. Узвичаєні топоси й символічні коди класичної автобіографії ставали об'єктом іронічної гри. У такому ключі й написана драма Ю. Косача «Кортес і безталанна». Автобіографія стає самопредставленням насамперед власної життєвої позиції та мистецьких шукань.

У 1949 році Ю. Косач – уже відомий прозаїк, поет і драматург – переїхав із Німеччини до США. В.Войтенко, відтворюючи біографію письменника для газети «Слово Просвіти», відзначав: «Юрій Косач був амбітним і досвідченим, почувався тигром. Хотів писати. Однак ні тодішнє керівництво українських організацій, ні редакції українськомовних газет не знайшли для Косача роботи. Був лісорубом і маляром, будівельником і вантажником, був прибиральником у готелі і чистив вікна висотних будинків, служив конторським клерком, шукав золото на Алясці, водив баржі в Каліфорнії... Америка вчила тигра «подавати лапу», як учать цуценя. Навчився, але бунтував. Америка Косача зламала. Це позначилось і на його творчості, зокрема в іронічно-бароковій п'єсі «Кортес і безталанна» [31, с. 11].

Головний конфлікт драми концентрується навколо двох характерів – Кортеса і безтальної, під іменем останньої виступає власниця багатої вілли і тресту Тамахо і Сігуерос – сеньйора Марія Альфара. Пращуrom її був конкістадор, друг і соратник Кортеса, який прийшов у країну з вогнем і мечем, із жагою війни, пожежі і крові. Потім предки Альфари були



власниками першої залізниці, плантаторами, яким раби різали цукрову тростину, копали золото, срібло і мідь. Тепер, за словами Альфари, вона тільки паразит на Ельдорадо. Вона застигла в повній бездіяльності, бо навіть справи тресту веде Дон Родріго Моралес, людина в чорному з незворушним олив'яно-блідим обличчям і лисячою ходою.

І в таку атмосферу бездіяльності Альфари, яку звеселяють постійні її утриманці-нахлібники – матадор Гонзалес, чарівний блазень-дегенерат Руфіно та поет, автор мадригалів Міранда, вривається «чистій вікон» Кортес, який працював вантажником у Нью-Йорку, відловлював гадюк в Аргентині, працював на плантаціях над Амазонкою.

У драмі Ю.Косача легко вгадуються автобіографічні мотиви і ситуації. Ціннісні позиції автора й героя частково збігаються або взаємонакладаються, Кортеса можна сприймати як проекцію нездійсненого, відкинутого самим автором вибору, як один із можливих варіантів неприйнятої суспільством людини. Це той складний для літературознавчої інтерпретації випадок, коли персонаж, як писав Вольф Шмід, «служить авторові засобом самопізнання, мало того – засобом у переборенні самого себе» [248, с. 53]. Через переживання персонажа втілено проблеми, конфлікти, травматичний досвід самого автора.

*КОРТЕЗ: Інколи я – хробак сумнівів. Я – профан, я неук, я сумнівна особистість, я звихнена людинка, я іноді – невільник власних жаг, я іноді – закоханий осел. Люблю рапіри і фрески Воронезе. Моя вітчизна – увесь світ. Я спав під мостами Парижа, я куняв на площі Россіо в Ліссабоні. Я грав на собачих перегонах в Істамбулі. Все це жалісно, до сліз.*

*АЛЬФАРА. Усе ж ви скидаєтесь на тигра [79, с. 34].*

Спогади Ю. Косача про його перебування в Америці віднаходимо в листах до двоюрідної тітки по батькові Оксани Драгоманової: «Ви мене не зробіте патріотом Америки, хіба що Південної. Тут поки що я майже не мав ні разу доброго настрою. Зрештою, справа не тільки в побуті, а в безвиглядності й страшній пустиці тутешнього життя. [...] Тут поки що я

силою факту перебував серед «булочників» і «різників», тобто людей, на тисячі миль віддалених від яких-небудь мистецьких і культурних інтересів. [...] Я, як Гоген, можу сказати про себе: падаю, встаю й знов падаю й знов встаю, тобто змагаюсь з Америкою, життям-буттям і різними справами [115, с. 169]. Автобіографізм Косачевої драми відзначав і Валер'ян Ревуцький: «Безсумнівно, є і певні зв'язки драми з біографією автора. Відомо, що перебуваючи в Німеччині, Косач зазнав великого успіху у виставах його драм. Він приїхав до США з ідеєю творити далі, але зазнав повного розчарування життям на американському континенті. У цьому пляні пригадується карикатура Едварда Козака в журналі «Лис Микита», на якій Косач, схилившись, чистить щіткою підлогу в готелі. Слідує напис: «Косач прочищає дорогу великій літературі». Плян творення такої літератури залишився для нього в США нездійсненим» [170, с. 52].

Головний герой драми – Кортес – перебуває у ситуації відчуження й вигнання. Донедавна він був «поетом, вільним митцем», тепер він «належить до загону незримих виконавців велінь Марії Альфари Тамахо і Сігуерос». Герой перебуває у стані відчаю та самотності: «Ким я можу бути, Гуаскар... Я стомився, знітився [...] Умерти треба самотньо» [79, с. 40]. Таким чином, образом головного героя передається світовідчуття, психологічна ситуація вигнанця та власна неспроможність реалізуватися у США.

Ю. Шевельов у книжці власних спогадів «Я – мене – мені» розповідає про знайомство з Косачем та дає йому таку характеристику: «Він [тобто Ю.Косач. – М. Р.] був завжди самотній, можливо – трагічно самотній. Ворогів у нього справді не бракувало. Друзів – я думаю, що він ні тоді, ні будь-коли не мав, не міг мати ніколи через свою вовчу вдачу» [242, с. 256]. Сам автор у листі до Оксани Драгоманової зазначав: «Коли людина є наскрізь самотня, така, як я, тоді її зусилля повинні бути подвійними» [115, с. 181]. Типовою рисою Косачевих творів є введення алієнованих героїв, які неспроможні реалізуватися, бо опинилися в межовій ситуації. Таким обособленим одинаком постає і Кортес, і княжна Тараканова в романі

«Володарка Понтиди». Д. Затонський висунув гіпотезу щодо свідомого творення такого типу героїв: «Цей важливий фактор був особливо близький авторові твору і, здебільшого, «осучаснював» тему «ситуація «короля у вигнанні», накладав на людину, на її світовідчуття, а тим самим і на вчинки, свій відбиток» [50, с. 442]. На цьому наголошує і Р. Радишевський, зазначаючи, що Косача-письменника цікавила сама непересічна особистість «володарки Понтиди», а також її екзистенційна ситуація відчуження й вигнання, «короля без королівства», яка дивним чином відповідала долі сучасного емігранта й була суголосна з долею самого письменника» [166, с. 43]. Автор свідомо зображує героїв у межових ситуаціях, відтворених ним із власного досвіду, для спостереження за їх поведінкою. Така своєрідність творчого підходу пояснюється глибокою психологічною роздвоєністю самого Ю.Косача. «Він [тобто Ю. Косач. – М. Р.] був неспроможний зберігати вірність людини чи ідеї, – згадував Ю. Шевельов, – якщо сьогодні було так, завтра мусіло бути інакше. У своїх сьогоднішніх твердженнях він міг із зовнішньою певністю і, правдоподібно, внутрішнім переконанням голосити себе послідовником певної ідеї або напряму, але це автоматично означало, що завтра він з такою ж пересвідченістю нападатиме на цей напрям чи ідею. Непевність, роздвоєність, хиткість були його натурою, коли хочете – його хворобою» [242, с. 142].

Психологічна роздвоєність Ю. Косача була джерелом душевного дискомфорту та знайшла свій вияв у творчості, що була своєрідною аутотерапією для письменника. За З. Фройдом, найголовніше джерело творчості – підсвідомість, несвідомі психічні процеси. Дослідник виділяв два первні людської натури – людський та творчий, маючи на увазі, що через творчий реалізується людський. Подібну психологічну концепцію несвідомо реалізує і сам Ю. Косач [230, с. 243].

І. Костанкевич висуває тезу про автобіографічне письмо як єдину можливість уникнути розпаду цілісної ідентичності. Біографія Ю. Косача є підтвердженням пристосовництва до різних суспільно-політичних і

культурних ситуацій, унаслідок чого біографічна проблема стає предметом інтелектуальної рефлексії читача. Найглибше ці колізії проаналізовано у книзі спогадів Ю. Шевельова. «Усе в Косачевому житті було неспорядковане й нестійке, – вважає есеїст. – Навесні 1947 року американська адміністрація для Ді-Пі зорганізувала новий табір. Косач дістав там кімнату. Окрему, добре ізольовану. Як казав Косач, колись у ній жив Муссоліні. Косач, звичайно, міг говорити правду, а міг і фантазувати. Межі правди і фантазії були досить хиткі» [242, с. 156]. Письменник любив тлумачити вигаданий світ як реальний. Ю. Шевельов наголошує на роздвоєності його особистості та ігровому модусі життєвої позиції. «Вихід з МУРу був його улюблена гра [...]. Комплекс переслідування був у його вдачі, він був завжди повний підозр і сумнівів, йому скрізь увижалися вороги й підступи...» [242, с. 140]. Зважаючи на ці реальні факти з його біографії, можна припустити: у своєму психічному розвитку письменник затримався на стадії дитини, яка сприймає життя як певний вид гри, для якої характерні втечі та переслідування за умови численної зміни ролей. Так, біографія письменника демонструє невизначеність його ідеологічної платформи: він почав свій життєвий шлях із симпатії до націоналістів, а у зрілий період свого життя співпрацював із КДБ.

Мотив двійництва, удавання, приховування, театральної гри, маски характерний для драматургії Ю. Косача та відбиває його поведінкові моделі і стратегії. Письменник останню дію драми «Кортес і безталанна» подає у формі маскараду, структурно розділивши її на шість частин, та номінує їх за принципом музичного твору: *largo*<sup>6</sup>, *allegro*<sup>7</sup>, *andante*<sup>8</sup>, *andantino*<sup>9</sup>, *intermezzo*<sup>10</sup>, *finale*.

Прийом «одягання» масок дійовим особам також був цілком типовим для драматичних творів представників діаспори, що підтверджують

---

<sup>6</sup> Найповільніший темп

<sup>7</sup> Швидкий, жвавий темп

<sup>8</sup> Повільний темп

<sup>9</sup> Темп, швидший за анданте, але помірніший за модерато

<sup>10</sup> Невелика музична п'єса вільної форми, що виконується оркестром між окремими номерами опери, а також самотійна музична п'єса.

«Генерал» І. Багряного, «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину», «Спокуси несвятого Антона» І. Костецького. Диригентом маскараду виступає лакей Досамантес, який постає як режисер, утягуючи читача в інтелектуальну гру. Варто зауважити, що поява у творі так званого «ведучого», який знайомить читача з дійовими особами драми, була цікавою знахідкою еміграційних драматургів (Ясновидець у «Блакитній авантурі», Автор і Лісова Пані в «Останньому втіленні Лиса Микити» І. Чолгана, Пролог у творі «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького). Ю. Косач удається до прийому «театр у театрі», застосовуючи його як код подвійної гри, шляхом уведення в текст драми реплік, адресованих глядачам, та акторських пояснень: *«Людські долі тут виступлять рельєфно, в лицарській голізні, без орнаментаций [...], осьде покажуть вам удари шпаг, хуртовину з блискавками і громами, а в патетичному інтермецо, після партій largo, allegro, andante і andantino, врешті-решт, – танок тіней і нашу прехорошу принцесу Гуаскар»* [80, с. 36]. Таким чином досягається ефект відсутності меж між сценою й залом. Остання дія не розв'язує конфлікт драматичного твору, а стає початком роботи уяви читача. Завдяки прийому «театр у театрі» реципієнт розуміє, що всі герої драми втрачають людські ознаки, набувають рис ляльковості. У ремарці на початку дії автор зазначає, що всі дійові особи вдягли маски та постали у якості тіней, що підтверджує позбавлення їх елементарних ознак людяності. Герої драми, таким чином, уподібнюються до «голосів буття» І. Костецького та «картонних ляльок» М. Йогансена.

Карнавалізація життя у драмі реалізується неодноразовим переодяганням персонажів і, зрештою, поверненням їх до первісного стану. У Косачевій драмі маска постає не символом ірраціонального зла та знаку реального злочинства, а трансформується в корелят замаскованої інтелектуальної гри з читачем. Л. Софронова зазначає, що маска – один із символів мистецтва, не лише театрального. Вона невіддільна від категорії гри як на сцені, так і в житті. Людина в багатьох моментах свого життя грає роль когось іншого або приховує у грі своє Я. Гра приваблює її. «Проблема маски

і обличчя на початку ХХ століття – це проблема лицедійства, маскараду в житті кожної людини» [207, с. 345]. Маска в Косачевій драмі виступає не символом ірраціонального зла та знаку реального злочинства, вона трансформується в корелят замаскованої інтелектуальної гри з читачем. Драматург, слідом за І. Костецьким, розвиває модерністську тезу про алієнацію особи від свого «я», помічену й підкреслену ще Ф. Ніцше. За філософом, людина загалом не має обличчя, маску можна скинути лише тоді, коли під нею міститиметься інша маска. «Кожна філософія приховує іншу філософію; кожна точка зору є сховком; кожне слово є маскою. І кожен глибокий мислитель більше боїться, що його зрозуміють, ніж не зрозуміють» [144, с. 280].

Використання масок було характерним для самого Юрія Косача: як у житті, яке несло на собі відчутний відбиток травестійності, так і у творчості, що позначена частотною реалізацією мотиву двійництва. Наприклад, у драмі «Облога» Тиміш Хмельницький із метою швидкого захоплення міста видає себе за відомого архітектора Дель Акву та впродовж усієї драми грає роль його двійника. У драмі ж «Кортес і безталанна» драматург втягує героїв у гру, правила якої встановлює сам.

Осмислення любовних переживань автора також знайшло своє відображення у драматичному творі. Ю. Косач довгий час жив із Мар'яною Кричевською. Г. Костюк у розвідці «Талант і химери» розповідає, що Мар'яна належала до тих представників молодшого покоління, які любили веселе і розкішне життя, тому вони швидко зішлись в життєвих уподобаннях і стали нерозлучними. Також дослідник акцентує увагу і на неоднозначних моментах життя подружньої пари: крадіжці хутра Лесі Яцкевич, за що Косач був позбавлений членства в літературно-мистецькому клубі і спілці на шість місяців, пограбування дитячої крамниці.

У 1949 році Косач із Мар'яною і щойно народженим сином виїхали до США, письменник працював редактором газети «Обрії», проте в 1951 році газета самоліквідувалася і Ю. Косач лишився без роботи. Згодом він написав

листа до директора Ю.Мовчана («Українські вісті», Детройт, 1992), у якому розповів, що його покинула дружина, забравши маленького сина. Другою його дружиною була Євгенія Ніколаєва з Пасейку, Нью-Джерсі. З листа Мар'яна Коця до Г. Костюка дізнаємося: «Пані Євгенія опікувалася Ю. М., як найвірніша жінка. Терпіла й зносила всі його забаганки, брутальність, грубість у поведінці [...]. На її руках і помер письменник» [95, с. 377].

У драмі «Кортес і безталанна» автор осмислює свої інтимні переживання, вводячи любовний трикутник *Альфара–Кортес–Марина*. Марина постає першою жінкою, в яку безтямно закоханий Кортес. Переглядаючи власні стосунки з Мар'яною, Ю. Косач відтворює образ естрадної співачки, яку цікавлять тільки гроші. Їх відсутність призводить до фінального акту кохання:

МАРИНА. *Бр-р, як тут пронизливо порожньо, в цьому мерзенному готелі. Навіщо на світі убогість? Чи ж це життя?*

КОРТЕЗ. *Воно буде, буде, Марино.*

МАРИНА. *Через двісті літ – чудесне, правда ж? Ти дурник. Разом з усім твоїм: з поезією і коханням. Йому стільки ціни, що твоїм віршикам.*

КОРТЕЗ. *Я бажав би прикрити ними ці прокляті злидні.*

МАРИНА. *Але я не багатію від того* [80, с. 30].

Колізії між Кортесом і Мариною почасти нагадують любовні перипетії подружнього життя самого письменника та його супутниці Мар'яни Кричевської. За класифікацією психотипів О. Вайнінгера, Марина постає яскравою представницею типу жінки-проститутки. «Вона [тобто жінка-проститутка. – М. Р.] принаймні живе своїм життям, хоча б їй це дісталось (я беру крайній випадок) ціною загального презирства. У ній, правда, немає тієї мужності, що у матері, вона завжди боїться, проте володіє незмінним корелятом боягузтва, тобто нахабства, а тому вона не соромиться своєї безсоромності. Схильна від природи до мужності, вона віддається всім чоловікам, не обмежуючись лише одним засновником родини. Вона дає безмежний простір своєму потягу, задовольняючи його на зло» [278]. Марина

зневажає в Кортезі поета, адже її цікавить лише матеріальне становище коханця, вона не гребує жодними шляхами досягнення своєї мети, виявляючи егоцентричність натури, яку підживлює високий рівень сексуальної пристрасності.

*МАРИНА. Я люблю мужніх мужів. Я безумно кохаю їх. Щоправда, я не дозволяю на будь-які ухили від ввічливості, але, далєбі, іноді перший порив ось такої мужньої бурхливості значно вартіснім, ніж якесь вимочене сюсюкало, ще й до того обвішане комплексами. Мій друже, я люблю жар, вибух, полумінь, стихію...*

*ДОСАМАНТЕС. І гроші [79, с. 23].*

На відміну від Марини, Альфара являє собою яскравий тип жінки-матері (за О. Вайнінгером). «Жінка-мати, ще тоді, коли вона є дівчиною, проявляє чисто материнські почуття до чоловіка, якого вона кохає, і навіть до того чоловіка, який згодом повинен стати батьком її дитини. Він уже сам у відомому сенсі її дитя. У матері глибоко викладена потреба навчати свою дитину, яку вона кохає, обдаровувати її, незважаючи на те, що ця дитина – її коханий» [279]. Альфара готова у всьому забезпечувати свого коханого, вкладати гроші у всі його забаганки: колонізацію острова Блаженних, купівлю флотилії каравел тощо. «*Любий, чого хочете, щоб приспати свободу? Я куплю вам флотилію каравел, щоб ви відкривали острови блаженних! Або фрегат, на якому ви будете піратом...*» [79, с. 32]. Проте Кортез цього не потребує, він обирає шлях особистої свободи. Пояснення такого вибору знаходимо у вже цитованому дослідженні О. Вайнінгера: «Бо сутність чоловіка полягає у тому, що він скидає з себе цю владу, підносить себе над нею» [279]. Таким чином, надії типової представниці психотипу жінки-матері Альфари приречені на фіаско. Слід зауважити, що тандем *Кортез – Альфара* являє собою достатньо прозору алузію на стосунки автора з Євгенією Ніколаєвою, яка допомогла письменнику позбутися алкогольної залежності та опікувалася ним до кінця його життя.



Отже, Ю. Косач наполегливо шукає літературні аналогії, зіставляє власну життєву ситуацію з обставинами, в які потрапили ті чи інші «культурні герої» його текстів. Автобіографічне письмо стало для письменника своєрідною цілющою автотерапією. Писання – це можливість висповідатися, пояснити свої вчинки, підстави зробленого у критичній ситуації вибору й отримати надію на розуміння.

## **2.2. «Скорбна симфонія» в контексті компенсаторних пошуків автора**

У ХХ столітті в філософії, науці, мистецтві відбувається переосмислення концепції особистості. Основна увага приділяється усвідомленню процесу самоідентифікації. Труднощі цього процесу полягають у тому, що ідентичність особистості, тобто «її самовизначення щодо інших» [72, с. 210], не статична, а перебуває в постійному русі. Відповідно виникає питання щодо визначення поняття ідентичності. Одне з найпоширеніших тлумачень зводить ідентичність до психологічного уявлення людини про своє «Я», яке характеризується суб'єктивним відчуттям індивідуальної самототожності й цілісності, ототожненням людиною самої себе (частково усвідомлене, частково неусвідомлене) з тими чи іншими типологічними категоріями (соціальним статусом, статтю, віком, значенням, взірцем, нормою, групою, культурою тощо) [72, с. 238].

На думку Т. Власевич-Хоркавої, певним аналогом ідентичності може бути поняття ідентифікації, але між ними є принципові відмінності [30]. Ідентифікація (самоідентифікація) передбачає дію, процес зіставлення одного об'єкта з іншим, виявлення загальних чи, навпаки, специфічних ознак, рис. Ідентичність постає як наслідок процесу ідентифікації (самоідентифікації). «З погляду психології, формування ідентичності передбачає процес одночасного відображення й спостереження, що відбувається на всіх рівнях психічної

діяльності, завдяки якому індивід оцінює себе з погляду того, як інші, на його думку, оцінюють його порівняно з собою і в межах значущої для них типології; водночас він оцінює їхні судження про себе з погляду того, як він сприймає себе порівняно з ними і з типами, що є значущими для нього» [253, с. 172], – підкреслює Е. Еріксон. Психолог вважає, що цей процес відбувається підсвідомо – за винятком тих випадків, коли внутрішні умови та зовнішні обставини посилюють болісне або захоплене «усвідомлення ідентичності».

Перші підходи до філософського аналізу феномену ідентичності (самосвідомості) здійснили філософи Нового часу, зокрема представники емпіричного напрямку Дж. Локк, Д. Г'юм. У подальшому поглиблене феноменологічне розроблення ця проблема отримала у працях Ф. Шеллінга і особливо – в Г. Гегеля. Саме Гегель першим в історії дослідив логіку розвитку самосвідомості відповідно до своєї тріадної концепції саморуху абсолютної ідеї.

Одним із найважливіших виявів колективної ідентичності вважають національну. На думку О. Зварич, у її ідентифікації особлива роль відведена історичній пам'яті та історичній свідомості, адже ці два поняття є одними з найменш розроблених у науковій літературі, їх часто сприймають як синоніми, що може призвести до помилок та непорозумінь. А. Герасимчук та З. Тимошенко зазначають: «Історична пам'ять – це соціально-психологічне явище, змістом якого є збереження і відтворення індивідом, соціальною групою, класом уявлень, переживань, традицій, звичаїв, морально-естетичних норм, що мали місце у минулому» [52, с. 52]. Через культуру історична пам'ять постає як основа для розвитку історичної свідомості, у межах якої відбувається усвідомлення нацією самої себе, усвідомлення того, що вона має свою історію, робить свій внесок у поступ світової цивілізації. Часто вживаним є визначення Йорна Рюзена, який трактує історичну свідомість як «внутрішній зв'язок інтерпретування минулого, розуміння сучасного й окреслення перспективи на майбутнє» [179, с. 83]. Під

історичною свідомістю вчений розуміє сукупність ментальних (емоційних і когнітивних, естетичних, моральних, несвідомих і свідомих) операцій, через які досвід часу в медіумі пам'яті перетворюється на орієнтування життєвої практики [178, с. 83]. Обидва дослідники акцентують важливе значення «медіуму пам'яті» та необхідності інтерпретувати його в сьогоденні, перетворюючи в майбутню стратегію – віднайдену ідентичність. Отже, зв'язок історичної пам'яті та історичної свідомості є співвіднесенням між фактом та результатом оперування ним.

Історична пам'ять постає своєрідним будівельним матеріалом для свідомості. Коли пам'ять (сталий конструкт) активізується різними чинниками (внаслідок розриву чи втрати колишнього світу), то як наслідок отримуємо новоутворення історичної свідомості. Тому чітко можна простежити своєрідну взаємоієрархічність між названими поняттями-компонентами. При порушенні вісі *минуле – сьогодення – майбутнє*, що особливо характерне для еміграційного прошарку, саме оперування історичною пам'яттю допоможе рефлексійному теперішньому ідентифікувати себе. Як стверджує О. Зварич, саме це дає беззаперечні підстави стверджувати про наслідковий зв'язок історичної пам'яті, формування історичної свідомості та визначення національної ідентичності. Значення історичного знання для національної ідентичності зростає також з огляду на явище «парадоксу Бромлея», суть якого полягає в тому, що «в умовах руйнації традиційного суспільства за відмирання традиційно-побутової культури, втрати питомих етнографічних рис, усе ж відбувається зростання етнонаціональної свідомості» [52, с. 154].

Проблема самоідентичності була актуальною й для мурівського покоління. Водночас повоєнна дійсність вимагала певних ідеологічних коректив. Ішлося, зокрема, про екзистенціалістський контекст складних філософських шукань, про втрату рятівної віри в можливість побороти зло. На руїнах європейських міст гуманістичні концепції людини – вінця творіння – більше не переконували й не захоплювали. Саме у зв'язку з

процесами світоглядного самоозначення повоєнного покоління у творах драматургів діаспори звучить незмінно важливий мотив самостворення, тобто національно-культурної ідентичності як наслідку свідомого індивідуального вибору.

Неможливість повноцінно реалізуватися за межами батьківщини характерна для багатьох героїв Ю. Косача. Варто зазначити, що певні драматичні твори були написані на основі його прози: «Скорбна симфонія», «Марш Чернігівського полку», «Облога». Автотематизм виявляється на проблемно-тематичному рівні, призводить до звернення автора до тих самих проблем в епічних і драматичних творах. Це і визначає внутрішній взаємозв'язок різнопланових текстів Ю. Косача, адже основні принципи філософського світобачення, що багатоаспектно реалізовані в концептуальних історіософських та публіцистичних працях, вибудовують художній простір його творчості. Єдність основних аспектів мисленнєвого простору дає підстави говорити про авторський контекст творів Ю. Косача, що відображено на рівні проектування прото- і метатекстів, адже повісті «Голос здалека», «Еней та життя інших» (1946), романи «Володарка Понтиди» (1937), «Затяг під Дюнкерк» (1936), оповідання «Місія Симоновського» (1942), «Уривок Симфонії» (1943), збірки поезії «Тринадцята чота» і «Клубок Аріадни» та драматичний твір «Скорбна симфонія» (1945) акумулюють основні філософські ідеї автора, зокрема проблему самоідентичності українців.

Так, у повісті «Еней і життя інших» автор зображує генерацію українських емігрантів, блукачів, позбавлених рідної Вітчизни, що в екзистенційній ситуації залишаються вірними національній ідеї. Головний герой, Еней, виступає фактично alter ego самого автора, завдяки якому осмислюється епоха, доля в ній України, національна самоідентифікація.

У повісті «Голос здалека» письменник порушує питання психологічної реакції людини на зустріч із двійником. Автор наділяє головного героя містичними можливостями надлюдини, яка спроможна почути голос своїх

предків. Ю. Косач пояснює цим пробудженням української свідомості та причину таємного тяжіння до всього українського. Головне в ідентичності – це збереження об'єкта в часі. Компонентами ідентичності є тіло, пам'ять, рефлексія, синтетична єдність аперцепції (за Кантом), тобто здатність усвідомлювати будь-яке виразне існування у формі «свого Я» [30, с. 12]. Жоден із перерахованих компонентів не є достатнім сам по собі для виявлення ідентичності. В. Гесле наводить приклад, пов'язаний із тілесною ідентичністю: коли людина перебуває у стані коми, її впізнають друзі (вона не втратила своєї ідентичності) або людина втратила пам'ять, але всі її впізнають. Так, у творі Юрія Косача хвороба забрала тілесну оболонку головного героя, проте його душа зазнала оновлення та, нарешті, віднайшла свій ідентифікаційний код – приналежність до української нації.

Головним постулатом Косачевого світобачення є те, що Європа може дати чимало: суспільне становище, багатство, освіту, кохання, але реалізуватися в житті, стати частиною, власне суб'єктом історії людина може лише в національному світі. Навіть Богдан Хмельницький, який здобув собі визнання і повагу як славетний полководець, не залишається в Європі, яка пропонує йому все, а повертається в Україну, де на той час він лише маловідомий сотник. Героїчні дії козацького корпусу під проводом Богдана Хмельницького в останні роки Тридцятилітньої війни зображувалися у втраченому романі Ю. Косача «Затяг під Дюнкерк». У творі йшлося про те, що у складі військ принца Конде козаки відзначилися в багатьох боях і навіть захопили в 1646 році нездоланне місто-фортецю Дюнкерк. Українські вояки-найманці, які завдяки своїй відвазі та військовому мистецтву здобули славу й багатство, отримують чергову вигідну пропозицію – продовжити службу під французькими знаменами. Але, приймаючи волю командира, вирішують усе ж повернутися на батьківщину. Отож, особливістю авторської історіософії є ідея про те, що нагоду реалізувати себе українець має тільки в Україні, а Європа для нього стає своєрідною формою випробування – грошима, славою тощо.

У повоєнні роки Юрій Косач неодноразово звертається до драми художника, змушеного змиритися з тим, що славу можна отримати лише з рук поневолювачів. «У цьому зв'язку претекстом Косачевої драми про Дмитра Бортнянського «Скорбна симфонія», – зазначає Віра Агєєва, – була Українчина «Оргія» (і, ширше, знана полеміка Лесі Українки та Володимира Винниченка про підставність переходу в іншу культуру)» [2, с. 61]. Рукопис драми Юрія Косача «Скорбна симфонія» був віднайдений Марком Робертом Стехом в архівах Української Вільної Академії Наук у Нью-Йорку.

Драматичний твір «Скорбна симфонія», присвячений проблемі пошуків самоідентичності в межовій ситуації буття, зображує протиборство двох душ, двох ідентичностей. Драматична дія розгортається в 1812 році перед інвазією наполеонівської армії й початком франко-російської війни. Головний герой, Дмитро Бортнянський, на той час залишає посаду керівника придворної співочої капели і переживає депресію у відчуженні не лише від галасу світського життя, а й від людей загалом. Водночас у кількох ретроспективних сценах реципієнт знайомиться з Італією другої половини 1770 років. На той час Бортнянський був уже відомим композитором, адже в 1776 році в театрі «Сан-Бенедетто» була поставлена його опера «Креонт», яка принесла композитору неабияку славу. Проте митець вирішує повернутися з Італії в Російську імперію і залишитися в Петербурзі. Здебільшого біографи Бортнянського подають скупі факти про життя композитора напередодні війни 1812 року, тому питання, наскільки Юрій Косач (відомий, з одного боку, прискіпливістю у дослідженнях раритетних історичних джерел та документів, а з іншого – белетрист, наділений чималою творчою уявою) дотримується історичної правди, залишається відкритим.

У «Скорбній симфонії» Дмитро Бортнянський-емігрант у лімінальному просторі пройшов шлях від батьківщини за народженням до свідомо обраної батьківщини. Народився композитор на Лемківщині та за вказівкою цариці Єлизавети Петрівни був відправлений на навчання до Італії. Венеція – Болонья – Рим – Неаполь – Санкт-Петербург – це траєкторія руху митця до

України ментальної. Втрата батьківщини для Бортнянського стала причиною фрустраційної поведінки. Існують такі ознаки фрустрації, як агресивність, депресивність, безсилля, відчай. Саме в такому стані й перебуває Бортнянський. Він не може знайти вихід із ситуації вибору, яка постає перед ним як стіна, що відкидає його назад, до себе, до екзистенції. Психологічний портрет душевного стану митця в межовій ситуації передбачає страждання, екзистенцію «дійсного» внутрішнього буття як наслідок осяяння. Роздуми про особисте життя поєднані з аналізом історичної долі українського народу. Збентежений, під тиском непорозумінь, він утікає від зовнішніх обставин у власний світ, але й там не знаходить душевного спокою.

Художнє розгортання теми пошуків власного «Я» реалізується завдяки образній алегоричності. Найчастіше алегорію визначають як спосіб двопланового художнього зображення, що ґрунтується на приховуванні реальних осіб, явищ і предметів під конкретними художніми образами з відповідними асоціаціями. Алегорія також відома своїм дидактичним потенціалом. У байках і притчах завдяки цьому художньому засобу унаочнюються складні морально-етичні проблеми. У бароковому театрі завдяки алегорії внутрішній світ людини наповнюється драматизмом і суперечливістю, в умовних (раціонально створених) постатях відтворюється реальна психологія. На відміну від персоніфікації, алегорія відзначається домінантною метою: не стільки «оживляти», скільки витягувати назовні щось із внутрішнього світу людини. Психіка, внутрішній світ, духовний чи душевний світ – це абстрактна сфера для конкретного мислення. Коли внутрішнє набуває ознак зовнішнього, корелює із повсякденним життєвим досвідом, йдеться про алегоричний фрагмент. «Високий потенціал алегорії відновили митці ХХ століття, зокрема експресіоністи, які відкрили, що за допомогою алегорії можна ефективно посилювати експресію зображення», – зазначає М. Моклиця [137, с. 55].

Інтертекстуальне прочитання твору Ю. Косача підтвердило, що образи жінок у «Скорбній симфонії», як і герої класицистичної драми, наділені

іменами-характеристиками: авантюристка-княжна Дараган та спокусниця-Чорна пані. Обидва образи відомі з інших творів Юрія Косача, і тому реципієнту вже не складно декодувати їх основне символічне значення. Конфлікт між ними – це відображення внутрішнього конфлікту головного героя між прагматизмом і жертовністю.

Княжна Тараканова – реальна історична особа, відома в Європі XVIII століття під кількома різними прізвищами, проте справжнє її ім'я достеменно невідоме. В історіософських працях немає одностайної думки щодо її походження. За однією з версій, Тараканова – це спотворена версія прізвища українського козацького роду Дараганів із Чернігівщини, що були пов'язані зі своїми ж земляками Розумовськими [240]. Інші дослідники вважають нею «принцесу Августу, княжну Тараканову, що таємно перебувала в Іванівському монастирі» [240].

До документів, пов'язаних зі справою «самозванки», доступу не було аж до часів Миколи I, який захотів ознайомитися з їх змістом і доручив графу Д. Блудову зробити витяги з найважливіших матеріалів. Перша публікація про цю справу (за документами польських архівів) з'явилася в Лейпцигу 1863 року. Це була книга О. Голіцина «О мнимой княжне Таракановой». Автор називає княжну несправжньою, тому що була реальна княжна Тараканова, інша загадкова жінка, під якою підозрювали дочку Єлизавети Петрівни. Того ж року вийшов твір І. Снегирьова «Новоспасский ставропигиальный монастырь в Москве», в якому було подано історію цієї княжни. Ймовірно, що княжна видавала себе за дочку імператриці Єлизавети Петрівни і графа Розумовського та проголосила себе онукою Петра Великого. На початку 1774 року під впливом поляків, що оточували князя Радзивілла, прибічника Панської конфедерації, Тараканова оголосила себе претенденткою на російський престол. Для досягнення мети вона відвідала Венецію, а звідти поїхала до Константинополя. Але штормом княжна була викинута на берег біля Рагузи, де і прожила до кінця 1774 року, розсилаючи маніфести і листи до султана, Орлова-Чесменського, графа Паніна



[240, с. 39]. У листах вона писала про своє походження від Єлизавети Петрівни, а також про бажання за допомогою Пугачова зайняти престол, демонструючи навіть вигаданий заповіт імператриці.

Стривожена появою та діяльністю конкурентки, Катерина вдалася до рішучих заходів із метою її знищення. За наказом імператриці у травні 1775 року Олексій Орлов підступно заманив княжну на корабель та привіз до Петербурга, щоб улаштувати допит. Після цього Катерина відправила її до Шліссельбурзької в'язниці, де княжна згодом і загинула, не розкривши таємниці свого народження.

У 1987 році вийшла остання в УРСР книжка Ю. Косача – роман «Володарка Понтиди», присвячений долі відомої авантюристки-княжни Тараканової. Автор отримав схвальні відгуки на свою працю таких знавців літератури, як Ю. Смолич, Д. Павличко, Н. Околітенко. Н. Чухонцева висуває припущення, що Юрій Косач орієнтувався на популярно-історичний нарис П. Мельникова (Андрія Печерського) «Княжна Тараканова и принцесса Владимирская», вперше опублікований 1867 року в журналі «Русский вестник» і неодноразово перевиданий. Автор цього нарису проаналізував не лише російські, а й зарубіжні матеріали про княжну, не оминувши і напівлегендарних усних оповідей. Це і до сьогодні найгрунтовніша праця про неї, щоправда, надто тенденційна щодо участі польських конфедератів та єзуїтів у її долі. Навряд чи тільки вони підтримували «претендентку», адже в ослабленні Російської імперії були зацікавлені всі європейські володарі. Ю. Косач зазначав: «Для українського історичного автора ота таємнича і трагедійна постать [...] цікава насамперед тим, що це була, мабуть, перша українська емігрантка, помітна також своїми політичними концепціями, в яких фігурувала й Україна як окрема частина майбутнього імперіяльного комплексу відродження Візантії» [83, с. 279].

З княжною Дараган пов'язана проблема самовизначення українця в умовах європейського життя та органічність його інтеграції у західну цивілізацію. Княжна першою натякає композитору на причину його

душевних переживань і пропонує йому реальний вихід із ситуації, адже має такий самий досвід емігрантки. Отже, проблема самоідентичності героя оприявнюється через практику Іншого. Спілкування з метою пізнання себе передбачає активну роботу обох сторін. Завдяки комунікативному акту герой виявляється на місці Іншого, зустріч із яким уможлиблює для нього наближення до власного внутрішнього образу. У цьому процесі головний герой поєднує в собі суб'єкта, який мислить, та суб'єкта, який споглядає: *«Ми мов брат і сестра. І ще ми – жреці, від однієї тайни. Від тайни землі підемо до другої тайни...»* [83, с. 284]. Заглиблення Бортнянського у свій внутрішній світ позбавляє його страху перед двійником.

На думку княжни, Бортнянський може подолати стан душевного дискомфорту, тільки випустивши «чайку» із лабет власної душі. Тож, для відтворення ідеї національної самоідентичності автор апелює до української свідомості та звертається до архетипу «чайки», адже архетип є первинною схемою образів, у яких узагальнено досвід людства, одним зі змістів колективного несвідомого. Досить активно архетипи колективного несвідомого виявляють себе в фольклорних образах-символах. Саме архетипи є своєрідним джерелом для появи пісенної символіки, яка впливає на свідомість, бо «дія архетипу, незалежно від того, чи має вона форму безпосереднього досвіду, а чи відображається через слово, сильна тому, що в ньому говорить голос, потужніший від нашого власного» [257, с. 237]. Остаточно утвердив цей термін К.-Г. Юнг, розглядаючи його як основний позасвідомий засіб передачі найціннішого людського досвіду від покоління до покоління в формі підсвідомих символів, як закорінений у мові та міфі складник колективної пам'яті, в якому акумульована мудрість людства. Прадавні архетипи колективної підсвідомості людства знову й знову постають у міфах, релігіях, снах і фантазіях, проникаючи у всі види мистецтва, літературу і народну творчість. Повторюючись тисячі разів, вони формують певні сталі моделі, здатні відроджуватися і виявляти себе в різні епохи в різних образах. «Архетип» як ідеальна формотворчість виявляється в

матеріалі свідомого досвіду через архетипний образ. Саме тоді спадщина предків, яка зберігається в кожній індивідуальній душі формально і несвідомо, має можливість проявитися завдяки життєвій конкретиці. Будь-яка людина наділена інстинктами і запасом архетипних образів, які їх відображають. Отож, у кожній людині функціонує колективне неусвідомлене, утворене зі сфери інстинктів і їх відповідників – архетипів.

Архетип є загальним значенням, притаманним усім індивідам, він зберігається на рівні колективного несвідомого і виявляється у формі символів. Символ є безпосередньою реалізацією архетипу, який ніколи не вичерпує всього багатства його значень. Слова-символи, які називають поняття, що однаковою мірою сприймаються всіма людьми, бо вони вказують на універсальні явища природи, називаємо архетипними [256, с. 177]. Вони, на думку К.-Г. Юнга, «супроводжували людину споконвіку, були зумовлені самим життям, культурою, лягли в основу міфології, релігії, мистецтва, філософії» [256, с. 182].

Образ чайки в жанрах усної народної творчості, зокрема в думах та історичних піснях, постає символом нещасливої жіночої долі. Так, Єфросинія Ярославна, дружина Ігоря зі «Слова про похід Ігорів», постає символом усіх руських дружин, які стали вдовами. О.Сліпушко відзначає, що в оригінальному тексті автор зображує Ярославну на самому краю князівства – в Путивлі, хоч починає оповідь про неї з Дунаю, представляючи Єфросинію як дочку галицького князя Ярослава Осмомисла. Її голос, що нагадує сумний крик чайки, чути навіть на Дунаї. На думку дослідниці, це дуже точний образ, бо чайки живуть у болотистих гирлах Дунаю. Т. Шевченко, працюючи над переспівом плачу Ярославни, образ зигзиці передає фольклорно-символічним образом чайки: *«Полечу, каже, зигзицею, Тією чайкою-вдовицею, Та понад Доном полечу»* [195]. Отож, осмислює образ відповідно до архетипу чайки як втілення нещасливої жіночої долі. Образ чайки також часто асоціюється з образом знедаленої України, яка, мов та чайка з чаєнятами при битій дорозі, кинута на поталу злим ворогам: *«Ой горе ж тій*

*чайці, ой горе небозі; Що вивела часнята при битій дорозі! // А чумаки йшли та чаєчку найшли. // Чаєчку зігнали, часнят забрали» [158].*

Проте, ймовірно, архетип чайки був інтерпретований Ю. Косачем відповідно до «Патетичної сонати» М. Куліша. У творі М. Куліша головна героїня під іменем Чайки належить до комітету таємної збройної самостійницької організації. Як зазначає В. Романенко, Кулішева героїня бунтує проти малоросійства. Вона уособлює той тип вольового, відданого національній ідеї, цілеспрямованого українця, про який мріяли Д.Донцов, Є. Маланюк, О. Теліга та інші представники української політичної думки, діячі національної культури, які болісно переживали поразку УНР. *«Так, я Чайка!.. Я тая Чайка, що літала над Жовтими Водами, об дороги козацькії билась, що літа і б'ється у кожному козацькому серцеві...» [176, с. 89].*

Архетипний символ чайки реалізується і у драматичному творі Ю. Косача «Дійство про Юрія-Переможця», який був написаний значно раніше від «Скорбної симфонії». Наприкінці твору Василій говорить: *«Чайка крилом черкає: це той, що з долею мірявся. Але умиється, умиється в кривавій росі й чистий стане. До свого серця повернеться» [83, с. 389].* Л. Залеська Онишкевич образ чайки ототожнює з образом Юрія з «Дійства про Юрія-Переможця» та Марини з «Патетичної сонати». На думку дослідниці, Марина-Чайка відкинула й особисті мрії, й етичні принципи задля добра країни. В обох творах чайка уособлює прагнення до національної самоідентифікації: *«І Марина, і Юрій «з долею мірялися»; в обох драмах подібні жертви задля тієї ж мети» [48, с. 260].*

Архетип чайки у «Скорбній симфонії» також модифікується відповідно до національних уявлень.

**КНЯЖНА ДАРАГАН.** *Ні, правда. Але у вас ще чогось недостає. Зверху блиск – внутрі пустеля. Гарні слова – без змісту. Ваші опери для лялькового дому. Будьте людиною, маестро. Визволіть свою душу.*

**ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ.** *Ви це справді глибоко відчули. Я сам думав про це...*

КНЯЖНА ДАРАГАН. *Визволить душу – хистку чайку, яка б'ється, знаєте, б'ється крилом над хвилею...*

ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ. *Знаю, знаю... Так, чайка, іменно чайка й крилом-крилом черкає хвилю... А ви, а ви, скажіте... [83, с. 301].*

«Визволення душі» можна інтерпретувати як заклик до здійснення самогубства – якщо не прямого, то символічного. Бортнянський, як і головний герой п'єси А. Чехова «Чайка», Костянтин Треплев, добровільно віддає життя мистецтву, пов'язавши з ним усі надії, але через неправильне розуміння місця культури в суспільстві стає не спроможним реалізувати власні можливості. Якщо Треплев вирішує закінчити життя самогубством, то Ю. Косач дає своєму героєві другий шанс. Отож, архетип «чайка» у «Скорбній симфонії» постає засобом художнього узагальнення, що уособлює прагнення душі головного героя до національної самоідентифікації та усвідомлення хибності життєвого вибору, зробленого в минулому, необхідності розвитку національного мистецтва.

Наступний алегоричний образ у творі – образ Чорної пані. Вперше він з'являється в однойменній збірці 1931 року. Ліричному герою збірки «Чорна пані» Ю. Косача ввижається загадковий доктор Ікс, який докоряє йому за різні мистецькі та моральні огріхи (облудність текстів, нещирість, страх сказати правду читачеві). Водночас ці вияви совісті нейтралізує привид красивої Чорної пані, яка закликає його забути про все і насолоджуватися життям. Аналіз особливостей відображення Ю. Косачем дійсності з застосуванням філософських гедоністичних критеріїв сприяє глибшому розумінню характеру художнього усвідомлення письменником проблем особистості.

Поняття задоволення – універсальна категорія культури, яка має відмінності в різних картинах світу. У кожного народу є власні звички, типові ситуації, які пов'язані з отриманням задоволення. Вищою насолодою і гедоніста, і аскета визнавався оспіваний античною думкою стан безпристрасного спокою, що в різних контекстах виражався або поняттями

гедоністичної і стоїчної лексики: «атараксія» (безтурботність душі), «апонія» (відсутність тілесного страждання), «апатія» (безпристрасність), або трактував у платонівській і неоплатонічній манері як «повернення душі до божественного джерела», «повернення до Першогоєдиного» та ін. Принцип помірності став основним в античній культурі, на ньому ґрунтувалися і гедоністична, й аскетична традиції. У першому випадку помірність була умовою досягнення стану насолоди й уникнення задовольень, що призводять до страждань. У другому – способом досягнення чесноти, запорукою реалізації поставленої мети. Але в обох випадках принцип помірності дозволяв зняти напруження пристрастей, звести їх до певної усередненої норми. Античні вчення гедонізму й аскетизму були двома способами досягнення людиною, по суті, однієї і тієї ж мети – незалежності від зовнішнього світу, звільнення душі і досягнення нею блаженства.

У «Скорбній симфонії» функція й символічний зміст спокуси Чорної пані також спрямований на гедоністичну насолоду з безперечним моральним компромісом. Адже врешті-решт композитор намагається досягти примарної мети творення «великої музики», присвятивши себе службі на благо імперії, що поглинула й поневолила його батьківщину. Головний герой драми переживає душевну дилему, яка постала перед більшістю українських митців XVIII – початку XIX століть. Сам драматург писав: «Це був реалістичний світогляд нащадків козацького барокко, які знали, що «головою муру не проб'єш». Були, звичайно, гедонізм, сервілізм. Але були і Г. Сковорода, і сяйна плеяда наших учених, митців [...]. Симбіоз довершувався прискорено, але й Україна не була пустелею. На жаль, не всі вони дивились на Київ, а на Петербург, бо там була кар'єра і славетність» [83, с. 281]. Отож, культура напруженого пошуку письменника у сфері зіткнення особистості та системи, що нівелює право людини вільно виражати себе, відображає проблему екзистенційного страждання, а також зображує проблеми культури першої половини XIX століття.

У «Скорбній симфонії» життєвий шлях головного героя твору є свдомою інверсією біографії Ю. Косача. Проте якщо у драматичному творі Бортнянський обирає шлях національної самоідентичності, то в реальному житті сам автор піддається впливу «чорної пані» та обирає гедоністичну насолоду. Адже, як відомо, у другій половині п'ятдесятих років драматург почав регулярно друкувати у своєму журналі «За синім океаном» різкі (іноді істеричні) напади на українську еміграцію, що викликало відразу суспільного оточення, в якому він до того часу жив та творив. У 1973 р. у Києві, всупереч хвилям арештів і безпощадному розгрому української інтелігенції, Ю. Косач виголошував пєани на честь «Великого Жовтня» та «радянського ладу». Отож, концептуальний діалогізм має циклічний характер: Ю. Косач цікавить процес, а не результат, метою є «вільний вибір», шлях, а не підсумок; сенс полягає у внутрішній духовній дії індивіда. Драматург, засвоївши гедоністичну філософію Епікура, намагався створити образ особистості, яка вбачає сенс життя в самопізнанні.

Сюжет драматичного твору постає не відтворенням біографії письменника, а відштовхуванням від неї, компенсацією того, що не здійснилося в реальному житті. З огляду на це для аналізу драматичного твору варто залучати не біографічний контекст, а психоаналітичний. Адже, на думку З. Фрейда, за допомогою творчості митець розкриває свої фантазії, тим самим реалізує нездійснені власні бажання. Він ніби підбирає такі образи у власному несвідомому, які могли б розкрити його інтимні переживання та пригнічені бажання [230, с. 250]. А. Адлер визначає «компенсацію» засобом подолання неповноцінності, засобом здобуття коректної моральної свободи. Науковець наголошував на ролі соціальних чинників, а характер людини, на його думку, будується відповідно до його «життєвого стилю», який являє собою «систему цілеспрямованих прагнень, у яких реалізується потреба в перевазі, вищості та самоствердженні, саме такі потреби виступають компенсацією комплексу неповноцінності» [263, с. 68]. На основі комплексу неповноцінності розвивається компенсаторний комплекс переваги. Якщо

обидва комплекси надмірно розвинені, вони сприяють самовилученню людини з корисного життя. Але, наповнені соціальним змістом і проявляючись адекватно до ситуації, вони виступають як сигнальні орієнтири. Кожна людина на основі свого прототипу прагне створити ситуацію, в якій вона перевершує всіх. І комплекс неповноцінності, і комплекс переваги відіграють для особистості компенсаторну роль, що дозволяє їй виконувати відповідні соціальні ролі й, за можливості, реалізовувати власний креативний потенціал у процесі адаптації до умов соціокультурного середовища.

Письмо для Ю. Косача постає унікальним психологічним феноменом самопізнання і пізнання світу, що часто супроводжується страхом смерті й бажанням її подолати. Як зауважує Н. Зборовська, під час творення відбувається енергетичне перевантаження: «Психічна енергія в полі свідомості різко знижується, натомість активізуються глибинні енергетичні потоки неусвідомленого: водоспад міфологічних та архетипних (первинних) образів і символів виноситься з глибин душі» [51, с. 49]. Вторгнення несвідомих творчих сил насамперед спонукає до оновлення та духовних змін у структурі окремої особистості та світу. Адже у психічних глибинах кожної людської істоти відбувається процес бродіння різноманітних бажань, які можуть ніколи не виявитися, але в екстремальних ситуаціях іноді вириваються назовні.

К.- Г. Юнг намагався вирішити питання дії компенсації та її поєднання з креативною діяльністю. Розробляючи власну модель організації психіки, швейцарський учений пішов значно далі від З. Фрейда, структурувавши не тільки «позасвідоме», а і свідоме. Пацієнтам, які скаржилися на психічні розлади, він рекомендував намалювати те, що вони відчують, за мірою здібностей, увівши поняття «терапевтичного методу». Згідно з теорією К. Юнга, тяжкий психічний стан, «позасвідоме» та «компенсація» мають точки перетину, тобто спільну межу, за якою актуалізуються творчі здібності. Саме з проблематикою символів пов'язане розуміння К. Юнгом



художньої творчості. Творчість К. Юнг, на відміну від З. Фрейда, розуміє не як викорінення індивідуального неврозу, дитячої психічної травми, а як пошук божества, до якого кожен іде своїм шляхом, відповідно до характеру своєї Самості.

Ймовірно, драматичний твір «Скорбна симфонія» був написаний драматургом в останнє десятиліття життя, коли автор оцінював перспективи часу, власні творчі досягнення крізь призму своїх життєвих компромісів. Письмо допомагало йому усвідомити свою Самість, виконувало компенсаторну функцію. Про час написання «Скорбної симфонії» якоюсь мірою свідчить уже сам факт, що текст зберігся в архівах УВАНу. В архівах збереглися насамперед рукописи останніх кільканадцяти років його життя. Але переконливішим показником часу написання драми є важлива функція в тексті низки тем і мотивів, що посідають визначальне місце в романі «Володарка Понтиди» (1987). Т. Даниленко зазначає, що в цьому романі письменник здійснив історичне «розслідування» долі загадкової самозванки на російський престол. Відповідно до загальної теми автор ставив і намагався розв'язувати у творі конкретну проблему, суть якої полягає у самовизначенні (національному, буттєвому) українців в умовах європейського життя. Отже, «Скорбну симфонію» можна вважати продовженням зазначеного роману на підставі художнього осмислення подібної проблеми.

У драматичному творі також ідеться про доробок митця, який досяг визнання коштом душевного і громадянського компромісу. Екзистенційно-межовий стан психіки митця виявляється у внутрішньому протистоянні двох генетично зумовлених типів реакцій: авантюрно-козацької та «повернення до себе». Український філософ О. Кульчицький наголошує, що першоосновою української психіки є могутній козацький потяг до волі, який криється за зовнішньою потаємністю. Відчуження від самого себе було спричинене прагненням пізнати власну сутність. Самоідентифікація митця відбувається завдяки його примиренню з минулим. У такий спосіб автор ілюструє ідею М. Гайдеггера, який стверджував: «Присутність у своєму фактичному бутті є

завжди, і вона вже була. Явно чи ні, вона є своїм минулим. І це не лише так, що її минуле тягнеться немов «за» нею, і вона має минуле як ще наявну властивість, що продовжує у ній діяти. Присутність «є» власним минулим згідно зі способом свого буття...» [231, с. 20]. За Ю. Косачем, самоідентичність стає неможливою без минулого.

Отримавши визнання та славу, композитор відчуває спустошення, втрачає духовність як головний чинник внутрішнього світу. Такі почуття, як любов, віра, відходять на другий план, поступаються місцем байдужості, страху, самотності. У драмі Ю. Косача відчуження творчої людини набуває форми внутрішньо-екзистенційної відокремленості від звичного та буденного, стану трагічного виходу з людського буття, дистанціювання від навколишнього світу з метою прагнення до екзистенційно розгорнутого буття. Бортнянський зовсім відмовляється від спілкування з людьми та поринає у роздуми.

Найближче оточення було не здатне допомогти композитору вийти із затяжної депресії, дружина композитора – пані Бортнянська – прагнула лише матеріальних статків. *«Розходи які – за голову братись. Крамниця, пекарня – всі рахунки присилають. Ресторани, й кравець, і за упряж, і коні... Векселі підписуєш якісь... Двісті п'ятдесят рублів у ресторані – нечуване!»* [83, с. 296]. Важко стверджувати, що, відтворюючи особисте життя Бортнянського, Косач послуговувався історичною правдою, адже особисте життя композитора лишалося невідомим. Ганна Іванівна, дружина Бортнянського, очевидно, була набагато молодшою від чоловіка, бо пережила його на тридцять два роки. Своїх дітей вони не мали. Сином Бортнянського вважали поручника Олександра Вершеневського – очевидно, усиновленого. Також відомо, що під час перебування в Італії у композитора зав'язалися романтичні стосунки із графінею Євгенією Скавронською, небогою Григорія Потьомкіна – фаворита Катерини II. Вона любила музику і живопис та мала славу інтриганки.

Причину відчуження Бортнянського від оточення в тексті коментує княжна Дараган: *«Але у вас ще чогось недостає. Зверху блиск – внутрі пустеля. Гарні слова – без змісту»* [83, с. 283]. Національна нереалізованість призвела до стану відчуження митця.

Образ третьої жінки, Саньки, у творі постає уособленням національної самоідентичності. Українська селянка приїздить до Петербурга, щоб зустрітися з композитором. Розповіді про рідні степи звеселяють митця, і він, нарешті, спроможний подолати депресивний стан: *«Слухай, ти, мріє моя. Я тебе виглядав стільки літ, мій Боже, стільки літ. Снилась ти мені – ось що. З туману виткана, бліда така, мов ліля, з очима-затонами, вийшла та зопару, а він над цими багнами в'ється, а в багнах кості дзвонять козацькі...»* [83, с. 318]. Наприкінці твору автор дає можливість зрозуміти реципієнту, що упродовж усієї драматичної дії головний герой еволюціонував до національного самоусвідомлення, долав гедоністичні настрої. Марко Роберт Стех ставить під сумнів ототожнення художньої правди з біографічною. Адже неможливо поєднати бажання композитора кинути все й податися з «музою» в Україну із фактами його реальної біографії, зокрема з фактом написання музики до проімперської пісні-гімну на слова Василя Жуковського «Певец во стане русских воинов».

Отож, історична свідомість в умовах маргінесу чи кризи акумулює та консолідує, постає ланкою у єднанні нації та процесі національної ідентифікації. Усвідомлення розриву із колишнім світом, його втрата, відчуття неприсутності чи неповної присутності його веде до надмірної активізації функції пам'яті, гіпертрофії. І коли нова генерація починає реконструювати історію, то образ минулого виконує роль соціального посередника, агента впливу сучасного у просторі минулого і минулого в сучасному, тобто ми шукаємо те, що співзвучне нашим настроям і очікуванням. Покоління *displaced person* у багатовіковому фонді української історії шукає собі подібних, подібні умови бездержавності, необхідні для консолідації символи, шляхи переходу через такі ж Рубікони. Актуалізуючи

цю роботу історичної пам'яті, Ю. Косач у драмі «Скорбна симфонія» не намагається відтворити біографічні реалії з життя митця. Ймовірніше, драматург (свідомо чи несвідомо) проектує у творі власне «Я», власну кризу ідентичності, власні зовнішні й внутрішні фрустратори. Тим самим він дисоціює себе, намагається осмислити ті проблеми, із якими зіткнулися емігранти, щоб не загубитися і не втратити власне «Я».

### **2.3. Форманти «театру абсурду» у драмі «Кортес і безталанна»**

Суспільна свідомість середини ХХ століття позначена болісними пошуками місця людини у світі. Тому поява абсурдистської філософії, що акумулювала кризові моменти доби, мала закономірний характер, а тема безглуздості людського існування стала предметом уваги не тільки філософії, а і літератури та мистецтва ХХ століття (А. Камю, С. Беккет, Е. Йонеско, В. Фолкнер, С. Далі, П. Пікассо й ін.). Ця тема репрезентує новий погляд на людину та її місце в Універсумі. Абсурд стає не тільки способом мислення, але й мотивацією людської поведінки. Абсурдистські ідеї, які охопили Західну Європу, виявляються й у драматичній творчості українських письменників-емігрантів, зокрема у творчому доробку Ю. Косача.

Центральною темою «абсурдистської драми» письменника є екзистенційна самотність головного героя – Кортеса, пошук ним духовних орієнтирів існування, банальність і механістичність буденного життя «безталанної Альфари». Розрив із традиційною лінією розвитку драми та звернення до теоретичних положень «драми абсурду», а далі впровадження їх у власну творчість пояснюється кількома причинами. По-перше, майже все літературне життя Юрія Косача пов'язане з еміграцією, що для драматургічної творчості має велике значення, адже підтверджує певну відчуженість, інакшість, межовість (ідеться як про зовнішню, так і про внутрішню еміграцію, яку часто приписують найвідомішим абсурдистам). Стресовість мистецької ситуації тогочасної літературної еміграції відзначила

і С. Павличко у праці «Дискурс модернізму в українській літературі». Однією з підстав творчого вияву «абсурдизму» дослідниця вважала те, що члени МУРу були письменниками, які потрапили в табори для переміщених осіб у повоєнній Німеччині. «Не будемо заходити в аналіз психологічного стану мешканців таборів, який відбився в характері того, що писалося, і в надзвичайній організаційній активності. Згадаємо тільки, що цей стан визначався колосальним стресом. З погляду цього стресу всі члени МУРу, хто більше, хто менше, намагалися збагнути як своє особисте, так і ціле історичне минуле, а також відповісти на питання: що буде далі? зі мною? з Україною? з літературою? і ще: для кого і як писати» [156, с. 279]. Слід зазначити, що творчість одного з найбільших письменників-абсурдистів ірландця – С. Беккета – також у цілому визначалася станом стресу. Експериментальний роман «Уот», як зазначає В. Діброва, С. Беккет писав у тяжкі часи Другої світової війни, коли він потрапив до Франції, допомагав підпільникам, напередодні арешту втік від німців на південь країни. Вдень, щоб не померти від голоду, наймається до людей збирати картоплю, а вечорами, щоб «не збожеволіти» (його власні слова), пише роман про Уота» [45, с. 111].

По-друге, звернення Косача до теоретичних положень «драми абсурду» зумовлене міжнародним визнанням у 50-60-і роки ХХ століття «абсурдистів»: Е. Йонеско отримує численні нагороди, а С. Беккет здобуває звання лауреата Нобелівської премії в галузі літератури. Отож, «драма абсурду» набуває неабиякої популярності. Юрій Косач не лишається осторонь цієї літературної тенденції та вдається до екзистенційно-формалістичних експериментів у своїй творчості. До того ж, не слід відкидати і суто матеріальні мотиви зацікавленості письменника в постановці абсурдистської драми у США. Підтвердження цього знаходимо у його листах (1948-1951 років) до двоюрідної тітки по батькові – Оксани Драгоманової. «Біда тільки в тому, що якраз в тому секторі, на який я надавався б, тобто східних справ, мені аж ніяк не хочеться писати, бо всіма фібрами ненавиджу

сугубу емігрантщину. Взагалі ж чекаю на чудо. Я тепер дістав, нарешті, машинку й буду переписувати деякі свої речі. Хочу Вам вислати деякі драматичні речі, може, Ви дали б їх до Німецького театру в Буенос-Айресі або зацікавили б ними якогось перекладача на еспанську. Це є речі цілком абстрактні, на вселюдські теми й без усякого кулер локаль українського. Крім того, експериментально-формалістичні» [115]. С. Романов висловлює думку, що в листі йдеться про дві його модерні п'єси: «Змова Катиліни» (1952) та «Кортес і безталанна» (1956) [115]. На доказ цього наведемо уривок з листа до Л. Залеської Онишкевич (від 12 червня 1973 року): «*Мій розвиток від комедія дель'арте почерез українське дійство XVII ст. і бароккову драму XVII ст., до «театру абсурду», з якого найкращі – Кортес і безталанна та Змова Катиліни»* [115, с. 69].

Ю. Шевельов намагався окреслити основні ознаки індивідуального варіанта екзистенціалізму. «Світогляд письменника у своїх засновках, передумовах, вихідних точках абсолютно не збігається зі світоглядом екзистенціалізму. Ці два світогляди збігаються тільки у своїх висновках – про свободу людини і про активнотрагічний гуманізм. Одначе ця спільність знаходить своє підґрунтя і своє пояснення [...] в тих спільних рисах, які мають французький і український резистанси. Це спільність усякої гуманістичної філософії резистансу, який ще не переміг» [242, с. 251].

Сам Ю. Косач у статті «Театр екзистенціалізму» (1947) зазначав: «Основним завданням сучасної літератури є відбиття трагізму людини наших днів, що перебуває під тиском двох крайностей: з одного боку, – жахиття воен, революцій, післявоєнного погару, а з другого – грандіозний зліт Евфоріона сучасности [...], що за древньою мітологією символізує дух, пристрасно спрямований у гору, до зір. Ідеологи мистецтва пропонують створення міту сучасности: трагічного гуманізму як хотіння людини повз усе добитись до світлості в цю добу темряви» [86, с. 9]. Для Ю. Косача трагічний складник людського життя був досить важливим при визначенні засад літературної творчості. Більше того, він завжди тяжів над героями його

творів, змушуючи їх шукати, розчаровуватися й знов сподіватися на краще. Ю. Косач уважав: «Ми усі в пустелі, в небувалій пустині, де людина тільки з зорями, Богом і самим собою» [86, с. 9]. «На тлі апокаліптичного змагу», «трагедії змагу з долею, трагедії людських екзистенцій» [86, с. 9] його герой знаходить не висловлене вербально спасіння у християнській любові до ближнього, до своєї батьківщини, до прекрасного, до Бога. Це дає сенс людському існуванню, нехай і трагічному, але вартому боротьби за високу мету в ньому.

Герої драми Ю. Косача «Кортес і безталанна» перебувають у стані відчуження, який виявляється в душевній ізольованості, спустошеності, самотності, незнаходженні власної сутності, в «утраченій цілісності». Трагічність світобачення, яка властива героям його творів, на відміну від трагічної неунікненої самотності екзистенційних героїв Ж.-П. Сартра та А. Камю, пояснюється зовсім іншими обставинами, зокрема мотивами безгрунтярства, зміщення ідентифікаційного коду цілого покоління українців. Саме тому перед героями Ю. Косача та І. Костецького завжди постає перспектива віднаходження свого місця у світі через процес національної та особистісної ідентифікації.

Проте І. Костецький зазначав, що не кожна людина спроможна знайти себе, а лише та, яка «готова взяти на себе відповідальність цілковитої свободи у формуванні власного життя», «ладна відмовитися від своєї «людської назви», щоб творити власну долю. Ортега-і-Гасет у трактаті «Повстання мас» писав про нечисленність таких особистостей у реальності: «Простуючи через життя, ми до зануди переконуємося, що більшість людей неспроможні на жодне зусилля, хіба що воно є безпосередньою реакцією на зовнішній тиск. І саме тому цих кілька одиниць, що виявилися спроможними на спонтанне й розкішне зусилля, виділяються окремішньо, наче монументи в нашій свідомості. Це люди добрі, шляхетні, єдино активні, а не лише реактивні, для яких життя – це постійне напруження, безнастанне тренування» [149, с. 52]. Особливостями таких людей є ще й те, що вони

«здатні піднятися над обмеженням свого «я» – накиненою зовнішніми факторами особистістю, над сліпим послухом суспільним і природним у біологічному розумінні формам відчуття і поведінки» [93, с.15]. Цікаво, що на відміну від Ю. Косача (це стосується переважної більшості випадків), І. Костецький в основу своєї художньої концепції «нової людини» ставить мотив «перетворення Yedermann'a, щоденної людської істотки на звитяжця, на морального переможця» [93, с. 7].

Натомість герої Ю. Косача, які зуміли пізнати сенс життя і знайти своє місце в ньому, від початку були великими духом людьми, проте розкривали свій творчий потенціал переважно внаслідок перебування в межових ситуаціях. Кортес був поетом, але, перебуваючи в межовій ситуації (читач довідується про неї з контексту твору), він втрачає власну ідентичність. Криза інтелігентського способу життя призводить до певної втрати себе, він змушений відловлювати гадюк в Аргентині, працювати вантажником у Нью-Йорку, на плантаціях, чистильником вікон у сеньйори Марії Альфари. *«Я був колись людиною. Я жив тоді. Я був хоробрий і міцний, – зазначає герой. – Я вмів мріяти, прагнути, боротись і загинати, не плачучи за життям»* [79, с. 34]. У подібному стані перебуває і власниця багатого вілли і тресту Тамахо і Сігуерос – сеньйора Марія Альфара. Передумовою її душевної ізольованості стало власне паразитичне життя.

Своєрідною спробою виходу з цієї порожнечі стає ідея заснування острову Блаженних. У розмові з Альфарою Кортес натякає їй, що є справи величніші від нудьги, і розповідає про невідкритий ні Колумбом, ні Васко да Гамою острів Блаженних як джерело вічного буття і вічної молодості. Образ острову Блаженних, витворений авторською уявою, постає алюзією на міфологічне світосприйняття шумерів, як утопічного раю на землі, де ніхто не знає про бідність, хвороби та смерть. Освоєння острова стає для Альфари своєрідною спробою віднаходження власної ідентичності, вона вдається до рішучих дій та відразу вирішує субсидіювати експедицію на острів. Альфара пропонує Кортезу взяти на себе обов'язки секретаря і головного



уповноваженого тресту. Зміна соціального статусу спочатку виявляється Кортезові надією на порятунок із лабет душевної кризи. Проте відбувається трансформація як внутрішнього, так і зовнішнього стану героя. У другій дії Кортез постає уже зовсім іншим: «...В достойному одязі, з окулярами, які він нервово раз-по-раз здіймає, діловито» [79, с. 22]. Зміни в його характері відзначає й Альфара:

АЛЬФАРА. *Ви стали сухим ділком. Ваші криві, ваші засідання, ваші калькуляції... Ви стали холодним каменем. Ви, ви – перестали бути поетом!*

КОРТЕЗ. *На жаль, на жаль...*

АЛЬФАРА. *Ви обіцяли повести мене в країну чудес...*

КОРТЕЗ. *А повів вас у країну ком і процентів...леле...леле...*

АЛЬФАРА. *Ви казали, що ми попливемо у барці...*

КОРТЕЗ. *А барка змінилась у контору...*

АЛЬФАРА. *Ви обіцяли показати мені відроджену людину...*

КОРТЕЗ. *А показав вам хижацьку і підлу тварючку... Яка знає, що в цьому світі існує лише облуда і право міцніших зубів...[79, с. 25].*

Утопічне сподівання того, що соціальний стан може кардинально змінити життєву організацію, спричинило емоційне виснаження. Відбулася дезорганізація свідомості та діяльності, яка характеризується станом безнадійності та втратою перспективи. Психічний стан Кортеза провокується фрустраторами:

КОРТЕЗ. *Мавпою, мавпою я став – дійсно, ця письменниця мене відгадала. Ні, я став – гісною, Альфаро, і це ви винні в тому. Це ви здолали в мені поета, вільного мистця! Це ви розкололи моє Я, колись таке нескорене, колись таке нескорене, таке горде [...].*

АЛЬФАРА. *Ах, щоб я дала...*

КОРТЕЗ. *Ви можете дати все, що посідаєте, ви, мізерна, але ви не визволите мене.*

АЛЬФАРА. *О, зжальтесь наді мною, Кортезе.*

КОРТЕЗ. *Не удавайте. У вас все – фальшиве. Вся ви – маріонетка, лялька, лелітка, у вас нема ні одного природнього почуття... Облиште мене... Дайте мені раз ути вільним...* [79, с. 25].

Кортез розуміє, що грати роль секретаря йому не вдається, приходиться бажання вирватися з цього «клятого» стану, щоб знову «любити хмари і прибії моря, як колись, і бути вільним митцем» [79, с. 27]. У цьому простежується особливість трактування абсурдного світу автором. Світ героїв Ю. Косача є настільки абсурдним, наскільки таким він виявляється для міфічного Сізіфа, про якого писав А. Камю – це абсурдність безрезультативності праці. І для Ю. Косача, і для І. Костецького однією важливою рисою екзистенційного героя-творця поставала благородність його місії в житті – «суттю місії «великої людини» був процес індивідуального духовного росту й самознайдення – відлуння пошуків Парсеваля, «помодерному святої» людини, яка «до божественного служіння може бути допущена по довгих роках війни зо спокусами й повного, остаточного самоусвідомлення» [93, с. 434]. Кортез проходить всі стадії переродження: від поета – до вантажника в Нью-Йорку, від відловлювача гадюк в Аргентині – до працівника на плантаціях в Амазонії, від стюарда на норвезькому кораблі – до пірата-конкістадора, від чистильника вікон – до засновника острову Блаженних. Замикає це коло його повернення в первісний стан. Головний герой, отож, зумів пізнати сенс власного життя і знайти своє місце в ньому внаслідок перебування в межовій ситуації.

Драма Ю. Косача багато в чому перегукується з п'єсами І. Костецького «Дійство про велику людину» та Е. Йонеско «Голомоза співачка», зокрема в зображенні концепції символічного часу. Для цих п'єс характерне відтворення двох вимірів часу, які перекривають один одного: перший прогресивний – коли швидкість часу релятивна до подій. Другий – і прогресивний, і регресивний водночас. Останній вимір часу дає можливість фінальній сцені повернутися до початку твору. Ці дві площини усвідомлення плинності часу остаточно з'єднуються, і тоді теперішнє стає минулим, а

минуле – теперішнім. Драматурги представляють час не як лінійний / горизонтальний, а як спіральний із певними повторенням певних подій. Композиційний прийом цих драм нагадує структуру кумулятивної казки, яку виокремив В. Пропп. Учений підкреслював: «Головний композиційний прийом кумулятивних казок полягає в багаторазовому повторенні, накопиченні однотипних дій, доки створена таким чином ланка не обривається або ж не розплітається у зворотньому напрямку» [165, с. 343]. Таким чином, особливою рисою кумулятивних казок є повторення одноманітних дій, що утворює своєрідний ланцюг, який може раптово обірватися.

Такий спосіб спіральної побудови твору можна вважати прадавнім, як і саме сприйняття циклічності часу. Водночас він є дуже модерним підходом до розуміння концепції часу, пояснює суб'єктивне сприймання подій, а також трактує час не тільки як циклічний, але й релятивний. У драматичному творі герої можуть починати життя наново (як у природі), зокрема, якщо вони осягнули найважливіше для того, щоб стати «великою людиною», тобто знайти власний самовияв та свою індивідуальність.

У п'єсах Е. Йонеско, І. Костецького, Ю. Косача є натяки на те, що можна буде знову починати все наново, але в цій циклічності також є певний сенс. У цьому можна бачити реінтеграцію вічної правди про людину та її шукання. До цього підкреслення віднови і певного загравання з ілюзією та реальністю вдавався не один автор постмодернізму, переважно відразу після Другої світової війни. Л. Залеська Онишкевич висуває гіпотезу, що така тенденція зумовлена своєрідним виявом надії жити й пережити жахливі події війни, створити нове життя.

Проте, окрім усвідомлення власної сутності, розкриття творчого потенціалу, сподівання щось змінити для головних героїв залишається недосяжним. На початку п'єси Кортес прийшов до вілли Альфари, щоб «прочистити її вікна для кращого життя, з надією витягнути її з «бездіяльності», вивести з темряви. Цього він не досягнув і сам потрапив у

«клітку», з якої нарешті визволяється. Альфара, прагнучи світла і життєвої радості, теж не досягла свого. Її віра в Кортеза не справдилася. Таким чином, Ю. Косач у драмі «Кортез і безталанна», на відміну від інших своїх творів, наголошує на вічному трагізмі й відчаї людської душі. У цьому вбачаються автобіографічні мотиви драматичного твору.

Ю. Косач відтворює також екзистенційні мотиви самотності та страждання, вибору та свободи. Український філософ Н. Хамітов висуває гіпотезу, що «самотність є надзвичайно напруженим станом і ситуацією» тому, що «виражає буття людини, яке сповнене стражданням внаслідок відчуження від себе та роду, втрати й пошуку самототожності» [234, с. 7]. Учений розрізняє дві форми самотності: зовнішню і внутрішню, а в межах зовнішньої самотності – два її види: фізичну та психічну. «Зовнішня самотність, – пише дослідник, – є передусім результатом випадку-катастрофи, що фізично відокремила людину від інших людей, викидаючи за межі соціуму. Але зовнішня самотність може бути й наслідком випадку-конфлікту, який розгортається в межах соціуму. У цьому разі відбувається психологічне відокремлення людини від інших людей. І фізична, і психологічна форми зовнішньої самотності близькі в тому, що їх причини постають зовнішніми по відношенню до екзистенційних глибин людини» [234, с. 19].

Альфара перебуває у стані зовнішньої самотності в її фізичному вияві. Водночас героїня драми, фізично знаходячись у межах соціуму, відокремлена від нього психологічно внаслідок неможливості віднайти рівних собі людей, героїню оточують лише служниці її будинку. На початку драми головна героїня постає перед читачем уже на тій стадії самотності, коли вона як особистість внутрішньо ідентифікована, а лінія її поведінки визначена та внутрішньо легітимізована. Проте героїня психологічно прагне позбутися цього відчуття, тому вдається не тільки до рішучих дій, але і до самопожертви:

АЛЬФАРА. *Виглядає на те, що ви хочете мене покинути, Кортезе? [...]. Кортезе, чи не вабить вас інший берег? Хоч би Венеція? Я куплю вам у Венеції титул гонфалоньєра...*

КОРТЕЗ. *Навіть на титул дожа не проміняю свободи.*

АЛЬФАРА. *Любий, чого хочете, щоб приспати свободу? Я куплю вам флотилію каравел, щоб ви відкрили острови блаженних! Або фрегат, на якому ви будете піратом... [79, с. 48].*

Надалі характерним для буття героїні твору постає стан туги, що в екзистенційному філософуванні вважається невід'ємною складовою ситуації самотності: *«І ось я залишилась сама-самітненька... знов повзуть слимаки вічності, знов розверзаються зяючі прірви порожнечі, і знов ця шушваль дегенератів. Кому, кому розповім мій смуток, безталанна я?» [79, с. 48].* Екзистенційний мотив самотності, туги та страждання постає наслідком втрати суб'єктом життєвих сподівань, власної цілісності.

Мотив вибору і свободи, який найдетальніше в екзистенційному ключі дослідив у праці «Буття та ніщо» Жан-Поль Сартр, перетворюється в постмодерністській творчості на мотиви не-свободи й не-вибору (неможливості вибору). Вислів «Людина приречена бути вільною», проголошений Сартром, пропонує позицію відокремленого індивіда, що, всупереч ворожості й тривожності світу, має послідовно відстоювати своє право на недетермінований вибір. Проте в епоху постмодернізму і цей вибір виявляється детермінованим через неможливість дезорієнтованою людиною зробити його вільно. Проблему вибору і свободи у драмі Ю. Косача порушує головний герой Кортез. Шукаючи своє місце в житті, герой постає перед вибором мандрівного життя поета чи матеріально забезпеченого секретаря тресту Тамахо і Сігуерос. Читач спостерігає душевну роздвоєність персонажа і наслідки неправильного вибору. Динамічний розвиток особистості героя призводить до проголошення ним наступного життєвого постулату: *«Навіть за титул дожа не проміняю свободи» [79, с. 48].* Наприкінці твору Кортез усвідомлює весь абсурд навколишнього життя та безглуздість власного, його

мучить ситуація життя без свободи: все відбувається за певним зразком «старовинної комедії Лопе де Вега», де кожен виконує свою роль, яка зрежисована системою: *«Я людину в собі здолав, щоб стати нікчемою... Я попав до ляльок, арлекінів, клоунів, забувши, скажіть, що і кого?.. Себе, себе найперше! Хіба так діє поет, з біса! Хіба вже вищерт притухла моя воля, сеньйори?»* [79, с. 46]. Тому він намагається змінити себе, створити навколо іншу реальність. Вважаючи, що літературна творчість та мандрівне життя – це спроба реалізувати себе і таким чином урятуватися.

У драмі реалізується екзистенційний мотив смерті, що є абсурдною межовою ситуацією, бо обриває проект суб'єкта свідомості в його прагненні стати абсолют (буттям-для-себе-в-собі). Для Кортеза абсолют – це богомне життя поета. Для досягнення цієї мети йому доводиться пережити низку випробувань, якими супроводжується відхід людини мистецтва від усталеного способу життя. Будь-який відступ на шляху до абсолюту постає своєрідною духовною смертю: *«Я недужий, от що, Альфаро. Я серйозно занедужав. Ще трохи – і мене огорне смертельна кволість, мене звалить смертельна блідість. Я вмру. Я вмру так, неначе ніколи і не жив [...]. Якби то я міг видертися з цього клятого безвілля. Чи буду я любити так само хмари і прибії моря, як колись?»* [79, с. 25].

Драматурги-абсурдисти мали низку спільних і відмінних рис, які відбивали не тільки специфіку естетики антитеатру, але й особливості розвитку національної літератури. Завдяки своїй революційності на окрему увагу заслуговує поетика «театру абсурду», яка виникла на противагу художнім прийомам традиційної п'єси. По-перше, абсурдисти (представники «театру абсурду») шокували глядачів / читачів, нехтуючи застарілими драматичними формами і канонами. Безумовно, це виявлялося в поєднанні реального та фантастичного, у змішуванні жанрів, тобто поєднанні трагедії та фарсу, трагедії та комедії, зверненні до комічної мелодрами та псевдодрами. По-друге, на сцені панує статика, а не динаміка. Але це на перший погляд. Динамічною є внутрішня дія, яка виявляється в гострих

монологів та суперечках. По-третє, абсурдисти приділяли увагу мові, адже саме вона повинна була підкреслити абсурдність ситуації. Таким чином, мова персонажів зазнає руйнації, на відміну від класичної п'єси: довгі монологи змінюються короткими динамічними, що демонструють незрозуміння партнерів. Виголошуючи «паралельні монологи», персонажі у прямому і переносному сенсі не чують один одного. Якщо в реалістичному театрі мова була покликана передавати думки та ідеї, змальовувати персонажів та їх спілкування, то в антитеатрі мова стала акомунікабельною, схематичною та безглуздою.

Драма «Кортес і безталанна» написана за принципом «театр у театрі» з застосуванням ігрового модусу. Твір складається з трьох дій, кожна з яких є самодостатньою, має окремі сюжети і часопростори. У ремарці драматург подає наступне пояснення: «Якщо ж трактувати справу в часі, то, наприклад, перша відслона має позначки до того, що дія відбувається на початку ХІХ сторіччя, в похмурий ледарський час присмерку еспанської імперії. Іноді, наприклад, в другій відслоні, радше – наші часи. Іноді – час втрачає свою названість» [79, с. 12]. Остання дія побудована в формі музичного твору: її частини розподілені на *largo*, *allegro*, *andante*, *andantino*, *intermezzo*, *finale*.

Упродовж драматичної дії герої вирішують різні філософські проблеми, одягають маски різних постатей, але у фінальній частині повертаються до тих іпостасей, якими вони поставали ще на початку твору. Так, Кортес проходить всі стадії переродження: від письменника – до чистильника вікон, від пірата-конкістадора – до засновника острова Блаженних. Замикає це коло його повернення в первісний стан. Невідомо, скільки часу насправді минуло від початку роботи Кортеса як чистильника вікон у будинку Альфари до фінальної дії драми, але саме цей відведений йому для повного пробудження і до моменту власної самоідентифікації проміжок – це час циклу самопізнання. Інші герої так само проходили через різні випробування, поставали в різних масках, але в фінальній частині драми повернулися до первісного стану.

ГУАСКАР. *А тепер, Досамантес, розкажіть їм другу частину історії, бо я, на жаль, відходжу...*

КОРТЕЗ. *Як? Ви відходите, Гуаскар?*

ГУАСКАР. *Я зрікаюсь посади в тресті «Тамахо і Сігуерос», Кортезе. Я повертаюсь на мою вбогу батьківщину. Я буду вчити дітей у школі у містечку Чігуатва...[79, с. 47].*

Прочитання драми Косача відбувається шляхом здивування, зачудування всім, що відбувається, дивує все: від форми – до прийомів зображення. Виникає бажання дізнатися, чи стоїть щось за порожнечою, яку разом утворюють суто деконструктивістська недовіра до мови, фантазмагоричність деяких сцен, нехай не тотальне, але все ж таки руйнування синтактики та парадигматики, логічних структурних зв'язків, ламаність лінії сюжету.

Скерований на пошук формальних прийомів реалізації в художньому тексті «фактичного матеріалу» навзамін «ідентичної транскрипції дійсності» (за Л. Кавун), Ю. Косач демонструє тип конструкції, означеної Ю. Лотманом як «текст у тексті». Ю. Лотман відзначав: «Текст у тексті» – це особлива риторична побудова, в якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу» [120, с. 45]. Таким чином, водночас відзначається роль меж тексту, як зовнішніх, що відділяють його від тексту, так і внутрішніх, що розмежовують ділянки різної кодованості. Актуальність меж, на думку літературознавця, визначається саме їх рухомістю, тим, що зі зміною установок на той чи інший код змінюється й структура меж.

Одна зі сцен третьої дії драми Ю. Косача має іманентну структуру «тексту в тексті» (за Ю. Лотманом). Для неї характерне те, що первинний текст нейтрального характеру є витвором авторської уяви. Смісл іншого



формує процес уявного моделювання дійсності двома іншими героями – Альфарою та Моралесом:

АЛЬФАРА. *На башті Пуерта дель Соль вдарило одинадцять годину. Ось там шепочуться пальми Авеніди део Реставрадорес, а там – у тій таємниці, ледве шевелючій, сповненій цикадами тиші-водограй. Він веде її туди...*

МОРАЛЕС. *Це початок роману, сеньйоро.*

АЛЬФАРА. *Леле, як яскраво я це бачу все...*

КОРТЕЗ. *Нарешті, нарешті, люба. Я біля твоїх стіп. Я тебе так шукав...[...]*

МОРАЛЕС. *Я повинен признатися, що ваша палка уява, сеньйоро, створює хоч і разючі, але дещо оклепані картини.*

АЛЬФАРА. *Ах не вражайте хоч ви мене... Слухайте...*

КОРТЕЗ. *Незрівнянна, божественна, найсолодше раювання! Як хотів би я випити увесь п'янкий нектар твоїх уст...*

МАРИНА. *Випий, пий, любий! О, коли б ти знав, як я страждала свідомістю того, що тебе нема біля мене, і хтось інший...*

МОРАЛЕС. *Загорнемо на хвилину завісу. Все, що буде далі – відоме.*

АЛЬФАРА. *Що б я дала, аби бути на її місці, цієї – мерзенної...*

МОРАЛЕС. *Ви не можете, одначе, приховати вашого почуття [79, с. 30].*

Інсценізація інтимних стосунків Кортеса і Марини komponує у драматичному творі картину ірреального світу, яка переплітається з реальністю. Надалі у драматичному дійстві відбувається ніби трансформація бажаного в реальне. Ірреальну картину світу перериває репліка Моралеса (*Може в дійсності це все відбувалося зовсім не так?*), тоді з'являються «дійсні» (за Ю. Косачем) Кортес і Марина і між ними відбувається діалог, який уже є витвором авторської уяви. Іншими словами, в одній художній площині поєднуються сучасні героєві (й авторові) та уявні («фальсифікація

реальності» Альфарою) виміри, внаслідок чого зміщення рамок хронотопу усувається, таким чином порушується дихотомія *фікція / дійсність*.

Найпростішим способом «уведення кодової організації до сфери усвідомлено-структурної конструкції» Ю. Лотман вважав «подвоєне закодування» окремих ділянок тексту (тобто включення до тексту фрагменту, закодованого подібним кодом), яке ототожнюється з художньою реальністю, що у свою чергу детермінує сприйняття головного простору тексту як «реального» [120, с. 78]. Таким подвійно закодованим «текстом у тексті» у драмі Ю. Косача постають елементи монтажу. А. Речка зазначає, що під типом драматичного монтажу розуміють такий спосіб організації, компонування драми, який полягає в зіставленні, поєднанні окремих фрагментів, уривків, епізодів у цілісний континуум із застосуванням асоціативного, паралельного або контрастного «рядів» [172]. Основна функція монтажу зводиться до надання драмі найбільшої ідейно-сюжетної місткості: вмістити епічний сюжет в обмежену в часі драму шляхом зіставлення (наприклад, у творах В. Вовк, Б. Бойчука, Ю. Тарнавського).

Найчастіше у драмі Ю. Косача монтаж детермінований питальною реплікою одного з героїв. На рівні архітекtonіки чітко виявляються іманентно формальні прийоми та елементи німого кіно, зокрема зміна світла (початок монтажу ознаменовується приглушенням світла, а наприкінці кінематографічної картини на сцені починає ясніти). Таким чином реципієнт розуміє, де закінчується монтаж і починається реальна дія. У ремарці драматург подає наступну інформацію для читача: *«Темно. Проступають нарешті контури корабельної каюти. Хлюпоче море. Десь вигуки, випали. Маркіза АННА МАРІЯ КРЕССОН ДЕ ВІЯР падає на килим»* [79, с. 20]. У другій дії драми Альфара запитує у Кортеза, чи він був піратом. Після ремарки автор подає сцену, у якій Кортез постає вже в образі пірата, що приходить на зміну образу коханця. Альфара виступає в ролі глядача зображуваних подій, також їй надано право втручатися у дію та аналізувати вчинки героїв.

АЛЬФАРА: *Мовчить, безумний! Хіба ви не бачите, що ця жінка вас зовсім не кохає? Це брутальна натура, що не збагне ніколи ні ваших віршів, ні вашої... [...]*

КОРТЕЗ. *Я кохав її... Я її ще кохаю... Даруйте, це хвилинні слабощі. Я її вже не побачу [79, с. 33].*

Валер'ян Ревуцький також висунув гіпотезу про те, що структурно драма нагадує кіносценарій, бо текст побудований за принципом зміни кінокадрів. На думку театрального критика, структура «Кортеза і безталанної» побудована на постійних змінах і замінах уяви та реального життя. Це досягається час від часу посиленням уживанням світлової партитури, що відповідно до ситуації змінює кольори, які за вказівкою драматурга краще окреслювали б психологічний стан дійової особи в той чи інший момент. Уявне підкреслюється включенням картин, що спалахують і гаснуть. При читанні драми від них складається враження якихось кінокадрів. Так, наприклад, з'являються кадри з Кортезом в одязі конкістадора чи пірата. Іноді в кадрі показують осіб, яким дають оцінку інші, що знаходяться на цій сцені. Ці останні відходять і входять, щоб показати систему люстр, поміж якими метушиться дійова особа. У структурі драми кадри іноді подані без осіб (наприклад, у кадрі в тьмяному світлі портик зі ступенями, а Альфара в уяві коментує свою подорож через Лету).

Отож, монтаж у драмі Ю. Косача отримує статус своєрідного прийому викладу подій – як зовнішнього, так і внутрішнього характеру, розширює межі драматичного твору. Недомовлене прояснюється завдяки можливості показати всі наслідки прийнятого рішення і здійсненого вчинку. За допомогою монтажу драма запозичує в епосу насамперед «масштаб» подій, що передаються симультанно. Монтаж постає способом організації сюжету зі швидким перекиданням з місця на місце (виділення деталі, деформація часу і простору). У структурі Косачевої драми помітним стає «оголення прийому»: митець свідомо акцентує увагу на якомусь моменті своєї письменницької техніки. Наприкінці твору автор поступається місцем

героям, які надалі пояснюють читачеві правила запропонованої драматургом гри. Виразником авторських ідей постає лакей Досамантес: *«Як добре розставлені фігури, мій друже. Ти либонь, похвалиш мене за кебету, га? Це ж просто – як у старовинній комедії...»* [79, с. 48]. Поступово до запропонованої автором розмови з читачем долучаються й інші персонажі, які розкривають функції, виконувані ними у творі. Надалі реципієнт усвідомлює, що герої втрачають ознаки людяності та постають образами-схемами, повністю контрольованими всесильним автором. Таким чином, вони служать поєднанню кількох мотивів у драмі.

Глибокі інтелектуальні, філософські проблеми у драматичному творі розв'язуються в комічному, фарсовому, буфонадному ключі. Пародія постає одним із найважливіших прийомів художніх текстів. Е. Йонеско, не приймаючи ні реалістичного, ні буржуазного театру, намагається створити певну пародію на театр загалом, зокрема пародійні елементи п'єси «Голомоза співачка» відтворюють поширені театральні штампи.

Представник українського абсурдизму – І. Костецький – на основі досвіду російських формалістів, зокрема концептів «очуднення» та «пародії» В. Шкловського, розробляє власну мистецьку теорію. «Пародію» він тлумачить не у загально-прийнятому звуженому сенсі «сміхотворного витвороту явища», а в первісному грецькому значенні слова – як «побічний спів», «спів долари – нова інтерпретація». «Пародія розвиває способи створювати відстані до предмета, бачити предмет відразу з кількох пунктів. Це вироблення техніки симультанного сприйняття...», а водночас (практично, майже прагматично) пародія створює «можливості для нового переживання того, що в мистецтві перед тим уже було сказано або зображено [...], дає явищу черговий старт, відроджує його несподіваним робом. Як правило, пародія посереднить трудоступне легшим, «жвавішим» для сприйняття способом» [93, с. 72]. Якщо в Костецького «пародія» побутує на мовному та жанровому рівнях, то в п'єсах Е. Йонеско вона має гострий, полемічний характер («Голомоза співачка»).

У пошуках нових форм репрезентації постмодерністської моделі викладу подій Ю. Косач, наслідуючи І. Костецького, звертається до такого виду пародії, як пастиш. За Ф. Джеймсоном, пастиш або «пуста пародія» (blank parody) є ідіосинкретичним продовженням пародії, яка набуває нових ознак у контексті постмодернізму, заперечує можливість існування пародії в її традиційному смислі. Іншими словами, йдеться про заміщення пародії пастишем. «Пастиш – це імітація окремого індивідуального стилю, одягання стилістичної маски, мовлення мертвою мовою. Це нейтральна мімікрія, без прихованого мотиву пародії, без сатиричного імпульсу, без сміху. Пастиш – це біла пародія, яка втратила власне почуття гумору» [273, с. 65].

Ю. Косач пародіює представників японської літератури, зокрема школу неосенсуалізму, до якої зараховують Кавабату Ясунарі, Катаоку Теппея, Кісіда Кунію, Сасакі Мосаку. Особливу увагу члени японської школи зосереджували на психології підсвідомості, яка базувалася на тогочасних модних тенденціях психологічного методу З.Фройда, а також на раціоналістичних асоціаціях (кінь біг, як руда думка). У драмі Косача Маркіза Крессон де Віяр належить до групи неосенсуалістів та приїздить із Парижа, щоб здійснити соціологічне опитування. Маркіза інформує Кортеза, що неосенсуалізм – це літературно-громадський рух, заснований на наукових засадах, впроваджує психоаналітичні методи. Вона ставить Кортезові питання на зразок: *«Кортезе, коли ви перебуваєте у ванні, чи ви любите гратися паперовими кораблями чи чимсь іншим?»*; *«Коли ви стоїте перед дзеркалом, чи ви робите гримаси?»*; *«Коли ви спиняєтесь під час прогулянки в зоологічному саду, ви волієте дивитись на левів, чи на крокодилів, чи на мавп?»* [79, с. 24]. Саме відповідь на останнє питання визначає, до якого психотипу належить особистість респондента. Маркіза доходить висновку, що Кортезу властиві ознаки психотипу мавпи. Пародія у драмі постає сюжетним елементом та призначена для показу деградації головного героя як особистості. Тенденція стирання імен героїв на користь зоонімних прізвиськ загалом характерна як для творчості Юрія Косача («Рубікон

Хмельницького», «День гніву»), так і для побутового спілкування представників МУРу. Ю. Шевельов зазначав: «Осьмачка охрестив Косача вовком. Зовсім незалежно від цього і не знаючи про це, Василь Барка дав твариняче прізвисько Ігореві Костецькому. Він назвав його леопардом» [242, с. 146]. Сам Ю. Косач називав себе «тигром».

Даючи будь-якій людині назву тварини, птаха, комахи, рослини чи навіть предмета (чайник), ми одним недбалим жестом витягуємо назовні й робимо наочною, яскравою і експресивною будь-яку ваду чи не зовсім позитивну якість людини.

На думку М. Моклиці, психологічний потенціал алегорії був затертий у середньовічних жанрах моралізаторством, але й бароковий театр зміг лише частково (епізодично) використати цю спроможність алегорії [137]. Коли вади й чесноти людини виходять назовні в персоніфікованих образах, чесноти неминуче програють у художньому плані, адже при конкретизації негативних абстракцій несвідомо залучається живий життєвий досвід, а ідеальні риси залишаються в абстрактній сфері. Натомість позитивні риси не надаються до подібної алегоризації, навіть якщо ми захочемо при цьому використати усталений символізм поняття: кажучи на людину «лев», «орел», ми називаємо не позитивну рису характеру, а швидше іронізуємо над потугами людини виглядати невідповідно своїй суті.

Винятковою рисою еміграційної драматургії є включення в художню тканину п'єс прологу, епілогу, інтермедії, хору. У цих композиційних частинах письменники концентрують увагу читача на актуальних, концептуально важливих питаннях. Ідея трансформованого прологу, рідше – епілогу є знаковою в еміграційній драматургії, адже вона, заявлена як сфера «присутності» автора, виявляє прагнення особистості осмислити та висловити своє розуміння подій, зокрема ХХ століття. Інтермедійні вставки розширюють уявлення читача про твір: виконують функцію емоційного акомпанементу до фонових подій (твори І. Чолгана), зосереджують увагу реципієнта на ідейно-філософській сутності пєси («Дійство про велику

людину» І. Костецького, «На далеких шляхах» А. Юриняка), активізують аналітичне сприйняття твору читачем, поєднують структурні частини тексту («Дума про Мамая» І. Чолгана). Нового звучання в еміграційній драматургії набуває хор, що інтерпретується письменниками як персонаж (коментатор), ідейно та організаційно важливий для втілення авторського задуму. Хор у драмі Ю. Косача – це різновид «тексту в тексті», він наповнює драму відкритою прагматичною спрямованістю на аналітичну позицію реципієнта. Хор є особливою формою тексту повчально-роз'яснювального характеру, який виконується спеціально введеними персонажами (арлекінами). Як ліро-епічний компонент у канві драматичного тексту, ці пісні є одним із головних структурних компонентів драми і формою авторської присутності у творі. Введення хору у драму підтверджує розширення меж і збагачення традиційної форми драматичного твору. Хор надає можливість автору не лише імпліцитно бути наявним у творі, а й безпосередньо втручатися в перебіг подій. Найголовніша функція ліро-епічної композиції – ілюзієруйнівна та викривальна. Вона представлена як відносно ліро-епічне утворення у драматургічній канві, водночас семантично тісно пов'язана з текстовим цілим. У такий спосіб хор виконує текстотвірну функцію: по-перше, вставна конструкція впливає на семантику твору, по-друге, завдяки їй драматичний твір набуває епічних рис.

Композиційний прийом хору, учасниками якого виступають арлекіни, застосовується драматургом у третій (останній) дії. Арлекіни словесно відображають настроєвий фон драматичного дійства та постають рупорами ідей, що виявляють авторське бачення подій:

*Спижем скутий тріолета, тріолета, тріолета,  
Той, хто прагне будь поетом, будь поетом,  
Та чого бо варте все те, варте все те,  
Кане так чи просто в Лету, просто в Лету.  
Нісенітне все на світі, добре знаєм, добре знаєм,  
В чорний морок, пропадає, пропадає [79, с. 45].*

На змістовому рівні фрагмент такого виступу виконує текстокоментувальну функцію. Хор постає контекстуальним антонімом до попередньої репліки персонажа (Кортеза) про важливість призначення людини, зокрема вартості мистецької праці. Словесний виступ арлекінів постає тотожним до позиції самого автора, який репрезентує екзистенційний мотив смисловтрати та фатальності людського життя.

Хор у драмі Косача виконує й текстодоповнювальну функцію. Автор вводить репліку Альфари, її роздуми про власні страждання: *«Чому судилось мені так страждати? І не знаю, не знаю: сон це, яв це?»* [79, с. 46]. Ліро-епічна конструкція постає контекстуально синонімічною до попередньої репліки героїні і певним чином дублює діалогічний текст у віршовано-музичній формі:

*І не знаю, ні, не знаю, ні, не знаю,  
Сон чи яв, вас тільки запитаю.  
В цій немилій ситуації, ситуації, ситуації  
Сон би мав найбільше рації, рації, рації.  
Все ж – дрімота не дрімота,  
Спіть, коли до того єсть охота.  
Раджу все ж не просипати, ати, ати  
Добре, добре уважати,  
Сон не байка і не казка,  
Всіх загадок це розв'язка [79, с. 40].*

На змістовому рівні хор може виконувати і текстопродовжувальну функцію, поставати контекстуально синонімічним до наступної сцени або репліки.

*На яві, чи у дрімоті, у дрімоті  
опинились ми у турботі, у турботі.  
Дійсність це чи гра уяви, гра уяви,  
скаже нам поет в кінці забави, забави.  
Може так, а може й ні,*



*хто ж довідається в сні?*

*Що ж, лишімо сумніванню*

*Те, що проти сподівання* [79, с. 43].

Наступною постає репліка Досамантеса: *«Не інакше, як доведеться мені вирішити ці питання, сеньйори і сеньйорити. Проблема, дійсно, схвилювала нас. Вже я сказав нині, що не слід легковажити снів. Вони відсвічують інші, може, і немилі боки життя пронизливим і викривальним сяйвом»* [79, с. 43].

Хор акцентує увагу глядача на найважливіших моментах твору, відбиває авторську думку. Він постає однією з форм авторської присутності у драмі. Це свого роду апарте, промова персонажа, що адресується не співрозмовнику, а самому собі, а також публіці. Він виступає «моментом внутрішньої правди», адже в апарте герої ніколи не лукавлять, а створюють своєрідну перерву, під час якої глядач отримує час (і матеріал) для роздумів, (само)рефлексії, оцінки чи переоцінки явищ та власних цінностей.

Отож, експериментально-формалістичну драму Юрія Косача «Кортес і безталанна» можна ідентифікувати як п'єсу з елементами абсурду. Принцип (або стратегія) абсурдного у драматургії письменника має специфічні риси. Це «абсурдизація повсякдення» (за В. Мартинюком) [132], що реалізується через використання окремих принципів та елементів абсурду. Дійові особи перебувають у стані психологічного дискомфорту, відчуження, самотності, болісних пошуках себе у складному світі. Найхарактернішими елементами авторської поетики абсурдного постає ідеологічна розбалансованість тексту, кільцева фабула, парадоксальний і розхитаний простір, розірване комунікування, співіснування елементів різних сфер мистецтва (хор, кіно).

## **Висновки до розділу 2**

Специфіка авторського досвіду пов'язана з тим, що це здебільшого травматичні випробування переломної епохи, коли особистість поставала перед необхідністю конструювання нової моделі ідентичності. Письменники-

емігранти зверталися до автобіографічного письма, адже їх статус спонукав до осмислення й узагальнення життєвого досвіду, а головне – поглиблював значення пам'яті для формування засад національно-культурної тожсамості. Утрата ґрунту в прямому й переносному смислах актуалізує пошуки її нових моделей. Автобіографізм стає чинником структурування особистості.

У драматичних творах Ю. Косач наполегливо шукав літературні аналогії, зіставляє власну життєву ситуацію з обставинами, в які потрапили ті чи інші «культурні герої» його текстів. Так, у драмі «Кортес і безталанна» головного героя, Кортеза, слід сприймати як проекцію нездійсненого, відкинутого самим автором вибору. Дійова особа служить авторові засобом самопізнання, адже йому передано проблеми, конфлікти, травматичні переживання самого Ю. Косача. У «Скорбній симфонії» з реалістичною достовірністю відбиваються не події, побутові деталі, а психобіографія автора, інтелектуальні, духовні колізії. Драма присвячена дослідженню динаміки особистості крізь призму самосвідомості. Рефлексії над страхом відповідальності за власний вибір співвіднесено з проблемою подвійної національно-культурної ідентичності героя (російської та української), яка представлена двома алегоричними образами: Чорної пані та Саньки. Ймовірно, драматичний твір був написаний Ю. Косачем в останнє десятиліття життя, коли автор оцінював перспективи часу, власні творчі досягнення крізь призму своїх життєвих компромісів. Письмо допомагало йому усвідомити свою Самість, виконувало компенсаторну функцію.

Серед елементів «театру абсурду» у драмі «Кортес і безталанна» до особливо значущих належить: нехтування драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями, тобто бунт проти будь-якого регламенту і нормативності; співіснування елементів різних сфер мистецтва (хор, кіно); наявність абсурдних ситуацій як способу організації художнього матеріалу; панування статичності замість драматичної природної динаміки на сцені, зведення подієвості до мінімуму, побутування

дії в основному навколо спілкування; кільцева структура твору; алогічність, відсутність зв'язку між репліками; пряме звертання до глядачів.

Аналіз драматичних творів підтверджує, що Ю. Косач зображує своїх персонажів, їх переживання в екзистенціальному ключі. Провідна роль у драмах належить філософським мотивам відчуження, яке виявляється в душевній ізольованості, самотності, смисловтраті, незнаходженні власної сутності, в «утраченій цілісності»; пошукам людиною своєї ролі в житті, загубленої ідентичності, що пов'язуються з художнім утіленням екзистенціалістської проблеми вибору; життя і смерті, сенсу буття, любові й ненависті, які подаються під зовнішнім прикриттям хаосу та гумору. Прагнення жити свідомо постає наскрізною ідеєю драматургії Ю. Косача.

## РОЗДІЛ 3. ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ЮРІЯ КОСАЧА

### 3.1. Українська візія декабристського руху в історичній драмі «Марш Чернігівського полку»

Юрій Косач, як і багато інших митців міжвоєнного покоління, продовжував творчу діяльність далеко за межами України. І щоб не розчинитися в інокультурному середовищі, він мусив бути закоріненим у національну традицію, культуру, історію. Підтвердженням цього постають його історичні романи («Глухівська пані», «Дюнкерк», «Рубікон Хмельницького», «День гніву») та драми («Облога», «Дійство про Юрія-Переможця», «Ворог», «Ордер»), написані ним у 1940-х – на початку 1950-х років. Обстоюючи потребу оновлення українського мистецтва, в історичній драматургії він розробляє недостатньо висвітлені як у белетристиці, так і в науці, актуальні для свого часу проблеми; пропонує власні, нерідко контroversійні трактування подій і постатей минулого. Письменник художньо реконструює події часів українського козацтва, зокрема з'ясовує причини та наслідки Національно-визвольної війни 1648-1657 років, декабристського руху в Україні.

Зацікавленість Ю. Косача українською минувиною С. Романов пояснює характерною для того часу тенденцією пошуку в історії цікавих і актуальних для сучасної читацької аудиторії фактів, подій чи персоналій. Але пріоритетною для письменників, як уважає вчений, поставала розробка теми (метатеми) боротьби двох сусідніх культур (України / Росії; України / Польщі) й рідше зусилля спрямовувалися на показ взаємодії своєї батьківщини і «далеких», маловідомих тоді країн, зокрема європейських.

Однією із найважливіших рис історичного твору є дуалістичне поєднання історичної та художньої правди в органічне ціле. Науковці – Л. Александрова, В. Беляєв, Б. Мельничук, І. Мотяшов, М. Сиротюк тощо –

висловлювали думку про те, що твір на історичну тему, так чи інакше, – це органічний синтез історичного факту, який сприяє реалістичному відтворенню минулого, та домислу і вимислу. Тому актуальним видається виявлення взаємозв'язку історичної правди та художнього вимислу, аналіз засобів моделювання історії та трансформації історичної реальності в художню в історичних драмах Юрія Косача, що не були об'єктом спеціального дослідження.

Дискусії про значення вимислу й домислу розпочинаються ще з часів Аристотеля. Мислитель розглядав мистецтво не як наслідування, копіювання, точне відтворення, а як вид творчості, яка моделює не лише те, що є чи було, але й можливе в житті, тобто «життя в реальності» та «життя у вірогідній можливості» [5]. Згодом чимало істориків і філологів виступали проти змішування історичного факту і вимислу. Це явище, як стверджували вчені, було зовсім не на користь історії. Так, російський письменник та історик М. Карамзін вважав, що історія не визнає вигадок і повинна відтворюватися тільки в пам'ятках [60]. Навіть учні В. Скотта, який вважав головним завданням, що постає перед письменниками-істориками, – досягнення такого ефекту, коли читач здатний пережити ті почуття, які були притаманні людям минулих часів, П. де Барант, А. Т'єррі, Ж. Мішле виступали проти свого вчителя, засуджуючи його відхилення від історичної правди. Інший англійський історик, поет, прозаїк Т.Маколей надавав перевагу яскравій художній формі викладу, а достовірність свідчень вважав не обов'язковим.

Більш чітко розмежування вимислу і домислу запропонував Б. Мельничук: у першому випадку, тобто в художньому вимислі, «маємо справу зі стовідсотковим придумуванням» [135, с. 256]. Художній домисел «є дофантазуванням, допридумуванням того, що справді існувало чи існує, чому можна знайти документальне чи якесь інше підтвердження» [135, с. 256]. М. Ільницький під вимислом розуміє творення художнього образу за

законами асоціації, а під домислом – здогадку тоді, коли втрачена ланка зв'язку фактів, подій [57].

Художній вимисел і домисел набирають більш вагомих ознак, коли конкретизуються через поняття «історична правда» та «художня правда». Ці поняття ретельно досліджував М. Сиротюк. Учений зазначав, що історична правда – це «відображення провідних закономірностей і тенденцій суспільного розвитку, адже достовірне розуміння письменником історичної дійсності допомагає йому яскравіше, у досконалих мистецьких формах відтворити її...» [187, с. 44].

М. Сиротюк вважав, що між історичною та художньою правдою існує нерозривний діалектичний зв'язок, унаслідок чого їх окреме існування в мистецькому творі неможливе, бо «існує цільний у своїй єдності комплекс – правда історично-художня» [187, с. 44]. При цьому дослідник робить суперечливий висновок щодо єдності правди історичної та художньої, надаючи перевагу історичній, що призвело до порушення функціонування комплексу загалом.

Отож, «художній вимисел» у літературі – це народжена творчою уявою письменника, художньо трансформована дійсність, а «художній домисел» – дофантазування, додавання до того, що насправді існувало чи існує. Домисел стосується деталей, штрихів, на відміну від вимислу як фактично повного придумування певних колізій.

Драму «Марш Чернігівського полку» Ю. Косач написав у 1938 році. У 1941-1944 роках вона мала великий успіх на українській сцені в режисерській обробці Олександра Яковлева. Для українського читача драматичний твір став доступним лише в 2015 році завдяки зусиллям та винахідливості Марка Роберта Стеха. Він віднайшов єдиний уцілілий машинопис тексту драми, що зберігався в архіві Валер'яна Ревуцького, проте на сьогодні цей архів залишається недоступним для дослідників. Тому дізнавшись, що відомий композитор Леонід Грабовський збирається відвідати Ванкувер і матиме контакт із вдовою Валер'яна Ревуцького, Стех звернувся до нього з

проханням розпитати про долю машинопису. Леоніду Грабовському вдалося отримати доступ до архіву та розшукати машинопис тексту драми. У березні 2015 року «Марш Чернігівського полку» був надрукований у часописі «Кур'єр Кривбасу».

Події, описані у драмі «Марш Чернігівського полку», відбуваються в 1825 році. В основу сюжету покладено підготовку декабристами майбутнього повстання проти царського режиму, активним учасником якого був предок Юрія Косача – Яків Драгоманов. До історичних подій руху декабристів в Україні письменник звертався неодноразово, зокрема у відомій повісті «Сонце сходить в Чигирині» (1934), в якій головним героєм також постає Яків Драгоманов. Інтерес до подій більш ніж сторічної давності зумовлений не лише родинною історією автора, адже «при всьому сантименті для свого роду, Косач вибрав цю тему через її співзвучність з поривами нашого, надало пережитого часу» [34, с. 82]. М. Голубець мав на увазі визвольну боротьбу 1917-1920-х років та її вплив на творчість митців нового покоління.

Діяльність антиімперських товариств кінця XVIII – початку XIX століть давно зацікавила Ю. Косача. У листі до А. Крушельницького, датованому липнем 1929 року, він повідомляє, що незабаром надішле «спробу історичної драми «Буревісники» – з часів декабристської революції на Україні 1825 року» [177, с. 121]. Але ні сцени, ні друку ця п'єса не побачила. Як і не був опублікований історичний роман, про який письменник інформував наприкінці 1930 року [177, с. 121]. І лише 1934 року зі спробами Косача художньо осмислити добу першої чверті XIX століття змогли ознайомитися читачі. Власне, тоді побачила світ тільки перша частина «Сонця в Чигирині» – «Змова шалених». У зв'язку з тим, що твір так і не вийшов, логічним і змістовним його закінченням можна вважати історичну драму «Марш Чернігівського полку» (1946). У творі Ю. Косач показав «другий» збройний виступ декабристів – похід повсталих військ на Київ 28 грудня 1825 року, тоді як у повісті описано кількомісячний період, що передував повстанню.

У сучасному історієзнавстві рух декабристів зазнає різновекторного та амбівалентного тлумачення. Якщо в російській історіографії в останні п'ятнадцять років разом із пошуком нових матеріалів було здійснено спроби визначити місце декабристів в історії країн, що входили до складу Російської імперії, то в українській науці глибокого осмислення явища декабризму не було. Більшість українських істориків загалом заперечують факт існування декабристського руху в Україні, вважаючи декабризм суто російським явищем. Така тенденція домінувала і в художній літературі. У романах російських письменників – «14 грудня» (1918) Д. Мережковського, «Кюхля» (1925) Ю. Тинянова – використано саме цю концепцію декабристського руху. Винятком може бути лише книга художньо-публіцистичних нарисів Г.Чулкова «Бунтарі 1825 року» (1925), в якій автор ототожнює події 14 та 28 грудня й акцентує активну участь у них українців. Однак думки Чулкова не отримали увиразнення у творах радянських прозаїків.

У романі О. Форш «Первістки свободи» (1950) та першому українському романі про декабристів «Апостоли правди» (1969) О. Кочури адаптовано офіційну версію тих подій, модернізовану аналогіями до Жовтневого перевороту 1917 року. Питання про те, чи був знайомий Ю. Косач із романами Д. Мережковського та Ю. Тинянова, лишається недостатньо проясненим, тому доводиться висувати гіпотезу про те, що повість «Сонце в Чигирині», а згодом драма «Марш Чернігівського полку» були ще й своєрідною спробою автора протистояти творам російських митців своєю художньо реалізованою концепцією декабристського руху в Україні. Ю. Косач одним із перших здійснив спробу відновити історичну справедливість шляхом показу реальної картини діяльності декабристів в Україні. Адже сьогоднішнє вивчення декабристського руху як революції, активними учасниками якої були російські дворяни, втратило для українців свій державотворчий характер.

Ю. Косач у прагненні до історичної справедливості мав цілковиту рацію, адже українська складова антиімперських рухів справді ігнорувалася



царською та радянською історіографією. Тому другорядним щодо подій 14 грудня 1825 року на Сенатській площі Петербурга вважався збройний виступ, що почався через два тижні під Васильковом. Вважається, що обидва повстання були ініційовані революційною частиною російського дворянства. Драмою «Марш Чернігівського полку» автор намагався заперечити цю концепцію і наголосити на важливій ролі українців у тогочасному декабристському русі. В основі твору лежать відомості про діяльність у Російській імперії кінця 1810 – середини 1820-х років різних політичних гуртків і масонських лож, зокрема «Північного товариства» (Петербург) і «Південного товариства» (Тульчин, Кам'янець, Васильків). Проте найбільшу увагу в драмі автор приділив діяльності «Товариства об'єднаних слов'ян», яке було засновано і діяло в Україні. Російські декабристи ставили собі за мету ліквідацію панівного ладу і зміну монархії республікою із диктатором на чолі. Натомість українські декабристи мріяли про самостійну українську державу. Ю. Косач розглядає цю проблему у площині міждержавних стосунків Росії та України.

Вже назва драми «Марш Чернігівського полку» алюзійно акцентує історичні події збройного виступу декабристів в Україні, який був частиною плану державного перевороту. Причини дворянської революції М.Хрещик пояснює тим, що представники панівного класу усвідомлювали невідворотність нового капіталістичного суспільства, заснованого на найманій праці вільних людей, які будуть працювати в умовах товарно-грошових відносин, де повністю зникне рабсько-кріпосницька праця. Адже на початку XIX століття вже спостерігалось посилення феодално-кріпосницького гніту в Росії, а в Україні панщина досягала вже до 5-6 днів на тиждень. Ю. Латиш відзначає, що кінець XVIII століття увінчався «весною народів», коли замість середньовічного розуміння народу (як групи підданих монарха) утверджувалося сучасне тлумачення (як носія влади) [106, с. 132]. Із зародженням капіталістичних відносин змінювалася структура суспільства. В умовах формування національної інтелігенції проблеми демократизації

державного ладу відсували на другий план автономістські прагнення. Нові реалії вимагали формування нової опозиції. Нею стало «Товариство об'єднаних слов'ян». Декабристи-українці, представники збіднілих дворянських родин, першими поставили питання не про автономію України у складі Російської монархії, а про створення нової федерації слов'янських народів.

Керівники повстання планували виступити проти імператора Миколи I. Напередодні в Тульчині Вінницької області був заарештований керівник Південного товариства Павло Іванович Пестель, і правління товариством узяв на себе підполковник С. І. Муравйов-Апостол. Саме він, дізнавшись, що повстання в Санкт-Петербурзі зазнало невдачі, висловився про організацію самостійного виступу. В авторській інтерпретації роль С. І. Муравйова-Апостола виконує Яків Драгоманов, який постає вістуном із Петербургу, хоча відомо, що насправді Драгоманов служив прапорщиком Полтавського піхотного полку (1825-1826). Із розмови Горленка з Бутовичем та Бистрицьким читач дізнається, що всі вони брали активну участь у франко-російській війні 1812 року. Наслідками цієї війни стало пробудження національної свідомості і громадської активності учасників декабристського руху. З одного боку, гордість за свій народ, який виявив такий героїзм, з іншого боку – особливо хворобливе сприйняття кріпосницького свавілля у ставленні до такого народу: *«Ми винесли з Парижу у дрібязк розбите серце...»* – *«А ми тугу за волею.»* [80, с. 188]. Таким чином Ю. Косач розкриває історичні причини повстання декабристів: утрату сподівання на лібералізацію царського самодержавства та скасування кріпацтва.

В. Агєєва в передмові до книги «Проза про життя інших» має цілковиту рацію, зазначаючи, що Ю. Косач загалом любить іти проти течії, давати незвичайні, контрверсійні інтерпретації узвичаєних подій і постатей. «Майже всіх персонажів [...] об'єднує одержимість певною ідеєю, прагнення перемогти нездоланні обставини. А відтак, і в основу сюжету лягають здебільшого поворотні історичні події» [1, с. 9]. Ю. Косачу належить пальма

першості в художньому переосмисленні повстання Чернігівського полку, письменник змальовує ще маловідомі та недосліджені факти з історії України початку ХІХ століття.

Російський історик О. Киянська в дослідженні «Южный бунт: Восстание Черниговского полка» (1997) була першою з тих декабристознавців, хто проаналізував поведінку повсталих та зміну настрою С. Муравйова-Апостола у вирішальний момент наступу. Вона здійснила глибокий аналіз суперечностей, що виникли в таборі повстанців. Ця проблема була гостро поставлена в «Записках» І. Горбачевського та у працях українського історика 1920-х років О. Рябіна-Скляревського, проте в радянському декабристознавстві ігнорувалася. О. Киянська обґрунтовує, що суперечки між повсталими стали однією з головних причин розгрому Чернігівського полку. Їх суть дослідниця бачить у різному світосприйнятті аристократа С. Муравйова-Апостола і бідних дворян – членів «Товариства об'єднаних слов'ян», готових досягти мети будь-якими засобами. Багато уваги О. Киянська приділила кримінальним сюжетам з історії повстання: методам добування коштів (продаж полкового інвентарю, захоплення артільного скарбу), грабунку населення тощо. Дослідниця резюмує, що солдатів від порушення дисципліни стримує авторитет командира і страх перед покаранням. У перебігу повстання Чернігівського полку С. Муравйов-Апостол не міг забезпечити дотримання цих умов і свідомо вів до поразки.

У драмі «Марш Чернігівського полку» Ю. Косач зображує нерішучість керівників повстання у вирішальний момент, необдуманість їхніх вчинків і наказів. В. Базилевич у праці «Декабристи» висуває гіпотезу, що більшість із керівників повстання на момент виступу вже розуміли, що розраховувати на перемогу неможливо.<sup>11</sup> Настрої членів Південного таємного товариства

<sup>11</sup> У своїх спогадах про 12 грудня 1825 року декабрист, поручик лейбгвардії Фінляндського полку барон А.Є. Розен писав: «12 грудня я був запрошений на нараду до Рилєєва та князя Оболенського; там я зустрів головних учасників 14 грудня... Всі присутні були готові діяти, всі сподівалися на успіх, і лише один із усіх здивував мене повним самовідреченням; він запитав мене наодинці: чи можливо напевно покласти на

напередодні виступу підтверджують листи Матвія Муравйова-Апостола до свого брата, підполковника Чернігівського піхотного полку, керівника Васильківської управи декабристів Сергія Івановича Муравйова-Апостола, який прийняв на себе командування повсталими на Півдні: «Наші сили частно зовнішні, у нас немає нічого надійного. Нам не потрібно поспішати, і в даному випадку я розумію, як можна вимовляти слово виступ. Щоб побудувати дії, потрібне міцне підґрунтя, а про нього то менше всього думають» [64, с. 83]. Також із листів Матвія відомо, що й сам Сергій Муравйов-Апостол розумів, що ніякої надії на успіх повстання при такій незначній кількості людей, яка була в його розпорядженні, бути не може. Але обставини так склалися, що повстання, яке передбачалося, але ще не було підготовлене, було вже здійсненим фактом, унаслідок бездумного поводження Гебеля з офіцерами, повагу яких він не зміг завоювати. «Солдати ненавиділи його, – пише Матвій Муравйов-Апостол. – Співчували своїм офіцерам, беззастережно довіряли їм, а особливо Сергію Івановичу. Вони йому говорили, що готові слідувати за ним, куди б він їх не повів [...]. Усе це разом взяте посіяло в брата переконання, що від заходу, який був приречений на невдачу, неможливо було відмовитися і що настав час спокутувальної жертви» [64, с. 85].

У драмі Ю. Косача російські керівники повстання викликають недовіру, що згодом спричинило підготовку бунту учасниками руху. На недовірі до лідерів автор наголошує упродовж усієї драми. Перед початком походу на Васильків драматург уводить діалог Бечасного з Андрєєвичем: «*Вояки наказів ждуть. Вирушити б. – Ждуть наказу од тих, що самі вагаються*» [80, с. 187]. З розвитком дії невдоволення героїв починає переростати в бунт представників Чернігівського полку проти російських лідерів. Узявши Васильків, декабристи вирушили на Житомир, проте довгий час не

---

допомогу 1-го та 2-го батальйнів нашого полку; і коли я почав пред'являти йому усі перепони, ускладнення, то він казава мені: «Так мало шансів на успіх, але все ж таки, потрібно все ж таки потрібно розпочати; початок і приклад принесуть плоди... це сказав мені Кіндрат Федорович Рилєєв» [106, с. 145].

отримували чітких вказівок про наступні дії. Автор подає діалог вояків Чернігівського полку Ракузи та Гончаренка: *«Все, що торочать нам старшини – пусте. Не вірю я їм. Тепер вони самі не раді, що вивели в похід, самі не знають, куди вести...»* – *«А ти то буцім знаєш?»* – *«Звісно-знаю. Нам, братця, треба от що: всіх царів і всіх старшин – по шапці, та й під льод. Ось де наша вояцька правда. Еполети ще досі носить – а ми ж, мовляв, усі тут рівні, так чого ж?»* [80, с. 190]. Конфлікт між верхівкою та молодими офіцерами пояснюється протистоянням між українцями і росіянами на ідейному рівні. Автор наголошує на глибокій національній відмінності, що існує у революційних таборах: українців – демократів-автономістів і росіян – консерваторів-унітаристів. Так, вищі армійські чини, які входили до «Північного» і «Південного» товариств, прагнули здійснити зміну влади малими силами – без участі народних мас. Фактично аристократія боялася втратити контроль над суспільством, що могло призвести до розпаду держави. А молодші офіцери та дрібні поміщики з «Товариства об'єднаних слов'ян» мали тісніші зв'язки з нижчими верствами і планували всенародне повстання, здатне зруйнувати імперію і відкрити шлях до побудови нового суспільного ладу. Ідею відновлення автономії України у драмі «Марш Чернігівського полку» висували Яків Драгоманов, І. Бечасний, І. Сухина, А. Бистрицький. Члени «Товариства об'єднаних слов'ян» вимагали від проводу повстанців рішучих дій, погрожуючи у разі зволікання самотійними акціями.

Драматург також зображує протиріччя в таборі українців щодо методів боротьби між старим та молодим поколіннями. Андрій Бистрицький постає як молодий радикал, а Яків Андреевич – як представник старшого покоління: *«Коли ще ждати! Вирушити, хоч би й небо було проти нас. Доволі проволок, ждання мене заковує, відіймає все живе, я чую, що чекання – і змертвію. Не ждімо – куймо долю...»* – *«Не знаючи нічого – хто проти вас, а хто з вами. Безглуздо. Розуму б вам більше... спокою, рівноваги, холоду в чолах...»* [80, с. 189]. Поведінка цих героїв підтверджує, що причини невдач

українських визвольних змагань криються не лише в соціальній площині, а й впливають із конфлікту поколінь, коли гарячковість молодшого стикається з консервативністю старшого покоління, яке відзначається більшою поміркованістю.

Ю. Косач художньо відтворив те, про що історики, зокрема О. Киянська, писатимуть пізніше. Завдяки творчій інтуїції він передбачив і художньо реалізував у творі національну версію декабристського руху, надавши великого значення своєму предку – Якову Драгоманову.

Драматург із хронологічною послідовністю відтворює перебіг повстання. Драгоманов піднімає п'яту роту Чернігівського полку до виступу в місто Васильків Київської губернії, де розташовувалися основні сили полку: *«Піднявши Чернігівців, берем Васильківців і підемо на Київ. Таж хвилювання в гарнізонах, спішним маршем вперед, вперед нехай і холод-сніг. Набоїв досить»* [80, с. 195]. Проте в цей час Драгоманов, за інтерпретацією Ю. Косача, вже знає про донос Трубецького та Пестеля, тому розуміє, що повстанці приречені на страту: *«У Києві арешти йдуть. Усе відомо. Вся змова виявлена. Знають всіх членів Товариства по бригадах і полках»* [80, с. 196]. Немає однозначної думки істориків про те, чи могли б керівники «Товариства об'єднаних слов'ян» знати про затримання Пестеля. Проте, знаючи, що Пестеля заарештували 3 січня 1826 року, а початок повстання був призначений на 29 грудня 1825 року, варто наголошувати на авторській інтерпретації історичних подій.

Захопивши Васильків, декабристи рушили на Житомир, там планували возз'єднатися з місцевими військовими частинами, але, побоюючись зіткнення з урядовими військами, які значно переважали повстанців за силою і чисельністю, вони повернули до Білої Церкви. Кульмінацією сюжету стала спроба прориву інсургентів до Житомиру для з'єднання з полками восьмої піхотної дивізії. Остання частина драми зображує судовий процес над декабристами, загибель лідерів цього руху та засудження учасників до довічної каторги. Відтворення достовірних подій у чіткій часовій

послідовності зумовлює жанрову приналежність твору до історичної драми-хроніки.

У драмі Ю. Косача визначальною постає національна ідея українського народу. Вивчаючи історичні документи, письменник знав, що Павло Пестель уклав програмний документ «Південного товариства» декабристів «Російська правда», у якому, крім знищення самодержавства, кріпацтва, встановлення рівності всіх громадян перед законом, передбачалося злиття всіх народів Росії в єдине ціле. Ю. Косач також був обізнаний із тим, що революціонер Пестель не порушував питання про право націй на самовизначення. Виняток він робив тільки для Польщі, яка отримувала політичну самостійність за умови, що вона повстане одночасно з декабристами. Акцентуючи увагу на цьому документі, письменник зображує Пестеля в різко негативному тоні. Ю. Косач відтворює критичну реакцію учасників декабристського руху на дії керівника, адже ті прагнули незалежності України.

Авторське бачення постреалій уведення програмового документу Пестеля подається завдяки мотиву віщого сну. Старшині чернігівського полку Андрєєвичу у грудневу ніч наснився сон: *«Ввижається мені, що ми вже не повстанці. Усюди в Росії настав новий закон, людей не продають, нема рабів, нема знуцання. Все гаразд. Та ось ми знову неспокійні. Де ж та воля? Ми вічно невгомонні. Цеж тільки слова, наче скрізь свобода. А все лишилось, як було, лише на місце злих царів диктатор...»* [80, с. 201]. Промова Андрєєвича переривається, і Драгоманов, здогадавшись, хто буде тим диктатором, промовляє: *«Пестель»*. Тим самим автор підкреслює невдоволення українських декабристів положеннями конституції Пестеля про єдину Росію. У кінці сну Андрєєвича Пестель засудив його до страти: *«Петля на горлі – чую холодний мотуз. Висну, але мотуз ввірвався, я покалічений упав»* [80, с. 194]. Сам герой назвав цей сон «сном у руку». Ймовірно, що завдяки антиципації Андрєєвича автор показав справжні причини поразки Чернігівського полку – зраду та донос Павла Пестеля.

С. Романов, аналізуючи повість Ю. Косача «Сонце в Чигирині», яка містить той самий мотив віщого сну, також висуває гіпотезу про те, що через цей мотив прокладено опосередкований зв'язок між подіями твору і добою автора. «Очевидним було б пояснити цей сон підсвідомою реакцією психіки, яка постійно перебуває у стані напруги [...]. Але це не лише раціональне передбачення можливого, а швидше своєрідне «занурення» в майбутнє» [175, с. 58]. На думку дослідника, епізод боротьби між національною гвардією та сотисячними північними ордами є моделлю майбутніх стосунків між українцями й росіянами після розвалу «спільної» для них держави. Адже саме така ситуація склалася в 1917-1920-х роках, коли після повалення царизму «дружня» рука російського брата повернула вже й ніби незалежну Україну в лоно нової імперії тепер під назвою Радянського Союзу.

З історичних джерел відомо, що третього січня 1826 року Пестель був заарештований, тобто за день до початку північного повстання. Та вже четвертого січня він запропонував слідству схему розвитку таємних організацій – ту саму схему, яку історики використовують дотепер. Свідчення Пестеля містять відомості про принципи діяльності «Південного товариства» та про його керівні структури. Таким чином, Микола І отримав схему розвитку таємних організацій декабристського руху. Схема, запропонована Пестелем, знайшла своє найбільш повне вираження в підсумковому документі слідства «Донесение следственной комиссии», що був підготовлений урядовим пропагандистом Блудовим за підсумками слідства. У Радянському Союзі цей документ вважався недостовірним, тому поразку мотивували відсутністю підтримки повстання з боку народних мас та нерішучістю керівників. Проте з фактологічної позиції чітко помітно, що зміст «Донесения» повною мірою відповідає слідчим справам членів таємного товариства. Ю. Косач у драмі «Марш Чернігівського полку» в зображенні перебігу повстання декабристів використовує саме підсумковий документ слідства, бо всі положення про перебування та наступ Чернігівського полку, які зазначені в документі Пестеля, збігаються з



розвитком драматичного дійства. Відтворення критичної реакції дійових осіб твору на положення Конституції Пестеля розкриває головну ідею драми – боротьбу української інтелігенції за незалежність.

Достовірність відтворених подій підтверджують зображені у драмі реальні історичні особи. Це Павло Пестель, Павло Горленко, старшини Чернігівського полку: Іван Сухина, Андрій Бистрицький, Яків Драгоманів. Автор правдиво зображує основні віхи їхнього життя, вдаючись до художнього вимислу для передачі внутрішнього стану героїв, думок та переживань, тобто для дослідження психології й філософії життя учасників тих подій, які у творі з'являються епізодично.

З-поміж персонажів драми можна виокремити історичних осіб (Горленко, Бистрицький, Сухина, Драгоманів тощо) та героїв, створених авторською уявою (Люся, Пан з пов'язкою, Мати). У творенні портретно-психологічних характеристик історичних постатей Ю. Косач намагається дотримуватися історичної правди, проте там, де не вистачає фактів, письменник домислює численні портретні й побутові деталі.

В історичній драмі «Марш Чернігівського полку» виокремлюються дві сюжетні лінії: історична і любовна. Реальні герої й герої вигадані діють тут згідно з принципами романтизованої історичної легенди, в якій любовні пригоди переплітаються з описами повстання декабристів. Для розкриття образу Якова Драгоманова письменник вводить вигаданий образ Люсі – доньки полковника Горленка. У неї закохується й Іван Сухина, таким чином виникає любовний трикутник. Люся не відповідає взаємністю на почуття Сухини, а вірністю доводить своє кохання до головного героя. Ю. Косач зображує Люсю спритною та рішучою, кохання надає їй відчайдушної мужності. Провівши коханого в похід, вона не дочекалася звістки від нього і сама вирушила в Білу Церкву: *«Молилась я... та не здолала серця втишити... у цей тривожний час я мушу бути біля тебе...»* [80, с. 44]. Героїчна вдача закоханої жінки найбільше виявилася після арешту Якова. Вона покидає батька і просить дозволу в Миколи I для супроводу головного героя до

Сибіру, адже вважає це обов'язком справжньої жінки. Завдяки введенню такого сюжетного елемента, як «Молитва Люсі», драматичний твір набуває ліричності. За своєю функцією та формою молитва наближена до «Плачу Ярославни» зі «Слова про похід Ігорів», адже героїня так само звертається до сил природи, прохає оберігати її коханого та всіх учасників декабристського руху від ворожих сил. Молитва закінчується гаслом: *«Слава Україні!»* [80, с.191].

У драмі діє відтворений авторською уявою персонаж, який не має імені, але всі його називають Паном із пов'язкою. Пов'язка постає художньою деталлю для акцентування мудрості й неоднозначності цієї постаті, а також неможливості її чіткої ідентифікації. Якщо характеризувати пов'язку як символ таємничості, то з'являються підстави для ототожнення її із таким символом, як маска. Маска – це символ перетворення, зміни і водночас приховування таємниці. Вона наділяється здатністю видозмінювати наявне в бажане, виходити за межі власної сутності. Людина, надягаючи маску, при цьому виступає не як образ чи знак того, що вона зображує, а і як той, що його зображує маска в іншому магічному втіленні. Використання та зміна масок властива духам. Пан із пов'язкою порушує часопросторові зв'язки у драмі, бо завжди несподівано вириває у різних місцях у невизначений час. Ю. Косач у драмі «Марш Чернігівського полку» намагається обґрунтувати, що національна ідея України повинна будуватися на засадах та традиціях сильної Гетьманщини, тому драматург використовує Пана з пов'язкою як рупор власних ідей та як носія національної ідеї. У момент арешту декабристів у Білій Церкві з'являється цей герой і розпочинає діалог із Ротовим, розповідаючи про історію Малоросії, про національних героїв, які наразі стали духами і чекали на нове повстання українського народу: *«Тих, що впали, борючись за свободу. Мазепин, Полуботків дух...[...] І тут вони скрізь, ті духи. Біля нас, над нами. Вітають, шаріють, слухають пісні вітру, на курганах із кобзарями сумують... над Дніпром блукають...ось туман, знаєте, стоїть над Десною? А то духів полки, легіони...»* [80, с. 196].

Досить важливим видається те, що Пан завжди повторює гасло: «Сонце сходить в Чигирині», авторство якого належить Василю Лукашевичу, який створив Малоросійське Таємне Товариство. Це гасло відображало мету товариства: створення української самостійної держави. *«Дійте, дійте швидше, бо в Чигирині сонце сходить зпрокволу...»* [80, с. 185]. Місто Чигирин в інтерпретації Ю. Косача постає символом давньої вольниці, центром формування основ козацької держави. Автор уводить у драму образ Сонця, завдяки якому актуалізує ідею національної волі: *«Це сонце, сонце... Одне – воно – одвічне і святе»* [80, с. 198]. Таким чином акцентується, що боротьба за свободу для українського народу є вічним етапом у становленні національної ідеї та української державності.

Розкриття образу Пана відбувається в кульмінаційний момент твору – арешту учасників декабристського руху. Функцію введення цього образу пояснює генерал Ротов, який розуміє, що Пан із пов'язкою був для російської влади ще більш небезпечним, ніж усі учасники повстання: *«Знаю, ви ще гірші – диявол. Я знаю вас – ви цей химерний вік, що докруги живе. Ви дух його бунтарський, неспокійний, владний. Ви бурете, піднітуєте, будите стихію»* [80, с. 203]. Отож, можна стратити або засудити декабристів, які боролися за незалежність держави, до довічної каторги, проте ідею, яку вони відстоювали, не можна знищити. У Косачевій драмі війна завершується поразкою українців, але такою, що символізує майбутню (навіть якщо віддалену на століття) перемогу. Так, Ротов не засуджує до страти Пана, а ніби дає ще один шанс майбутнім борцям за волю України: *«Ідьте, ідьте далі. Бунтуйте – далі, розжевріте недобрі іскри»* [80, с. 207].

Ідея майбутньої перемоги українців реалізується в образі Матері. Мати Андреевича постає збірним образом матерів усіх вояків і ототожнюється з образом Божої Матері, за аналогією до Небесної Покровительки українського козацтва. Наприкінці твору Юрій Косач уводить розмову Ротова з Паном та Люсею: *«А там де, питали ви, мій пане, хто це край натхне у час руїни і крізь темінь поведе?»* [80, с. 207]. На що Пан, вказуючи на матір Андреевича,

промовляє: «Скорбна мати [...] Мати, що сина месника в своєму лоні на бунт новий злеліє...» [80, с. 207]. Письменник синтаксично демонструє впевненість у тому, що мати ще народить нове дитя та надихне його на боротьбу за незалежність української держави. Таким чином, вимисел у драмі Косача реалізується через уведення у твір окремих епізодів та персонажів, яких не існувало в історичній реальності, з метою створення суб'єктивної картини об'єктивної дійсності, художнього ефекту та донесення ідеї твору до читача.

### **3.2. Художня трансформація історичної правди у драматичній поемі «Облога»**

Театр в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941-1944) упродовж півстоліття було табуовано радянською політико-ідеологічною системою, і до дев'яностих років минулого століття про його розвиток не було навіть згадок у вітчизняних мистецтвознавчих, історичних та культурологічних працях. Соціокультурні трансформації, що відбуваються в Україні і світі, змушують критично поглянути на стан дослідження історії українського театру як складової частини національної культури. Тому актуальним постає дослідження драматичних творів, що були поставлені на театральних сценах України в роки нацистської окупації.

Драматична поема «Облога» була створена Юрієм Косачем у 1940 році та видана окремою книжкою 1943 року. Вона мала великий успіх і в режисерській обробці Й.Гірняка витримала на сценах галицьких театрів близько п'ятдесяти постановок. Л.Крушельницька згадує про творчі контакти Ю. Косача і В. Блавацького, які почалися ще в 1938 році, коли режисер поставив у керованому ним театрі (тоді ім. Котляревського) сатиричну комедію «Кірка з Льолео». Втім їхня співпраця припадає, власне, на воєнний період, хоч триває зовсім недовго, принаймні у Львові. В. Блавацький зазначав: «Успіх “Облоги” ще раз скріпив у мене пересвідчення про великий драматичний хист Косача» [32, с. 252]. Проте в повоєнний час текст драми

було втрачено. Тільки завдяки зусиллям канадського літературознавця Марка Роберта Стеха твір було віднайдено в архівах Української Вільної Академії Наук у Нью-Йорку та надруковано в «Кур'єрі Кривбасу» (жовтень-листопад-грудень 2013 року). Драматична поема була написана в час, коли напад нацистської Німеччини на свого союзника СРСР, спільно із яким вона нещодавно ділила Польську державу, викликав у середовищі українських націоналістів, до яких належав тоді Ю.Косач, надії на новий історичний шанс – вибороти незалежність України.

Основну увагу у драмі зосереджено на зображенні Національно-визвольної війни українського народу проти Речі Посполитої. Автор відтворює події та наслідки Сучавської облоги 1653 року під проводом Тимоша Хмельницького, проте сама облога постає лише основою для трансформації автором історичних подій доби Хмельниччини. Письменник вводить витворені уявою художні образи, за допомогою яких цілком упевнено аргументує ідею європейського майбутнього.

Молодий Тиміш був головним об'єктом надій, планів та дипломатичних маніпуляцій батька, саме з цієї історично доленосної перспективи сприймає постать Тимоша Хмельницького Ю.Косач і під цим кутом інтерпретує у драмі його важливе значення для української держави, творячи альтернативну історію Сучавської облоги.

У сучасному літературознавстві активно досліджуються причини перетворення історії та засоби її моделювання (Д. Затонський [50], Н. Маньковська [126], З. Шевчук [243] та ін.); виявляється одна з форм моделювання історії у фантастичній літературі – альтернативна історія (А. Валентинов [26], Д. Володихин [33], Б. Невський [142], І. Чорний [239]). Альтернативна історія як жанр являє собою художнє осмислення різних варіантів історичного розвитку (що було б, якби?), тобто постає своєрідним різновидом гри з історією та часом. Одним із варіантів альтернативної історії є творення іншого минулого з відповідними наслідками для сучасного. Якщо в минулого не може бути альтернативи, то не може її бути і в майбутнього,

що є логічним продовженням минулого, зумовленим його законами і закономірностями. Адже навіть канонічна історична наука нерідко допускає неоднозначні тлумачення різних подій, включно з цілком протилежною їх інтерпретацією та різними припущеннями й умовностями.

Ідея альтернативності в історії вперше була використана ще Тітом Лівієм у трактаті «Історія Риму від заснування Міста» (35 р. до н.е.), у якому він розглядав імовірний похід Олександра Македонського на Рим та повну поразку завойовника. У ХІХ ст. Ісаак Дізраелі ввів термін «альтернативний світ», а першим цю тему розробив Дж.Тревельян («Якби Наполеон виграв битву під Ватерлоо», 1907). Але помітною стала лише 12-томна праця А. Тойнбі, опублікована 1946 року в Оксфордському університеті, – «Дослідження історії». Нею вчений започаткував ретропрогнозування, ввів термін «альтернативна історія» і створив один із її перших зразків. Що трапилося б із нинішньою західною цивілізацією, якою б вона була, якби Олександр Македонський загинув у своїй першій битві або не загинув і захопив усю Євразію? Якою б виявилася західна цивілізація, побудована не на елліністичній та римській культурах, а на македонській? Прийом, який з'явився насамперед як інтелектуальна гра, набув цілком незалежного статусу як жанр (історії й літератури) й зумовив появу великої кількості квазінаукових і художніх творів різної якості та обсягу, що подавали різні варіанти історії людства.

Назва драматичної поеми «Облога» постає вербальним маркером концепту (первинної ідеї, задуму) тексту, що відображає естетичну та ідеологічну позицію автора, тобто алюзійно вказує на історичні події Сучавської облоги 1653 року. Проте Ю. Косач не відтворює хронологічної послідовності військових дій, а намагається інтерпретувати минуле та витворити альтернативну картину сучасності: яким гетьманом і державним діячем був би Тиміш Хмельницький, якби не загинув від ран, завданих ударом гарматного ядра в час Сучавської облоги? Чи виправдав би високі сподівання свого батька? Яку політичну долю приніс би Україні час його

правління? Як прихильник націоналістичних ідей драматург виступив проти зображення Переяславської угоди 1654 року як бажаного, «історично правильного» вибору, тому у драматичній поемі зображує постать Тимоша Хмельницького як символ можливої інтеграції України в європейський цивілізаційний простір.

Ю. Косач переносить топос облоги з Молдави до Речі Посполитої. З історичних джерел відомо, що Тимофій був одружений із домною Розандою, дочкою молдавського господаря Васіле Лупу. Занепокоєні посиленням українсько-молдавського союзу, Польща, Валахія і Трансільванія об'єдналися в антиукраїнську коаліцію. Передумовою Сучавської облоги став той факт, що у квітні 1653 р. валаський господар Матвій Басараб і трансільванський князь Юрій (Д'єрдь) II Ракоці за підтримки польського уряду захопили Ясси й посадили на престол свого ставленика Георгія Стефана. Він зумів вигнати Васіле Лупу з Молдави, після чого той утік до Хотина, а потім до Кам'янця, просячи в Богдана Хмельницького надання йому негайної допомоги.

Український історик В. А. Смолій, даючи оцінку діям гетьмана під час молдавських походів, зазначає: «Богдан Хмельницький вирішив відгукнутися на заклик свата, що стало його суттєвим політичним прорахунком. Він втрутився у внутрішні справи васально залежної від Порти держави, маючи підтримку султанського уряду, який згодився на перехід обох Дунайських князівств під вплив Хмельницького; але поява українських військ у Молдаві на боці Васіле Лупу означала ворожі дії проти Волощини й Семигорода, що відразу ж робило їхніх володарів союзниками Речі Посполитої у боротьбі з Україною» [197, с. 90]. На переконання В. Смолія, другою небезпечною помилкою Хмельницького стало призначення головнокомандувачем козацького корпусу хороброго, але запального й недосвідченого у військових справах і політичних інтригах сина Тимоша замість перевіреного в боях Івана Богуна.

Перебіг військових дій під Сучавою відновити досить складно, але історики відзначають, що найтяжчі бої відбулися 10-12 вересня 1653 року, коли козаки спробували прорвати облогу. Після її початку Тиміш надіслав листа до Богдана Хмельницького, у якому прохав про допомогу. 29 серпня 1653 року Хмельницький одержав тривожного листа від сина, проте, маючи в Чигирині тільки 10 тисяч вояків (інші полки збиралися під Білою Церквою), перед загрозою наступу поляків не наважився відправити до Сучави великі сили (кілька тисяч козаків не могли врятувати ситуації). Саме через недостатню кількість військових сил Сучавська облога для запорізького війська закінчилася поразкою та смертю Тимофія Хмельницького. В. Смолій подає дві версії загибелі Тимоша. За однією версією, Хмельниченко зазнав поранення у стегно коло пахвини під час гарматного обстрілу українських позицій. Інший варіант його загибелі такий: Тиміш був поранений уламками скрині, в яку було влучено з гармати. Почалася гангрена, від якої 15 вересня 1653 року він і помер.

Автор свідомо переносить акцент саме на національно-визвольні змагання українського народу проти Речі Посполитої, відкидаючи той факт, що приводом молдавських походів 1652-1653 років були суто династичні стосунки Хмельницького з молдавським правителем Василе Лупу. Також драматург уводять уявну передислокацію військових сил із Молдави на українські землі, які були захоплені поляками. Головний герой, Тиміш Хмельницький, видаючи себе за італійського архітектора Дель Акву, викликає довіру Карля Дольче, учня відомого митця, та його дружини, потайки віднаходить підземний хід у їхньому будинку, за допомогою якого козаки здійснюють глибокий підкоп та закладають міну в бастіоні. Завдяки винахідливості Тимоша за кілька днів польське місто було захоплене українськими козаками. Розкривши підступні плани Бербецького, Тиміш засуджує його до страти та завдяки підтримці Карля Дольче починає відбудовувати пам'ятки архітектури на українських землях. Сучавська облога призвела до глибокої політичної кризи в Україні, у творі Ю. Косача



завершується несподіваним успіхом, що підтверджує альтернативне прочитання подій письменником.

В історії української драматургії відомі численні звернення до теми Хмельниччини: В. Горобця «Переяславський вибір Богдана Хмельницького 1654 року», Г. Хоткевича «Переяслав», О. Корнійчука «Богдан Хмельницький», В. Клименка «Богдан». Для них було характерне як художнє осмислення історичних подій доби Хмельниччини, так і їх трансформація, зокрема творення альтернативної історії. Ю. Косач моделює альтернативну версію подій Сучавської облоги, показує можливість реалізації європейських інтеграційних перспектив України. Письменник бере за основу принцип творення альтернативної історії, оригінально тлумачить роль і місце постаті Тимоша Хмельницького у вітчизняному історичному процесі, акцентує увагу на дуалістичності його натури та відчутно ідеалізує Хмельниченка. Завдяки творенню «альтернативної історії» автор дає можливість уявити, що було б, якби Тиміш Хмельницький не загинув від ран, завданих ударом гарматного ядра під час Сучавської облоги та яким би гетьманом і державним діячем міг бути.

Система образів-персонажів будь-якого твору впливає на його сюжетно-композиційну основу, а також може зумовлюватися жанрово-стильовими характеристиками і мотивувати проблематику твору. Завдяки дійовій особі у драматичній поемі формується певна комунікативна стратегія, крім того, вона постає стимулом розгортання подій (актант) і має незалежну від сюжету значущість як носій стабільних рис, виконує функції дії чи розповіді, тому може бути актором чи наратором, відзначається неповторною поведінкою та спілкуванням, мисленням, переживаннями, тому важливо не те, *що* вона робить, а *як* саме. Тому для глибшого аналізу драматичної поеми необхідним постає вивчення системи образів художнього твору та їх зв'язку з історичними прототипами, а також з'ясування функції домислу і вимислу в тексті.

У драматичній поемі «Облога» умовно можна виокремити дві сюжетні лінії. Одну з них репрезентують представники українського козацтва: Тиміш Хмельницький, Шостенко, Стеткевич, Топіга. Карльо Дольче, Беатріче, Януш Бербецький та Дель Аква представляють європейську інтелігенцію.

В історичних свідченнях і документах, а згодом вільно белетризованих розвідках істориків епохи Романтизму постать гетьмана Тимофія Хмельницького досить неповторна з огляду на колористичність анекдотичних описів і різких оцінок. Найбільше свідчень про Тимоша збереглося у ворожих до нього польських, волоських чи семигородських джерелах, з яких він постає то диким, нековирним і грубим молодиком, то жорстоким різуном, схильним до нападів шаленого гніву, то бабієм-еротоманом, який улаштовує у перервах між битвами п'яні оргії у своєму наметі. Молдавський літописець Мірон Костін нарікав на програній з вини Тимоша Хмельницького похід на Мунтенію 1652 року, адже він «спричинив, мовляв, розбрат серед козацько-волоського війська, спершу вбивши писаря Контаровського, а згодом ударивши у плече Богуну, завдав йому таку рану, що той під час цілого походу мав руку зав'язану: така дика була Тимошева вдача» [38, с. 94]. Посланці коронного підканцлера Ієроніма Радзейоського писали: «Тиміш, син Хмельницького, великий дивак, великий тиран, не статочний. Щоби його приборкати, аж той присягнув, що буде добрий, статочний, – тоді велів його одкувати. Часто Хмельницький на нього до шаблі поривався, так що той йому тікає з очей...» [38, с. 94].

М. Грушевський, наводячи ці та подібні цитати в «Історії України-Руси», тлумачить їх як фантастичну «лірику», яка «досить характерна – не для особи Тимоша, а для його часу й середовища» [38, с. 94]. Водночас історик констатує, що оповідання про Сучавську облогу в німецькому збірнику цілком вільне від усіляких легенд, якими розписували особу Тимоша місцеві анекдотисти. У цьому випадку оцінки «місцевих анекдотистів» особливо гіперболізовані й упереджені, адже йшлося про ведення пропаганди проти людини, чия доля могла серйозно вплинути на

перетасування політичних ієрархій Центрально-Східної Європи, із наслідками для європейської політики в цілому. Тиміш був головним об'єктом надій, планів та дипломатичних маніпуляцій його завбачливого батька, тому заручини, а згодом і шлюб Тимофія з домною Розандою, дочкою молдавського господаря Васіле Лупу, були не тільки особистим успіхом Хмельницького, який поріднився з одним із княжих родів Центральної Європи, але після планового проголошення Тимофія королем – дали б теж і козацькій Україні легітимний статус європейської держави. Тому й смерть Тимоша в оточеній польськими, мунтенськими і семигородськими військами Сучаві у вересні 1653 року позначила крах дипломатичної концепції Богдана Хмельницького і примусила його зробити різкий поворот у зовнішній політиці, підписати Переяславську угоду 1654 року з російським царем.

Ю. Косач подає ідеалізований образ молодого гетьманича. Тиміш Хмельницький постає у драмі європейським інтелектуалом, який добре знається на бароковому мистецтві, вивчає твори Овідія й Петрарки. Погляди на життя і суспільство формують образ головного героя. Найголовнішими правилами поведінки для Тимоша були сміливість та вірність українській землі. Він одержимий волею до свободи, бо, на його думку, кожний повинен боронити свій народ та віру. З метою швидкого захоплення міста Хмельниченко видає себе за відомого архітектора Дель Акву та упродовж усієї поеми грає роль його двійника. Мотив двійництва зближує «Облогу» Ю. Косача з п'єсами І. Костецького, Л. Коваленко та Ю. Тарнавського. Двійництво у драмі стає одним із способів розкриття образу героя. Зв'язки між героєм і його двійником існують не стільки в часі, скільки у просторі художнього розгортання композиції.

Надмірна ідеалізація, фольклорна типізація у драмі «Облога» підтверджують повний відхід драматурга від історичної правди, на відміну від зображення Тимоша в оповіданні «Талісман», яке було написано Ю. Косачем на десять років пізніше. В експресіоністично неспокійному тексті «Талісману» постать гетьманича Тимоша Хмельницького не

ідеалізована, а наближена до історичного прототипу. Це особистість самозаглиблена, відчужена від свого оточення, весь час свідомо небезпеки; ця людина не певна своєї долі й місця в житті. Це пояснюється тим, що оповідання було написано на початку 1950-х років, після травматичних пережитків війни, які розвіяли політичні ілюзії, та й після мурівського періоду із його мріями про українську «велику літературу». М. Р. Стех зазначає: «У такому зображенні, – очевидно, несумісному із реальною історичною постаттю, – відчутне бажання Косача «переписати історію» і представити «європейський шанс» України в половині XVII століття реальнішим і закономірнішим, аніж це було насправді, – без сумніву, заради того, щоб розбудити в земляках гордість за своє європейське минуле та віру в те, що цього разу, в половині XX віку, аналогічний шанс вдасться використати» [210, с. 189].

Тема взаємозв'язку української культури з загальноєвропейськими духовними цінностями побутує й в історичних романах автора, зокрема «Дюнкерці», «Рубіконі Хмельницького», «Дні гніву», які присвячені змалюванню маловідомих подій доби Хмельниччини. Р. Радишевський пікреслював, що письменник докладно вивчав справу участі українських козаків під проводом Б. Хмельницького, послуговуючись історичними розвідками І. Борщака, працями істориків М. Аркаса, В. Липинського, І. Крип'якевича тощо. Відомо, що драматург проводив багато часу в архівах, щоб ознайомитися з низкою універсалів, дипломатичної кореспонденції, гетьманських наказів та інструкцій. Тому можна висловити гіпотезу, що введення у драму «Облога» образів трьох козаків – Стеткевича, Топіги та Шостенка – не є художнім вимислом автора, а постає репрезентацією історичної правди.

Імовірно, що прототипом статного хорунжого Стеткевича був Михайло Стеткевич, брат Олени Стеткевич – дружини Івана Виговського. Це була високоосвічена людина, фундатор Борколабівського монастиря, учасник Національно-визвольної боротьби під прапорами Хмельницького. За участь у

повстанні король Ян-Казимир конфіскував його маєтності в Пінському повіті.

І. Крип'якевич у праці «Війни Хмельницького» також зазначає, що Тиміш Хмельницький мав досить близькі дружні стосунки з Іваном Виговським. Цілком вірогідно, що родинні зв'язки Виговського і Стеткевича та приятельські стосунки Хмельниченка й Виговського були передумовою участі Михайла в молдавському поході 1652-1653 років.

Український історик В. Мельниченко подає відомості про черкаського сотника Богдана Топігу. Він зазначає, що на початковому етапі Визвольної війни Черкаси, з огляду на своє стратегічно вигідне розташування, стали опорним пунктом польського командування. Тут із частиною кварцяного війська<sup>12</sup> перебував Миколай Потоцький. 21 квітня 1648 р. з Черкас на Запоріжжя вирушило польське військо на чолі з сином Миколая Потоцького – Стефаном – та комісаром реєстрових козаків Я. Шомбергом. Згодом реєстрові козаки, які рухалися водним шляхом, вбили Караїмовича і Барабаша, на чолі з Філоном Джеджелієм і Богданом Топігою перейшли на бік повстанців, а сухопутна частина польського війська була розгромлена Богданом Хмельницьким під Жовтими Водами 16 травня. Богдан Топіга увійшов в історію України як учасник Національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького. У деяких джерелах ідеться про черкаського полковника Марка (Манька) Топігу, який згадується як колишній полковник реєстрового війська, що очолив полк при Хмельницькому разом із Кіндратом Бурляєм та Філоном Джалалієм. Імовірно, що Марко та Богдан Топіга – це та сама людина.

Ю. Косач також звертається до образу козака – Шостенка. В історичних джерелах подаються відомості тільки про Герасима Шостенка, який був реєстровим козаком Пирятинської сотні в 1649 році. Герасим став відомим завдяки військовим наступам під Львовом. У драмі Ю. Косача підкреслюється: *«Шостенко, не барись, Ти знаєш добре закладати гнота?»* –

<sup>12</sup> Наймане військо в Речі Посполитій у XVI-XVIII ст.

*Під Львовом закладав»* [89, с. 156]. Наведена цитата містить алюзійну вказівку саме на Герасима Шостенка.

Свідчень про всіх учасників Сучавської облоги не збереглося, тому можна тільки висунути гіпотезу про ймовірність участі Шостенка, Стеткевича та Топіги в молдавських походах 1652-1653 років. Це підтверджує прагнення письменника відтворити маловідомі сторінки вітчизняної та європейської історії, заповнити фактографічні лакуни в інтерпретації доленосних подій української минувшини.

Ю. Косач у драмі «Облога» вдається до художнього домислу, зокрема, зміщення часових меж історичних фактів, переосмислення деталей особистого та творчого життя певних митців та історичних постатей.

Елементи художнього домислу помітні у творенні образу Вишневецького (у драмі Ю. Косача він не має імені). Очевидно, йдеться про Ярему-Михайла Вишневецького<sup>13</sup>, відомого державного діяча Речі Посполитої та Русі-України. Ярема був відомим політиком, воєначальником та ідеологом української колонізації лівого берега Дніпра. Архітектор Карль Дольче приїздить з Італії саме на запрошення польського правителя Вишневецького: *«Мені Хмельницький знівечив життя, / Бо ж Вишневецький храм новий почати / Збирався цього року. Доручив / В Крем'янці замок відновляти пишно»* [89, с. 160]. Художній домисел драматурга виявляється в тому, що облога під Сучавою відбулася в 1653 році, а реальний Ярема Вишневецький помер у 1651 році, тобто за логікою розвитку історичних подій Ярема не міг правити в той час. Ю. Косач вільно поводить із хронологією, тим самим порушує історичну правду.

Використовуючи смислові можливості домислу, автор коригує факти і з історії української культури. У пролозі Карль Дольче постає нібито *«безжурним, але війна його гнобить і обезкрилює»* (за Косачем) [89, с. 157], проте цей герой у драмі здебільшого бездіяльний. Логіку вчинків Дольче

<sup>13</sup> Ієремія-Михайло (Ярема) Вишневецький Корибут (1612 – 20 серпня 1651) – князь із старовинного русько-литовського роду Вишневецьких, один із найбагатших правителів Речі Посполитої свого часу, володар обширних земель на Лівобережжі, воєвода руський (1646).

можна простежити лише завдяки його монологам, у яких майстер нарікає на долю, що змусила його марно приїхати до Речі Посполитої з Італії на реконструкцію храму. Для нього характерна повна відсутність будь-якої ідейності, він репрезентує себе як типовий митець-найманець, який служить не мистецтву, а тому, хто оплачує його роботу: *«Політик кепський був і буду завжди. Служу тому, хто платить – от і все»* [89, с. 158]. Інфантильна позиція Дольче суперечить поглядам на роль митця Ю. Косача, який завжди відстоював позицію ідейного спрямування мистецтва. Дружина архітектора Беатріче зраджує художнику з головним героєм, її коханцем постає й учень Дольче – Бербецький. Відтворюючи подружнє життя легковажної Беатріче та байдужого до всього митця, драматург наголошує на інфантилізмі Дольче в особистому житті.

Порушення історичної правди полягає в тому, що Карл Дольче насправді був італійським художником доби бароко та писав лише релігійні картини, натюрморти, портрети. Ю.Косач приписує художнику авторство каплиці святого Флоріяна. Проте з історії української культури відомо, що каплиця святого Флоріяна була встановлена князем Владиславом Чарторийським у 1889 році, бароковий художник жодного відношення до каплиці не мав. Звернення драматурга до образу Дольче можна пояснити значним попитом на мистецькі роботи архітектора в Західній Україні. Відомо, що Карл багато писав на замовлення, зокрема Дольче розмальовував Церкву святого Івана Хрестителя (нині Хмельницька область). Ще одна картина майстра на релігійну тематику знаходиться у Благовіщенському храмі у Клевані (Рівненська область). Як відомо, Ю.Косач був родом із Волині – того культурно-історичного регіону, де і знаходилися вищезгадані пам'ятки архітектури. Тому можна зробити припущення, що інтерес драматурга до постаті Карла Дольче був зумовлений видатним внеском італійського митця в розвиток архітектури на малій батьківщині автора: *«Чи я їм не служив? В однім цім місті / Моїх будинків безліч! Всю Волинь / Я прикрашав чимало літ»* [89, с. 163].

Як уже зазначалося, Карльо Дольче приїздить до Речі Посполитої зі своєю дружиною Беатріче та учнем Янушем Бербецьким для відновлення замку в Крем'янці: *«Вишневецький доручав / В Крем'янці замок відновляти пишно / Мені на спілку з італійським майстром, / Дель Аквою Бернардом на імення. // Та все пішло на марно. Я тремчу, / Благаю Бога рятувать з халепи / Мене, дружину та майно – важкий / Дорібок літ моїх...»* [89, с. 163]. Історичних свідчень про дружину митця не було знайдено, проте відомо, що Карльо Дольче мав доньку Агнесу, яка також була відомою художницею, займалася копіюванням батькових робіт.

Художній вимисел – одна з граней образного пізнання дійсності. Письменник не копіює дійсність, а художньо переосмислює її в образах. Такими художніми образами, витвореними уявою Ю. Косача, постають Беатріче та Януш Бербецький.

Бербецький – це збірний образ, який уособлює польських шляхтичів. Януша характеризує його котяча, підступна, улеслива хода. Така художня деталь підкреслює неоднозначність трактування образу. Він освідчується Беатріче, єдиний починає здогадуватися про двійництво Дель Акви, готує підступні плани проти Тимоша, а наприкінці твору постає зрадником, який задля дрібної вигоди доносить на свого вчителя: *«Гетьманичу, благаю, не нехтуй ти / Моїми свідченнями. Карльо Дольче / І монна Беатріче – це злочинці, / Що зраду вам з тиранами готують»* [89, с. 163]. Саме тому образ Бербецького ототожнюється з біблійним персонажем Юдою Іскаріотом. Страта Бербецького видається цілком типовою в контексті мотиву зрадництва. Закономірною виявляється смерть поляка саме від рук Тимоша Хмельницького, який уособлює ідеї та прагнення українського народу.

Беатріче втілює своєрідний образ «чужої жінки», вона належить одному чоловіку, але це не заважає їй вступати у близькі стосунки з іншими. На початку твору взаємини Тимоша й Беатріче нагадують історію кохання Данте Аліг'єрі та Беатріче Портінарі. Як відомо, Беатріче була першим, платонічним коханням Данте, згодом пов'язала своє життя з іншим



чоловіком, проте залишалася музою для поета все його життя. У драмі Ю.Косача Беатріче закохується в головного героя й починає виконувати дещо трансформовану роль музи: музи не митця, а воїна. Вона рятує його від офіцера, який мав намір здійснити напад на Тимоша та постійно оберігає козацького ватажка від підступного Бербецького. Тиміш нібито також потрапляє в полон кохання: *«Немов у брану дивного тенети / Попався я. І бран солодкий той»* [89, с. 163]. Проте образ героїні видається амбівалентним. Бо з розвитком дії читач розуміє, що всі дії Беатріче зумовлені власною вигодою. Її поведінку характеризує така риса, як егоцентризм. Беатріче не хвилюють військові дії, які відбуваються в місті, *«вона одягається так пишно, немов і не було війни»* [89, с. 164]. Віддавшись своїм почуттям, героїня втрачає розум та пускає у свій дім ворога, який віднаходить підземний хід у їхній господі та закладає міну. Таким чином, у драмі Беатріче постає в ролі легковажної та інфантильної жінки.

Отже, характерною ознакою драматичної поеми «Облога» Ю. Косача постає синтез історії, вимислу й домислу. Драматург репрезентує зв'язки українських гетьманів із європейськими володарями того часу, намагання Тимоша Хмельницького створити коаліцію проти румунсько-польських нападів. Драматург відтворює глибинну настанову синтезу двох культур – західної та української, зображує маловідомі історичні події, що тісно пов'язують ці культури. Трансформуючи історичні факти доби Хмельниччини, автор тлумачить їх суголосно подіям сорокових років минулого століття, і на цій основі творить нові художні образи, які репрезентують ідею європейського майбутнього.

### **Висновки до розділу 3**

З'ясування історичного контексту драм «Облога» та «Марш Чернігівського полку» дозволило виявити значну долю художнього домислу у творах. У «Марші Чернігівського полку» Ю.Косач одним із перших відкрив для українського читача справжні реалії повстання декабристів в Україні.

Драматург намагався з'ясувати причини поразки декабристського руху. У художньому переосмисленні історичних подій Ю. Косач виступає справжнім новатором, адже переводить питання із внутрішньодержавної площини у площину міждержавних стосунків. Драматург інтерпретує декабристський рух як наступний етап національно-визвольних змагань.

Для драматичного твору характерна чітка конкретизація часу, що, крім фактологічної достовірності, є також показником послідовності зображуваних подій. Сам Ю. Косач визначав «Марш Чернігівського полку» як драму-хроніку. Проте письменник не тільки апелює до документальних свідчень, а й домислює деталі численних батальних і побутових епізодів, удається до актуальних історичних аналогій, що підтверджує високий рівень опанування ним фактичного матеріалу.

У драматичній поемі «Облога» автор відтворює історичні події Сучавської оборони 1653 року, широко висвітлює зв'язки українських гетьманів із європейськими володарями того часу. Залучивши історичні джерела, письменник моделює картини румунсько-польських нападів на Молдавське князівство і героїчну оборону українськими козаками міста Сучави. Проте Ю. Косач не відтворює хронологічної послідовності військових дій, а намагається інтерпретувати минуле та витворити альтернативну картину сучасності.

З'ясовано, що «Облога» – це драматична поема, яка має чітко виражені ознаки мораліте, адже в ній дидактична домінанта визначається авторськими інтенціями репрезентувати органічність європейського статусу України, *інтегрувати / повернути* історію Батьківщини у світовий цивілізаційний процес. Трансформуючи історичні факти доби Хмельниччини, автор тлумачить їх суголосно подіям сорокових років минулого століття і на цій основі вводить витворені уявою художні образи, завдяки яким утверджує ідею європейського майбутнього України.

## РОЗДІЛ 4. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНА ДОМІНАНТА БАРОКОВОГО ТЕКСТУ

### 4.1. Номінативний аспект авторської стратегії діалогізму

Прикметною особливістю сучасного літературно-художнього дискурсу є поєднання численних текстів чи їх фрагментів, сполучення непоєднуваного, іноді парадоксального, що призводить до необмеженості й непередбачуваності авторських варіацій. Кожний окремо взятий текст, як правило, виявляється місцем перетину інших, адже митець перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші твори. При цьому прелімінарний текст уходить у новий не у своєму оригінальному вигляді, а шляхом індивідуальної рецепції, і саме читач формує зміст твору залежно від власного світобачення. Автор має можливість скеровувати свого читача в бажаному напрямку, лишає йому підказки до прочитання, найпомітнішою з яких, безперечно, є назва твору. Саме тому вагомим є такий аспект інтертекстуальності, як паратекстуальність.

Етимологічно паратекстуальність пов'язується із префіксом *para*, який означає одночасно близькість та протилежність понять. Уперше паратекстуальність – відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, передмови, післямови – як одну з категорій транстекстуальності виокремив Ж. Женетт. Проте польський літературознавець М. Гловінський вважає некоректним розглядати паратексти в такому ключі і пропонує усунути паратекстуальність за межі міжтекстової проблематики, однак зауважує, що її можна потрактувати як один із виявів метатекстуальності, тобто підкреслює критичний характер, своєрідне авторське коментування тексту. Н.Фатеева також зараховує паратекстуальні елементи до категорії метатекстів: «Метатекстуальність чи створення конструкції «тексту про текст» характеризує будь-який випадок інтертекстуальних зв'язків, оскільки,

будь то цитата, алюзія, назва чи епіграф, всі вони виконують функцію презентації власного тексту в «чужому» контексті» [227, с. 121]. Звідси й висновок, що паратекст – це особлива зона між текстовою і позатекстовою реальністю, яка призначена для безпосереднього впливу на читача. Зважаючи на функції різновидів паратексту, робимо висновок про його діалогічний характер – взаємодію між ним і власне твором, між культурною пам'яттю читача і задумом автора. Слідом за тезою Р. Барта про те, що «тексту без інтертексту не існує», Ж. Дерріда вважає, що паратекст є так само стратегічно важливим компонентом тексту, адже трансформацією думок, смислів та цитатій у цілісну композицію автор матеріалізує текст, оформлює фонетично (коли йдеться про жанри усної творчості) та графічно. Т.Шмельова зазначає, що термін «паратекстуальність» утворений від слова «text» за допомогою грецького префікса «para», який водночас означає і близькість до чого-небудь, і протилежність йому. Тож, на її думку, паратекст – це «все те, що оточує текст, а також передує йому, слідує за ним, а іноді влітається у його тканину» [247, с. 579]. Саме в паратексті «сконцентровано комплекс авторських рефлексій та оцінок, у тому числі й самооцінок» [247, с. 579].

З-поміж різних компонентів паратексту (епіграф, передмова, післямова, вставна новела) особливе місце належить заголовку. Літературознавці досі дискутують щодо цілісності тексту і входження заголовка в нього як повноцінного елемента, що замикає та ідентифікує літературний твір. Заголовок визначають як формальну мінімальну конструкцію, що називає текст та виражає основний смисл, концепцію автора. Ж. Женетт виділяє заголовковий комплекс, що включає не тільки назву тексту, а й автора, час і місце публікації твору. Ще одна причина належності заголовка до паратекстуальних, а не текстових компонентів – це розбіжність адресатів, адже текст надсилається тільки читачу, тоді як заголовок – цілому суспільству, мас-медіа, видавництвам тощо. Назва твору виконує чимало функцій: естетичну, символічну, типологічну, моралізаторську, іронічну,

інакомовну, може мати особливе концептуальне навантаження, бути ремінісценцією, алюзією, цитатою, що зумовлює інтертекстуальне прочитання тексту. Заголовок відображає художній світ твору і має величезну потенційну енергію, що використовується реципієнтом індивідуально.

Аналіз українського художнього дискурсу в діахронному зрізі показує, що звернення авторів художніх творів до Біблії як джерела головної думки (концепту) свого твору на рівні заголовка безпомилково розраховане на конгеніальність українського читача з його картиною світу, детермінованою християнською свідомістю, яка вже стала однією з характерних рис ментальності. Заголовок драми Юрія Косача «Дійство про Юрія-Переможця» має референтно-алюзивний характер, асоціюється з текстом сімнадцятого сторіччя – зі «Словом про святого Юрія, лицаря Кападокійського».

Згідно з канонічною групою життєписів, яку відносять до середньовізантійської агіографічної традиції, св. Юрій походив із заможної родини і разом із батьком сповідував християнство. У юному віці Юрій пішов на військову службу і відзначився у війні з персами 296-297 років. За виявлену звитягу був призначений командувачем уславленої когорти Інвіктіорів, тобто «Непереможних».

Саме наприкінці III століття посилювалися гоніння імператора Діоклетіана на християн. Фанатично вірячи в язичницьких богів і продовжуючи традиції культу імператорів, він таким чином уже був близьким до ідеї єдинобожжя та об'єднання державної влади із владою язичницьких жерців.

Юрій був першим із тих, хто відкрито повстав проти імператора, тому його було піддано страшним тортурам. Він стійко терпів муки, завдячуючи Господові. Коли після страшних тортур натовп побачив неушкодженого Юрія, у Христа увірвало багато присутніх, зокрема й імператриця Олександра та воєначальники Анатолій і Протолеон.

Юрій Косач залучає канонічний текст, інтерпретує його відповідно до українських подій 1677 року, зокрема відновлення гетьманування Юрія

Хмельницького на Правобережній Україні. Вже на рівні заголовка інтертекстуальне підключення дає можливість авторові розставити свої акценти, запропонувати читачеві власне бачення історичних подій періоду Руїни. Головний герой твору Юрій Хмельницький також походить із християнської родини, бореться за незалежність України й має намір *«відірватись від окрутнішого й страшнішого неприятеля турчина, ніякої протекції супостатів не взяти, тільки Бога та пресвяту Богородицю взявши в поміч, ополчитися мужественно за солодку Отчизну, козако-сарматську Україну»* [88, с. 176]. Як і святий Юрій, син Богдана Хмельницького до кінця не зрікається своєї ідеї. За авторським задумом, його мучеництво та загибель визначають перемогу ідеї. Однак, на відміну від святого Юрія, герой Ю. Косача відчуває не фізичні, а душевні страждання. Адже в передмові автор зазначає, що найважливішим для нього було відтворення *«конфлікту героя з душею, себто долею»* [88, с. 178].

В українському фольклорі Юрій – також воротар неба, раю, втілення справедливості. У записах П. Чубинського віднаходимо: *«Та Юрай мати кличе, Та подай, матко, ключа // Одімкнути небо, випустити росу»* [158, с. 342]. На думку М. Грушевського, Юрій або Юрай, Урай, Рай – це той воротар, що відмикає небо і дощ. Дослідник зауважує, що за окремими народними текстами це міг бути саме святий Юрій (Урай, Рай). Цей аспект певною мірою пов'язаний також із гетьмановою юродивістю, адже сутністю юродства є психологічно загострений соціальний протест пригнобленої людини, пом'якшений хворобливою істеричністю і розумовим затьмаренням. Така форма давала можливість юродивим відносно безкарно виражати настрої стихійної непокори і народні уявлення про справедливість.

Мучеництво Ю.Хмельницького оприявнюється завдяки опосередкованим характеристикам. Так, Гальшка називає його пійманим щиголом. Сам Юрій хоче бути *«залізним щиголлям»* [88, с. 180]. Згідно з біблійним переказом, щиглик вирвав колючку з тернового вінця Ісуса Христа по дорозі на Голгофу, після чого чоло Спасителя почервонилося кров'ю. Найчастіше

щиглик зображується в руці Немовляти – як символ християнської Душі або духовності, як знак Христа і Його страждань.

Інтертекстуальні номінації у драмі Юрія Косача надають твору підтексту. Асоціації, викликані іменем *Юрій*, є не лише додатковим засобом характеристики героя, а й засобом типізації. Підтекст у «Дійстві про Юрія-Переможця», що виникає завдяки актуалізації власних імен, має вирішальне значення для розуміння твору. У розглянутих випадках ім'я дійової особи натякає на біблійну історію, а вже потім зіставлення творів розкриває духовний стан героя, його мучеництво та юродство.

Назвою твору «Дійство про Юрія-Переможця» також акцентується поетика містерійної драми. Стилізація містерійної драми є свідомою орієнтацією автора, вона виконує передусім фатичну функцію інтертекстуальності, а також проявляється як конструктивна, переважно імпліцитна стратегія інтертекстуальності, що ґрунтується на близькості та незначному дистанціюванні текстових планів. Ю. Косач уводить у заголовок лексему «дійство», характерну для містерійних творів («Дійствие на Страсти Христови списанное», «Дійство про Адама», «Дійство про Даніїла» тощо). Сюжетна матриця містерійної драми містить три складники: народження (пробудження) і діяння (утвердження і розквіт) – засинання (смерть) – воскресіння (переродження). Автор засвоює сюжетну матрицю великодньої містерії, але суттєво модернізує її. Пробудження Юрія Хмельницького відбувається після визволення його з полону та поновлення на посаді гетьмана. Упродовж твору головний герой бореться за незалежність держави, проте, на думку драматурга, Юрась «почав діяти запізно і тому ворожий світ згубив його» [88, с. 200].

Як і у шкільних різдвяних містерійних драмах, у творі актуалізується символічно-алегорична постать Бога, який віщує Юрію майбутнє спасіння. У «Слові від автора» Ю. Косач дає пряму вказівку на те, що після смерті героя відбудеться відродження країни: «Мучеництво й загибель – запорука перемоги ідеї» [88, с. 201]. У тексті драми провідником цієї ідеї постає

Василь, який після загибелі головного героя пророкує, що святий Юрій «розпанахає залісну завісу» і буде «воскресення вмерлих, буде великдень, Князь-день» [88, с. 202].

Прогностичну функцію у драматичному творі виконує ім'я **Раїна**. Саме завдяки «ластівці Раїні» відбувається самознаходження героя, усвідомлення свого історичного призначення. Раїна Вишневецька походила зі славетного шляхетного роду. Достатньо згадати, що вона була двоюрідною сестрою святителя Петра Могили та матір'ю Єремії Вишневецького. Вона була відомою православною меценаткою, з її іменем пов'язують будівництво Мгарського монастиря. Початок історії цього монастиря датований 1619 роком, його заснував видатний захисник православ'я Ісайя (Копинський), тогочасний ігумен Густинський і Підгірський, на пожертви Раїни Вишневецької, яка після смерті свого чоловіка Михайла отримала у спадщину землі, прилеглі до Лубен.

За легендою, на місце заснування майбутнього монастиря Раїні вказали янголи. Про цю знаменну подію згадує у повісті «Близнюки» й Тарас Шевченко. *«Дочці лютотою Яреми Вишневецького-Корибута снівся сон, ніби була вона в раю та звідти вивели її янголи, кажучи, що, коли вона своїм коштом збудує церкву Божу в пуцах своїх біля міста Лубень, то тоді оселиться вже навіки в раю. Вона й збудувала цю церкву»* [249]. Упродовж всього часу свого існування Мгарський монастир відігравав значну роль у духовному житті України. Гетьмани Б.Хмельницький та І.Мазепа збільшили фундації новими маєтками, завдяки чому Мгарський монастир став найбагатшим на Лівобережній Україні. Населення монастиря здебільшого складали запорізькі козаки, які наприкінці «земного буття знаходили тут тиху пристань» [249]. Достеменно відомо, що 1663 року тут знаходився син Б.Хмельницького – Юрій – під іменем Гедеона. Саме Раїна підказує Юрієві Хмельницькому правильний шлях, завдяки якому може бути вирішений основний психологічний конфлікт між героєм та його душею.



В історіографії побутує думка, що Юрій Хмельницький був найбільш нещасливим з-поміж українських гетьманів. «Він кілька разів брав до рук гетьманську булаву, але жодного разу його правління не було відзначене славетними вчинками» [121, с. 10], – відзначає Євген Луняк. Історики висувують гіпотезу, що сходження Юрія на гетьманство було зумовлено збігом обставин, ніж його особистими амбіціями. Постать цього очільника України завжди розглядалася крізь призму величі його батька, що ще більше посилювало різкий контраст між великим Богданом і його бездарним сином.

Зазнавши невдачі в політиці, Юрій Хмельницький був змушений зректися булави та постригтися в ченці. *«Ти ж знаєш, я не хотів. Від булави відрікався. І батько не хотів. А що народ? – гарбузові голови. Спокуса-народ. В монастирі було добре, легко: на віконце голуби прилітали»* [88, с. 180]. Повернення гетьмана на політичну арену викликало резонанс та обурення в козацької спільноти: *«Дав би, братіку, та сам пан догрався, догрався. Без інтрати. Краще б у Видубецькому поклони, братіку, поклони бив, гріхи вимолював, свічки гасив»* [88, с. 182].

Отже, завдяки розкриттю образу Раїни виникають нові конотації твору. У такий спосіб драматургом акцентується увага на священнослужительській діяльності Юрія Хмельницького, зокрема на його перебуванні у Мгарському монастирі. Можна стверджувати, що художня функція імені Раїни набуває у творі Косача генерально-релевантного характеру.

Для розкриття проблематики твору Ю. Косач залучає номінацію із барокової літератури, зокрема з твору Івана Котляревського «Енеїда». *«Поки Москва не викупила, по два шаги платив за них [тобто за шаровари. – М. Р.], а тепер алтини завели в Києві, то куди там **Енеєві**»* [88, с. 205]. Номінація головного героя бурлескно-травестійної поеми допомагає реципієнту ідентифікувати проблему маргінальності українського народу. У цьому контексті слушною постає думка Віктора Неборака. Літературознавець упевнений, що І. Котляревський витворив таку химерну модель, коли

Україна шукає Україну. «Це питання про ідентичність, – зазначає В. Неборак. Те, що нас постійно розривали в різні боки і різні політичні утворення намагаються й досі експлуатувати ці розриви» [141, с. 10]. На його думку, серйозний задум І. Котляревського полягає в тому, що він поставив питання про збирання українських земель.

Як слушно зауважує Н. Зборовська, в «Енеїді» йдеться про символічні мандри Енея, пов'язані з одного боку, з «пошкодженим материнським об'єктом, поруйнованою і захопленою ворогом вітчизною – апокаліптичною Троєю-Україною, з іншого – з бажанням відновлення (реставрації) материнського об'єкта, першим символічним поновником якого має стати Еней, аналогічно – І. Котляревський» [51, с. 66]. Водночас не можна не погодитися з В. Небораком, який стверджує, що трактувати троянців на чолі з Енеєм «як національних українських героїв – це допускати неймовірне викривлення сутності поеми», адже це означає знехтування процесом «маргіналізації українського світу», на якому наголосив І. Котляревський. «Маргінал – це не просто той, кого викинули на узбіччя. А той, хто втратив свою колишню нішу, не здобувши іншої ніші. І він є в пошуках. Тому цей елемент може бути дуже ризикованим і небезпечним. Ми з нашою маргінальністю повинні сприймати «маргінальність» не як лайку, а як шанс» [141, с. 11], – зазначає літературознавець. На його думку, І. Котляревський, моделюючи мандри українських маргіналів, які втратили попередню вітчизну і які наділені рисами маргінальності (пияцтво, невиконання обов'язків, кепкування з богів), усе ж таки мають дуже серйозний шанс.

Герої Косачевого твору ототожнюють себе з Енеєм. *«Добрий козак був Еней, хоч гологолінник, не срібляник. Отаман таким, як оце ми, братіє, всім, хто в мандрах, хто від дому відбився, хто правди шукає»* [88, с. 223]. Завдяки номінативному елементу відбувається накладання не тільки історичного контексту доби Руїни, а й виявляється автобіографізм Косачевого твору. Доречно порівняти історію написання «Енеїди» та «Дійства про Юрія-Переможця». І. Котляревський творив свою «Енеїду» в

умовах руйнування останніх залишків козацької вольності та встановлення тотального контролю над українською культурою, а найбільше літературою, коли навіть називати речі своїми іменами не дозволялося. «Дійство про Юрія-Переможця» було написано Ю. Косачем, коли українці відчували на собі політичне та національне гноблення, дискримінацію української мови, культури, перебуваючи у складі Польщі, Румунії та Чехословаччини. Комплекс меншовартості розвинувся через поразку національно-визвольних змагань в Україні 1917–1921 років і, як наслідок, встановлення радянської влади на більшій частині українських територій. Якщо «Енеїда» почала традицію завуальовування української правди з метою захистити її від необраних, то «Дійством» Ю. Косач намагався пробудити національну свідомість українців.

Втрата свідомості актуалізується письменником завдяки зображенню пияцтва: *«Не пияч, чортів сину, до стану свинячого не напивайся...»* [88, с. 235]. Занурення у стан алкогольного сп'яніння пояснюється важким становищем українців у період Руїни. *«Моя ця страшна земля. Ця руїна. Але не біяйся – мор, голод, пустинь-марність. Пустиня зацвіте й буятиме життя. Але найгірше – руїна в серці. Найстрашніша»* [88, с. 235]. Пияцтво є провідною супровідною символічною дією й подорожі Енея. У цьому контексті Н.Зборовська наголошує: *«Своєрідним маніакальним захистом від страхів постає переслідування через втечу від свідомості, тобто через несвідоме вислизання героя з буття внаслідок запаморочення свідомості»* [51, с. 68]. Ю.Косач символічно пророкує прозріння у свідомості українців: *«Із розуму я [тобто Юрій Хмельницький. – М. Р.] став божевільним, я юродивий, бо бачу все, бо я прозрів, а всі сліпі, бо я орел, а всі – черва, бо всі раби, а я бунтар...»* [88, с. 230]. Таким чином, божевілля героя символізує глибину народної саморефлексії в зародковому стані.

У «Дійстві про Юрія-Переможця», як і в «Енеїді», бурлеск постає основним художнім засобом. Бурлеск у травестії І. Котляревського, за словами Т. Гундорової, був не лише свідомим пониженням, а й вираженням

ігрової, казкової реальності, у якій панують народна фантастика, побутові та історичні асоціації, гібридна мова [40, с. 105]. «Дійство про Юрія-Переможця» було написано в час тотальної «подвійної правди». У таких умовах, ще й із урахуванням переоцінки цінностей, бурлеск був закономірним та органічним засобом зображення реальності. Знижуючи те, про що люди звикли говорити з позірним пафосом, Ю. Косач зумів окреслити екзистенційну порожнечу суспільного буття.

Номінативні елементи можуть також виконувати текстотвірну функцію. Текстотвірна функція номінацій реалізується завдяки їх здатності впливати на текст як цілісне комунікативне утворення, а також бути одним із засобів, що сприяють встановленню цілої низки текстових категорій. Текстотвірну функцію у драматичному творі «Дійство про Юрія-Переможця» виконує номінація «*Диявол*», адже композиційним стрижнем драматичного твору постає традиційний для світового фольклору та літератури мотив угоди людини з Дияволом. Звернення до фаустівської проблематики стало цілком очевидним не тільки для ХІХ, а й, головним чином, для трагічної епохи ХХ століття. Легендарна структура багатопланово перегукується з фаустівським і аксіологічними моделями, вона ґрунтується на гносеологічно складному мотиві домовленості Диявола та людини, яка відважилася в реальній дійсності деміфологізувати й десакралізувати основні середньовічні християнські догми.

Можливість людини укласти угоду з Дияволом, тобто ставати на його бік у вічному протистоянні з Богом, є однією з найважливіших моральних проблем людства. Вона сягає своїм корінням давнини, а мотив «диявольського парі» зустрічається ще в фольклорі та середньовічній літературі. А. Нямцу наголошує: «Мотив договору – один з найбільш рухомих елементів традиційної структури. Зміст більшості фаустівських творів ХVІІІ–ХІХ ст. визначався саме характером укладеного договору. У ХХ ст. він втрачає первинне значення у фаустіані й розробляється переважно в науковій фантастиці» [146]. Демонологічні легенди, які виникли в

Середньовіччі, зображують звернення людини до Диявола і заборонених засобів чорної магії як про відхід від віри заради тих чи інших земних поривань – багатства, честі, влади, тілесних бажань, світської мудрості; відповідно до цього вони вводять мотив договору (часто письмового) між відступником і духом зла, за яким людина, звертаючись до Диявола за допомогою, віддає йому за це свою душу.

Принципово важливою для еволюції літературної фаустіани є трагедія Й. Гете «Фауст». Подібно до багатьох інших традиційних сюжетів вона стала сюжетом-зразком, тобто набула статусу своєрідного абсолюту. З урахуванням досвіду попередніх інтерпретацій Гете відтворив у трагедії глобальну картину еволюції людських знань від античності до свого часу. Така культурологічна концентрація ускладнює сприйняття семантичних пластів твору, в якому реалістичне та символічне створюють багаторівневу змістовну єдність. Так, Фауст Гете прагне нових вражень, істини (гроші для нього мають другорядне значення, вони не є метою, а лише одним із засобів її досягнення). Адже у світовій літературній традиції образ «інфернального спокусника» часто асоціюється із грошима та їх згубною силою: отримані від Сатани, вони ніколи не приносять людині щастя. Так, головний герой твору «Дивна історія Петера Шлеміля» А. Шаміссо обмінює таку, здавалося б, непотрібну річ, як тінь, на «гаманець Фортуната» і згодом втрачає душевний спокій та чисте сумління. Його теско із казки Вільгельма Гауфа віддає більше – своє серце, а з ним і вміння радіти життю, кохати та співчувати.

Суттєвої трансформації у Гете зазнав і мотив договору, який у більшості версій літературної фаустіани виступав провокативним каталізатором. У Ю.Косача мотив угоди з Дияволом реалізовано відповідно до гетівського. Юрій Хмельницький, як і гетівський Фауст, намагається укласти договір із Дияволом заради опанування знанням та отримання влади. У попередніх рецепціях фаустіани договір людини й Диявола проголошувався гріховним вчинком, за який Фауст розплачувався вічними стражданнями душі. У Ю.Косача союз із Дияволом має характер змагання, сутність якого полягає у

прагненні визначити призначення людини та її місце в довколишньому світі. Мотив гріховності головного героя у драмі знімається повністю, пізніше він стає художньою умовністю. Хмельницький потенційно двоїстий. У діалозі з Юдит він висловлює зовсім протилежні міркування: *«Ні, владарем будеш – грішником будеш. Владу з праведністю не з'єднаєш. І Бог мене любив [...]. Бог наді мною»* [88, с. 201]. Після укладання договору з Дияволом у героя з'являються зовсім інші прагнення: *«Бог сахнувся від мене. І я прозрів – Бога не треба вже мені, Юдит [...]. І я сказав: «Дияволе, прийди – поклонюся тобі»* [88, с. 202]. Таким чином, підтверджується суперечливість його натури, в якій уже закладена можливість руху як вгору (до божественної істини), так і донизу (шлях до Диявола). Душа Хмельницького є символом етико-релігійної антитези *божественне / диявольське*. Факт роздвоєності дозволяє припускати два результати, які можуть бути оцінені в загальній системі цінностей як позитивний і негативний.

Трансформація традиційного мотиву угоди людини з Дияволом зазнає у драмі Ю. Косача зовсім іншої реалізації. Так, мотивація вчинків Юрія Хмельницького повністю відповідає гетівській концепції фаустіани. Провідним чинником укладання договору із князем тьми постає прагнення до пізнання як найвищого абсолюту, необхідного для успішної самореалізації як володаря. Бажання збагачення виявляється другорядним щодо духовного самовдосконалення Хмельниченка.

Мотив угоди із Дияволом накладено на фабульну матрицю середньовічної демонологічної легенди про Теофіла. Теофіл був управителем (економом) єпископа в місті Адані в Кілікії (Мала Азія), людиною великого благочестя. Після смерті єпископа він був обраний на його місце, але через смирення відмовився прийняти цей сан. Коли ж новий єпископ позбавив його посади економа, ображений Теофіл вирішив скористатися допомогою Диявола за участі чорнокнижника-єврея, адже в середні віки араби та євреї вважалися знавцями чорної магії. Диявол був викликаний чорнокнижником, і Теофіл продав йому свою душу, зрікшись християнської віри. За допомогою

Диявола він повернув собі посаду і привілеї, але совість не давала йому спокою. Він вирішив покаятися. Почувши його молитви, Свята Марія вимолила йому помилування і навіть повернення підписаної ним грамоти. Теофіл присвятив решту свого життя покаянню та помер як святий.

У літературній інтерпретації демонологічної легенди жид Орун відмовляє Хмельницькому в зустрічі з Дияволом. Через це його спочатку тримають ув'язненим, а згодом убивають. Мету такого вчинку реципієнт дізнається тільки наприкінці твору з діалогу Юрія та Юдит: *«Я твого батька вбив, бо він тільки міг мене з Дияволом звести. Орун – мудрий жидовин. Все знав – що під Марсом, що під Скорпіоном. Я благав... Хіба для себе? Ні, я влади прагнув для тих, прийдешніх... Цю неукротиму Роксоланію, цю Скитосарматську безодню укротити, вчинити страшного. Щоб була, як орел крильми, простори... щоб мій батько спав до віку... спокійно...»* [88, с. 204]

Ім'я **Орун** також не є випадковим. З історичних джерел відомо, що приводом для усунення Хмельницького з політичної арени стала історія з єврейським крамарем Оруном, який скуповував українських дівчат для гаремів султана і потім їх вигідно продавав. За свідченням М. Аркаса, в 1681 році становище Юрія Хмельницького як державного діяча погіршилося: «Брак грошей та провіанту відчувався усе гостріше. Тоді Юрій знайшов «оригінальний» спосіб добування грошей, який нагадував звичайне здирництво» [6, с. 34]. Гетьман наказав сплачувати податок за одруження. «Одного разу мав оженитись син дуже заможного турецького підрядчика жида Оруна, котрого добре знали всі турецькі власті, він і не думав, що мусить теж питатись дозволу гетьмана, – пише М. Аркас. – Коли почув про той непослух Хмельниченко, то вскочив в будинок і, заставши тільки жінку Оруна, звелів з неї живої здерти шкіру» [6, с. 34]. Внаслідок скарги Оруна до кам'янецького паші, а потім і до самого султана в 1681 році Юрія заарештували і привезли до Кам'янця-Подільського. Після нетривалого розслідування гетьман був повішений.

Таким чином, драматург інтерпретує демонологічну легенду про Теофіла та натякає на історичний факт загибелі гетьмана. Проте історична правда у творі виконує лише функцію художнього обрамлення. На цьому тлі автор намагається відтворити природу морально-етичного конфлікту між героєм та душею, при цьому залучає чимало інших текстів. Сам Ю. Косач у передмові зазначає, що *«історизм тут [тобто у драмі «Дійство про Юрія-Переможця». – М. Р.] – виявляється як спроба знайти надреальні енергії українського минулого»* [88, с. 206]. Для автора важливим виявляється не історичний факт як такий, а трансформований через його індивідуальний психологічний досвід. Якщо в XIX столітті допускалася в художньому історичному творі наявність одночасно об'єктивності й суб'єктивності, то на початку XX ст. М. Сріблянський у статті «Літературна хвиля» наголошує: *«Такого чистого усвідомленого об'єктивного погляду ніхто з людей не має, бо погляд може бути лише суб'єктивним, оскільки належить одній людині (навіть і тоді, коли однаковий погляд мають кілька людей) і так званий «об'єктивний погляд» вже по суті є суб'єктивним, бо належить комусь»* [206, с. 27].

Історичний факт Юрій Косач перетворює на гру симулякрів, своєрідну фікцію. Якщо в античній філософії симулякр був образом речі, правда, далекої від подібності, то сучасні філософи схильні знаходити відмінності між копією та симулякром, при цьому виділяють концепт як джерело, що інспірує враження та чуттєві образи, які не зображують чогось зовнішнього, а симулюють ідею. Симулякр розглядається як образ, що позбавлений подібності з предметом, але створює ефект подібності. Ідеї Ю.Косача в багатьох моментах є дотичними до філософії Жана Бодрійяра. За твердженням Ж. Бодрійяра, історія, яку ми маємо в розпорядженні сьогодні, має не більше відношення до «історичної реальності», ніж сучасний живопис до класичного зображення реальності. Новий спосіб зображення є зверненням до подібності, проте він водночас є очевидним підтвердженням зникнення об'єктів у самому їх розумінні: гіперреальним. Предмети тут, до



певної міри, відзначаються гіперподібністю (наприклад, історія в сучасному кінематографі), це робить їх не подібними ні до чого, хіба що до порожнього образу подібності.

Ж. Бодрійяр запропонував власну класифікацію симулякрів, що виникли в добу постмодернізму і передусім прив'язані до засобів комунікації та інформації, і внаслідок дають симульовану гіперреальність, яка є «більш реальною, аніж сама реальність, і позбавлена будь-якого референта» [20, с. 182]. Ю. Косач художніми засобами реалізує у драмі поняття гіперреальності, для конкретики він обирає феномен відображення історії в сучасному світі.

Терміном «гіперреальність» Ж. Бодрійяр описує умови, за яких імітація або відтворення реальності набувають більшої легітимності, цінності й сили, ніж самі оригінали. Гіперреальність вибудовується з того, що Ж. Бодрійяром названо моделями або симулякрами, які не мають референтів у реальності, а існують у серіях репродукцій, не наділених історичним змістом. Гіперреальність історії як продукт симуляції не є брехнею, міражем, це особлива штучно утворена реальність, яка може активно впливати на духовну, інтелектуальну, матеріально-практичну діяльність людини.

Імовірно, що Юрій Косач був ознайомлений із історіографічними працями І.Крип'якевича, присвяченими періоду козаччини і Хмельниччини, зокрема «Матеріалами до історії української козаччини» [7], «Студіями над державою Б. Хмельницького» [96], «Богдан Хмельницький» [96]. Із них автор міг дізнатися подробиці «справи Оруна й історію про загибель Юрася в Кам'янці 1681» [96, с. 321], адже смерть головного героя драматург подає відповідно до історичної правди. *«Два яничари із цілковито заслоненими обличчями йдуть до нього. На подушках вони несуть шовковий зелений шнур – зашморг. Юрій ще завагався, але рівно, задивлений в шнур, іде їм назустріч»* [88, с. 206].

Відсутність історичних відомостей про життя Юрія Хмельницького зумовлює звернення драматурга до технології витворення симулякрів, що

набула поширення в постмодерній поетиці. Симуляція історичного факту настільки масштабна, що вона змушує художню реальність співвідносити з моделями симуляції. Історичний факт у творі набуває нової легітимності, драматург звільняє реципієнта від зіставлення дублікату історії з оригіналом. Парадоксально те, що головний герой твору перетворюється з історичної особи на авторський симулякр. Його функційність визначається глибокою узагальненістю та відкритістю психологічного простору головного героя до різноманітних трансформацій. Поведінка Юрія Хмельницького зовсім не детермінована сучасними йому історичними подіями: *«Коли б ми змінили костюми й перенесли дію хоч би й у сьогоднішню добу, чи змінило б це укритий глузд цієї трагедії? Гадаю, аж ніяк»* [88, с. 206]. Гетьман та історичне тло існують автономно, події періоду Руїни виконують суто декоративну функцію.

Отже, номінативні елементи у драматичному творі «Дійство про Юрія-Переможця» виявляються на рівні заголовку, проблематики та мотивного комплексу твору, постають вузлами зчеплення семантико-композиційної структури інтертексту. Номінації формують основну ідею твору, а також проявляються як асоціативні зв'язки всередині тексту, адже служать об'єднанню різних частин драматичного твору. Вони виконують функції, які визначають або доповнюють характеристику різних образів, характерів та обставин. Номінативні елементи постають одним із видів авторської рефлексії над одвічним питанням людської екзистенції в цілому і пошуками шляхів відродження української нації.

#### 4.2. Барокові ремінісценції у «Дійстві про Юрія-Переможця»

О. Субтельний вважає, що «здатність до синтезу зробила бароко принадним для українців – нації, котра перебувала між православним Сходом і латинізованим Заходом» [218, с. 179]. М. Ольховик називає кілька причин,

чому бароковість як наскрізна універсалія художнього мислення зберігає свою актуальність. Дослідниця визначає бароковість як метаісторичний феномен стилістичного позначення межових, нестабільних процесів в історико-культурному зрізі, що якнайповніше відповідає світоглядним особливостям сучасного «художньо-естетичного дискурсу», вказує на можливість наповнення естетичних принципів бароко «універсалістичним, транскультурним сенсом», що притаманний літературі ХХ століття, коли «текст», «мова», «знаки» не просто створюють дійсність, а насаджують її як ті «симулякри, що керують поведінкою людей, їхнім сприйняттям та свідомістю квазі-реальності».

Принцип синтезування, інтегральності стилів, поетик, світоглядних концепцій, таких, як богумільство, валентиніанство, пантеїзм тощо, є домінантним для літературного бароко. Б. Криса відзначає, що своєрідність барокової інтертекстуальності увиразнюється завдяки порівнянню того, як на шляхах барокового «примирення» засвоюються християнські й античні джерела. Якщо в загальному сприйнятті Святе Письмо не потребує жодного «осучаснення», бо все відбувається «десь», то античність, навпаки, викликає відчуття дистанції й бажання подолати її подібними прикладами й аналогіями, що є виявом літературності як певного стану освіченої свідомості. Попри це, античні імена, навіть найбільш уживані – це здебільшого лише зовнішні ознаки українського барокового тексту, які підтверджують його культурну орієнтацію зі значною долею абстракції. Християнські джерела, виявлені в барокових пам'ятках як знаки чи символи, набувають того функціонального сенсу, завдяки якому твориться основа художнього твору. Безпосереднім виявом таких зв'язків часто постає алюзія власне не як стилістична фігура, а як загальний принцип змістової інтерпретації тексту.

З другою хвилею еміграції в діаспорі, як зазначає О. Семак, пов'язують формування модернізму. На думку дослідниці, в українському суспільстві

того часу здійснювався перехід від етнографічно-побутової самоідентифікації до культурної самосвідомості [185].

У драматургії другої хвилі еміграції спостерігаємо звертання до поетики бароко. Такий мистецький факт мав своє підґрунтя – це був засіб, що відображав підсвідоме прагнення пов'язати сучасність із культурно-історичною традицією, немовби на підтвердження своєї закоріненості в часі, коли практично цілком нівелювалася значущість власне історичного контексту в дискурсі його достовірності. «Бароковий культ сильної людини, яка підпорядковується Богу, скомплікована різноманітність готики, його прагнення сили, перебільшень, гіпербол, його кохання в парадоксі та любов до чудернацького, незвичного гротеску, його любов до антитези та, мабуть, його пристрасть до великих форм, до універсальності, до всеохопливості, були тим стилістичним потенціалом, що його використали драматурги другої та третьої хвилі», – зазначає О. Семак [185, с. 148].

О. Юрчук, означуючи необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття, відзначає «модифіковані повтори елементів бароко», до яких відносить «трагізм світовідчуття, динамізм, бінарність мислення, переосмислення християнських образів та традицій класичної літератури, ускладненість форми, превалювання її над змістом, бароковий надмір, який передано через надривність, бравурність, карнавалізованість і театралізованість дійсності, буфонадність» [261, с. 7]. Дослідниця пояснює їх появу в сучасному літературному дискурсі «типологічною схожістю моделей світогляду, історичного, соціокультурного, мистецько-естетичного розвитку перехідних епох» [261, с. 7]. Із такими твердженнями можемо погодитися лише частково, адже світогляд людини середньовіччя і ХХ століття суттєво різняться.

Більш переконливою у цьому контексті постає думка О.Когут. Літературознавець переконана, що в колективному несвідомому присутні архетипні образи, «спроєктовані епохами Відродження, Класицизму, Модернізму, врешті, вони зазнають не лише семіотичних трансформацій, але

й узалежнююються від рецепту поєднання інгредієнтів усіх згаданих поетик» [70, с. 186]. Тому необароко в сучасній українській драматургії – це радше стилізація на рівні впізнаваних барокових форм, образів, жанрів завдяки актуалізації архетипних сюжетів і образів, ретрансльованих не лише в нових етично-світоглядних координатах, але й у процесі конструювання та кодифікації художньої системи новітньої української драматургії. Для діаспорної драматургії ХХ століття, зокрема для творів І. Костецького, Ю. Косача, Л. Коваленко, В. Вовк, органічність і актуальність барокової поетики є важливим чинником текстотворення.

Сюжет «Дійства про Юрія-Переможця» ґрунтується на основі бінарних опозицій, що є однією з рис, властивих поетиці бароко. Архетип поєдинку добра і зла, правди і кривди наскрізний і визначальний для сюжету цієї п'єси. Ю.Косач відтворює у «Дійстві про Юрія-Переможця» колорит барокової Європи XVII сторіччя і в ній зображує Україну-Сарматію. Драматург удається до стилізації не лише на структурному, а і на проблемно-тематичному рівні. Завдяки прийому оголення автор пояснює, що провідною у драмі є проблема самоідентифікації: «... *Не лиш з історично-відомими об'єктивними обставинами боротьба, але насамперед – із самим собою*» [88, с. 205]. Проблема самоідентифікації, як справедливо відзначає О.Когут, втілює емблематичну суть містерійної ідеї пошуку мети, змісту життя, а відтак й Істини [70]. Шлях до пізнання основ буття, його законів відкривається далеко не кожному. Бажання осягти Вище Знання, зазирнути у глибини Сакрального Абсолюту, скинувши завісу таємничості й містики, у християнській етиці вважається гріхом, адже десакралізує саме поняття віри. «*Юрась мусів загинути, бо його змаг був невірний, – пояснює автор. – Герой не приніс мир, він приніс меч. Світ, доля – у нас – душа героя не терплять такої відваги. Звідси дорога до загибелі героя*» [88, с. 210].

У процесі трансформації поетики містерії драматург вводить інтермедії, що пов'язані з головним змістом п'єси і дають можливість інтерпретувати біблійну референцію, що міститься в назві драми. У першій інтермедії

зображується побут отаманів. За ієрархією цінностей вони становлять нижчу верству політичного суспільства, адже основним та єдиним для них постає біологічний чинник, який виражається тільки в потребі їжі, напоях та залицаннях: *«Борців самих – о скорб моя!»* [88, с. 211], *«Ковбаси ж які! Бікус – найпершая, така, іже на сковороді шкварчаша, шипяша і в пропась чрева попадаша»* [88, с. 211], *«А пива різнув би в Кам'яні»* [88, с. 211]. Продовженням першої інтермедії постає «інтермедія в інтермедії», яка дозволяє глибше зрозуміти спорідненість Юрія Хмельницького з мучеником Юрієм-Переможцем. Можна припустити, що автор під час створення цієї композиційної частини активно інтерпретував уривки з книги Одкровення Іоанна Богослова та фольклорні легенди про святого Юрія. Згідно з фольклорними легендами, в озері в місті Бейруті жив змії, який поїдав людей. Щоб задовольнити змія, люди приносили йому в жертву молодих дівчат і хлопців. Коли час дійшов до доньки царя, з'явився великомученик Юрій зі списом у руці та вбив його. Переказ про боротьбу зі змієм і перемогу над ним містить книга Одкровення Іоанна Богослова: *«І схопив він [тобто Юрій. – М. Р.] змія, вужа стародавнього, що Диявол він і сатана, і зв'язав його на тисячу років»* [147].

У християнській традиції Змії, який призвів людину до гріхопадіння, віддалив її від Бога і довів до смерті, постає давнім ворогом людей. Уособленням біблійного образу Змія постають Діоклетіан та Турчин – ідейні антагоністи святого Юрія та Юрія Хмельницького.

Знання біблійного тексту дає можливість реципієнту глибше зрозуміти внутрішній монолог головного героя драми під час прийняття найвідповідальнішого рішення: чи дати згоду на Чорну раду в Росаві. У хвилини душевних вагань гетьманові здається, що він грає з Дияволом у кості: *«Лукавий, не ховайся – бачу тебе... Там ти коло вікна, за нічю теперю // Ні – йдеш сюди... // Чорні крила, крила мов у кажана...»* [88, с. 212]. Підсвідома гра Хмельниченка з Дияволом у кості алюзійно акцентує таїнство хрещення, під час якого надають дитині ім'я. Згідно з християнською

традицією, ім'я сприяє передачі знань із минулого в майбутнє. Цілком імовірно, що Юрія було названо на честь святого мученика, адже його народження припадає на час тісної взаємодії українського козацтва та православної церкви. Тому у драмі Косача показано, як відбувається роздвоєння особистості, під час якого по чергово домінують то Юрій-гетьман, то Юрій-мученик: у межовій ситуації спрацьовує клітинна пам'ять, і Хмельниченко вже знає, що треба робити: *«Заграємо востаннє. А ти посміхаєшся, ні, я знаю цю рисочку біля твоїх уст... Давні знайомі, гай, гай...»* [88, с. 214]. Пригадуючи перемогу над Змієм, гетьман усвідомлює свою життєву місію і розуміє, що настав час діяти: *«Так... тепер відкриємо... Гальбіт третій, гальбіт останній: шість-одно. Моя! Моя взяла. Щезай, розпливайся в імлі, і ніч, в ніч іди...»* [88, с. 388].

Здолавши Змія, Юрій перемагає свої внутрішні протиріччя та обирає правильний шлях: *«Єдиний мій союзник – мала вітчизна»* [88, с. 214]. Екзистенційний мотив вибору у драмі Ю. Косача зближує її з біблійним текстом, адже святий Юрій, як і Хмельниченко, був приречений обирати між християнством (правильний шлях) та язичництвом (шлях загибелі). В обох ситуаціях вибір коштував життя як біблійному герою, так і гетьману. Збереження фольклорного тексту відбувається також завдяки введенню образу Невістки, яка йде на смерть задля своєї держави так само, як і донька царя в легенді. Л. Залеська Онишкевич дає цій інтермедії назву «внутрішня», адже ідея самопожертви в ній посилена подвійно. Друга інтермедія виконує профетичну функцію. *«Не плач, о Україно, перестань тужити, печаль свою на радість треба преложити»* [88, с. 214], – виголошує хор після перемоги Хмельниченка.

Розташування інтермедій з огляду на їх сюжетне наповнення зближує твір Юрія Косача з народною вертепною драмою, яка була поширена в Україні в барокову добу. У першій інтермедії зображено відносно нижчий світ, і тому вона наближена до сатирично-побутової частини вертепного театру, який зазвичай показували на першому поверсі. Друга інтермедія

містить історію про духовне переродження гетьмана, тому тяжіє до різдвяного вертепу про народження Ісуса Христа. Слушним є зауваження Н.Леонової щодо ігнорування Косачем принципів поетики староукраїнського театру, пов'язаних із різдвяними і великодніми циклами [108]. Інтермедії драматурга здебільшого спрямовані на порушення національних питань, зокрема питання про релігійні погляди українців та питання самостійності, незалежності України.

Найбільший інтертекстуальний потенціал має інтермедія. Якщо до двадцятого акту реципієнт міг лише здогадуватися про тотожність цих образів, то в інтермедії Ю. Косач прямо вказує на це, вкладаючи в уста пиворіза такі слова: *«Дурень ти, от що. Кожний під святим Юрієм Хмельниченка Юрася підрозуміваєть. А як Суховія чи Самойловича почули б, то такого б тобі прочухана за прославленіє Юрасеве дали, що зарікся б ти до віку дійства грати»* [88, с. 213]. Драматург залучає до діалогу не лише текст сімнадцятого століття «Слово про святого Юрія, лицаря Кападокійського», а й фольклорні та біблійні тексти: легенду про Юрія Змієборця, книгу Одкровення Іоанна Богослова. Звернення до численних текстів виразно акцентує виняткову роль назви, за допомогою якої автор керує читацькою інтерпретацією. Заголовок драми постає особливою зоною між текстовою і позатекстовою реальністю.

Художня рецепція античного тексту була знаковою для української літератури епохи бароко. Одним із перших Д.Чижевський помітив зв'язок українського літературного бароко з античністю. Він визначив вагомість античної спадщини як чиннику формування української літературної традиції, роль якої усвідомлювалася вже в добу бароко. Загалом східнослов'янське та західноєвропейське бароко жили спільною ренесансною нормою – естетизованим, поширеним середньовічним художнім методом «amimeton mitema» (ненаслідуване наслідування), який об'єднав в одну загальноєвропейську художню систему східнослов'янське бароко з західноєвропейським. Досліджуючи українське бароко, Б.Крива



зазначає, що сприймання барокової епохи «супроводжується широким поняттям «книжності», що в сучасних розмовах про літературу проартикульоване як явище інтертекстуальності» [99, с. 3]. Отже, як і в західноєвропейському бароко, інтерес до книжної культури перетворювався на обов'язкове звернення до давніх текстів, зокрема античних.

Античні мотиви й образи в бароковому творі реалізуються як символи, алегорії і не суперечать національній традиції. Це той випадок, коли навіть незначний зовнішній культурний імпульс визволяє потенції, закладені у вітчизняній моделі словесної культури, і змушує перенести до її писемної форми компоненти, що раніше не виходили за межі фольклору. Ю.Косач свідомо вводить імена античних богів: *«О роскошная Венера, где нині обцуєш? Ти сердешний Купідине, чаю-глас мій чуєш. Прийдіть ко мні всі ускори, утішне смутненьку, Розвеселить сію тугу у моім серденьку»* [88, с. 213]. У наведеному алюзійному вкрапленні простежується також іронічне ставлення до фрагментів залученого претексту. Тут помітна значна зміна цінностей і полюсів «високого» та «низького». Яскравим прикладом такого підходу є ремінісценція: *«Так от, сей Епікур, сотник римський, горілочку цідить, попиває, уконтетовується, а книшами закушує й собі добре дбає. До 150 літ дожив»* [88, с. 214]. Герої не виражають цією реплікою зневагу до античного філософа, а лише гірку іронію щодо самих себе. Бароковий сміх дозволив Ю. Косачу показати сучасникам їх вади, щоб несвідома (тому і п'яна) новонароджена Україна побачила себе, свою несформованість, виявила непереборне бажання прагнути до самоусвідомлення.

Заявлені у драмі рефлексії з приводу осмислення дисгармонійності світу, боротьби добра і зла, самопізнання Ю. Косач вирішує за допомогою звертання до літературного й філософського спадку Г. Сковороди. Тож, коли читач натрапляє на ремінісцентну згадку про українського філософа, він її сприймає як очікувану. Відбувається актуалізація пресупозиції, що є передумовою до інтерпретування цитати в макроконтексті української

культури. У драмі слова Сковороди відтворюються в діалозі Блазня з Юрієм Хмельницьким: «*Ти юродивий, а світ ні. О світ ні – він тебе ловить, ловить і зловить. Бо світ розумний*» [88, с. 214]. Інтерпретація епізоду на тлі життєвої філософії українського філософа орієнтує читача на осмислення полемічного характеру цитування. Вислів «світ тебе зловить» актуалізує думку про безталання гетьмана: «*...Ти не дурень, Хмельниченку. Тільки доля твоя химерна*» [88, с. 215]. Наведена ремінісценція апелює не стільки до конкретних рядків із текстів-джерел, скільки до цілої світоглядної концепції видатного українського філософа-просвітителя й поета, що закарбувалася в культурній пам'яті українського народу завдяки його філософсько-богословським та поетичним творам. Вона безпосередньо впливає на повноту й об'єктивність розуміння художнього тексту, є складовою композиції, важливою в мотивній організації та виконує текстотвірну та смислопороджувальну функції. Адже загалом у драмі спостерігається подальша трансформація філософських ідей Г. Сковороди.

Одним із основоположних принципів філософської системи Г. Сковороди є вчення про двокомпонентність світобудови. Цю тезу він повторює сотні разів із десятками відтінків, беручи в основу антитетичне розуміння буття як єдності протилежностей. Видимий матеріальний світ (Сковорода називає його по-різному: «матерія», «стихія», «земля», «плоть», «тінь», «ніч», «смерть», «попіл», «пісок» тощо) – це лише бліде відображення невидимого світу, який є реальним. Невидиму натуру або вічність, дух, істину він розуміє як Бога, нематеріальну основу всіх речей – як вічну і незмінну першооснову всього, що існує. Але невидима натура виявляється лише у видимій. Тож, обидві натури невід'ємні, взаємозв'язані. У зв'язку з тим, що духовна натура існує поза простором і часом, то вічною є і тінь її – матерія, як постійною є і їх взаємна боротьба. «Кожна людина складається з двох протилежних собі начал чи сутностей, що протистоять одна одній: з високого та підлого, тобто з вічності та тління. Тому в кожному живуть два

демони чи янголи, тобто вісники і посланці своїх царів: янгол благий і злий, хранителі і згубники, мирний та бунтівний, світлий і темний...» [193, с. 190].

У душі Хмельницького точиться постійна боротьба. Гетьман веде напружений діалог із власним сумлінням про правду, добро й істину, намагається усвідомити свою двонатурність: *«День і ніч – наречені собі. Що день усміхнеться, ніч спалахне. Нема ночі – коли все усміхнеться, зорі ронять очима. Плохі зорі. А хмари навколо чола – ніч»* [88, с. 214].

Концепт «серце» у Г. Сковороди має екзистенційне забарвлення, якщо розуміти екзистенцію як висвітлення, відображення внутрішнього сенсу буття людини. Людина, за філософом, може творити власне буття (екзистенцію) через здійснення свободи вибору між Добром і Злом, які від початку існування роду людського ведуть космічну боротьбу за її душу. Духовна, «внутрішня» людина є вільною від вад матеріального світу, вона, керуючись «чистим серцем», наближається до свого Творця, стверджує цим перемогу добра та світла. Намагаючись продати душу Дияволу, Юрій Хмельницький відмовляється від Бога, свідомо обирає Зло: *«А я йду наосліп. Я переміг усе кволе, все людяне...Щоб злом добро створити, ти розумієш?...»* [88, с. 216].

Г. Сковорода впевнений, що в самому людському бутті закорінене зло. За певних умов егоїстична сутність людини бере гору і примушує її діяти всупереч її людському призначенню, чинити не добро, а зло, не в ім'я любові, а через ненависть. Наприклад, у кризові епохи, які відзначаються катастрофізмом, зло домінує над добром, що призводить до руйнування людської цілісності. Переживаючи події епохи Руїни, Юрій Хмельницький усвідомлює, що доброта є ознакою моральної слабкості, і тільки завдяки ненависті до ворогів можна врятувати єдність країни: *«Ось бачиш, і ти знаєш, що добрість – це кволість. Тут добрий не сміє жити. Ця країна проклята, вона може бути тільки сильна, або не буде, не розметуть її вихри, знесуть степові вітри. А сильний – це злий»* [88, с. 217]. Бути добрим важче, ніж злим. У цій оберненості людини до добра чи зла винятково

важливу роль відіграють умови суспільного життя, обсяг і глибина зла чи добра, що існує в суспільстві: *«Легко чинити добро з добра, важко чинити добро зі зла. Угліє огненно. Горить усе: у вогні радості й гріху, в огні помилок і в огні народження і смерті, в огні болю й муки, в огні зневіри горить усе...»* [88, с. 217]. Проблему добра і зла драматург намагається реалізувати завдяки біблійним образам Бога та Диявола, актуалізуючи ідеї Г.Сковороди.

Л. Ушкалов зазначає, що представники барокової поезії часто звертаються до відтворення постаті Богдана Хмельницького. Дослідник також зауважує: *«А ще Богдан Хмельницький у свідомості наших барокових поетів повсякчас корелює із найславетнішими героями світової історії, як те засвідчують бодай дескриптивні вірші на погребовій парусні гетьмана, що їх подає «Історія Русов или Малой Россіи» [225, с. 90]. Кореляція Богдана Хмельницького з героями світової історії реалізована у драмі Ю. Косача «Дійство про Юрія-Переможця». Драматург детально вивчав працю Інокентія Гізеля «Синопис», у якій подається авторська інтерпретація ролі в історії України Богдана Хмельницького, якого діяч сімнадцятого століття називає Цезарем: *«І навіть Брута не найшлося для тебе...ти, юродивий Цезаре...»* [88, с. 218]. Ототожнення Хмельницького з Цезарем, а його ворога – з Брутом простежується в усій творчості Ю. Косача. Зокрема, відтворення взаємин Хмельницького з правителями сусідніх країн відображено в історичному романі «Рубікон Хмельницького» (1941), продовженням якого є роман «День гніву» (1947). Письменник планував написати трилогію про Богдана Хмельницького «Цезар степів», однак не зміг свій задум реалізувати.*

На початку твору «День гніву» подається діалог Ахіллеса та Арноні, представників політичної думки Речі Посполитої:

- *На жаль, Річ Посполита не надто сприяє появі козацького Цезаря.*
- *Кожна Річ Посполита не сприяє появі узурпатора, – завважив знехотя Арноні, – підставою речей посполитих є свобода, а не її ламання.*

– Коли Цезар стає ворогом свободи, на нього завжди повинен знайтись Брут, – одізвався Ахіллес.

– Убогі ті нації, що не вміють родити Цезарів, але ще убогіші ті, що не породжують Брутів» [78, с. 345].

Функція подібної алюзії в історичному романі слугує для образотворення, а також натяком на Юлія Цезаря та Марка Юнія Брута Цепіона передаються складні стосунки Богдана Хмельницького та короля Польщі Владислава IV.

Отже, текстову стратегію автоінтертекстуальності можна розглядати в межах творів одного автора. У цьому випадку відбувається взаємодія текстів, один із яких у часовому просторі передує іншому, зокрема історичний роман – драмі. У процесі автокомунікації другим «Я», з яким автор вступає в діалог, є він сам. Адже при створенні драматичного тексту система опозицій, ідентифікацій і маскування діє уже в структурі ідіолекту самого автора, створює багатовимірність його «Я». За таких умов відбувається включення двох авторських голосів у різних темпоральних зрізах, що дає можливість утворити конструкції «тексту в тексті». Вони пов'язані з активною спрямованістю авторської діяльності на діалогічність.

Образ Фортуни, персоніфікація якої є суто бароковою, постає свідомим виявом автоінтертекстуальної стратегії. Міфологічна Фортуна наявна в багатьох барокових текстах: у шкільних драмах різдвяного і великоднього циклу, драмах-міракліях, драмах-мораліте: *«Хмельницький знав, що це буде його вікторія. Це не була заслуга командування: ця битва не мала плану, ані диспозиції. Це була проба Фортуни»* [78, с. 103]; *«Бо кожен з них був шукачем повного життя, непевності й небезпеки, життя-партії в кості, що могло допоїти зустрітися з Фортуною, але вміло обернутися кістлявими плечима»* [82, с. 231]. У наведених конструкціях виявляється міжтекстова комунікація, адже автор намагається увести значний обсяг культурної пам'яті в новостворений текст.

Специфікою циркуляції автоінтертекстуальних елементів у творчій спадщині Ю.Косача постає запозичення первісно «чужих елементів», які вводяться у твори і набувають ознак автоцитати.

Усталеною складовою метафізичної поезії доби бароко постає також образ птаха. На думку Т. Рязанцевої, у творах європейських митців XVII століття цей образ зазнав певної модифікації, що була зумовлена індивідуальним світобаченням письменника, особливостями доби й національної традиції. Певний вплив на загальне формування образу птаха мало й характерне для барокової літератури переосмислення елементів античної спадщини у християнському дусі, що в такому контексті означало використання в розробці базових тем метафізичної поезії, емблематичних образів птахів, запозичених із греко-римської традиції: орла як птаха Юпітера, Фенікса, лебедя як символу закоханого поета тощо. Міфологему Фенікса можна визначити, за Г. Башляром, як таку, що об'єднує стихії повітря і вогню. Образ Фенікса зародився в Геліополісі, давньоєгипетському центрі сонцепоклоніння, де приносили жертви богу Бену, зображеному з головою чаплі. З цих вогняних обрядів, а також з опису чарівних екзотичних птахів поступово давньогрецькі письменники створили легенди, що відрізнялися в деталях, але були подібними за суттю. З часом цей птах стає емблемою відродження духу людини у вічній боротьбі з труднощами матеріального світу. Його зображували у вигляді птахів, що символізували Сонце, наприклад, орла, що вилітає з труни. Також є давньоримські зображення Фенікса – втілення невмирущої імператорської влади. У ранньому християнстві цього птаха зображували на надгробках (як символ воскресіння), а у середньовіччі – поруч із пеліканом, що втілював людську природу Христа. Також Фенікс – постійний елемент алхімічних алегорій, він символізує вогонь, що очищує, а також таку речовину, як сірка. Хоча античні автори, зокрема Овідій у «Метаморфозах», визначають його як сонячний образ, таке ототожнення не завжди походить із міфології: у давніх римлян, наприклад, цей птах був присвячений Венері. Водночас визначення Фенікса

як «безсмертного», воскреслого з попелу підтверджує його приналежність до стихії землі. У художній літературі Фенікс – «Птах-Радість» – постає сукупністю поетичних цінностей: вогню, пісні, життя, народження і смерті. «Він – гніздо і нескінченний простір. Чоловічий запал пісні, що пробуджує, і жіноча заколисуюча теплота ароматів» [178, с. 551].

Ю. Косач передає складну морфологію міфологеми птаха Фенікса, актуалізуючи текст історичної повісті «Александрія». Образ Фенікса у його драмі асоціюється з відродженням вільної держави.

Усі історії про Фенікса (якщо не брати до уваги найдавніші уявлення про приліт птаха з Аравії до Єгипту раз на п'ятсот років) містять згадки про два сутнісних моменти, пов'язані з часом. По-перше, час Фенікса – це період згорання та відродження з попелу, а проміжок життя птаха від народження до будівництва гнізда з мирту та кориці, призначеного для вогнища, не береться до уваги. Саме тому, що часом Фенікса називають момент згорання-відродження, за образом вогняного птаха і закріпилася метафорика вічного життя, безсмертя, яке досягається циклічністю. Друга особливість витікає з першої та є, по суті, уточненням часової природи вогню Фенікса. «День Фенікса – це день без «до» та «після» [13, с.55]. Як існування Фенікса виявляється сконцентрованим на полум'ї гнізда, так і відродження вільної України у творі Косача може відбутися тільки за умови ментального переродження внаслідок національно-визвольної боротьби, що символічно передається «спалахом вогню»: *«Я бачив, як тут горіла земля. Під Чигирином. І в'янули квіти, чав'ядів лист [...]. Все горить, горить, і ми горимо і згоряємо, і він горить, племінно горить, і пожегаром вигорить степ, і Фенікс спурхне – вільний птах»* [88, с. 221].

Характерною ознакою Косачевого ідіостилю є використання вставних конструкцій. Ці елементи поглиблюють змістовий план твору, слугують для розкриття значень окремих художніх образів, формують підтекст. Нового семантичного наповнення «Дійству про Юрія-Переможця» надає введена в текст інтермедії барокова драма XVII століття «Олексій, чоловік Божий». Як

відомо, син римського сенатора Олексій прагнув зректися всього земного і присвятити себе служінню Богу. У бароковій драмі розвинута тема мандрівки героя, який перебуває у пошуках смислу буття. Внутрішній світ героя не лишається статичним, він постійно змінюється. Особлива увага акцентується на сумнівах і спокусах, якими певний час переймається Олексій. Відповідно, концепт особистості, репрезентований образом Олексія, поєднує у собі два типи характеристик: агіографічні, зумовлені житійною основою твору, та суто людські, зумовлені характером Олексія як особистості. Наскрізним у драмі про Олексія Божого постає символ дороги. У бароковій драмі дорога – це символ очищення шляху до Бога через покаєння.

В інтермедії Ю. Косач вводить героя, який іде до Кам'янця (місто Юрія) шукати меншого брата: *«Звідки йдеш, Олексію, чоловіче Божий?»* [88, с. 220]. Цитата з тексту барокової драми у «Дійстві про Юрія-Переможця» впливає на рецепцію образу головного героя. Автор акцентує обраність Юрія Хмельницького, його саможертвність, високе призначення – врятувати державність. У «Дійстві про Юрія-Переможця», як і у бароковій драмі, символічним постає образ дороги. Вона у творі Косача постає відображенням зв'язку між різними сферами людського буття, отожд, і між трьома шарами психіки людини. Проходження героєм свого шляху відображає процес становлення особистості людини: *«Хоч моя дорога зовсім не осіянна, така собі стежиночка. Але йду»* [88, с. 220].

Особливістю інтерпретації сюжету барокової драми автором є заміна імені Олексій Василієм. За допомогою трансформування імені автор намагається зсунути акцент із релігійного контексту на військовий. Адже походження імені *Василій* відноситься до часів Стародавньої Греції, коли велися Перські війни. У перекладі воно означає «правитель», «цар», «князь». *«Я не Олексій, той другий. Я звусь – Василій, тобто, цар. Але не той, з військом, не з панцерним. Я цар, бо вольний. З пустині йду. Там я спасся, припоясав меча»* [88, с. 221]. Таким чином, автор намагається ототожнити образ гетьмана з героєм барокової драми, що дозволить



реципієнту глибше інтерпретувати образ Юрія Хмельницького. За логікою драми Василій уже пройшов ті життєві випробування, які намагається подолати Хмельницький, саме тому він і постає його духовним наставником: *«Брата шукаю. Меншого. Людину. Вирву його з темені. Покажу йому, що в серці не камінь – алмаз, жемчужне яскріння»* [88, с. 222]. Він проповідує, що святий Юрій *«розпанахає залізну завісу»* і буде *«воскресення вмерлих, буде великдень, Князь-день»* [88, с. 222].

Отож, Василій посилює передбачення і Раїни, і Юдити про те, що Юрій принесе день. Під час зустрічі Юрія з Василієм останній називає гетьмана братом, якого він шукав. На думку Л. Залеської Онишкевич, вони обоє трохи юродиві, тобто традиційно мають право висловлювати і висвітлювати несправедливість і служити совістю іншим. Юродиві також мають нехтувати особистою славою. Василій знеславлює Юріїв зв'язок із темінню, бо той гордий і відкинув любов, але Василій цінує його за непоборність, неспокій, при цьому наявні виразні натяки на трансцендентність та відновлене життя: *«Чайка крилом черкає: це той, що з долею мірявся. Але умиється, умиється в кривавій росі й чистий стане. До свого серця повернеться. А серце під сердягою б'ється»* [88, с. 223].

Відкриті та приховані цитати в інтертекстуальному просторі драми Юрія Косача *«Дійство про Юрія-Переможця»* є семантичними елементами, адже вони беруть участь у смислотворенні. Найпоширенішими у драматичному творі виявляються біблійні цитати. Особливих труднощів при їх впізнаванні реципієнтом не виникає тому, що біблійний текст Косачем використовується такою ж мірою, якою із ним стикається сучасна людина в повсякденному житті.

Вставна конструкція *«Камо грядеш, добрий чоловік?»* [88, с. 223] є цитуванням євангельської оповіді про зустріч апостола Петра з Ісусом Христом. Петро запитав Христа: *«Куди йдеш, Господи?»* (латинською мовою *«Quo vadis, Domine?»*, старослов'янською – *«Камо грядеши, Господи?»*). Ісус же йому відповів: *«До Рима, де мене розпинатимуть»*. Проте вживання

наведеної цитати у драмі Юрія Косача не викликає у героїв духовного піднесення. Мовець, отже, вживає таку конструкцію, щоб переконати реципієнта, що в цьому місці має бути пафос та урочистість. Причиною використання їх, як і в бароковій літературі, є впізнаваність біблійного тексту і його загальновідомість. У бароковому тексті, перевантаженому цитуванням Біблії, читач повинен зупинитися й задумуватися над змістом священних украплень, у драмі Косача реципієнт має сприйняти не лише безпосередньо написане автором, а й зрозуміти численні алюзії.

У Старому Заповіті йшлося, що аравійською пустелею сорок літ блукав Мойсей зі своїм народом. У Ю. Косача біблійна цитата доповнюється новими деталями, що описують діяльність Раїни: *«У кремінть ноги збили. Праворуч – шуміль пальми, мірт, ліворуч море билось. Я ластівкою знялась і полетіла. В ще дальший край. В пустелю аравійську»* [88, с. 223]. Цитата виконує текстотвірну функцію, адже розширює смисл попередньої репліки Раїни, яка розповідає, що йде на прощу (*«Ген аж до Землі Святої. В Єрусалим»* [88, с. 223]), а також постає профанним переінакшуванням смислу біблійного образу, але зі збереженням його зовнішньої форми.

Цитати з Біблії (*«Мені Господь простить, коли я грішу. Та я не грішник. А коли гріх в'язатиме мене – пройду крізь гріх»* [88, с. 223]; *«У Письмі пише: пекло буде тут. Де ми. А чорного звіря з прірви втоплять в огненному озері»* [88, с. 224]; *«Нас заманили турки, щоб вигубити, усіх вигубити, хто в Бога єдиного Христа вірує!..»* [88, с. 224]) не постають істиною в останній інстанції, а є лише одним із рівноцінних джерел світової літературної «бібліотеки», які автор робить об'єктом своєї гри. Так досягається ефект «інтелектуальної» літератури для масового читача.

Отже, драматичний твір «Дійство про Юрія-Переможця» формує літературний контекст. Будова зовнішньої структури драми є складною. Біблійний претекст, який акцентується назвою твору, постає лише зовнішнім обрамленням драми. Особливістю драматичного твору є накопичення номінацій, ремінісценції, алюзій із різних творів, які ускладнюють

сприймання твору. Читач змушений угадувати авторську логіку відповідно до послідовності дискурсивного викладу. Довільна текстотвірна гра не лише деформує логіку подій, простір, тілесність та мову персонажів, а й розхитує фізичні межі самого тексту.

#### **Висновки до розділу 4**

Драма Ю. Косача «Дійство про Юрія-Переможця» відзначається інтертекстуальністю, усвідомленим прагненням автора відмовитися від створення об'єктивної картини світу на користь витворення численних її версій. Текст драми постає поліфонічним утворенням, чому сприяють символізація текстового поля, використання цитат, алюзій, ремінісценцій та інших маркерів діалогічності авторського мовлення.

Заголовок драматичного твору постає експліцитною формою вираження інтертекстуальної стратегії Ю.Косача, має референтно-алюзивний характер та апелює до тексту «Слово про святого Юрія, лицаря Кападокійського». Драматург, залучаючи канонічний текст, інтерпретує його відповідно до українських подій 1677 року, зокрема відновлення гетьманування Юрія Хмельницького на Правобережній Україні. Назвою «Дійство про Юрія-Переможця» акцентується поетика містерійної драми, адже письменник уводить у заголовок лексему «дійство», характерну для містерійних творів («Дѣйствіе на Страсти Христови списанное», «Дійство про Адама», «Дійство про Даніїла» тощо). Стилзація містерійної драми є цілеспрямованою авторською стратегією, яка виконує передусім фатичну функцію інтертекстуальності, а також проявляється як конструктивне, переважно імпліцитне вираження інтертекстуальності, що ґрунтується на незначному дистанціюванні текстових планів.

Будова зовнішньої структури драми є складною. До тексту драматичного твору входять численні ремінісценції та цитати з різних творів,

уведені до нього з метою ускладнення лінійного пересування текстом та неминучого вгадування читачем авторської логіки в дискурсивному викладі. Текстотвірні маніпуляції з боку автора здійснюються з метою не лише деформації логіки подій, тілесності, мови персонажів, але й для розхитування фізичних меж самого тексту. Легко впізнаваний у назві твору біблійний претекст виконує функції лише зовнішнього обрамлення драми. Реципієнт здійснює прочитання тексту лише шляхом апеляції до інших текстів, покликання на які подані у творі його автором.

Визначальну функцію у композиції «Дійства про Юрія-Переможця» виконує мотив угоди людини з Дияволом, який є питомим елементом світової фольклорної та літературної традицій. Цей мотив близький до гетівського, адже Хмельниченко насамперед прагне самовдосконалення, а не збагачення. Основою мотиву угоди є фабульна матриця середньовічної демонологічної легенди про Теофіла. Інтерпретуючи легенду, Ю.Косач акцентує історичний факт загибелі гетьмана. Проте історична правда у «Дійстві про Юрія-Переможця» є лише художнім обрамленням для відтворення природи морально-етичного конфлікту, що точиться в між героєм та його душею. Історичні відомості про життя гетьмана Хмельниченка, по суті, відсутні, тому драматург змушений творити симулякри, структура яких мотивує автономне існування в ній гетьмана та історичного тла, що поєднується з суто декоративною функцією подій доби Руїни.

«Дійство про Юрія-Переможця» характеризується тяжінням до барокової поетики, однією з характерних рис якої є наявність бінарних опозицій (архетипи поєдинку добра і зла, правди і кривди), що є визначальними і наскрізними для сюжету п'єси. Ю. Косач трансформує структуру містерії завдяки введенню інтермедій, пов'язаних з основним змістом твору. Їх застосування дозволяє здійснити інтерпретацію біблійної референції, акцентованої назвою драми. Перша інтермедія зображує «низовий рівень» світобудови, що зумовлює її близькість до сатирично-

побутової складової народної драми, яка зазвичай демонструвалася на першому поверсі вертепу. Друга інтермедія сюжетно близька до різдвяної вертепної вистави про народження Ісуса Христа («верхній рівень») тому, що в ній містяться апеляції до духовного переродження Юрія Хмельницького. Отже, така послідовність розташування інтермедій у творі Ю. Косача мотивована з позиції їх сюжетного наповнення, що інспірує близькість «Дійства про Юрія-Переможця» до народної вертепної драми, характерної для барокового українського мистецтва.

Характерною ознакою Косачевого ідіостилю є використання вставних конструкцій. Ці елементи поглиблюють змістовий план твору, слугують для розкриття значень окремих художніх образів, формують підтекст. Уведення автором барокової драми XVII століття «Олексій, чоловік Божий» до структури твору сприяє її семантичному доповненню. Барокова стилізація твору інспірує алюзійне звернення письменника до тексту історичної повісті «Александрія», використання ремінісценцій із поеми І. Котляревського «Енеїда», цитат із філософських творів Г. Сковороди та Біблії.

Таким чином, драма Ю. Косача «Дійство про Юрія-Переможця» відзначається такими ознаками інтертекстуальної поетики, як використання заголовків-номінацій, алегорій, ремінісценцій, цитат, уведення елементів фольклорних та літературних творів до структури драматичного тексту. Зазначені компоненти формують поліфонічність драми, відображають діалогічність авторського мислення.

## ВИСНОВКИ

Українська еміграційна драматургія середини ХХ століття – це складний ідейно-естетичний феномен, без урахування особливостей якого неможливе адекватне розуміння вітчизняної літератури ХХ століття. Література української діаспори розвивалася незалежно від радянської літератури, в контексті західноєвропейського літературного простору.

Творчості Юрія Косача належить особливе місце в літературному житті української творчої еміграції. Доробок письменника відзначається оригінальністю витвореної ним історичної концепції у поєднанні з експериментальністю поетики. Більшість драматичних творів письменника еміграційного періоду не виходили за межі приватних та зарубіжних архівів (архіви В.Левицької та В. Ревуцького та Української Вільної Академії Наук у Нью-Йорку), тому практично невідомі в Україні. Однак останнім часом ситуація змінюється: завдяки зусиллям дослідника М. Р. Стеха творчість Косача популяризується, його п'єси друкуються і поступово входять у літературознавчий обіг.

Актуальним постає введення драматичного доробку Ю. Косача в літературний контекст еміграції середини ХХ століття, що зумовлено перебуванням та взаємодією літератора з українськими Ді-Пі та їх творчістю. Відсутність у вітчизняному літературознавстві комплексних досліджень про драматургію письменника зумовлює необхідність аналізу його спадку крізь призму контекстуального аналізу, із залученням різних видів контексту: літературного, біографічного, психоаналітичного, історичного та автоконтексту.

Важливою складовою контекстуального аналізу драматургії Ю.Косача постають біографічний та психоаналітичний контексти, які є відображенням психосоціальної реальності творчої особистості, ексквізитних ситуацій, творчих планів та стратегій, індивідуального стилю творчої діяльності. Підтвердженням наявності біографічного контексту у драматургії

письменника є трансформація автобіографічного матеріалу, що постає питомою складовою картини світу еміграційного письменства загалом. Звернення письменників-емігрантів до автобіографічного письма було зумовлене особливостями самого статусу вимушеного вигнанця, зокрема необхідністю осмислення життєвих перипетій, посилення значення пам'яті для формування засад етнічної ідентичності. Каталізатором цієї діяльності було позбавлення національного ґрунту, що спонукало особистість до своєрідного переродження, витворення себе наново.

Залучення психоаналітичної складової характерне для драматичних творів «Кортес і безталанна» та «Скорбна симфонія». Ю. Косач удається до численних літературних аналогій, аби знайти культурний контекст, до якого може бути вписана його власна життєва ситуація. «Культурний герой» тексту письменника становить проекцію нездійсненого вибору, який у реальному житті був відкинутий «біографічним» автором. Кортес постає втіленням проблем, конфліктів, травматичних переживань драматурга, що ведуть обидва вияви авторської свідомості Ю.Косача – художній образ та біографічне «Я» – до фінального самопізнання.

Драма «Скорбна симфонія» будується на внутрішніх рефлексіях головного героя, за допомогою яких він асоціативно сприймає світ навколо себе. Ця драма присвячена вічному питанню – осмисленню місця митця в суспільстві. Життєвий шлях головного героя твору є свідомою інверсією біографії автора. І біографічний автор, і герой ведуть запеклу боротьбу із власною душевною драмою, перебуваючи у стані трагічної дисгармонії з навколишнім світом. Вони виявляються чужинцями, які втратили власний часопростір і внаслідок цього потрапили у ситуацію тотальної невизначеності. Втрата психологічної ідентичності нерозривно пов'язана із трагічною роздвоєністю національно-культурної самості особистості – російської та української. Тож, доречно твердити про компенсаторну функцію художнього тексту, завдяки якій біографічний автор намагається відшукати власну ідентичність.

У драматичному творі реалізовано модель художньо-естетичної рецепції фрагментарності світу, що спонукає до необхідності повернення до першооснов задля відновлення втраченої гармонійності буття. Ключовим чинником цього повернення постає відновлення єдності із власним родом. За допомогою таких свідомих чи несвідомих маніпуляцій відбувається відтворення біографічного «Я» Косача з його особистою кризою ідентичності, спричиненою глибокими зовнішніми та внутрішніми фрустраторами, реалізується своєрідна філософія, пов'язана з переосмисленням ідейно-функціональних чинників взаємодії митця і суспільства. При вирішенні цього питання автор апелює до спорідненої із ним онтологічної проблеми долі, яка охоплює широке екзистенційне поле національних та особистісних сенсів. Шляхом порятунку для головного героя «Скорбної симфонії» постає відчуження від ворожої реальності, наявність суб'єктивних переживань у формуванні світовідчуття.

Активне звернення Ю. Косача до історичного минулого у драматичних творах зумовлює доречність розгляду його доробку в історичному контексті. Драматург здійснює спробу естетизації симетрії між минулим та сучасністю, репрезентує глибокий аналіз подій української та світової історії крізь призму ретроспективи. Історична тематика дозволяє актуалізувати важливі проблеми, які доречно досліджувати з позиції «позазнаходження». Ю. Косач удається до осмислення сутності історичної місії України та її народу, вводить вітчизняну історію до широкого світового контексту, тяжіючи до історичної правди, витворює цілу низку національних художніх образів, що є наслідком оригінальної авторської концепції історизму.

Основою драматичного твору «Марш Чернігівського полку» стали історичні події, які донедавна були практично невідомими українському читачеві. Письменник одним із перших звернувся до справжніх реалій декабристського руху в Україні. Історична достовірність п'єси зумовлюється активною та плідною працею автора з великим джерельним та фактичним матеріалом.



Декабристський рух інтерпретований Ю.Косачем як окремий етап національно-визвольних змагань. Персонажі «Маршу Чернігівського полку» свідомі того, що вони є поколінням, приреченим на загибель. Однак ця жертва не була даремною, адже її наслідком мало стати світле майбутнє нових українських генерацій.

Історичний контекст у драмах Ю. Косача зумовлює не лише звернення до фактографічного матеріалу, але й творення альтернативної історії. Так, драматична поема «Облога» містить відомості про зв'язки між українськими гетьманами та європейськими володарями часів Сучавської оборони 1653 року. Залучення історичних джерел дозволяє письменникові змоделювати власну історіографію румунсько-польських нападів на Молдавське князівство та героїчної оборони українським козацтвом Сучави. Ю. Косач прагне не до збереження хронології військових дій, для його творчої манери характерна спрямованість на інтерпретацію минулого та витворення альтернативного бачення. Отже, «Облога» в жанровому вимірі є не просто історичною драмою, а драмою-мораліте, що передбачає підпорядкованість фабули дидактичній домінанті, адже письменники міжвоєнної доби віднаходили в минулому факти на підтвердження органічності європейської ідентичності України саме заради інтеграції вітчизняної історії до світового цивілізаційного процесу, єдиним засобом здійснення якої залишалася національна література.

У драмі «Дійство про Юрія-Переможця» літературний контекст твориться автором свідомо і виявляється на ідейному, жанровому та образотворчому рівнях поетики твору. Письменник подає не об'єктивну модель світу, а безліч її версій. На формальному рівні у драмі Ю.Косача спостерігається поєднання ознак авангардного письма і барокового театру. Письменник поєднує різні художні техніки не лише задля увиразнення зв'язку із минулим, а й для того, щоб за його допомогою дати влучний коментар сучасності, підкреслити конфлікт старого з новим.

Драматургія Ю. Косача утворює ситуацію, коли інтелектуал-письменник за посередництва інтертекстуальної манери авторського письма апелює до інтелектуала-читача, що виконує також функції інтерпретатора та співучасника творчого процесу. Драматичний твір постає наслідком засвоєння канонічного тексту про святого Юрія відповідно до подій козацької доби в українській історії. «Дійство про Юрія-Переможця» не лише вступає у діалог з іншими художніми творами, а й уводить його в контекст світової літературно-мистецької традиції.

Пізнання культури доби, до якої звертається автор, розуміння менталітету соціуму, в якому було створено оригінальний текст, цитований письменником, уможлиблюється введенням до твору широкого масиву цитат із філософської, суспільно-політичної, художньої літератури. Перевагу письменник віддає використанню номінацій – гри з історико-культурними символами. До їх числа належать фольклорні, античні, релігійні імена (Юрій, Раїна, Марія, Фенікс, Юдит тощо).

Отже, аналіз драматургії Ю.Косача підтвердив наявність не тільки спільних рис із творами представників української діаспори середини ХХ століття, а й виявив своєрідність творчого мислення митця. Специфіку драматичної творчості письменника визначають витворення оригінальної історичної концепції та діалог зі світовою культурною традицією, питомою складовою якої, на його переконання, є українська література; експериментальність поезики, наскрізна інтертекстуальність як показник інтелектуальної елітарності. Драматургія Ю.Косача становить оригінальний мистецький феномен, що сприяв природному поверненню національного письменства до європейського літературного контексту.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі. К.: Факт, 2003. 352 с.
2. Агеєва В. Ціна імені: проблеми національно-культурної тожсамості в українській еміграційній літературі сорокових років. *Мандрівець. № 3*, 2012. С.55-63.
3. Антологія світової літературно-критичної думки. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
4. Антонович С. Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Харків: ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. 20 с.
5. Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1975. Т. 1. 550 с.
6. Аркас М. Історія України-Русі. Київ: Вища школа, 1993. 414 с.
7. Архів Івана Крип'якевича. Папка № 164: «Бібліографія робіт І. Крип'якевича». Добірка рукописів «ІК. Плани» (аркуші з машинописним списком недрукованих праць І. Крип'якевича, 1950 р.) (без пагінації).
8. Багрій М. А. Сильові особливості творчості Ігоря Костецького: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Тернопіль: Терноп. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка, 2013. 20 с.
9. Барка В. Експресіоністична проза Ігоря Костецького. *Костецький І. Збірник до 50-річчя*. Мюнхен: На горі, 1961-1964. С. 199-205.
10. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук. *Эстетика словесного творчества*. Изд. 2-е. М.: Искусство, 1986. С. 381-393.
11. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худ. лит-ра, 1990. 453 с.
12. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики*. М. : Худож. лит., 1975. С. 234-407.

13. Башляр Г. Фрагменти поетики вогню: [пер. з фр. Р. Мардер]. Харків: Фоліо, 2004. 144 с.
14. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : [монографія]. К. : Академвидав, 2004. 368 с.
15. Беспутна С. Мотив абсурду в драматургії української діаспори середини ХХ століття. *Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. Вип. 4 (56). Ч.2., 2008. С. 132-138.*
16. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. К.: Смолоскип, 2006. 464 с.
17. Білоус П. Історія української літератури XI-XVIII ст. : навч. посібник для вузів. К. : Академія, 2009. 423 с.
18. Богонюк А. Містерія творення штучного світу. *Світовид. Ч. 1., 1992 С. 56–58.*
19. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть [пер. с фр. С. Н. Зенкин]. М. : Добросвет, 2000. 387 с.
20. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция [пер. с фр. О. А. Печенкина]. Тула : Тульский полиграфист, 2013. 204 с.
21. Бойчук Б. Невивчений український модернізм. *Критика. Число 1–2, 2010. С. 34-35.*
22. Бондарева О. Міф і драма в новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : [монографія]. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
23. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму. *Слово і час. № 6., 2003. С. 64-70.*
24. Борисевич І. Трансформація фаустівських алюзій у полікультурному просторі . *Волинь філологічна: текст і контекст. Вип. 7. Луцьк, 2009. С. 35-44.*
25. Бурсов Б. Судьба Пушкина. Л.: Советский писатель, 1986. 373 с.
26. Валентинов А. Творцы «конструкта» (Альтернативная история: новые тенденции) [р]. URL: [http://community.livejournal.com/valentinov\\_uk/19389.htm](http://community.livejournal.com/valentinov_uk/19389.htm)

- 27.Варганюк П. Богдан Хмельницький, українські козаки і облога Дюнкерка. Спростування застарілої легенди. *Кур'єр Кривбасу. № 108.*, 1998. С. 171-178.
- 28.Василишин І. П. Епоха й людина в художньо-екзистенційному вимірі літератури періоду Ді-Пі : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01. Львів, 2008. 18 с.
- 29.Вірченко Т. Художні конфлікти української драматургії 1990-2010 років: персонажно-типологічний аспект. *Науковий вісник Чернівецького університету. Вип. 585 / 586: Слов'янська філологія.* Чернівці : ЧНУ, 2012. С. 21-26.
- 30.Власевич-Хоркава Т. В. Екзистенціально-ментальні виміри ідентичності людини в українській культурі: автореф. дис... канд. філос. наук : 09.00.04. Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка, 2013. 18 с.
- 31.Войтенко В. Юрій Косач. *Слово Просвіти. 3-9 листоп. (Чис. 44)*, 2005. С. 11-17.
- 32.Волицька І. Монументальний театр Володимира Блавацького. *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* Львів, 1999. Т. 237. С. 246-258.
- 33.Володихин Д.М. Маргинализация исторической информатики. *Информационный бюллетень ассоциации «История и компьютер».* № 18, 1996. С. 15-18.
- 34.Голубець М. Послів'я. *Юрій Косач. Сонце в Чигирині [повість (Ч. I)]* Львів: Червона калина, 1992. С. 78-88.
- 35.Грабович Г. Недооцінений Костецький. *Тексти і маски.* К. : Критика, 2005. С. 258–267.
- 36.Грабович Г. У пошуках великої літератури. К., 1993. 56 с.
- 37.Гришко В. Живий Багряний. *Багряний I. Під знаком скорпіона.* К., 1994. С. 220-237.
- 38.Грушевський М. С. Історія України-Руси: В 11 т., 12 кн. Київ: Наукова думка, 1994. Т. 1. 736 с.
- 39.Гуляк А., Науменко Н. Поетика сучасної вертепної драми [Електронний ресурс]. URL: <http://enuftir.nuft.edu.ua/yspui/bitstream/123456789/459/3/759.pdf>

- 40.Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. К. : Факт, 2008. 284 с.
- 41.Гловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. [упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. С. Яковенка]*. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284-309.
- 42.Даниленко Т. Історіософський аспект відображення історії в романі Ю. Косача «Володарка Понтиди». [Електронний ресурс]. URL: [http://ddpu.drohobych.net/native\\_word/wp-content/uploads/2016/04/2012-42.pdf](http://ddpu.drohobych.net/native_word/wp-content/uploads/2016/04/2012-42.pdf).
- 43.Державин В. Ігор Костецький і нове мистецтво новелі. *Костецький І. Оповідання про переможців: Дев'ять новель*. Фюрт : Золота брама, 1946. С. 25-26.
- 44.Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук. *Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. № 5, 1995. С. 118-135.*
- 45.Діброва В. Безвихідь як джерело віри. *Всесвіт. № 9, 1991. С. 111-115.*
- 46.Женетт Ж. Введение в архитект. *Фигуры: В 2-х томах*. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1988. Т. 2. С. 282-340.
47. Жодані І. Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи (Емма Андієвська і Віра Вовк) : автореф. дис... канд. філол. наук. Київ: Київський нац. ун-т ім. Т.Шевченка, 2007. 16 с.
- 48.Залеська Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. *Текст і гра. Модерна українська драма*. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
- 49.Залеська Онишкевич Л. Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. К., 1997. С. 69-93.
- 50.Затонський Д. Про роман Юрія Косача «Володарка Понтиди». *Косач Ю. Володарка Понтиди: роман*. Нью-Йорк, 1987. С. 442-443.
- 51.Зборовська Н. Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури : [монографія]. К. : Академвидав, 2006. 504 с.
- 52.Зварич О. Історична свідомість на Рубіконі: проблема національної ідентичності у прозі Юрія Косача. *Вісник Львівського університету. Випуск 60. Серія філологічна. Частина 1, 2004. С.51-53.*

- 53.Зверев А. М. Американский роман 20–30-х годов. М. : Худож. лит., 1982. 256 с.
- 54.Зедльмайр Г. Искусство и истина. Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxioma, 2000. 272 с.
- 55.Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века. М.: Наука, 1979. 390 с.
- 56.Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе [пер. з англ. В. Дмитрук]. Львів: Кальварія, 2006. 320 с.
- 57.Ільницький М. У вимірах часу: літературно-критичні статті. К.: Радянський письменник, 1988. 277 с.
- 58.Казьмирчук Г.Д., Латиш Ю. В. Українське декабристознавство. К. : Черкаси, 2002. С. 243-268.
- 59.Камю А. Вибрані твори: у 3-х тт. Харків, 1997. Т.3. С.72-90.
- 60.Карамзин Н. История государства Российского. СПб, 1830. Т.1. С. 138-139.
- 61.Качуровський І. Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки. Київ : Києво-Могилянська акад., 2008. 766 с.
- 62.Кикоть В. Ім'я як підтекстоутворювальний чинник та перспективний об'єкт перекладознавства. *Studia methodologica*. No. 29. Ternopil', 2009. Pp. 161-166.
- 63.Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. К.: Обереги, 1994. Кн. 1. 400 с.
- 64.Киянская О. И. «Главарь шайки злоумышленников...» Из размышлений над биографией С. И. Муравьева-Апостола. *Литературное обозрение*. № 1, 1996. С. 81-86.
- 65.Киянская О. И. К истории восстания Черниговского пехотного полка. *Отечественная история*. № 6, 1995. С. 21-33.
- 66.Киянская О. И. Пестель П. И.: офицер, разведчик, заговорщик. М.: Молодая гвардия, 2002. 512 с.
- 67.Киянская О. И. Южный бунт: Восстание Черниговского полка. М.: Молодая гвардия, 1997. 189 с.

- 68.Коваленко Л. В часі і просторі: П'єси. Париж-Торонто-Нью Йорк: Ми і світ, 1956. 216 с.
- 69.Ковальчук О. Український повесний роман. Проблеми жанрового розвитку. К. : Вища школа, 1992. 173 с.
- 70.Когут О. В. Архетипні сюжети та образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.) : [монографія]. Рівне: НУВГП, 2010. С.186-243.
- 71.Когут О. Містичні сюжети й образи в сучасній українській драматургії. *Питання літературознавства : наук. зб. Вип. 83.* Чернівці : ЧНУ, 2011. С. 113-119.
- 72.Козловець М. Феномен національної ідентичності : виклики глобалізації: монографія. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
73. Констанкевич І. М. Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс : [монографія]. Луцьк : Вежа-Друк, 2014. 420 с.
- 74.Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : [монографія]. Львів : Паїс, 2012. 344 с.
- 75.Копистянська Н. Текст, підтекст, надтекст, контекст як проблема порівняльного літературознавства. *Біблія і культура: Збірник наукових праць. Чернівці. Вип. 3,* 2001. С. 48–55.
76. Косач Ю. Вільна українська література. *МУР. Ч. 2,* 1946. С. 47-65.
- 77.Косач Ю. З нотатника в міждіб'я. *Рідне слово. № 4.* 1946. С. 86-90.
- 78.Косач Ю. Історичні твори: в 3 кн. Книга 2: День гніву. К.: ДП «Видавничий дім «Персонал», 2010. 478 с.
79. Косач Ю. Кортес і безталанна : драма. *Сучасність. № 5.,* 1998. С. 12-49.
80. Косач Ю. Марш Чернігівського полку: драм. хроніка. *Кур'єр Кривбасу, № 305-306-307,* 2015. С. 188-207.
- 81.Косач Ю. Межі та обрії. *Рідне слово. Ч. 5,* 1946. С. 11-19.
- 82.Косач Ю. Рубікон Хмельницького : роман [упорядкування Р. Радишевського]. *Історичні твори : в 3 кн. Книга 1 : Рубікон Хмельницького.* К. : ДП «Вид. дім «Персонал», 2010. С. 113–289.



83. Косач Ю. Скорбна симфонія : драматична поема. *Кур'єр Кривбасу*. № 266-267, 2012. С. 279-321.
84. Косач Ю. Слово від автора. *Рубікон Хмельницького: Роман*. К.: Україна, 2001. С. 11-14.
85. Косач Ю. Сузір'я Лебедя : роман. Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1983. 276 с.
86. Косач Ю. Театр екзистенціалізму. *Арка*. №1, 1947. С. 9-15.
87. Косач Ю. Чортівська скеля : роман. Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1988. 456 с.
88. Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця : трагедія. *Кур'єр Кривбасу*. № 276-277, 2012. С. 171-226.
89. Косач Ю. М. Облога : драматична поема. *Кур'єр Кривбасу*. № 287-288-289, 2013. С. 150-230.
90. Костецький І. Листи до Богдана Бойчука. *Кур'єр Кривбасу*. № 299-300-301 (жовтень-листопад-грудень), 2014. С. 193-263.
91. Костецький І. Перед днем грядущим. *Тобі належить цілий світ: Вибрані твори*. К. : Критика, 2005. С. 62-67.
92. Костецький І. Поїзд раз-у-раз спинявся. *Кур'єр Кривбасу*. № 136 (березень), 2001. С. 123-125.
93. Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. К. : Критика, 2005. 526 с.
94. Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади у двох книгах. К.: Смолоскип, 2008. Кн. 1. 720 с.
95. Костюк Г. Юрій Косач (Талант і химери). *Зустрічі і прощання: Спогади*. К.: Смолоскип, 2008. Кн. 2. С. 377-403.
96. Крип'якевич І. Богдан Хмельницький. Львів: Світ, 1990. 405 с.
97. Крип'якевич І. Історія українського війська. Львів: Світ, 1992. 688 с.
98. Крип'якевич І., Гнатевич Б., Стефанів З. Історія українського війська. Львів: Світ, 1992. 368 с.

99. Криса Б. Інтертекстуальність у вимірах українського бароко. *Вісник Львівського університету: Серія філологічна. Вип. 30.* Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. С. 3-6.
100. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман. *Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму.* М. : Изд. группа «Прогресс», 2000. С. 427-457.
101. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог, роман. *Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. № 1,* 1995. С. 87-115.
102. Кристева Ю. Разрушение поэтики. М. М. Бахтин : pro et contra. *Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры: сост. и коммент. К. Г. Исупова.* СПб. : РХГИ, 2002. Том II. С. 7–32.
103. Кристева Ю. Полілог [пер. з фр. П. Таращука]. К. : Юніверс, 2004. 480 с.
104. Крушельницька Л. Автор «Чарівної України» у моїх спогадах. *Кур'єр Кривбасу. № 266-267,* 2012. С. 76-77.
105. Кульчицький О. Риси характерології українського народу. *Енциклопедія українознавства.* К.: Ін-т української археографії та джерелознавства ім. М. С. Грушевського НАН України, 1995. Т. 2. С. 708–718.
106. Латиш Ю. Українська та російська історіографії декабризму в Україні 1920-х рр.: змагання, концепції, наукові осередки. *Декабристи в Україні: дослідження й матеріали; наук. ред. проф. Г.Д. Казьмирчука.* К.: Ін-т іст. України НАН України; Київ. нац. унів-т імені Тараса Шевченка, 2009. Т. 9. С. 130-177.
107. Левицька О. Принцип контекстуальності в організації художнього часопростору роману Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта»: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Львів, Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2013. 20 с.
108. Леонова Н. Роль назви-алюзії в розумінні авторського задуму в п'єсі «Дійство про Юрія-Переможця» Ю.Косача. *Вісник Таврійської фундації*

- (Осередку вивчення української діаспори): Літературно-науковий збірник. Випуск 5. Херсон: Просвіта, 2008. С. 21-29.
109. Лепьохін Є. «Граничні ситуації»: роль і значення у літературі екзистенціалізму. *Вісник Львів. нац. унів. ім. І. Франка. Вип. 2.* Львів, 2009. С. 5-11.
110. Лисенко-Ковальова Н. Модернізація драматургічного дискурсу в творчості І.Костецького періоду МУРу. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Вип.9: Українська література в загальноєвропейському контексті.* Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2005. С.189-193.
111. Лисенко-Ковальова Н. В. Музично-настроєний твір Юрія Косача. *Вісник Житомирського педагогічного університету. Випуск 16. Філологічні науки.* 2004. С. 51-53.
112. Лисенко-Ковальова Н. В. Прозаїк Ігор Костецький і модернізм. *Теоретические и прикладные проблемы русской филологии: Научно-методический сб. Вып. XIII. Ч. 2.* Славянск: СГПУ, 2005. С. 139-145.
113. Лисенко-Ковальова Н. В. Юрій Шерех про «одержимого волею до свободи» Енея. *Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. Липень. №7 (75),* 2004. С. 118-125.
114. Лисенко-Ковальова Н. Тема української людини у прозі МУРу. *Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. Вип.17.* К.: «Твім інтер», 2004. С. 337-343.
115. Листи Ю. Косача до двоюрідної тітки по батькові Оксани Драгоманової. *Леся Українка: доба і творчість: зб. наук. ст. і матеріалів; упоряд. Н. Сташенко.* Луцьк, Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, Наук.-дослід. ін-т Лесі Українки, 2009. Т. 1. С. 169-183.
116. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 376 с.

117. Літературознавча енциклопедія: У двох томах: авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. С. 340-341.
118. Лосев А. Ф. Логика символа. *Контекст-72. Литературно-теоретические исследования*. М.: Наука, 1973. С. 182-217.
119. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). СПб.: Искусство-СПб, 1998. 702 с.
120. Лотман Ю.М. Текст в тексте. *Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства*. СПб., 2002. С. 20-28.
121. Луняк Є. Перебування Юрія Хмельницького у турецькому полоні за свідченнями французького дипломата Де ла Круа. *Січеславський альманах*. № 6, 2011. С. 5-16.
122. Любенко О. Експеримент в українській драматургії: Феномен Ігоря Костецького. *Слово і час : науковий журнал*. № 6, 2005. С.32-41.
123. Макаренко Ю. Проблематика та поетика п'єси Е. Олбі «Коза, чи хто така Сильвія?» [Електронний ресурс]. URL: [http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Gv/2007\\_11/1/articles/Volume%201/Svitova%20literatura/23\\_Makarenko.pdf](http://www.nbu.gov.ua/portal/Soc_Gum/Gv/2007_11/1/articles/Volume%201/Svitova%20literatura/23_Makarenko.pdf).
124. Малкей М. Наука и социология знания. М.: Прогресс, 1983. 253 с.
125. Малютіна Н. Драматургія жестів у п'єсах В. Винниченка. [Електронний ресурс]. URL: <http://psl.onu.edu.ua/index.php/main/article/view/132>
126. Маньковская Н. Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Университетская книга, 2009. С. 296-364.
127. Мариненко Ю. «День мусить ясніти на рідній землі...» : повість Юрія Косача «Еней і життя інших». *Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ століття* : [монографія]. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2004. С. 265–286.
128. Мариненко Ю. «На шаховому полі дивезного дійства...» (Проза Ігоря Костецького). *Сучасність*. Число 11, 2004. С. 119-127.

129. Мариненко Ю. «Так, як діється в творчому горінні митця...»: повість Ігоря Костецького «День святого». *Слово і Час*. № 1, 2004. С. 54-60.
130. Мариненко Ю. Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40–50-х років ХХ ст.: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 – українська література. Львів, Львівський національний університет ім. І. Франка, 2007. 34 с.
131. Маркелова С. Драматургія абсурду: особливості жанру. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. № 32, 2015. С. 157-168.
132. Мартинюк В. О. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. Львів, Львів. нац. ун-т ім. І.Франка, 2009. 23 с.
133. Матвієнко С. Експеримент з мовою. Інтерпретація творів Ігоря Костецького. *Кур'єр Кривбасу*. № 145 (грудень), 2001. С. 139-145.
134. Мацько В. Людина і світ в українській діаспорній прозі. *Слово і Час*. № 3, 2009. С. 83–92.
135. Мельничук Б. І. Випробування істиною: Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (Від початків до сьогодення). К.: Академія, 1996. 272 с.
136. Мицик Ю. Тиміш та Юрій Хмельницькі. Київ: Наукова думка, 2012. С. 78-90.
137. Моклиця М. Вступ до літературознавства: навч. посіб. Луцьк : Волинський університет, 2011. 468 с.
138. Моклиця М. Основи літературознавства: посібник для студентів. Тернопіль: Підручники & посібники, 2002. 191 с.
139. Мукан В. Біблійні мотиви у «Драмі абсурду» Миколи Куліша на матеріалі п'єси «Народний Малахій». *Літературознавчі студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Вип. 39. Ч. 2, 2013. С. 184-190.

140. Мукаржовский Я. Преднамеренное и непреднамеренное в искусстве. *Исследования по эстетике и теории искусства*. Москва: Искусство, 1994. С. 198-244.
141. Неборак В. В. Перечитана «Енеїда»: (Спроба сенсового прочитання «Енеїди» Івана Котляревського на тлі зіставлення з «Енеїдою» Вергілія). Львів, 2001. С. 10-13.
142. Невский Б. Альтернатива есть! Модели альтернативной истории. *Мир фантастики*. № 10, 2004. С. 21-23.
143. Николаев В.Г. Идентичность. *Культурология XX век: энциклопедия в 2-х т.* СПб.: Университетская книга, 1997. Т. 1. С. 238-256.
144. Ницше Ф. Полное собрание сочинений : в 13 тт. М.: Культурная революция, 2012. Т. 1. : Рождение трагедии. Из наследия 1869-1873 гг. 416 с.
145. Нікітова І. Трагедія «маленької людини» у світі абсурду (п'єса «Син» Олександра Смотрича). *Філологічний дискурс*. Вип. 3, 2016. С. 105-112.
146. Нямцу А. Є. Легендарно-міфологічна традиція у світовій літературі (теоретичні та історико-літературні аспекти) : автореф. дис. ...д-ра філол. наук: 10.01.04; 10.01.05. К., Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 1997. 34 с.
147. Одкровення святого Іоанна Богослова [Електронний ресурс] URL: <http://www.hram.in.ua/biblioteka/bibliia/190-book190/2196-title2656>
148. Ольховик М. «Море-океан»: спроба необарокового аналізу [Електронний ресурс]. URL: [www.philosophy.ua/lib/olhovuk-doxa-10-2006](http://www.philosophy.ua/lib/olhovuk-doxa-10-2006).
149. Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. К. : Основи, 1994. 424 с.
150. Пави П. Словарь театра. Под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. С. 2-7.
151. Павличко Д. Вірити Батьківщині. *Косач Ю. Літо над Делаваром*. К. : Рад. письм., 1980. С. 3-10.
152. Павличко С. Ігор Костецький. *Теорія літератури*. К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. С. 497–503.

153. Павличко С. Ігор Костецький та Езра Паунд (Сторінка з історії українського модернізму). *Сучасність*. Число 11, 1992. С. 135–142.
154. Павличко С. Нігілістичний модернізм Костецького. *Дискурс модернізму в українській літературі* : [монографія]. К. : Либідь, 1999. С. 345–390.
155. Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація. *Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту : Романи*. К. : Критика, 1999. С. 3–17.
156. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія. Київ : Либідь, 1997. 360 с.
157. Павлова-Левицкая Л. В. Маска и лицо в русской культуре начала XX века. Тождество и антитеза. *Маска и маскарад в русской культуре XVIII-XIX веков*. М.: Государственный институт искусствознания, 2000. С. 119-145.
158. Перлини української народної пісні: упорядник Микола Гордійчук. Київ: Музична Україна, 1991. 383 с.
159. Петров В. Ігор Костецький та його критики. *Петров В. Розвідки: В 3 т.* К.: Темпора, 2013. Т. 2. С. 715–718.
160. Посохова А. Типологія контексту літературно-художнього твору. *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*, 2013. № 27. С. 324–330
161. Постмодернізм. *Енциклопедія*. Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. 1040 с.
162. Пригодська І. В. Ідейна парадигма творчості Юрія Косача. *Літературознавчі студії. Київський національний університет імені Тараса Шевченка*. Вип. 26, 2010. С. 460-465.
163. Пригодська І. В. Літературно-критичні погляди Юрія Косача. *Філологічні науки: синхронічний та діахронічний аспекти*. СумДПУ ім. А.С.Макаренка. Вип. 2, 2010. С. 135-147.
164. Прищепя О. Інтертекстуальність теорії очуження Бертольда Брехта. *Вісник ЖДУ імені Івана Франка*. Житомир: ЖДУ, 2006. С. 104-109.
165. Пропп В. Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 1984. 124 с.

166. Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем. *Слово і Час*. № 12, 2009. С. 42-45.
167. Радуга А. І. Жанровий контекст рекламного дискурсу. *Дискурс іноземномовної комунікації*. Львів: Вид-во Львівського нац. ун-ту ім. І. Франка, 2001. С. 316-338.
168. Ращенко А. Особливості модифікації екзистенційної концепції героя і світу в художніх світоглядах Ю. Косача та І. Костецького. *Рідна школа*. № 7, 2003. С. 457-461.
169. Ращенко А. Спільне й відмінне світоглядно-мистецьких платформ Ю. Косача та І. Костецького : проблема індивідуальної, творчої та соціальної ідентифікації мистця слова в емігрантській українській літературі. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства*. Вип. 16. Ужгород : Говерла, 2011. С. 254–256.
170. Ревуцький В. Після першого прочитання драми Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Сучасність*. № 5, 1998. С.50-52.
171. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М.: Либроком, 2009. 326 с.
172. Речка А. Композиційні особливості драми для читання (монтаж). *Наукові записки*. Том. 19. Філологічні науки. Харків: Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2001. С. 35-39.
173. Реутова М. А. Автопсихологічні мотиви у драмі Юрія Косача «Кортес і Безталанна». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. Випуск 23. Вінниця : ДонНУ, 2015. С. 203-214.
174. Реутова М.А. Український вимір декабристського руху у драмі Юрія Косача «Марш Чернігівського полку». *Літературознавчі студії*. Випуск 47. Київ, 2017, С. 272-281.
175. Рихлю П. Рецепція німецького експресіонізму в поетичній творчості Рози Ауслендер. *Експресіонізм: Збірник наукових праць*. Випуск 3. Львів : Класика, 2005. С. 116–130.



176. Романенко В. Гендерний аспект у характеристиці жінки-націоналістки (образ Марини Ступай-Ступаненко за драмою М. Куліша «Патетична соната»). [Електронний ресурс]. URL: <http://prosvita-ks.co.ua/vishivanka-chislo-4/vromanenko-genderniy-aspekt-u-harakteristici-zhinki-nacionalistki>
177. Романов С. Юрій Косач між минулим і сучасним. Історична проза письменника 1930-х років. Луцьк : РВВ Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. 267 с.
178. Рудницький Л. Література з місією (Спроба огляду української еміграційної прози). Слово і час, 1992. № 2. С. 41-45.
179. Рюзен Й. Нові шляхи історичного мислення [пер. з нім. В. Кам'янець]. Львів : Літопис, 2010. 358 с.
180. Рязанцева Т. Образи птахів у європейській метафізичній поезії: версії і функції. *Сучасні літературознавчі студії. Поетикальні виміри топосу тварини. Ч. II. Вип. 8*, 2011. С. 550-557.
181. Сартр Ж. П. Дороги свободи [пер. с франц. Д. Вальяно, Л. Григорьян]. Х. : Фолио, 1997. Т. 1. 367 с.
182. Семак О. Аксіологічні мотиви у драматургії української діаспори (на матеріалі п'єс Івана Багряного, Ігоря Костецького та Іларіона Чолгана). *Вісник Прикарпатського університету. Філологія (літературознавство)*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007. С. 209–212.
183. Семак О. І. Драматургія української діаспори першої половини ХХ століття: система конфліктів і характерів: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. Івано-Франківськ, Прикарпатський національний ун-т ім. Василя Стефаника, 2009. 20 с.
184. Семак О. Проблемно-тематичний діапазон драматургії діаспори першої половини ХХ століття. *Українознавчі студії. Вип. 8–9*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2007–2008. С. 237-245.
185. Семак О. Сильова еволюція: від реалізму до «театру абсурду». *Вісник Прикарпатського університету. Філологія (літературознавство)*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ, 2008. Вип. XV. С. 147–151.

186. Семенко С. Портретный очерк в публицистической практике Юрия Косача. Минск, 2013. С. 211–216. [Електронний ресурс]. URL: <http://elib.bsu.by/handle/123456789/50710>.
187. Семенюк Г. Ф. Українська драматургія 20-х років: нове осмислення драматургічних і театральних явищ одного з найбагатших і непростих етапів в історії національної літератури і культури: посіб. для вчителя. К.: Проза, 1993. 203 с.
188. Сент-Бев Ш. Литературные портреты. Критические очерки. М., 1970. 585 с.
189. Сиротюк М. Український радянський історичний роман: [монографія]. К.: Наукова думка, 1971. 285 с.
190. Сквирська І. Система образів повісті Ю. Косача «Еней та життя інших». *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка. Серія : Літературознавство, мовознавство, фольклористика. Вип. 21.* К., 2010. С. 24-26.
191. Сквирська І. Візія шевченкової України у повісті Юрія Косача «Сонце в Чигирині». *Зб. наукових праць. Шевченкознавчі студії.* К. : ВПЦ «Університет». 2011. С. 185-190.
192. Сковорода Г. Повне зібрання творів: в 2 тт. К., 1973. Т.2. 576 с.
193. Скрипка Т. Микола Косач [Електронний ресурс]. URL: <http://www.t-skrypka.name/KosachFamily/MykolaKosach.html>.
194. Сліпушко О. Еволюція та функціонування літературних образів у книжності Києворуської держави (XI– перша половина XIII ст.) : [монографія]. К. : Аконіт, 2009. 416 с.
195. Слово про Ігорів похід [переклад В. Шевчука]. [Електронний ресурс]. URL: <http://litopys.org.ua/slovo67/sl40.htm>
196. Смолич Ю. Слова про Юрія Косача. *Косач Ю. Вибране.* Київ: Наукова думка, 1975. С. 5-11.
197. Смолій В. Богдан Хмельницький: Соціально–політичний портрет. Київ: Наукова думка, 1999. 236 с.

198. Смолій В. Українська національна революція XVII ст. (1648–1676). Київ: Наукова думка, 2009. 156 с.
199. Соколов А.Г. Новый вид монтажа и драматургия. Санкт-Петербург: Союз, 2003. 152 с.
200. Соколовська С.Ф. Ефект очуження як теоретико-літературна категорія: генезис, поетика (на матеріалі творчості Б.Брехта): Автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06. Донецьк, Донец. держ. ун-т, 2000. 16 с.
201. Соловей О. Заради культури нації (З приводу епістолярного взаємнення Ігоря Костецького з Юрієм Лавріненком і не лише). *Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Випуск 14*. Донецьк : ДонНУ, 2010. С. 260-301.
202. Соловей О. Леопард. [Електронний ресурс]. URL: <http://bukvoid.com.ua/column/2013/05/14/065929.html>
203. Соловей О. Письменник і війна [Електронний ресурс]. URL: <http://bukvoid.com.ua/column/2015/02/01/232156.html>
204. Соловей О. Урочиста хода героїв. *Кур'єр Кривбасу. № 260–261 (липень-серпень)*, 2011. С. 354-364.
205. Софронова Л. Маска как прием затрудненной идентификации. *Культура сквозь призму идентичности*. М. : Индрик, 2006. С. 343-359.
206. Сріблянський М. Літературна хвиля. (Погляд на літературу українську за р. 1912). *Українська хата. № 1*, 1913. С. 27-35.
207. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: У 3 кн. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. Кн 2.: Символізм, сюрреалізм і абсурд. С. 160-178.
208. Стасюк Г. Літературна династія як теоретико-методологічна проблема. *Слово і час. № 5*, 2009. С. 62–70.
209. Стех М. Р. Ім'я. *Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори*. К. : Критика, 2005. С. 87-94.
210. Стех М. Р. Листування через океан і бар'єр між поколіннями. *Кур'єр Кривбасу, № 299-300-301 (жовтень-листопад- грудень)*, 2014. С. 189–193.

211. Стех М. Р. Міт. *Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори*. К. : Критика, 2005. С. 291–311.
212. Стех М. Р. Обламки епосу визвольної боротьби. Незавершені романи Ігоря Костецького. *Кур'єр Кривбасу. № 254–255 (січень-лютий)*, 2011. С. 291–298.
213. Стех М. Р. Повернення невідомого. *Кур'єр Кривбасу. № 134 (січень)*, 2001. С. 110–117.
214. Стех М. Р. Пошуки. *Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори*. К. : Критика, 2005. С. 7–19.
215. Стех М. Р. Стиль. *Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори*. К. : Критика, 2005. С. 163–175.
216. Стех М. Р. Фрагмент картини в дзеркалі незавершеного роману. *Кур'єр Кривбасу. № 262–263 (вересень–жовтень)*, 2011. С. 214–218.
217. Стороженко І. С. Богдан Хмельницький і воєнне мистецтво у Визвольній війні українського народу середини XVII століття. *Воєнні дії 1648–1652 рр. Кн. 1*. Дніпропетровськ: Грані. 1996. С. 234–248.
218. Субтельний О. Україна : історія. К. : Либідь, 1992. 512 с.
219. Суминова Т. Текст и контекст художественного произведения: философско-культурологический анализ. *Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. № 5*, 2014. С. 39–43.
220. Ткаченко А. Мистецтво слова : вступ до літературознавства : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] [2-е вид., випр. і доповн.]. К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
221. Торсуева И. Г. Контекст. *Лингвистический энциклопедический словарь (гл. ред. В.Н. Ярцева)*. М.: Сов. энцикл., 1990. С. 238–239
222. Українська Біблія [переклад І. Огієнка]. [Електронний ресурс]. URL: <https://www.bibleonline.ru/bible/ukr/>
223. Українська поезія XVI ст. К.: Рад. письменник, 1987. 287 с.

224. Український театр ХХ століття : [монографія]. К. : ЛДЛ, 2003. 512 с.
225. Ушкалов Л. Від бароко до постмодерну. Харків, 2002. Т. 1. С. 196-212.
226. Ушневич-Штанько С. Е. Типологія художнього мислення Віктора Домонтовича та Валер'яна Підмогильного : текст і контекст. *Вісник Прикарпатського національного університету. Серія : Філологія. Вип. XVII – XVIII*. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2007-2008. С. 177-182.
227. Фатеева Н. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.
228. Федорів Р. Історична романістика та національна свідомість. *Дзвін, № 10–12*, 1996. С. 109-112.
229. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. К., 1981. Т. 31. С. 67-89.
230. Фройд З. Лекція 16. Психоаналіз і психіатрія. *Фройд З. Вступ до психоаналізу*. К.: Основи, 1998. С. 240-254.
231. Хайдеггер М. Бытие и время [пер. В. Бибихина]. Харьков: «Фолио», 2003. 509 с.
232. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник. М.: Высш. шк., 2004. 405 с.
233. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Изд-во МГУ, 1986. 260 с.
234. Хамітов Н. Самотність як феномен людського буття: автореф. дис. ... доктора філос. наук: 09.00.04. К.: НАН України, Інститут філософії ім. Г.С. Сковороди, 1998. 34 с.
235. Хороб С.І. Українська драматургія 20-30-х років у Західній Україні та діаспорі. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2008. 192 с.
236. Хрещик М. Утворення і розвиток Південного таємного товариства (До 180-річчя заснування Південного товариства). *Декабристи в Україні: дослідження й матеріали (наук. ред. проф. Г.Д. Казьмирчук)*. К.: Ін-т іст. України НАН України; Київ. нац. унів-т імені Тараса Шевченка. Т. 4, 2005. С. 15-19.
237. Человек и его символы [пер. В. А. Зеленского]. СПб.: «Б.С.К.», 1996. 456 с.

238. Черноватий Л. М. Переклад у наукових дослідженнях представників харківської школи. *Переклад у наукових дослідженнях представників харківської школи*: [кол. монографія]. Вінниця : Нова книга, 2013. С. 211-232.
239. Чёрный И., Петухова Е. Современный русский историко-фантастический роман. М.: Мануфактура, 2003. 136 с.
240. Чухонцева Н. Дві художні версії одної історичної таємниці (романи «Княжна Тараканова» Г. Данилевського та «Володарка Понтиди» Ю. Косача). *Вісник Таврійської фундації (Осередку вивчення української діаспори): літ.-наук. зб. Вип. 6*. К.: Просвіта, 2009. С. 141-152.
241. Шакура Ю. Дискусійний статус біографічного методу в українському літературознавстві. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство. Вип. 35*. Тернопіль, 2012. С.202-210.
242. Шевельов (Шерех) Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади : В 2 тт. Харків – Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль». Вид-во М.П. Коць, 2001. Т. 2.: В Європі. 304 с.
243. Шевчук З. В. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06. К.: НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка, 2006. 19 с.
244. Шерех Ю. З літопису літературного життя в діаспорі. *Шерех Юрій. У світі ідей і образів: Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980*. Нью-Йорк, Сучасність, 1983. С. 440–490.
245. Шерех Ю. Року Божого 1947. *Нові дні*. Торонто. 1951. Ч. 15. квіт. С. 14-20.
246. Шерех Ю. Стилї сучасної української літератури на еміграції. *Не для дітей. Літературно-критичні статті й есеї*. Нью-Йорк : Пролог, 1964. 415 с.
247. Шмелева Т.В. Текст и паратекст в современной массовой коммуникации. *Русский язык : исторические судьбы и современность*. М.: МГУ, 2010. С. 579-581.

248. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славян. культуры, 2003. 312 с.
249. Шовкопляс Г. Розгляд барокової стилізації трагедії Юрія Косача «Дійство про Юрія-Переможця» (1947 р.) в межах стильової теорії Дмитра Чижевського. [Електронний ресурс]. URL: [http://elibrary.kubg.edu.ua/6857/1/G\\_Shovkopljas\\_WKWH\\_4\\_2012\\_GI.pdf](http://elibrary.kubg.edu.ua/6857/1/G_Shovkopljas_WKWH_4_2012_GI.pdf)
250. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6-ти тт. М.: Искусство, 1968. Т. 5. 464 с.
251. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004. 544 с.
252. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб.-М., 2005. 502 с.
253. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризисы. М., 1996. 344 с.
254. Эриксон Э. Проблемы Эго-идентичности. *Реферативный журнал. Социология. №1*, 1991. С. 173-200.
255. Эриксон Э. Трагедия личности. М. : Алгоритм, Эксмо, 2008. 256 с.
256. Юнг К. Г. Архетипы и символ. М.: Ренессанс, 1991. 254 с.
257. Юнг К. Г. Собрание сочинений. Психология бессознательного [пер. В. М. Бакусева, А. В. Кричевского]. М.: Канон, 1994. 320 с.
258. Юнг К. Г. Структура психики и процесс индивидуализации [пер. Т. А. Ребеко]. М.: Наука, 1996. 269 с.
259. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : [монографія]. Донецьк : Норд-Прес, 2006. 272 с.
260. Юрова І. Тип героя новел Ігоря Костецького. *Актуальні проблеми української літератури і фольклору : Наук. збірник. Випуск 8*. Донецьк : ДонНУ, 2003. С. 134–139.
261. Юрчук О. О. Необарокові тенденції в українській літературі ХХ століття : автореф. дис... на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : спец. 10.01.01 «Українська література». К., 2007. 20 с.
262. Яструбецька Г. Динаміка українського літературного експресіонізму: [монографія]. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2013. 380 с.

263. Adler Y. The Aesthetics of Magnetism: Science, Philosophy and Poetry in the Dialogue between Goethe and Schelling. *The Third Culture: Literature and Science. London : Walter de Gruyter, 1998. pp. 66-102.* (European Cultures Studies in Literature and the Arts).
264. Cook G. Discourse and Literature: the Interplay of Form and Mind. 2nd impr. Oxford: OUP, 1995. 283 p.
265. Courtney W.L. The Idea of Tragedy in Ancient and Modern Drama. N. Y.: Russell and Russell, 1967. 132 p.
266. Eliot T.S. On Poetry and Poets. L.: Faber and Faber, 1986. 262 p.
267. Esslin M. The theatre of the Absurd. New York: Anchor Books, 1969. pp. 4-16.
268. Frye N. Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance. N.Y., 1965. P.8.
269. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodernist Literature. Urbana, 1971. 297 p.
270. Historical dictionary of quotations in cognitive science : a treasury of quotations in psychology, philosophy, and artificial intelligence [compiled by] M. Wagman. Westport, Connecticut (USA): Greenwood Press, 2000. 271 p.
271. Hoestrey I. Pastiche: Cultural Memory In Art, Film, Literature. Indiana: Indiana University Press, 2001. 150 p.
272. Hutcheon L. A Theory of Parody. New York and London: Methuen, 1985. 143 p.
273. Yameson F. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. *New Left Rew. L.*, 1984. No 146. pp. 62-87.
274. Yones D.E. The Plays of T. S. Eliot. Toronto: Univ. of Toronto press, 1965. 242 p.
275. Krieger M. The Tragic Vision: Variations on a Theme of Literary Interpretation. New York, 1960. 480 p.
276. Poirier R. The Politics of Self-parody. *Partisan Rev.* N.Y., 1968. Vol. 35, No 3. pp. 339-400.



277. Skwarczyńska S. Wstęp do nauki o literaturze.. W.: PAX, 1965. T. III. 412 p.
278. Tomkins C. The Bride and the Bachelors. New York: The Viking Press, 1965. pp. 31-34.
279. Weininger O. Geschlecht und Charakter [Електронний ресурс]  
URL: [http://royallib.com/book/veyninger\\_otto/pol\\_i\\_harakter.html](http://royallib.com/book/veyninger_otto/pol_i_harakter.html).

## ДОДАТКИ

## ДОДАТОК А

до дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії)

«ДРАМАТУРГІЯ ЮРІЯ КОСАЧА В КОНТЕКСТІ ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ»

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

Публікації у фахових виданнях

1. Реутова М.А. Автопсихологічні мотиви у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Випуск 23*. Вінниця : ДонНУ, 2015. С. 203-214 (0,68 др.арк).
2. Реутова М.А. Український вимір декабристського руху у драмі Юрія Косача «Марш Чернігівського полку». *Літературознавчі студії. Випуск 47*. Київ, 2017. С. 272-281 (0,60 др.арк).
3. Реутова М.А. Форманти «театру абсурду» у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Випуск 21-22*. Донецьк : ДонНУ, 2014. С.78-89 (0,52 др.арк).
4. Реутова М.А. Екзистенційна концепція людини і світу у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Вісник Донецького національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки. № 1-2*. Вінниця, 2015. С. 229-234 (0,60 др.арк).
5. Реутова М.А. Експресіоністична домінанта в історичному романі Юрія Косача «День гніву». *Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 2 (78)*. Харків, 2014. С.114-123 (0,63 др.арк).
6. Реутова М.А. Сильовий синкретизм у системі індивідуального стилю Юрія Косача. *Наукові записки Харківського державного педагогічного*

університету ім. Г.С. Сковороди. Літературознавство. Вип. 1 (80). Харків, 2015. С.242-253 (0,50 др.арк).

7. Реутова М.А. Поетика бароко в історичному романі Юрія Косача «Рубікон Хмельницького». *Studia methodologica. No. 40.* Ternopil', 2015. Pp. 161-167 (0,50 др.арк).

8. Реутова М.А. Реалізація «ефекту очуження» у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Studia methodologica. No. 41.* Ternopil', 2015. Pp. 128-133 (0,50 др.арк).

### **Публікація в іноземному виданні**

9. Реутова М. А. Художня трансформація історичної правди у драмі Ю. Косача «Облога». *Jahrbuch der VI Internationalen virtuellen Konferenz der Ukrainistik «Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht» Reihe: Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik. Діалог мов – діалог культур. Україна і світ.* Мюнхен : KUBON & SAGNER, 2016. С. 359-366 (0,63 др.арк).

### **Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації:**

10. Реутова М.А. Імпресіонізм як стильова домінанта в історичному романі «Рубікон Хмельницького» Юрія Косача. *Філологічні студії. Вип. XI.* Бердянськ : БДПУ, 2014. С.165-169 (0,30 др.арк).

11. Реутова М. А. Особливості індивідуального стилю Ю. Косача в історичному романі «Рубікон Хмельницького». *Філологічний збірник. Вип. 10.* Донецьк : ДонНУ, 2014. С. 118-123 (0,39 др.арк).

12. Реутова М.А. Текст-пастиш у драмі Ю. Косача «Кортес і безталанна». *Матеріали XVIII Всеукраїнської науково-практичної конференції*

- «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку»*. Вип. 18. Переяслав-Хмельницький, 2015. С. 352-354 (0,39 др.арк).
13. Реутова М. А. Монтаж як літературний прийом у драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Лабіринти реальності: зб. наукових праць*. Рубіжне : вид-во СНУ ім. В. Даля, 2015. С. 97-100 (0,30 др.арк).
14. Реутова М. А. Особливості художнього часу в експериментальній драмі Юрія Косача «Кортес і безталанна». *Художні модуси хронологу в культурно-мистецькому дискурсі : збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції (26-27 травня 2016 р.)*. Мелітополь : Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького, 2016. С. 193-195 (0,32 др.арк).
15. Реутова М. А. Заголовок як вияв паратекстуальності у драмі Юрія Косача «Дійство про Юрія-Переможця». *Сборник статей научно-информационного центра «Знание» по материалам XII международной заочной научно-практической конференции: «Развитие науки в XXI веке». 3 часть*. Харьков: сборник со статьями (уровень стандарта, академический уровень), 2016. С. 109-114 (0,40 др.арк).
16. Реутова М.А. Проблема «автор-герой» у контексті структурування моделі авторської свідомості (на прикладі драми Юрія Косача «Скорбна симфонія»). *Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Випуск 23*. Вінниця : ДонНУ імені Василя Стуса, 2016. С. 43-53 (0,50 др.арк).

## ДОДАТОК Б

### ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

#### Міжнародні конференції

1. VI Міжнародна науково-практична Інтернет-конференція з україністики «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» (м. Мюнхен, Німеччина), листопад 2015 року (заочна участь).

2. Міжнародна науково-практична конференція «Література руху опору: вияви національної ідентичності» (м. Київ, Київський національний університет імені Тараса Шевченка), 19-20 листопада 2015 року (очна участь).
3. II Міжнародна науково-практична конференція «Лабіринти реальності», (м. Рубіжне, Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля) 19-20 жовтня 2015 року (очна участь).
4. Міжнародна наукова конференція «Художні модуси хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі» (м. Мелітопіль, Мелітопільський державний педагогічний університет імені Богдана Хмельницького), 26-27 травня 2016 року (очна участь).
5. XII Международная заочная конференция «Развитие науки в XXI веке», г. Харьков, 16 апреля 2016 года (заочна участь).
6. IV Міжнародний науковий інтернет симпозіум «Гра в бісер: комунікаційні ігри сучасності» (м. Луцьк, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки), 30 січня – 5 лютого, 2017 року (заочна участь).

### **Всеукраїнські та регіональні конференції**

7. XVIII Всеукраїнська науково-практична інтернет-конференція «Вітчизняна наука на зламі епох: проблеми та перспективи розвитку» (м. Переяслав-Хмельницький, Переяслав-Хмельницький ДПУ імені Григорія Сковороди, 19-20 листопада), 2015 року (очна участь).
8. I науковий пікнік: «Література в колі мистецтв: виклики сучасності» (м. Вінниця, Донецький національний університет, 1 жовтня 2015 року) (очна участь).