

# Forms and Meanings: Aesthetics and Poetics of Literary Work

## Форми та смисли: естетика і поетика літературного твору

УДК 821.161.2

DOI: <https://doi.org/10.32342/anuJPh.2026.31.6>

### Драматургія Юрія Косача 1940-х років: аспекти жанру, стилю і структури

Вадим Василенко 

*Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*

*Мета* статті – на матеріалі шести знакових п'єс Юрія Косача 1940-х рр. визначити жанрово-стильову та структурно-композиційну специфіку його драматургічної спадщини цього періоду та її роль у процесі модернізації української драми в умовах еміграції. *Об'єктом* аналізу є історична хроніка *Марш Чернігівського полку* (1943), барокова містерія *Дійство про Юрія Переможця* (1947), симфонічна трагедія *Скорбна симфонія* (1946), драматичні поеми – романтична *Облога* (1940; 1943) і філософсько-символічна *Загибель Тіри* (1947), а також драматичний етюд *Байда* (1948). *Предмет дослідження* – жанрово-стильові трансформації і структурно-функціональні компоненти (тип конфлікту, модель героя, часово-просторова організація, композиція, ремарки), що визначають поетику Косачевих творів і формують їх цілісну художню систему.

*Методологічну основу* розвідки становить комплексний підхід, який поєднує історико-літературний (для реконструкції художнього процесу й окреслення культурного контексту), порівняльно-типологічний (для виявлення жанрових і стильових особливостей досліджуваних творів та їх суголосності з іншими текстами), естетико-функціональний (для розгляду п'єс як автономних художніх цілостей) аналізи, а також елементи інтертекстуального прочитання, що дають змогу простежити діалогічні зв'язки Косачевих текстів із їх джерелами. Новизна цієї розвідки полягає в розгляді жанрових трансформацій Косачевої драматургії у взаємозв'язку зі стильовими переорієнтаціями (від реалістичних і умовно-романтичних до бароково-експресіоністських моделей) і структурними видозмінами драматичної форми.

У *висновках* зазначено, що драматургія Ю. Косача воєнного та повоєнного періодів не є принагідним експериментом з історичним матеріалом, а становить цілісну модель модернізації української драми, спрямовану на зміну її функції: з репрезентації минулого до його проблематизації, символічної інтерпретації та історіософського переосмислення. Звернення драматурга до широкого спектра жанрових форм було спробою витворити модерну українську *ars dramatica*, здатну вмістити ідеологічну колізію, екзистенційний аналіз і складну поліфонічну композицію. Показано, що жанрова траєкторія Косачевих п'єс – від

описово-реалістичної, з умовно-романтичними елементами (*Марш Чернігівського полку*) і бароково-романтичної, ухронічної (*Облога*) моделей до новітніх форм містерії, симфонії, драматичної поеми, етюду – зумовлена стильовими переорієнтаціями автора, що виявляються у творенні гібридних структур. У цих структурах барокова емблематика поєднується з експресіоністичною деформацією (*Дійство про Юрія Переможця*), музичний принцип композиції – з фантазмагоричними нашаруваннями (*Скорбна симфонія*), апокаліптична алегорія – з античною трагедійністю (*Загибель Тіри*), а фольклорний епос – з екзистенційним герметизмом (*Байда*). Доведено, що реформаторська роль Ю. Косача полягає в оновленні української драми через розширення її жанрового діапазону, стильову гібридизацію, європеїзацію проблемно-тематичного горизонту й інтелектуалізацію змісту.

*Ключові слова:* українська еміграційна драма, жанрово-стильові трансформації, інтертекстуальність, автоінтертекстуальність, бароко, романтизм, експресіонізм, прийом маски.

**Для цитування:** Василенко, В. (2026). Драматургія Юрія Косача 1940-х років: аспекти жанру, стилю і структури. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 1 (31), 84-110, DOI: <https://doi.org/10.32342/anuJPh.2026.31.6>

**To cite this article:** Vasylenko, V. (2026). Yuriy Kosach's Dramaturgy of the 1940s: Aspects of Genre, Style and Structure. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 1 (31), 84-110, DOI: <https://doi.org/10.32342/anuJPh.2026.31.6>

## Вступ

Працюючи однаково плідно й інтенсивно в поезії та прозі, у 1940-ві рр., зокрема в добу МУРу, Юрій Косач надавав особливого значення проблемі жанрово-стильового оновлення української драми. Він позиціонував себе і як практик-новатор, і як теоретик, котрий убачав у цьому роді літератури не лише простір для власних творчих експериментів, а й форму, здатну каталізувати «національний дух» і сформувати новий тип історичної свідомості. У час, коли український *theatrum exsilii* опинився в стані стагнації, балансуючи між інерцією побутово-етнографічного реалізму та диктатом плакатної ідеологічної агітації, Ю. Косач напрацював цілісну естетичну концепцію, основану на поєднанні західноєвропейських модерністських здобутків (передусім експресіоністської та екзистенціалістської драми) й національної (насамперед барокової) традиції<sup>1</sup>.

Драматургічний доробок Ю. Косача цього періоду вирізняється концептуальною щільністю, жанрово-стильовим розмаїттям і за своїм художнім рівнем становить одну з вершин «зрілого» українського модернізму. Водночас цілісна наукова рецепція цього феномена досі залишається проблематичною через об'єктивні джерелознавчі перешкоди.

<sup>1</sup> Теоретичне підґрунтя своєї драматургії Ю. Косач виклав у циклі програмових статей і есеїв кінця 1930-х – 1940-х рр., серед яких: «Розважування про театр» (1939), «Демон театру», «За новий стиль українського театру» (обидві – 1943), «Театр таїни» (1946), «О музо Мельпомено (До проблеми українського національного театру)», «Обрії нової драми» (обидві – 1947), «Сучасний театр Заходу й ми» (1948) та ін. У цих працях він сформував стратегію подолання кризи української драми через парадоксальний механізм модернізації шляхом архаїзації. Автор запропонував відмовитися від позитивістського міметизму на користь повернення до джерел європейського театру, передусім барокового, з його монументалізмом, релігійно-містичним пафосом і художньою візійністю. Важливо, що ця ретроспективна утопія письменника резонувала з актуальними західноєвропейськими тенденціями – від католицького модернізму Поля Клоделя до екзистенціалістської драми Жана-Поля Сартра, Альбера Камю і Жана Ануя («Шовковий черевичок» П. Клоделя), «Театр екзистенціалізму», обидві – 1947 р.). Відкритими, однак, залишаються питання: чи ця інтелектуальна конструкція була реалістичною стратегією, чи абстрактним проектом; чи не криється внутрішня суперечність у самій ідеї відродження модерної драми через звернення до домодерних художніх форм (як спробі віднайти опору для майбутнього у великих традиціях минулого); зрештою, чи не перетворювався пошук «великого стилю» на стилізаторство, зрозуміле лише вузькому колу посвячених? Відповіді на них можливі за умови цілісного і системного аналізу всього корпусу Косачевих театрознавчих праць і їх зв'язку з його драматургічною практикою.

Значну частину п'єс, як львівського періоду, так і доби Ді-Пі, було безповоротно втрачено у вирі Другої світової війни та під час хаотичних еміграційних переїздів автора (*Наступ* 1942 р., *Анна Регіна, Гаральд і Ярославна*, інша назва – *Вікінг і Ярославна*, обидві – 1946 р., *Ордер* 1947 р.), деякі збереглися фрагментарно (як-от романтична комедія *Кирка з Льоллею* 1937 р., драма *Зозулина дача* 1946 р.) чи перебувають у приватних архівах (*Змова Катиліни* 1952 р.), що ускладнює їх вивчення й інтерпретацію. За цих умов особливого значення набуває корпус із шести творів, які були опубліковані повнотекстово, а тому дають підстави реконструювати основні параметри Косачевої драматургічної поетики й окреслити логіку її художнього розвитку: драматична хроніка *Марш Чернігівського полку* (1943), містерія *Дійство про Юрія Переможця* (1947), трагедія-фантазмагорія *Скорбна симфонія* (1946), драматичні поеми *Облога* (1940; 1943), *Загибель Тіри* (1947) та драматичний етюд *Байда* (1948). Названі твори доцільно розглядати як умовну гексалогію, об'єднану не так формальною жанровою тотожністю, як спільними структурно-поетикальними (використання міфологічних і архетипних моделей, контрапунктне накладання часових площин, послідовне домінування умовно-символічних образів над реалістичними) та ідейно-смысловими (наскрізні лейтмотиви історичної катастрофи, екзистенційного вибору й духовного випробування особистості) домінантами.

### З історії дослідження проблеми

У повоєнній українській еміграції Косачева драматургія не здобула належної оцінки чи визнання, за винятком кількох проникливих, хоча і спорадичних, аналітичних рефлексій представників МУРівського середовища – Юрія Шереха [Шерех, 1946; Шерех, 1964], Володимира Державина [Державин, 1948а; Державин, 1948b], Ігоря Костецького [Корибут, 1947а; Корибут, 1947b; Корибут, 1948], Віктора Петрова [Веб, 1947], які, попри ідейно-світоглядні розбіжності, зуміли розгледіти в його творах спробу модернізації національного театру. Якісно новий етап в осмисленні Косачевих п'єс пов'язаний із розвідками Лариси Залеської Онишкевич, котра вперше деконструювала їхній історичний антураж, виявивши екзистенціалістську основу, наскрізну іронію, специфіку розщепленого часопростору та нелінійної архітеконики [Залеська Онишкевич, 2009]. Праці згаданих авторів виконали функцію своєрідних пролегомен, підготувавши ґрунт для сучасного перепрочитання спадщини мистця, яке стало можливим уже в умовах її реінтеграції в материковий літературний простір.

У сучасному косачезнавстві виокремлюються два умовні, але взаємодоповнювальні напрями досліджень. Перший, історико-контекстуальний, заклав необхідний для розуміння Косачевих п'єс фактологічний фундамент через вивчення їх біографічних і культурологічних аспектів [Стех, 2012а; Стех, 2012b], змістових і сюжетних особливостей, а також зв'язків з історіософськими поглядами автора [Радишевський, 2018]. Другий, теоретико-поетологічний, засвідчив перехід до аналізу внутрішніх механізмів Косачевих текстів через застосування вузькоспеціалізованих методологій: психоаналітичної [Реутова, 2019], ідейно-філософської, насамперед екзистенціалістської [Антонович, 2009], наратологічної [Атаманчук, 2020] і метадраматичної [Вісич, 2019]. Однак, попри різноаспектність цих напрацювань, досі бракує дослідження, яке би розглядало жанрові, стильові та структурні характеристики Косачевих п'єс не ізольовано, а як складники єдиної, взаємозумовленої системи, а отже, давало змогу зрозуміти, чому порушені автором проблеми вимагали саме такої, а не іншої, художньої реалізації.

З огляду на це, новизна пропонуваної розвідки полягає в розгляді жанрових трансформацій Косачевої драматургії у взаємозв'язку зі стильовими переорієнтаціями (від реалістичних і умовно-романтичних до бароково-експресіоністських моделей) і структурно-функціональними (тип конфлікту, модель героя, часово-просторова організація, сюжет, композиція, ремарка) видозмінами драматичної форми.

*Мета статті* – на матеріалі шести знакових п'єс Юрія Косача 1940-х рр. визначити жанрово-стильову та структурно-композиційну специфіку його драматургічної спадщини цього періоду та її роль у процесі модернізації української драми в умовах еміграції.

*Методологічну основу* розвідки становить комплексний підхід, який поєднує *історико-літературний* (для реконструкції художнього процесу й окреслення культурного контексту), *порівняльно-типологічний* (для виявлення жанрових і стильових особливостей

досліджуваних творів та їх суголосності з іншими текстами), *естетико-функціональний* (для розгляду п'єс як автономних художніх цілостей) аналізи, а також елементи *інтертекстуального прочитання*, що дають змогу простежити діалогічні зв'язки Косачевих текстів із їх джерелами.

### **Синкретизм реалістично-романтичних та умовно-символічних чинників у моделюванні історичного наративу**

Історичний цикл Косачевої драматургії відкривається п'єсою *Марш Чернігівського полку*, яка була вперше поставлена 25 вересня 1943 р. в Українському театрі ім. І. Франка у Станіславові, себто в умовах війни та окупації, коли історична тематика мала виразно екзистенційний, духовно-мобілізаційний зміст. Формально твір тяжіє до моделі хроніки, про що свідчить топографічна точність, розгалужена система реальних історичних постатей, документалізований характер діалогів і помітна зіпєртість на історичні та літературні джерела. Проте Ю. Косач використовує хронікальність лише як зовнішній каркас для розгортання екзистенційної колізії – зіткнення політичного ідеалізму українського автономістського середовища з імперською інерцією, що пронизує як російський революційний рух, так і значну частину його українських учасників.

В українському *ars dramatica* середини ХХ ст. Косачева п'єса відрізняється подвійною новизною. З одного боку, тематичною, оскільки мотив української участі в декабристському русі (через діяльність «Товариства об'єднаних слов'ян» 1823–1825 рр.) доти був *terra incognita* в національно-художньому просторі (небезпідставно автор післямови до Косачевої повісті *Сонце в Чигирині* 1934 р. дорікав українським історикам за те, що ті, «відтрунуті чужинецькою назвою руху, не завважили його української суті, не вспіли її скапіталізувати для майбутнього» [Голубець, 1934, с. 116]<sup>2</sup>). А з другого, – інтерпретаційною, адже письменник здійснив децентралізацію імперського наративу, змістивши художню оптику з центру до маргіналізованої, але принципово важливої для української минувшини провінції, що в його візії становить осердя антицарського руху. Якщо в дореволюційній і радянській літературах декабризм трактувався передусім як породження російської історії, а його герої міфологізувалися як передвісники жовтневого перевороту 1917 р. (згадаймо романи Дмитра Мережковського *14 грудня* 1918 р., Юрія Тинянова *Кюхля* 1925 р., Ольги Форш *Первістки свободи* 1950–1953 рр., а також україномовний твір Панаса Кочури *Апостоли правди* 1969 р.), то в Ю. Косача він набуває іншого, дещо полемічного значення і виростає як із першоджерел доби (зокрема європейських літературних моделей політичного змовництва – від Шіллерової *Змови Фієско в Генуї* 1783 р. до *Театру революції* Ромена Роллана 1920–1930-х рр., а також конспіративно-романтичних поем польських романтиків, на кшталт *Кордіана* Юліуша Словацького 1834 р.), так і з родової історії самого письменника (біографії його прадіда-декабриста Якова Драгоманова) і внутрішньої міжтекстової логіки його власної творчості.

Автоінтертекстуальні зв'язки *Маршу*... мають не лише тематичний, а й структурний та ідеологічний характер і формують своєрідний драматично-нративний континуум, у якому повторювані образи, мотиви та альясії поглиблюють історіософський і символічний сенс авторського письма. Ще 1929 р. в листі до Антона Крушельницького письменник згадував про працю над п'єсою *Буревісники*, присвяченою виступу українських декабристів, задум якої, імовірно, і ліг в основу *Маршу*.... Проте її безпосереднім інтертекстуальним джерелом стала згадана повість *Сонце в Чигирині*, де Ю. Косач уперше чітко артикулював ідею окремішності українського революційного мислення – саме державницького, а не лише автономістського – в контексті декабризму. Назва повісті апелює до цитати із втраченого програмного тексту очільника «Малоросійського таємного товариства» (діяло в 1821–1822 рр.) Василя Лукашевича «Катехізис автономіста» (1821): «Де сходить сонце? В Чигирині!». Ця формула, що слугувала політичним паролем для учасників товариства, відлунує ідейним камертоном через увесь Косачів твір, увиразнюючи тяглість українського державницького мислення – від автономізму козацької еліти кінця ХVІІІ ст. до революційно-романтичного месіанізму першої чверті ХІХ-го. Закономірно, така історично-ідеологічна

<sup>2</sup> У цитатах, наведених у статті, збережено правописні особливості оригіналу.

ретроспектива надавала п'єсі актуальності в час її появи, оскільки оприявнювала паралелі між антицарським виступом Чернігівського полку й трагічним досвідом українського революційного підпілля першої половини ХХ ст. з його моральними дилемами та суперечністю між метою і засобами боротьби, а отже, переводила конкретно-історичний сюжет у площину екзистенційного конфлікту. Сучасник автора мав усі підстави зауважити, що «при всьому сентименті для свого роду, Косач вибрав цю тему через її співзвучність з поривами нашого, недавно пережитого часу...» [Голубець, 1934, с. 108].

Художній конфлікт у Косачевій драмі, як і в повісті, не обмежений суто політичною конфронтацією, хоча і виражений через зіткнення двох антагоністичних політичних парадигм (української колоніальної та російської імперської), що втілені через типологію персонажів і систему символічних опозицій (воля – насильство, довіра – зрада, однастайність – розбрат, автономія – централізм). Спираючись на конкретний історичний матеріал (документи декабристського руху, мемуарні свідчення, історіографічні інтерпретації), Ю. Косач здійснює художню деконструкцію радянського і російського міфу й перекодовує історію антиімперського повстання, показуючи українське офіцерство не як провінційне відгалуження російського бунту, а як органічну частину загальноєвропейського революційного руху першої чверті ХІХ ст., для якого вимога обмеження абсолютизму була невіддільною від ідеї національного самоствердження. Ця ідея для Ю. Косача не принагідна, а становить один із наскрізних мотивів його творчості (адже в доробку автора – художні інтерпретації «прусської місії» Василя Капніста 1791 р., придушення російськими військами угорського повстання 1848 р., діяльності кирило-мефодіївців). Водночас драматург вводить чин чернігівців у загальноєвропейський культурно-політичний контекст доби Романтизму, встановлюючи пряму типологічну спорідненість героїв із діячами європейських національно-визвольних рухів 1820-х рр.: італійськими карбонаріями в Неаполі та П'ємонті (1820–1821), іспанськими конституціоналістами (рух *pronunciamiento* Рафаеля де Рієго), грецькими гетеристами, що розпочали війну за незалежність у 1821 р. Така контекстуалізація дає підстави авторові трактувати український рух як органічну частину «весни народів» (хоч і в її ранній, передвісницькій фазі), акцентувати на західному векторі української політичної думки того часу.

Взаємодія реалістичного й умовно-символічного планів у структурі драми вможливає поєднання фактографічної конкретики з художньо-філософським узагальненням. Реалістичний план знаходить вияв у чіткій хронологічній детермінованості (грудень 1825 – січень 1826 рр.) і ретельній реконструкції соціально-побутового антуражу військового середовища. Однак лінійна логіка подій підпорядковується символічній трансформації простору: рух од камерних, герметичних локацій до масштабних колективних дійств (вихід полку на площу, виснажливий перехід зимовим лісом, спільна молитва) позначає перехід од індивідуально-особистого вибору до спільної історичної долі. Зрощення цих планів досягається через прийоми епізації (згадаймо, що претекстом драми був епічний твір): вставні новели (розповідь полковника Горленка про Регіну Понтіку, спогад Сухини про нездійснений замах на Олександра І, віщій сон Якова Андрєвича) розмикають звужені рамки фабули та вписують український сюжет у розлогий контекст європейського романтизму (байронічного та мікцевичівського типу). Водночас, дотримуючись канонів романтичної історичної драми (зокрема конфлікту між почуттям і обов'язком), автор вводить у хроніку повстання яскраву мелодраматичну колізію (трикутник «Яків Драгоманів – Люся Горленко – Іван Сухина»).

Важливим засобом модернізації п'єси є зміна статусу авторських ремарок. Якщо в класичній реалістичній драмі ремарка виконувала переважно допоміжну функцію (вказівка на місце дії, вхід / вихід персонажа), то Ю. Косач деконструє ієрархію між «побічним» і «головним» текстами. Ремарки набувають поліфункціональності, працюючи водночас у трьох площинах: характерологічній (підкреслення елементів поведінки, ходи чи жесту, різкості рухів або, навпаки, застиглої напруги, що допомагає глядачеві «прочитати» приховані настрої персонажа), інтонаційній (зазначення факту репліки і її тональності – іронічної, гнівної чи уривчастої) і сугестивній (уведення суб'єктивно-авторської оптики, яка диктує читачеві / глядачеві емоційний код сприйняття подій). Художньо-модернізаційна роль Косачевих ремарок виявляється в упровадженні принципів кінематографічного мислення,

що змінюють традиційну театральну статичність. Автор віртуозно керує глядацькою увагою через механізм візуального фокусування, здійснюючи стрімкі переходи від панорамних загальних планів (екстер'єри засніженого лісу, розгорнуті лави Чернігівського полку) до виразних, семантично навантажених мікродеталей (блиск багнетів, тремтіння рук героя, образ скорботної матері). Цей прийом доповнюється акустичним монтажем – складною партитурою звукових засобів (музика, бій барабанів, брязкіт зброї, гул канонади, хоровий спів, спільна молитва), що створюють ефект присутності в епіцентрі історичної події.

У *Марші...* авторські коментарі функціонують як структуротвірні компоненти, що формують історичний колорит і разом підкреслюють документальність жанру історичної хроніки, вбудовуючись як важливий компонент у композицію п'єси. Саме через них відтворюється атмосфера епохи, емоційна тональність сцен і розкривається специфіка історичної катастрофи. Передаючи рух часу й ритм революційних настроїв, вони фіксують шум, динаміку, темп дії. Наприклад, сцена арешту підполковника Гебеля супроводжується авторським коментарем: «...уже юрба – гомін все сильніший» [Косач, 2015, с. 126], що передає наростання напруги, характерне для соціального вибуху: події прискорюються, натовп «згущується», суспільний тиск посилюється. В інших фрагментах ремарки позначають звуки наближення революції («бубни б'ють»; «далекій бубнів рокіт»; «Зловісний спів черні – салдатів, глухий, придавлений»; «провістя далекого бунту»; «вже на узліссі рокіт бубнів»; «гуркіт барабанів близько»; «дрібний бій бубнів»; «рокіт бубнів, що все сильніший» [Косач, 2015, с. 143, 147, 148, 149, 159]), створюючи ефект «живої» історії, що рухається.

У ремарках актуалізується образ стихії – у повторюваних мотивах хуртовини, темряви, холоду, що постійно супроводжують героїв: «Сніг мете»; «Все замітає сніг і заметіль»; «Хуга ще збільшилася» [Косач, 2015, с. 129, 148, 159]. Природна стихія стає метафорою історичної невизначеності, драматичного зламу, який переживають учасники повстання. Ремарка «Ніч. Страшна ніч хуги. Вікна заморожені і засніжені. Пустка. Вітер. Смерть» [Косач, 2015, с. 112] переводить конфлікт у площину боротьби людини з байдужим, навіть ворожим до неї космосом. Тут Ю. Косач (свідомо чи ні) дотикається до експресіоністичної поетики, де зовнішній світ є насамперед проєкцією внутрішнього стану героя. Авторські коментарі матеріалізують простір, відтворюючи атмосферу зимового виснажливого переходу: «Сніг мете. У лісі голоси, шепіт, вигуки, порскання коней, відблиски батер. На дворі, біля порога хати – чата вояків... Шинелі вояків і вуси засніжені... Морок, похідний час, непевність» [Косач, 2015, с. 129–130]. Мотиви снігу, темряви, втоми війська, що звучать у ремарках, як опис, що має майже кінематографічну виразність, стають засобом візуалізації і самої історії, і подій, що розгортаються на сцені. Зрештою, історична дія (військовий похід, що переростає в етап каторжників) поглинається природною стихією.

У *Марші...* ремарки утворюють потужний авторський наратив, який, з одного боку, є важливим складником структури п'єси, а з другого, – розгортається в наратив історичний. Створюючи метафоричне тло (сніг, заметіль, темрява), Ю. Косач підкреслює атмосферу мороку, непевності – ознаки похідного часу і в межах темпоральної організації твору, і в межах історичного наративу. В цій атмосфері народжується тема бунту, що реалізується в музичних образах солдатської пісні «Мальбрук пішов на війну» і досягає кульмінації в мотиві Марсельєзи, який проходить складну семантичну еволюцію. Згадка про «зловорожу Марсилезу» [Косач, 2015, с. 128] з'являється вже в першій частині п'єси і створює поліфонічний контекст доби, де українські офіцери надихаються європейськими революційними мотивами. Історико-культурний інтертекст розгортається в ремарках у самостійний музичний мотив, що супроводжує події вже українського повстання. Починаючи зі згадки в першій частині, звучання мотиву підсилюється в *crescendo* («у гул вриваються акорди марсельєзи, немов хтось грає і уриває раптовно» [Косач, 2015, с. 129]) і досягає кульмінації під час патетичної промови Драгоманіва, супроводжуючи його слова про шлях героїв-буревісників, які покликані «битися за сяйну правду» і визволити люд з «ярма і неволі»: «...у мить, як говорить, глухий гул голосів тихо переходить у марсилезу, що гремітиме під кінець і раптовно взірветься» [Косач, 2015, с. 132]. У фіналі ж п'єси мотив Марсельєзи, що влітається в солдатську пісню про сибірську каторгу («Над Байкалом у Сибірі...»), автор майстерно поєднує з мотивом хуги і ключовою в творі темою

бунту, символічно вводючи їх у єдине смислове поле, що надає п'єсі ідейної завершеності й художньої досконалості: «*Та пісенька жартовлива – зловісна, крила в собі нотки марсильєзи, бунту, що жаскно, мішаючись із виттям хуги, сповнював сцену. То мов провістя й прольоз до великого*» [Косач, 2015, с. 158]. У мотиві Марсильєзи, музичному і літературному, – й історична ретроспекція зими 1825–1826 рр., і відлуння романтизму, в естетиці якого оспіваний вир Великої французької революції, постать Наполеона, образ бунтаря.

Сюжет п'єси, що розгортається як зовні лінійний рух (марш полку), вступає у конфлікт із її внутрішньою логікою, яка спрямовує дію в метафізичну безвість («*снігову порожнечу*»). Кожна наступна сцена (зупинка в селянській хаті, перебування в штабі, нічний перехід лісом) є не етапом розвитку дії, а фазою духовного випробування й поступової руйнації ідеологічних ілюзій персонажів. Ця специфічна побудова зближує твір з естетикою експресіонізму, зокрема з жанровою моделлю *Stationendrama* (драми-подорожі, що її канонізував Август Стріндберг у *Дорозі в Дамаск* 1898 р.), де увага зміщується зі зовнішньої інтриги на «хресний шлях», що веде протагоніста до самопізнання, катарсису чи краху.

Однак значно виразніший і концептуально визначальний зв'язок п'єси з традицією європейської романтичної драми, що виявляється не лише через мелодраматичну колізію, а й через специфічну техніку історичної ретроспекції та інтертекстуальну гру. Алюзії до знакових постатей української історії (Івана Мазепи, Павла Полуботка, пізніше опосередковано й до Богдана Хмельницького) та її вузлових подій (Хмельниччина, Руїна, Коліївщина) формують вертикаль історичної тяглості, протиставлену горизонталі сучасності – хаотичному, фрагментарному і часто дезорієнтованому перебігу грудневого повстання, яке без цього метаісторичного контексту нагадувало б радше локальний військовий заколот. Характерно, що згадка про Мазепу в контексті декабристського руху (чи ширше – імперської опозиції) легітимізує ідею політичної сепарації України від імперського центру, перетворюючи її зі «зради» (в російсько-імперському дискурсі) на акт відновлення історичної справедливості (в дискурсі національному) та передвістя загальноєвропейської боротьби з тиранією (в універсальному контексті). Романтична візія історії реалізується також через умовно-символічні образи, що переводять п'єсу з площини історичної в алегоричну, зокрема образ легендарного ясновидця Вернигори, що відсилає до польської романтичної і символістської традицій, передусім до однойменної картини Яна Матейка (1884) та драми *Весілля* (1901) Станіслава Виспянського, але zarazом переосмислюється в українському національно-політичному ключі. Важливим інструментом ліризації та романтизації драми є стилізована під давньоруську літературну традицію *Молитва Люсі*, що виявляє пряму інтертекстуальну спорідненість із «Плачем Ярославни» зі *Слова про похід Ігорів*.

Центральним структуротвірним чинником *Маршу...* є наскрізний топос дороги, що організовує художній простір на перетині трьох взаємопов'язаних змістових рівнів: історико-реалістичний репрезентує похід чернігівців на Київ як конкретизований, майже епічно окреслений рух ідеї свободи в історичному часопросторі; біографічно-соціальний трансформує цей рух у шлях повстанців на заслання, що набуває значення жертвового сходження та ініціаційного випробування, притаманних романтичній моделі героя-мученика; метафізичний актуалізує мотив дороги в контексті ідеї національного палінгенезу – циклічного процесу символічного відмирання та відновлення.

Смисловим і кульмінаційним вузлом драми є віщий сон Якова Андрєєвича. Цей, за генезою романтичний, елемент у структурі модерністської драми Ю. Косача виконує концептуально-світоглядну, психологічну й інтертекстуальну функції. Саме в ірреальному оніричному просторі артикулюється центральна Косачева теза про незмінність деспотичної природи імперії, незалежно від її політичних «фасадів». У сні Андрєєвича «новий закон», проголошений республіканцями, виявляється фікцією, а декларована свобода («*нема рабів, нема знуцання*») обертається новою формою поневолення, адже «*на місце злих царів [приходить] диктатор*» [Косач, 2015, с. 194]. Цей момент ключовий для розуміння ідейного конфлікту твору: українські декабристи (вустами Драгоманіва, що розшифровує сновидіння побратима та називає ім'я майбутнього диктатора – Пестель) провидчо відкидають унітаристську модель Пестелевої *Руської Правди* (1823). Сон демаскує майбутню «республіку» як чергову іпостась імперського Левіафана, здатного до

самовідтворення в нових, іще жорстокіших формах державного контролю. Фінальна сцена сновидіння – страта Андреевича за наказом вчорашнього соратника Пестеля («*Петля на горлі – чую холодний мотуз. Висну, але мотуз ввірався, я покалічений упав*» [Косач, 2015, с. 194]) – символізує передчуття зради. Відкривши для себе, що боротьба за «єдину Росію» призведе лише до зміни тирана, герой утрачає вольовий імпульс, бо розуміє, що його жертва стане лише фундаментом для зведення нової диктатури. Майже дослівна ретрансляція оніричного фрагмента в повісті та драматичному творі доводить, що ця візія була для Ю. Косача не спорадичним художнім прийомом, а програмним посланням. Навмисна текстова тотожність надає сну статусу надтекстового пророцтва, що його автор інсталює у свідомість персонажів як засторогу: будь-яка співпраця з російським імперським проектом, навіть під гаслами свободи, неминуче завершується «петлею» для українського руху.

В *Облозі* та *Дійстві про Юрія-Переможця* письменник радикалізує свою творчу манеру, розвиваючи ті принципи символізації, історичної трансформації та стильового синкретизму, які властиві *Маршу Чернігівського полку*. Проте якщо в останній п'єсі історичний матеріал іще зберігає виразний наративно-подієвий каркас, то в наступних він перетворюється на узагальнено-художню модель духовно-історичного досвіду, а персонажі та події функціонують не як психологічно цілісні індивідуальності, а як знаки колективної історичної свідомості.

### Романтично-барокові модифікації на полі ухронії

Прикметно, що в *Облозі* (вперше поставленій 25 лютого 1943 р. у Львівському оперному театрі в режисурі Йосипа Гірняка) Ю. Косач удається до полеміки з історичним детермінізмом як домінуючою парадигмою модерної історіографії. Використовуючи за фабульну основу драматичні події облоги Сучави 1653 р., він відмовляється від реконструктивної логіки, зорієнтованої на зображення «об'єктивної» хронології, та пропонує контрфактичну інтерпретацію минулого, що дає підстави кваліфікувати цей твір як ухронію. Вибір такої художньої стратегії зумовлений прагненням автора реактуалізувати історію як простір поліваріантних можливостей, зокрема спроектувати кризу українського державницького проекту середини XVII ст. на досвід бездержавності середини 1940-х років і віднайти в минулому умовну точку біфуркації, де суб'єктивна воля героя і збіг обставин могли би змінити вектор національного буття.

Стилістично *Облога* тяжіє до романтичної моделі з чітко артикульованим оптимістично-стверджувальним пафосом, однак структурно вона реалізується як модерна драма з виразною актуалізацією барокової поетики. Остання маніфестується через використання топіки *theatrum mundi*, афористичність діалогів, ігровий прийом маски, контрапунктне чергування символічно-алегоричних і умовно-реалістичних епізодів, що створює ефект багатовимірної, поліфонічної композиції.

Жанрову ідентифікацію *Облоги* як драматичної ухронії з виразною романтичною домінуючою верифікує насамперед образ її протагоніста. Тиміш Хмельницький у Косачевій інтерпретації – не так конкретно-історична постать, як уособлення тих культурно-цивілізаційних можливостей ранньомодерної України, що були безповоротно втрачені через внутрішню роз'єднаність еліт («*руїну духу*»), зраду союзників і хронічний брак політичної волі. Автор цілеспрямовано міфологізує (і заразом інтелектуалізує) образ старшого сина Богдана Хмельницького, абстрагуючись од деталей його молдавських походів, династичного альянсу з родом Василя Лупула та реалій східноєвропейської геополітики середини XVII ст. Натомість він конструює образ гетьманіча як політичного візіонера, що міг повести новостворену козацьку державу шляхом, альтернативним до Переяслава, – у напрямі її вестернізації та інтеграції у європейський культурно-політичний простір.

Тип героя як носія нереалізованої історичної потенції вводить *Облогу* в контекст європейської літератури, виявляючи її зв'язки з традицією німецької ранньоромантичної історичної драми, зокрема з п'єсами Генріха фон Кляйста, чиєю творчістю Ю. Косач цікавився насамперед через її зосередженість на граничних ситуаціях вибору, конфлікті між індивідуальною візією та усталеним ладом історії. Сюжетна колізія в *Облозі* вибудовується за моделлю, суголосною Кляйстовому *Принцу Фрідріху Гомбурзькому* (1810). Як і німецький протагоніст, який у битві при Фербелліні здобуває перемогу над

шведами, порушуючи прямий наказ курфюрста Бранденбурзького, Косачів герой діє всупереч ustalеному імперативу військової дисципліни; проте, якщо Гомбург керується сомнамбулічною інтуїцією, Тиміш Хмельницький обирає складну гру-містифікацію. В обох випадках, утім, порушення формальної субординації вмотивоване ірраціональним відчуттям «вищої мети», і успіх операції виправдовує порушення закону. Ще виразніші типологічні паралелі простежуються з Кляйстовою *Битвою Германа* (1808), герой якої, приховуючи справжні наміри під маскою лояльності, веде складну гру з ворогом, щоб у результаті знищити його. Мотив стратегічної двозначності, як відомо, був пізніше концептуалізований у польському романтизмі, передусім у Міцкевичевому *Конраді Валленроді* (1828), проте його Косачева інтерпретація має засадничі відмінності й не містить морального цинізму чи фаталістичного самознищення, властивих героєві А. Міцкевича. Спільною структуротвірною особливістю для Г. фон Кляйста і Ю. Косача є драматургічний принцип «подвійного дна». У *Битві Германа* переговори Армінія з римлянами побудовані як словесні пастки: герой говорить одне, маючи на увазі протилежне, а істина доступна лише вузькому колу «посвячених». Цю ж техніку, хоча й в іншій тональності, використовує і український автор: ключові рішення в *Облозі* реалізуються через гру з видимістю, відтермінування прямої дії, багатозначність намірів. Ю. Косач, слідом за Г. фон Кляйстом, переосмислює війну як театральну сцену, де успіх залежить від уміння режисерувати реальність, розігрувати ролі, маніпулювати очікуваннями супротивника. Закономірно, між обома авторами існують хронологічно зумовлені світоглядні й стильові розбіжності: у *Битві Германа*, вкоріненій у романтичну реконструкцію давньогерманського світу, стратегія обману провадить до поголового вигублення чужинців заради відновлення «природного права»; в *Облозі* ж, зверненій до українського барокового XVII ст., мета – не знищення, а культурне підкорення супротивника. Саме тут увиразнюється специфіка Косачевого героя як бароково-модерного типу діяча, що виявляє стратегічне мислення, естетичну рефлексію і свідомість історичної гри. Недаремно Ю. Шерех зауважував, що «умовно романтична “Облога” Юрія Косача – драматична поема про душу мистця (а зовсім не епопея національної патріотики, як дехто думає)...» [Шерех, 1946, с. 79].

Використовуючи бароковий прийом маски, Ю. Косач надає йому виразно романтичного змісту. Якщо в бароковій традиції (концепції *theatrum mundi*) маска була інструментом гри з ролями й ідентичностями, то в *Облозі* вона виявляє нерозв'язну, трагічну дихотомію між імперативом обов'язку (роллю гетьманіча, воїна, руйнівника) й імперативом покликання (роллю мистця, будівничого, гуманіста). Маску італійського архітектора дель Акві літературний герой одягає не лише з метою шпигунства, а й – за інтенцією драматурга – щоби прожити своє передчасно обірване, не здійснене в реальності життя. Колізію розщепленого «я» протагоніста Ю. Косач фіксує на рівні сценічних ремарок і мовленнєвої партитури. Початкова сценічна непевність Тимоша («Він ще не зовсім увійшов у свою роллю...» [Косач, 1943, с. 20]) демонструє стан переходу, в якому попередня ідентичність уже дестабілізована, а нова ще не кристалізувалася. У процесі розвитку дії ця хитавиця трансформується у віртуозний інтелектуальний перформанс: Тиміш цитує латинських поетів, наспівує тосканських канцон, міркує про фортифікацію та живопис, демонструючи органічну включеність у культурний код Ренесансу, хоча й усвідомлює умовність прибраної ролі. Саме в цій умовності виявляється властива для романтичної поезики напруга між ілюзією та реальністю: за зовнішньою переконливістю перевтілення постійно відчутна загроза викриття (через конкретні запитання про технічні аспекти архітектури, несподівані зустрічі з учнями Дольче, а головне через юний вік героя, що не відповідає образу досвідченого майстра). Сенс цього перевтілення розкривається у фінальній сцені зустрічі Тимоша з реальним дель Аквою у вже захопленому козаками місті: діалог, що відбувається між ними, – це не зіставлення актора з прототипом, а довірлива розмова духовних спільників, об'єднаних вірою в перетворювальну місію мистецтва. Саме в цьому епізоді довершується символічне примирення воїна та мистця в душі самого Тимоша, і, передаючи своєму візаві – істинному зодчому – право на ім'я та славу, він здійснює акт самозречення, але водночас самоствердження. Герой скидає маску не тому, що його викрито, а тому, що вже не потребує її, адже він осягнув свою автентичну сутність і тепер може прийняти власну роль – як свідомий вибір.

Значно ширшу, ніж суто сценографічну, функцію в *Облозі* виконують ремарки. Вони становлять окрему нарративно-образну систему і перебирають на себе те, що в традиційній драмі належить фабулі та діалогам. Саме в ремарках Ю. Косач увиразнює ідейний зміст п'єси, її стильову доміную і модель героя. За своєю художньою природою Косачева ремарка є інтермедіальною і тяжіє до барокової надмірності (розлогі описи інтер'єрів і пейзажів, акцент на світлотіньових ефектах, деталізація костюмів, музики, кольору і руху). Визначальна колізія драми візуалізується насамперед через організацію простору: автор протиставляє архітектурну впорядкованість міста хаосу облоги, ідилію європейської цивілізації, втілену в господі Дольче (сад у *«золоті осінньої листви»*, статуя Артеміди-Діани, каплиця святого Флоріана, портрети), – апокаліптичним образам війни (*«лиховісна малинова заграда»*, *«зубчаті bastiони»*, гуркіт гармат, вибухи бомб). Крихкість культури перед натиском руйнації фіксується через аудіовізуальний контрапункт: золота гама осені (символ зрілості й згасання Ренесансу) контрастує з багрянцем пожеж, а камерна акустика (звуки лютні, органу, спів черниць) поглинається канонадою.

Окрему групу становлять розлогі, психологічно насичені й цілеспрямовано типологізовані портретні ремарки, що функціонують як своєрідні мікропсиходрами. Вони не лише описують зовнішність персонажа, а й програмують реєкцію його образу та модель поведінки ще до його саморозкриття через мовлення. Так, характеристика Карло Дольче акцентує його вітальність (*«...любить життя і вміє жити»*), емоційну лабільність (*«Легко запалюється й захоплюється, але й швидко потахає, щоб за мить знов захопитись»*) і внутрішню виснаженість (*«...війна його гнобить і обезкрилює»* [Косач, 1943, с. 4]). Натомість у портреті його учня Януша Бербецького домінує зооморфна метафорика (*«...хода котяча, підступна, влєслива, а проте невідомо, що таїть у собі ця захована в собі натура»* [Косач, 1943, с. 4]), що актуалізує мімікрію, дволикість, приховану агресію як визначальні риси персонажа, на противагу відкритості Дольче. Опис Беатріче (*«Італійка, великої, проте децю холодної краси»*), сфокусований на деталях – її усміху (*«в ньому багато таємниці»*), погляді (*її очі «здебільша видаються погаслими, байдужими, буває, іноді займаються несподіваним, дивним вогнем»*), демонстративній розкішності вбрання (*«Немов би й не було війни – так зодягалась Беатріче»* [Косач, 1943, с. 4]), апелює до модерністського міфу про «жінку-сфінкса», що втягує героя в гру-містифікацію.

Перша поява Тимоша Хмельницького оформлена через ремарку, що виконує функцію своєрідної режисерської партитури руху: герой *«виринає із темні»*, долаючи архітектурні бар'єри (*«перескочив балюстраду кружтанку»*); його *«раптові рухи і швидкі киди голови»* фіксують надлишок стихійної вітальності (степу), що дисонує зі статичним, майже «музейним» простором господі Дольче. Зовнішній портрет героя з виразними маскулітними рисами (*«...невисокий, кремезний юнак з чорнявим вусом, ясним лицем; подібний до батька, має таке саме міцне, квадратне підборіддя, орлиний ніс та брови, що збігаються над глибокими, гострими очима»* [Косач, 1943, с. 13]) увиразнює спадкоємність воїнського типу: несучи на собі «печать роду», Тиміш приречений бути репрезентантом мілітарної касты, що підтверджується і його мимовільним, ледь помітним «посміхом» – ознакою внутрішньої сили та впевненості. Проте ця монолітна маскулітність піддається заувагами про ніяковість і сором'язливість героя, незграбність у спілкуванні з жінкою (*«...іноді засоромлюється, паленіє, його рухи стають незграбні, особливо в поведженні з Беатріче»* [Косач, 1943, с. 13]), що нагадують про його перебування в лімінальному, перехідному стані. Ремарка програмує головний внутрішній конфлікт п'єси: боротьбу між «природним» призначенням воїна та «індивідуальним» прагненням до краси й духовної самоідентифікації.

В *Облозі* Ю. Косач удається до складного драматургічного прийому – винесення головного суб'єкта репрезентованого історичного періоду за межі безпосередньої сценічної дії. Через деталізацію освітлення (*«золотий осінній день»*), інтер'єру (*«гобелени з візерунками боїв та ловів»*), звуків (*«гук козацького війська й юрби»*) він досягає сакралізації фігури Богдана Хмельницького, чия фізична відсутність парадоксальним чином посилює його владну присутність. Ремарка *«Відчувається приявність там, у дальших покоях, Переможця, Великого Гетьмана. Його нема на сцені, але його дух тут, владний і могутній»* [Косач, 1943, с. 66] є не так указівкою для режисера та акторів, як декларацією символічного

домінування гетьмана: він є тим «невидимим оком», під наглядом якого розгортається драма самоствердження його сина. Відсутність Богдана виконує подвійне психологічне й політичне завдання: для Тимоша створює ситуацію «життя в тіні велета», змушуючи його (як і – в значно трагічнішому вияві – Юрія в *Дійстві про Юрія Переможця*) змагатися не з живою людиною, а з міфом; глядачеві ж нагадує про ієрархічність барокового світу (гетьман перебуває в zenіті, недосяжний для звичного зору, але його вплив визначає напрями руху персонажів, їхні моральні дилеми та фатальність їхнього вибору).

Відомо, що поява *Облоги* викликала неоднозначні реакції серед сучасників, найрадикальнішою з яких стала пародія Василя Кархута *Бенкет* (1943), спрямована на четверту дію Косачевої п'єси. Основними художніми стратегіями Кархутового *Бенкету* є деромантизація і жанрова конверсія. Романтично-піднесений пафос *Облоги* в ній послідовно знижується до рівня бурлескно-побутового фарсу, а образна система першотвору зазнає травестування: монна Беатріче трансформується зі символу «вічної жіночості» та медіатора між воїном і культурою у вередливу світську даму, чий «таємничий усміх» виявляється звичайною кокетливістю; Бербецький – із носія шляхетського етосу в самовпевненого вояку («фельдфебельський тип»); дель Аква і Дольче втрачають свою інтелектуально-естетичну складність і перетворюються на пласкі соціальні типижі – пишномовного інтелектуала та солдакавого романтика. Кархутове травестування виконує комічну і zarazом критично-деконструктивну функції, оскільки виявляє невідповідність Косачевих патетично-романтичних форм антигуманній дійсності, умовність його персонажної системи та доводить, що герої *Облоги* – не психологічно переконливі характери, а ідеологічні абстракції. У цьому сенсі Кархутова пародія є своєрідним метатекстуальним коментарем до *Облоги* та застереженням проти перетворення літератури на «служницю ідеології». У ширшому вимірі, *Бенкет* є формою інтроспекції самого еміграційного середовища, оскільки його автор не лише висміює окремі вади Косачевої поезики (декларативність, надмірну театралізацію історії, оголений дидактизм), а й сумнівається в можливостях «великої героїчної драми» й «високого стилю» в умовах глобальної катастрофи й тотальної непевності.

Зв'язок між Косачевою *Облогою* і створеною пізніше новелою *Талісман* (1950) становить парадигмальний приклад конструктивної автоінтертекстуальності. Автор вступає в діалог із власним попереднім твором не задля реплікації сюжету, а з метою критичної ревізії його концептуальних засад і центрального образу. Перехід од драми – з її екстравертованою структурою, зорієнтованою на діалог, сюжетну динаміку, відкритий конфлікт, – до психологічної прози, що за своєю природою тяжіє до інтроверсії, монологічності й рефлексивної зосередженості, зумовлює зміну стильової домінанти (романтичний пафос історичного вибору й активної дії поступається експресіоністичній деформації реальності). Найрадикальніших змін, проте, зазнає концепція персонажа: якщо в *Облозі* це суб'єкт історії, активний творець долі, що віртуозно маніпулює маскою як інструментом гри і самотворення, то в *Талісмані* – радше об'єкт історичного фатуму, втягнутий в ірраціональний колообіг подій, сповнений сумнівів, ресентименту й відчуття екзистенційної приреченості. Отже, автоінтертекстуальний діалог Ю. Косача фіксує перехід од романтичного міфотворення і віри в дієву суб'єктність вольової особистості (етап 1940-х) до екзистенційного аналізу та визнання трагічної безвиході людини перед незворотною історією (етап 1950-х).

### Експресіоністська стилістика й екзистенційні колізії у вимірі жанру містерії

Попри сюжетну прив'язаність до конкретного факту (останньої ночі життя Юрія Хмельницького в 1681 р.), Косачеве *Дійство про Юрія Переможця* лише умовно можна означити історичним твором. Автор не прагне до реконструкції подій, а трансформує їх у філософсько-метафоричну притчу про трагедію людини в умовах цивілізаційного зламу (отже, конкретика, хоча і створює відчуття реальності, виконує суто інструментальну функцію: моделює простір «завершеного часу» та дає змогу локалізувати вічну проблему вибору в ситуації граничного історичного випробування). Закономірним у цьому сенсі є визначення *Дійства*... Ю. Шерехом як «експресіоністичної, позачасової драми про долю і приреченість людини» [Шерех, 1964, с. 252], адже саме експресіоністична поезика уможлиблює універсалізацію біографічної ситуації, переводячи її в реєстр позаісторичних

узагальнень, і активує внутрішньосмислові ресурси тексту (архетип «грішного месії», мотив есхатологічного очікування кінцесвіття, трагедію невідповідності героя його призначенню). Генеалогія Косачевого експресіонізму потребує окремої делімітації, оскільки в *Дійстві...* він вибудовує виразну естетичну антитезу до драматургічної моделі свого знаменитого попередника Миколи Куліша. Якщо Кулішів експресіонізм у *Народному Малахії* (1927) чи *Патетичній сонаті* (1928) значною мірою живився соціальним месіанізмом, стихійною вітальністю й трагізмом зіткнення «малої людини» з молохом революції, то Ю. Косач переводить експресіоністичну естетику в площину метафізичної гри та інтелектуальної рефлексії. Його *Дійство...* – це не драма психосоціальних типів чи характерів, а суцільне експресіоністичне видиво – містична візія сакрального Києва та внутрішньої боротьби героя зі світом і з самим собою. У цьому просторі персонажі-символи є не автономними суб'єктами, а фрагментованими проєкціями свідомості героя і разом творять його розщеплену духовну сутність. Саме така модель, за визначенням І. Костецького, репрезентує експресіонізм у його вершинному вияві – «не опис, а дію, не зовнішню характеристику, а серединний вираз, не об'єктивізацію ідеї, а саму ідею в її чистому бутті» [Корибут, 1947а, с. 5]. Обраний Косачем художній підхід, на думку І. Костецького, знаменував початок нової стадії розвитку української *ars dramatica* – в руслі експресіоністично-трагедійної [Корибут, 1947б, с. 18] та бароково-містерійної [Корибут, 1948, с. 19] традицій. У його баченні ця естетика мала стати альтернативою позитивістській натуралістично-реалістичній п'єсі XIX ст., що вичерпала свій потенціал як художньо, так і світоглядно. Прикметно, що В. Державин розглядав *Дійство...* не через театральні, а через кінематографічні категорії, вбачаючи в ньому «вдало складений кіносценарій для історичного фільму» [Державин, 1948а, с. 15], зокрема через його фрагментарність, символічну насиченість, візуальну експресію і своєрідний мелодраматизм – риси, які в екранному форматі здавалися критику художньо виправданими. Така дефініція не заперечує барокову природу твору й акцентує на його модерності. *Дійство...* відповідає моделі модернізованої містерії, в якій емблематична структура, контрастна образність і метафізична проблематика українського театру XVII–XVIII ст. поєднуються з експресіоністською стилістикою і прийомами кіномонтажу («застиглих» кадрів, динамічних ракурсів, світлотіньових і музичних ефектів тощо).

Генеалогічне коріння *Дійства...* сягає української містерійної драми доби Бароко, що дає підстави трактувати його як складний жанровий палімпсест – структуру, де крізь модерністську форму проступають і переосмислюються давні сакральні коди. Ю. Косач ревіталізує характерний для пасійної драми (зокрема для *Слова о збуренню пекла* та великодіянь дійств) принцип побудови дії на антитетичних опозиціях (сакральне – профанне, світло – темрява, життя – смерть, царство духу – царство кесаря), які організують сюжетну архітектоніку (рух від падіння до спасіння) та поетичну символіку твору, надаючи кожному образу знакового, емблематичного статусу. Водночас од канону міраклія (репрезентованого в українській традиції як класичною драмою *Олексій, чоловік Божий*, так і численними агіографічними повчальними діалогами про великомучеників) драматург переймає модель духовного випробування і кенозису – добровільного самоприниження героя. Згідно з цією схемою, протагоніст долає шлях *via crucis* (хресну дорогу), прямуючи через страждання до досягнення вищого, трансцендентного сенсу та спокути гріхів людства. Від релігійно-політичної алегорії (на кшталт драми *Милість Божа* 1728 р.) Ю. Косач успадковує принцип провіденціалізму, що полягає в нерозривному зчепленні есхатологічної ідеї з конкретним національно-історичним змістом і дає змогу автору інтерпретувати історію (добу Руїни) як реалізацію вищого задуму, згідно з яким національна катастрофа є необхідним етапом очищення перед майбутнім воскресінням.

Той факт, що жанр містерії випробовував у цей час І. Костецький у своєму *Дійстві про велику людину* (1948), відображає характерну для повосенного еміграційного модернізму тенденцію – пошуки нової чи, вірогідніше, оновлення архаїчної форми, здатної вмістити катастрофічний досвід людини XX ст. Ці пошуки реалізувалися через два протилежні, хоча й типологічно взаємопов'язані напрями, що їх можна умовно означити як метафізичний есенціалізм та іронічна деконструкція. У першому випадку йдеться про конструктивне відновлення алегоричної логіки містерії через відмову від індивідуально-психологічної мотивації характерів і вчинків персонажів на користь універсальної колізії

надісторичних сил (у Ю. Косача), в другому – про використання містерійної форми як медіума авангардної гри, спрямованої на демістифікацію та абсурдизацію реальності (в І. Костецького).

Власне бачення модернізації українського театру, а також своєрідний ключ, що інструктує і читача, і режисера, і актора, як саме варто інтерпретувати його твір, Ю. Косач формулює у «Слові від автора». Центральною тезою, що її письменник озвучує в передмові, є рішуча відмова від позитивістського розуміння історії на користь її метафізичної інтерпретації – як поля духовної боротьби, де конкретні події (зокрема біографія Юрія Хмельницького) стають матеріалом для розкриття позачасових екзистенційних істин. Водночас Ю. Косач пропонує радикальний перегляд самої природи драматичного твору, котрий базується на трьох засадах: інтуїтивному розгортанні конфлікту з «ядра факту», а не з його реконструкції; ідейній, а не сюжетній єдності твору; звільненні від усталених канонів через перенесення дії в «надреальний світ». До цього він додає четверту – відмову від просвітницько-дидактичної функції драматургії, оскільки переконаний, що автентичний трагічний конфлікт неможливий там, де домінує заздалегідь задана мораль (хоча й не заперечує вихованого значення трагедії в іншому сенсі: не як моралізаторства, а як катарсисного досвіду, що випливає із самої логіки трагічної дії). На думку автора, театр як «поезія поезії» покликаний не відображати видиму реальність, а відтворювати, тобто творити наново, «глибинний, інший, незримий світ» людських душ, спільнот та історій. Отже, Косачева передмова є не лише коментарем до п'єси, а й утопічним проектом нового українського театру як метафізичної рефлексії та сміливого формального експерименту, що його автор спробував художньо втілити у своєму *Дійстві*....

Вочевидь мав рацію В. Державин, зазначаючи, що «в загадковій постаті Хмельниченка, в майже цілком легендарних обставинах його загибелі, нарешті в химерній атмосфері догорання фатального “князівства Сарматії” з турецької ласки – Ю. Косач знайшов щось справді співзвучне своїй питоменній творчості, щось таке екзотичне й фантазмагорично-ірреальне, що тут стилізація немов зливається з конгеніяльністю. А барокова екзальтація доби Руїни дала тут необмежені можливості для адекватного розгортання патетичної стилістики Косачевої» [Державин, 1948b, с. 145]. Таке тлумачення, безперечно слушне у своїй характеристиці барокових і експресіоністських рис Косачевого стилю, водночас залишає відкритим питання про природу образу головного героя: чи є він лише втіленням екзотичного й фантазмагоричного, чи за його химерністю приховується складний екзистенційний вимір людини, розірваної між політичним прагматизмом, релігійною екзальтацією і суспільною відчуженістю? Вже персонажа драми – *Юродивий* – акцентує засадничу амбівалентність образу Юрія Хмельницького, що розгортається у площині бінарних опозицій (володар – вигнанець, мудрець – безумець, жертва – грішник), але саме юродство тут є не психологічною характеристикою героя, а категорією, що визначає естетичну, зокрема експресіоністсько-барокову, містерійну, природу твору.

Дві дії драми відбуваються в Кам'янецькій твердині, що набуває символічного виміру і постає алегорією облоги України зовнішніми силами і водночас метафорою внутрішньої пастки – стану історичної приреченості, з якого немає виходу. Саме в цій замкненій, гнітючій, майже могильній топці (візуальну сугестію котрої – як похмурого кам'яного лабіринту, що тисне на героя, – конгеніально відтворив Владислав Клех у сценографічних ескізах до нездійсненої постановки 1947 р.) Юрій Хмельницький мусить зробити вибір між трьома політичними силами (Османською Портою, Річчю Посполитою і Московією), кожна з яких претендує на територіальний і духовний контроль над Україною. Проте можливість цього вибору ілюзорна, адже, незалежно від Юрієвого рішення, кожен із варіантів однаково веде до катастрофи – ліквідації залишків державності й загибелі її провідника.

Екзистенційна колізія Юрія Хмельницького з трагічною напередвизначеністю історії трансформується у складну містеріальну психодраму. Вона розгортається через одночасну взаємодію протагоніста з трьома жіночими персонажами – утіленнями різних ідейно-політичних і духовно-психологічних альтернатив, що, випробовуючи волю героя, наближають його духовний крах. Раїна – цнотлива, майже неземна істота – нагадує Юрію про схимницький шлях відречення від світу задля духовного спасіння, проте її раптова смерть у момент релігійного екстазу доводить недоцільність такого вибору. Гальшка –

прагматична, раціоналістична, навіть цинічна постать – уособлює політичне угодовство з поляками, а її спроби вплинути на гетьмана виявляють небезпеку втрати політичної суб'єктності й поглиблюють його моральний занепад. Зрештою, саме вона, керована ревностями, дізнавшись про таємні переговори Юрія з лівобережною старшиною, видає його турецькій варті, прирікаючи на смерть. Найдраматичнішою ж є Юдит – персонажікація біблійного мотиву відплати: вона, донька страченого за наказом Юрія єврея Оврама, використовує спокусу та обман, щоб увійти в довіру до гетьмана й убити його. Проте сюжетна інверсія – її загибель від отрути, призначеної Юрієві, – нагадує, що помста, живлена ненавистю, саморуйнівна, а той, хто мстить, неминуче відтворює механізми зла, проти яких і бореться.

Розподіл персонажів у *Дійстві*... підпорядковано ієрархічній логіці: жіночі образи втілюють екзистенційні й ідеологічні спокуси, що випробовують героя; чоловічі ж виконують функції його віддзеркалень чи двійників. У цьому контексті блазень Терень виявляється не традиційним комічним насмішником, а шекспірівським провидцем, чие іронічне іносказання стає єдиною формою істини, яку здатен сприйняти параноїдальний розум Юрія. Типологічно близький до нього, але вищий за ієрархією Василій – «людина Божя», носій духовної чистоти і християнського смирення. Функції Тереня і Василя в духовній еволюції головного героя неоднакові: Терень спрямовує Юрія до прозріння, Василій же викриває його головну ваду – брак любові, без якої, за внутрішньою логікою *Дійства*..., спасіння неможливе. Василій називає себе «царем», бо справжня влада для нього полягає у свободі, а свою ціль він бачить у тому, щоби знайти «молодшого брата» – людину, здатну відкрити серце і вийти з темряви, аби засвідчити, що «смертний гріх, без волі жити», тобто прожити життя, не виявивши власної свободи. Зрештою, він упізнає свого брата в Юрієві, адже обидва, кожен по-своєму, юродиві, та, попри духовне братерство, остаточно вивести його з темряви Василю так і не вдається. Юрій усвідомлює істину, але, скутий гординою та історичним фатумом, не має сил її прийняти.

Духовна криза Юрія зумовлена, з одного боку, психокомплексом батька, а з другого, – метафізичним станом богопокинутості, що наприкінці переростає у фазу богоборства з подальшою екзистенційною трансформацією героя. Комплекс батька виявляється через постійну, гнітючу присутність у свідомості Юрія тіні Богдана Хмельницького – як недосяжного політичного ідеалу й безжального морального судді, перед котрим будь-який індивідуальний вибір сина здається апорією несумірним. Варто наголосити, що Ю. Косач тут послідовно застосовує улюблений бароковий прийом «відсутнього центру», апробований іще в *Облозі*: Богдан фізично відсутній на кону, але його тінь заповнює собою весь смисловий простір драми, перетворюючи Юрія на маріонетку його волі та слави. Ця тотальна залежність набуває виразного гамлетівського забарвлення: відчуття власної вторинності й моральної незрілості підважує здатність Юрія діяти самостійно, породжуючи сумніви, що відображені, зокрема, в монологах-апостофах, як-от: *«Розірви право смерти, скажи мені щось добре і ласкаве... Одонакре український, Скандербегу... отче мій дужий... навчи, як без тебе жити, як до друзів і ворогів говорити... А я такий убогий, такий безталанний твій син... Мовчиши, батьку, як Аттис німий, не даєш перестороги... А обличчя твоє блискавиця... страшно... і сколихнув цю Україну, роздер завісу... а що мені? Руїна, згар... Осель і серць, твердинь і умів, а сам руїна...»* [Косач, 1947а, с. 55–56]. Це нервово, уривчасте звернення, зіткане з антитез (благання про опіку і страх перед покаранням), насичене знаковими історико-міфологічними кодами: зіставлення з вождем германців, завойовником Риму, й албанським героєм-визволителем підносять Богдана до рангу титанів, що змінюють хід історії; натомість порівняння з «німим Аттисом» (фригійським божеством помираючої та воскресючої природи, пов'язаним із культом самоспалення та мовчання) вводить мотив ритуальної жертви. Ймовірно, не надто перебільшує М. Р. Стех, стверджуючи, що Косачева драма «являє спробу створення українського Гамлета на основі життєвої долі трагічної і контрверсійної постаті гетьмана Юрія Хмельницького» [Стех, 2012б, с. 158], але між Шекспіровим і Косачевим персонажами існують засадничі відмінності, що коригують цю паралель. Трагедія Шекспірового датського принца є насамперед кризою інтелектуальної свідомості, котра зіткнулася з екзистенційною пусткою і розпадом етичних норм («звихнутим часом»), тоді як Юрієва драма – це трагедія

історичної свідомості: його паралізує не так філософський сумнів, як невідомий тягар політичної спадщини – створеної батьком держави, що її він не здатен ані досягнути, ані втримати («*як бути Ним?*»).

Усвідомлення неможливості діалогу з батьком закономірно екстраполюється на стосунки з Абсолютом, котрий, подібно до Богдана, зберігає мовчазність і відстороненість («*Бог не чує. Бог жорстокий, Бог нещадний*» [Косач, 1947а, с. 12]). Подвійна відчуженість – од земного та небесного авторитетів – породжує граничне відчуття духовного сирітства Юрія. У теологічному аспекті цей досвід близький до концепції *Deus Absconditus*: відсутність зворотного зв'язку з трансцендентним (мовчання небес на тлі земної руїни) поглиблює кризу віри та радикалізує діалог із Абсолютом, що у драмі набуває форми богоборства. Герой викликає Бога на прю, вимагаючи пояснень за історичну несправедливість. Богоборство тут стає граничним виявом релігійної напруги, останньою спробою прорватися крізь німоту буття. Кульмінацією цього внутрішнього змагання стає уявний двобій із сатаною – втіленням руїни, національного розбрату і спокуси піддатися дужчому супротивнику. Ця сцена містить виразні алюзії на євангельську спокусу Христа в пустелі: Юрій відкидає діявольську альтернативу – зректися боротьби в обмін на власне спасіння – та обирає самопожертву. Ця перемога хоч і не змінює зовнішнього перебігу подій, однак знаменує моральний тріумф героя над власними пристрастями, страхами та ілюзіями, і в такий спосіб він долає і тінь батька, і мовчання Бога. Самоподолання, досягнуте через жертву, відкриває можливість духовного воскресіння Юрія, але вже не як військово-політичного діяча, а як архетипу національного страстотерпця, що спокутує гріхи Руїни власною долею. Ця архетипізація, винесена автором за рамки фабульної дії, знаходить узагальнене художньо-алегоричне втілення у двох інтермедіях, що надають драмі універсального, майже есхатологічного змісту.

На протигагу традиційній поезиці українського вертепу, де інтермедійні вставки виконували здебільшого розважальну функцію, відтіняючи сакральну частину бурлескно-побутовим антуражем, Ю. Косач модернізує цю архаїчну структуру. Перша інтермедія показує умовний «нижчий» світ – побутові реалії і політичні колізії доби Руїни. Друга, що її автор визначає як «інтермедію інтермедії», реалізує класичний бароковий принцип «театру в театрі» й має дворівневу фабулу. Зовнішній рівень – це репетиція студентської братії, котра готується до вистави на ярмарку в Кам'янці. Внутрішній (власне репетирувана п'єса) – це барокова алегорія, що наслідує стиль шкільної драми XVII ст. з елементами хору, абстрактними втіленнями чеснот і метафізичним конфліктом, у центрі якого – історія про святого Юрія і його порятунк міста од вічних домагань Змія. Ця інтермедія становить своєрідну агіографічну проєкцію на долю головного героя – Юрія Хмельницького, ототожненого з мучеником Юрієм Переможцем, посилюючи символічний зміст п'єси. Крім того, вона виконує функцію театрального самоусвідомлення: репетиція дійства супроводжується коментарями персонажів, що варіюються від технічних зауважень (про забуті репліки) до пересторог щодо політичного підтексту вистави. Так Ю. Косач упроваджує іронічну рефлексію щодо меж театру і цензури: студенти розуміють, що навіть «гра» у визволення може бути сприйнята владою як виклик, бо хоча «*дійство це ж не політичні справи. Театр – це ж не політика*», але, нагадає один із них, «*клубня й за театр дають*» [Косач, 1947а, с. 40]. Водночас обидві інтермедії – і зовнішня, і внутрішня – мають безсумнівний сценічний потенціал завдяки філігранній стилізації діалогічного мовлення, пластичній виразності візуальних образів і динамічному ритму ігрових ситуацій, що увиразнюють барокову театральність і гротескно іронію драматургічного світу Ю. Косача.

Епілог *Дійства...* відіграє роль завершального, але динамічно розімкненого компонента, що переводить фабулу розв'язку в площину метаісторичного тривання. На відміну від основного конфлікту, що розгортається в «земному» просторі (боротьба Юрія Хмельницького з долею, історією і власною роздвоєністю), він відкриває перспективу його іншого – метафізичного – виміру, що увиразнюється в авторській ремарці про місце дії: «*Може бути там же, в кам'янецькому замку, але в зовсім одміненому, проясненому, мов опроміненому дорогим, неземним сяйвом. Або й деінде, на взмор'ї, на перепутті, на руїнах...*» [Косач, 1947а, с. 63]. Через навмисну топографічну варіативність і дематеріалізацію історичного простору Ю. Косач екстраполює дію з площини

реальності у сферу трансцендентного (відповідно, замок, взмор'я, перепуття чи руїни є не географічними локаціями, а символами екзистенційного стану персонажів). Структурно епілог виконує функцію смислової арки, що забезпечує архітектонічну цілісність трагедії та її кореляцію з авторським «Словом...», а отже, є не додатком, а органічним завершенням Косачевої драматургічної концепції. Перед нами типовий для барокової драматики діалог двох подорожніх – душ, що перебувають у проміжному просторі – між земним буттям і вічністю, оскільки ще пов'язані з минулим, але вже прямують до світу, що не знає темряви, зненависті й насильства. Василій тут набуває статусу духовного провідника (містагога), що веде душу Раїни до прозріння. Раїна ж – пробуджена, але ще не вповні звільнена від земних тягот душа, що переймається долею Юрія і потребує відповіді щодо сенсу його жертви. Їх діалог підсумовує попередній розвиток дії, підносячи її зі сюжетної конкретики до рівня універсальних проблем відповідальності людини за свій вибір і її катарсисного очищення через самопожертву.

### Реконструкція долі мистця крізь призму бароково-експресіоністської естетики

Своєрідним ключем до прочитання Косачевої *Скорбної симфонії* є поєднання двох, на перший погляд, непов'язаних джерел: рядка з неназваної біографії Дмитра Бортнянського про наявність у його доробку незавершеної симфонії та фрагмента з недатованого автографа Тараса Шевченка про духовний концерт композитора *Вскую прискорбна еси, душе моя*. Винесені в епіграф, ці тексти задають художній тон п'єсі й окреслюють її екзистенційний горизонт: перший (про незавершену симфонію) актуалізує тему обірваного мистецького акту як нездійсненого покликання, а другий (Шевченкова рецепція псалма) уводить драматичну колізію в парадигму християнської етики, акцентуючи на мотивах спокути, покаяння та внутрішньої еміграції («скорботи душі»).

Художня реалізація життєпису Дмитра Бортнянського у творчості Ю. Косача має ознаки трансжанрової варіативності. На протигагу новелі *Великдень Бортнянського* (1942) та її модифікованій версії *Уривок симфонії* (1943), де превалюють реалістичний психологізм та історико-побутова достовірність, *Скорбна симфонія* демонструє радикальну зміну стратегії – перехід од естетичної об'єктивації до міфопоетичної інтерпретації. Драматургічна форма тут вибудована як модель умовно-алегорична, оскільки в ній конкретика історичного тла поступається художньо-філософському узагальненню, перетворюючи біографічний сюжет на екзистенційну притчу. Подібна трансформація не є запереченням попередніх епічних спроб письменника, а радше еволюціонує з них: матеріал, художньо опрацьований у площині міметичної поетики, переводиться у площину бароково-експресіоністської візії. Найвірогіднішим ідейно-художнім претекстом до *Скорбної симфонії* є драматична поема *Орґія* (1912) Лесі Українки, зв'язок із якою простежується на кількох рівнях: генологічному (обидва твори репрезентують модель «драми ідей», де дія визначається не зовнішньою фабульною інтригою, а зіткненням антагоністичних світоглядних позицій), риторико-стилістичному (поєднання експресивної поетичної образності й декларативних монологів-маніфестів, що виконують функцію ідеологічного самовизначення героїв) і проблемно-тематичному (центральною в обох текстах є дилема вибору мистця між «свободою духу» – через мовчання або самогубство – і компромісом із імперією).

Композиція *Скорбної симфонії* ґрунтується на принципі багатопланової часово-просторової організації, що є вираженням її бароково-експресіоністської природи. Лінійність сюжетного часу в драмі навмисне порушується, а постійні чергування теперішнього (Петербург початку XIX ст.) і минулого (Італія другої половини XVIII ст.), пір року та періодів людського життя (весна і молодість сиволізують надію, зима і старість – зневіру), створюють ефект музичної поліфонії, де кілька тематичних ліній (біографічна, ретроспективна і внутрішньо-психологічна), розгортаючись паралельно, перетинаючись і перегукуючись між собою темпами, ритмами й емоційними кульмінаціями, віддзеркалюють внутрішній стан головного героя. Відчуженість Бортнянського – і фізична, і духовна – зумовлена внутрішньою кризою та, за словами сучасного дослідника, є боротьбою «з почуттям примарності й недовершеності своїх творчих пошуків, з маревом вимріяної, та ніколи не написаної величної симфонії» [Стех, 2012а, с. 275].

Психологічна тематична лінія, що передусім пов'язана з образом Бортнянського, акцентуючи внутрішню надломленість і душевну кризу персонажа, розкривається вже у вступних ремарках до п'єси. Одразу після списку дійових осіб письменник дає детальний план помешкання Бортнянського. Зазначимо, що репрезентація у тексті п'єси архітектурного ескізу – виразний авторський жест, доволі рідкісний у драматургії. У такий спосіб Ю. Косач пропонує читачеві й режисерові сприймати сценічний простір не як побутове тло, а як структуровану мапу внутрішнього світу персонажа. Графічне зображення плану доповнюється розлогою вербальною партитурою: «*Річ діється в Петербурзі в 1812 р. в одному з бідніших кварталів столиці, на четвертому поверсі тісного будинку помешкання Бортнянського. Простора кімната, притьмарена, в неладі. Етажерки, шафи в пилу. Меблі в полотняних чохлах, убранство хоч і доречне, але сумбурне. <...> Давно не миті вікна виходять у двір, а даліше в глуху церковну стіну*» [Косач, 1946, с. 17–18]. В окреслених деталях виразно проступають мотиви безвиході, замкненості, ізоляції, відчуження мистця, що, попри свою славу, живе у внутрішньому «відступництві», у добровільному вигнанні. План стає метафорою душевного лабіринту: окремі зони (передпокій, їдальня, кімната) – ніби відокремлені клітини свідомості, в яких Бортнянський перебуває віч-на-віч зі своїм творчим боєм. У цьому одному обмеженому просторі розгортаються всі події п'єси, що властиве камерній трагедії. Ключовим образом тут є «*глуха церковна стіна*», в яку впираються «*давно не миті вікна*». Вікно, що традиційно символізує зв'язок зі світом або перспективу, зазнає функціональної інверсії: воно блокує погляд, повертаючи його назад, усередину себе. Глуха стіна церкви – це і нагадування про Бога, який мовчить, і бар'єр, що відмежовує героя від «живого» життя. Замкненість згущує психологічну напругу твору: в тісному, обмеженому просторі всі рухи, входи та виходи персонажів стають значущими, і будь-яка зміна в ньому сприймається як злам або втручання у внутрішній світ маестро.

Деталізація плану помешкання увиразнює в п'єсі контраст світла і темряви (*chiaroscuro*), що притаманний бароковій естетиці загалом. Архітектурна конкретика тексту дає можливість режисерові підкреслити, а читачеві уявити, як темрява поступово «поглинає» окреслені коридори, кімнати, переходи, наче поглинає свідомість персонажа. Це досягає кульмінації у фінальному діалозі композитора з покріпаченою музиканткою Санькою: «*Зовсім темно – тільки відсвіт свічі, що її рве вітер, і відсвіт з вікна, з церкви, де спів, осяє їх обличчя*» [Косач, 2012, с. 320]. Ремарка, якою завершується п'єса («... *лунає останній акорд у церкві, здалеку, глухо й ніч, чорна ніч стоїть кругом*» [Косач, 2012, с. 320]), фіксує остаточний розрив між гармонією (музикою) і хаосом (ніччю). У такий спосіб план помешкання Бортнянського органічно вплітається в бароково-експресіоністську природу п'єси і виявляє приховану логіку драматичного світу. Ю. Косач вибудовує простір як своєрідну «архітектурну метафору» тієї духовної розщепленості й загостреного внутрішнього конфлікту, що пронизує всю драму, поєднуючи барокову й експресіоністську естетику: бароковий аспект у ній реалізується через дихотомію (світло / темрява, рух / статика) та мотив *Vanitas* (тлінність, пил, старість); експресіоністичний же – через простір, що є проекцією деформованої свідомості персонажа. Ремаркові образи «*давно не митих вікон*», загального «*неладу*», «*пилу*», «*сумбурного убранства*», з яким входять у дисонанс і дисгармонію творчі атрибути («*Клявесин. Ватран. Полиці з нотами, книжками*» [Косач, 1946, с. 18]), увиразнюють зовнішній згусток внутрішніх переживань мистця, експресію його надламу й самотності. Отже, ремарка-план набуває рис першого експресіоністського мазка, першого дотику пензля, що окреслює форму внутрішнього сум'яття, а зрештою фатального роздвоєння Бортнянського.

Візуалізований образ помешкання визначає специфіку структури п'єси, в якій простір мислиться як архітектура симфонії. План – це пролог до музичної композиції, де структура житла перегукується з тим, як побудований внутрішній ритм п'єси, з його повільним вступом, раптовими з'явами персонажів, кульмінаційними «вибухами» і «затуханнями». Крізь архітектурний ескіз проглядається сценографічна партитура як своєрідний палімпсест, що задає ритм рухів і, відповідно, психологічних інтенцій.

Образний світ *Скорбної симфонії* має чітко окреслену ідейно-психологічну структуру, що є також жанрово і стилістично зумовленою. Три групи персонажів, диференційовані за принципом емпатійної співпричетності чи відчуженості щодо духовної кризи

Бортнянського, формують складну систему резонаторів і антагоністів. До першої належать носії національного ресентименту й інтуїтивної істини (старий слуга Лука Гнатович, лікар Андрій Амодик, кріпачка Санька), які позасвідомо відчують трагічну роздвоєність і боротьбу Бортнянського зі самим собою. До другої – родина композитора (дружина Агафія Федорівна і син Олександр), що уособлює імперські цінності (пріоритет станово-ієрархічного статусу й лояльності до престолу над духовною свободою) і життєвий прагматизм: для них Бортнянський – колись успішний державний функціонер і статусний «директор Капели», чия нинішня депресія – не більше, ніж соціальна деградація і професійне фіаско. Найскладнішою ж є третя група персонажів, що їх автор означив як «особи в сутінку», себто такі, які існують на межі об'єктивної реальності й галюцинацій протагоніста. До них належать: княжна Дараган (уособлення спокуси владою та ідеї історичного реваншу, а також ілюзорна рефлексія «золотої доби» Гетьманщини), Пані в чорному (амбівалентна алегорія фатуму, яка в єдиному образі поєднує страх смерті й мертвий блиск імперського визнання; це символ слави, що стає для мистця посмертною маскою ще за життя), Пан у киреї (завуальований образ вічного вигнанця, морального судді чи персоналізованого сумління, який з'являється лише для того, щоби винести вирок духовному відступництву героя); Санька в її символічній іпостасі (образ «утраченого раю»). Символічно-алегорична типологія Косачевих персонажів закорінена в поезиці барокового театру з його персоналізацією абстрактних морально-етичних категорій, тоді як їхня функція – бути проєкціями внутрішнього світу протагоніста – виявляє виразний вплив експресіоністської естетики.

Уведення образу княжни Дараган формує складний інтертекстуальний вузол, що об'єднує *Скорбну симфонію* з іншими творами Ю. Косача в цілісний метатекст, присвячений «міфу Понтиди», передусім із *Маршем Чернігівського полку*, новелою *Запрошення на Цитеру* (1946) та романом *Володарка Понтиди* (1987). У художній системі письменника Регіна Понтіка (один із варіантів саморепрезентації особи, відомої також під іменами Єлизавети Володимирської, княжни Азовської, графині Піннеберг) постає не історично верифікованою постаттю, а суб'єктивно міфологізованим символом української державності другої половини XVIII ст. з її нереалізованими політичними амбіціями і фатальною приреченістю перед мілітарною та асиміляційною загрозою імперії. Власну зацікавленість цим образом Ю. Косач обґрунтовував авторською візією, згідно з якою «це була, мабуть, перша українка-емігрантка, помітна теж своїми політичними концепціями, в яких фігурувала й Україна як окрема частина майбутнього імперіального комплексу...» [Косач, 1987, с. 6].

В образно-символічній структурі *Скорбної симфонії* княжна Дараган функціонує як складний бароковий оксиморон і є водночас репрезентанткою ідеї відновлення гетьманської влади й цинічною авантюристкою, яка маніпулює мистцем задля власних честолюбних амбіцій. Уже в першому діалозі з Бортнянським вона чітко артикулює своє кредо – «Влада!», ставлячи жагу панування вище за любов і за саме життя («Я горю й згорю від жаги володіти» [Косач, 1946, с. 22]). Ця одержимість перетворює її на специфічний тип барокової *femme fatale*, де ерос підпорядкований політиці, а тілесна слабкість («бліда, хвороблива», «кашляє») парадоксально контрастує з незламною силою духу («Шпага ненаситна, безжалісна, спрагнена...» [Косач, 1946, с. 21]). Вона прагне перетворити придворного «музикантика» на «козацького барда», здатного силою свого генія мобілізувати народні маси («За ним можуть піти тисячі» [Косач, 1946, с. 23]). У цій колізії Ю. Косач зіштовхує дві антагоністичні світоглядні парадигми: споглядально-естетичну, репрезентовану «простосердим хлоп'ям» Бортнянським, що живе у світі «білокрилих, голубиних» ілюзій, і вольову, прагматично-політичну, втілену в княжні, що бачить у мистецтві лише ресурс для реалізації своїх владних претензій та власної *libido dominandi* («І всі визнають мене. Мене – владарку степів» [Косач, 1946, с. 23]). Образ княжни реалізується через поетику театральності й маскування, притаманну бароковій культурі. Її поява «в масці, в фантазійному одінні», подвійне ім'я (українське Дараган – тяглість роду, східне Алі Емет – екзотична маска), а також заувага про схожість зі сном («Наче б у сні...» [Косач, 1946, с. 21]) підкреслюють химерність, історичну утопічність її проєкту реставрації Гетьманщини. Для Бортнянського княжна Дараган є алегорією фатальної спокуси. Вона діагностує внутрішню порожнечу

композитора («Зверху блиск – внутрі пустеля») і пропонує наповнити її змістом боротьби («Визволить душу – хистку чайку, що б'ється, знаєте, б'ється крилом над хвилиною» [Косач, 1946, с. 21]), але герой не зважається ні прийняти цей виклик, ні категорично відкинути його, залишаючись у стані хиткої невизначеності. Ключовим етапом сюжетного розвитку стає втручання Монтегі Уортлея – персонажа, що через власну драму «прозрілого коханця» здійснює остаточне розмаскування княжни Дараган. Його діалог із Бортнянським переводить дію з реєстру високої трагедії у площину «дешевої комедії» та балаганного гротеску, в якій мистцеві відведено роль Арлекіна. Твердження Уортлея про те, що княжна не має батьківщини («Її отчизна – метушня всесвіту»), її мета – влада як така, байдуже де («хоч би в Етіонії» [Косач, 1946, с. 27]), а Україна – лише декорація для її «хворобливої мрії» чи манії, остаточно дегероїзує її образ.

На відміну від бароково-театральної, та все ж «тілесної» княжни Дараган, Пані в чорному та Пан у киреї репрезентують інший образно-смысловий реєстр. Вони позбавлені індивідуально-психологічних мотивацій і функціонують як два полюси однієї драми – зовнішнього примусу та внутрішньої провини. Пані в чорному – втілення імперського Левіяфана, інфернальної сутності, що вириває мистця зі світу творчої свободи (Італії) і втягує його у простір мовчазного підпорядкування й екзистенційної смерті (Петербурга). Генеза цього образу, ймовірно, сягає раннього романтичного оповідання Ю. Косача *Чорна пані* (1929), що згодом дало назву окремій збірці (1931), і так підкреслює наскрізну тяглість творчих інтенцій автора. Однак якщо в ранній Косачевій творчості Чорна пані поставала гедоністичною противагою докору сумління (персоніфікованому в образі суворого й вимогливого Доктора Ікса), то функція Пані в чорному інша: вона є втіленням мистецького конформізму, що спокушає композитора ілюзією «світового визнання» і можливістю творити «велику музику» ціною компромісу з власною совістю й імперською владою.

В образно-смысловій партитурі *Скорбної симфонії* Пані в чорному є речницею специфічного «російського міфу», що дисонує з міфом Понтиди княжни Дараган. Якщо проєкт княжни ґрунтується на реставрації Гетьманщини, то Пані в Чорному пропонує Бортнянському співучасть у деміургічному акті – творенні масштабної імперської реальності. Ця пропозиція є класичною фаустівською угодою: за відмову від «театрика князівства» (тобто національної тожсамості й свободи) композитору обіцяно статус «бога» в імперському пантеоні. Характерно, що діалог із Пані в чорному будується на принципі поступового звуження екзистенційного простору героя. Спершу Бортнянський чинить опір, інтуїтивно відчуваючи загрозу («Щось почварне в тому. А втім, навіщо мені цей Петербург?» [Косач, 1946, с. 24]), і, розмежовуючи «отчизну» (Україну) та «опар» (Петербург), стверджує свою інакшість («Мистець має отчизну скрізь. Втім Петербург – не отчизна мені. Я з України...» [Косач, 1946, с. 25]). Однак Пані в чорному майстерно нівелює цей спротив, застосовуючи подвійну стратегію. По-перше, вона переводить статус України з політичного в суто територіальний, до рівня пересічної «провінції Росії», де геній приречений бути лише «маленьким божком» [Косач, 1946, с. 25]. По-друге, використовує момент розчарування Бортнянського в «химері» козацького міфу (після краху ілюзій щодо княжни Дараган). Коли «відсвіт козацького маршу» виявляється лише «комедійним мотлохом» і «шкваттям скомороха», Пані в чорному пропонує Бортнянському альтернативу – холодну, але реальну велич імперії. Її репліка «Вас жде Росія... Свого Бортнянського чекає Росія...» [Косач, 1946, с. 28] звучить уже не як запрошення, а як вирок: мистець, утративши віру в Понтиду (уявну Україну), стає здобиччю для чужої, але потужної державної машини. Він обирає Петербург не як віднайдений дім, а як форму свідомого екзистенційного самогубства – втечу від реальності поразки в «золоту кліть» імперської слави.

Образ, названий Паном у киреї, так само має інтертекстуальне походження, бо генетично пов'язаний із постаттю Пана з пов'язкою в *Марші Чернігівського полку*. Це не тотожний персонаж, а його типологічний інваріант, що виступає персоніфікацією українського політичного радикалізму кінця XVIII – початку XIX ст. (так званої «мазепинської фронди»). Діалог Пана у киреї зі слугою Лукою Гнатовичем структурується навколо ключової для Ю. Косача дилеми: співвідношення прагматики прямої політичної дії та суверенності художнього чину. Гість озвучує давнє звинувачення Бортнянського в «ренегатстві» – відмові від участі у змовах «шляхетних мрійників» заради служби імперії.

Втім, драматург деконструє це звинувачення і через розгорнутий ретроспективний екфразис (опис виконання симфонії перед Павлом I) доводить, що мистецтво Бортнянського є формою іншого, метафізичного спротиву. Симфонія, названа імператором «ви록ом Росії», руйнує імперський міф ефективніше, ніж політичні прокламації. Ю. Косач утверджує пріоритет «бунту духу» над «бунтом зброї»: Бортнянський не служить тиранам, а, подібно до літописця, фіксує їхні злочини у вічній, недосяжній для цензури формі музики. Старий слуга викриває цинізм позиції Пана в киреї, адже він таврував композитора як «ренеганта», не помічаючи за політичною пасивністю його особистої трагедії, але з'явився, щоби заволодіти партитурою ще не завершеної *Скорбної симфонії*. Логіка Луки Гнатовича ґрунтується на переконанні, що мистець, який є «нічим – тільки Божим», не може належати тим, хто вимірював його хист мірками політичної лояльності. Спроба Пана у киреї підкупити слугу («Я маю капітал» [Косач, 2012, с. 304]) остаточно дискредитує його «місію», адже він прагне привласнити те, чого не зміг досягнути – внутрішню свободу генія. Фінал сцени, де Лука Гнатович повідомляє Бортнянському, що насправді «нікого не було», переводить епізод у реєстр експресіоністичної драми. Пан у киреї виявляється не фізичною особою, а фантомом, проєкцією хворої свідомості героя.

Якщо «особи в сутінку» (княжна Дараган, Пані в чорному, Пан у киреї) творять замкнений трикутник, із якого герой не знаходить виходу, то образ Саньки розмикає цю структуру. Його генеза суто романтична: це варіація руссоїстського міфу про «природну людину», не zdeформовану цивілізаційними умовностями. Проте Ю. Косач ускладнює цю романтичну модель чітко окресленим соціально-критичним і національним змістом: Санька – не пасторальна пейзажна, а закріпачена музикантка, жертва імперського механізму уніфікації, яку «лупили по лиці» й таврували як «сахлачку». В образній системі драми вона становить реалістичний контрапункт і до бароково-алегоричного образу княжни Дараган, і до експресіоністськи узагальнених фігур Пані в чорному та Пана в киреї, адже нагадує про те, що за складними історичними й метафізичними символами криється конкретна, тілесна й історично зумовлена реальність «народного життя». Ключовий момент трансформації героя відбувається через зміну емоційної домінанти. Бортнянський усе життя творив *Скорбну симфонію* як музику високої меланхолії та плачу; Санька ж приносить інший смисловий реєстр – етос помсти, символічно артикульований образами гайдамаччини («св'ячені ножі», «заграва від багнетів»). Вона ставить перед майстром умову: щоби повернутися в Україну (простір Волі), недостатньо лише страждати – треба «зі скорби своєї викресати гнів» [Косач, 2012, с. 320]. Спільна втеча героїв у фіналі (гасіння свічок, вихід у темряву під акорди музики) прочитується двопланово. На сюжетному рівні – це спроба фізичного повернення на батьківщину, в «чорноморські степи». На символічному – акт трансценденції. Бортнянський умирає для імперії (символічна смерть у петербурзькому «опарі»), щоби відродитися в душі. Санька стає живим утіленням фіналу його незавершеної симфонії – тією відсутньою в партитурі нотою свободи, яку він шукав усе життя, і його рішення – повернутися з нею в Україну – це остаточне завершення мистцем свого *opus magnum*, але не на нотному папері, а власним вчинком.

Отже, Ю. Косач удається не до історично вірогідної реконструкції, а до творення альтернативної історії, оскільки не заперечує фактів із реальної біографії композитора (що, як відомо, помер у Петербурзі в статусі лояльного чиновника), а пропонує їх паралельну, «надреальну» версію. Драматург не зображує Бортнянського таким, яким той був, а конструє міф про те, яким за певних умов він міг би чи мав би бути. В умовному просторі п'єси Ю. Косач прагне духовно реабілітувати композитора і повернути його, очищеного від імперських нашарувань, українській культурі, як її «блудного сина», що, принаймні в момент смерті, здобуває свою духовну батьківщину.

### **Філософсько-символічна рефлексія есхатологічного катастрофізму**

Якщо *Скорбна симфонія* є насамперед драмою індивідуальної свідомості та самовизначення мистця, то в драматичній поемі *Загибель Тіри* Ю. Косач масштабує конфлікт до рівня цивілізаційної есхатології. Це реалізується не в апокаліптичній риторичі як такої, а в усвідомленні кінця певної історичної форми буття – антично-християнської цивілізаційної моделі, яка тривалий час визначала європейську ідентичність. Хоча події драматичної поеми

відбуваються в середині XIV ст. (падіння Константинополя 1453 р. та подальша експансія османів у Північне Причорномор'я), історія не стала об'єктом реалістичного зображення, а лише дала автору привід для озвучення проблем, що його хвилювали: кризи європейського гуманізму, беззахисності творчості перед мілітарною потугою, трагедії вигнання. Занепад візантійсько-християнської цивілізації в поемі сприймається як метафора руйнації цілісного європейського світу, що, безперечно, проєктується на геополітичну катастрофу Європи після Другої світової війни. У цій системі координат османське нашествя втрачає конкретно-реалістичні обриси та набуває значення безособового, сліпого, ірраціонального насильства: Схід постає стихією антикультури (алюзія на російсько-радянську експансію в Центрально-Східну Європу), що несе нівеляцію особистості й триумф сили над духом. Антична Тіра, розташована на північному узбережжі Понту Евксинського, символізує крихку мембрану між цивілізацією і варварством, красою і руйнацією, що її ось-ось буде розірвано.

Жанрова специфіка драматичної поеми зумовлює домінування лірико-філософської рефлексії над зовнішньою подією, що визначає і її композиційну організацію. Замкнений, клаустрофобічний простір робітні генуезького різьбяр Фальконе, в якому розгортається вся дія, перетворюється на своєрідний *locus probationis*, де, на тлі есхатологічного передчуття катастрофи, відбувається верифікація етичних максим персонажів. Стильова домінація твору базується на принципі типологічної редукції, оскільки дійові особи позбавлені побутового натуралізму, психологічної деталізації й індивідуалізованої мотивації. Вони функціонують не як «живі» характери, що властиво для реалістичної драми, а як абстрактні ідеї, а їхня поведінка підпорядкована динаміці екзистенційного конфлікту, закладеного в основу твору.

Центральна постать, Фальконе, репрезентує стоїцизм мистця, ґрунтований на вірі, що єдиною тривкою реальністю, здатною протистояти історичному занепаду, є досконала форма. Стоїцизм різьбяр має виразно естетичний характер: це форма опору, що доводиться відданістю мистецтву в момент панічної втечі чи пристосуванства мешканців полісу. Оточення Фальконе репрезентує альтернативні форми реагування на катастрофу. Юний Учень – антипод, проте не опонент Фальконе, а виразник іншої етики – вітального активізму, що виростає з віри у всемогутність волі, руху й дії. На тлі зрілого, вивіреного стоїцизму Фальконе Учень випромінює молодість духу, яка ще не знає трагізму часу, але вже не приймає рабства; його заклики до втечі в Сарматію і пошуку свободи на нових, іще не займаних цивілізацією просторах актуалізують романтичний міф про *tabula rasa* історії – уявлення про можливість нового початку поза зіпсутими формами цивілізації. Інша смислова опозиція розгортається між Фальконе і Ченцем, що уособлює релігійно-аскетичний радикалізм, оснований на запереченні земного світу як гріховного й приреченого. У візії Ченця історія є ареною сліпого зіткнення волі і сил, де немає місця «кволим мріям», і його рішення отруїти різьбяр після марних спроб схилити до боротьби зі завойовниками – не злочин, а трагічний прояв «милосердя» з погляду песиміста, покликаний уберегти майстра від приниження. Нарешті, купець Федеріго уособлює обивательську етику самозбереження: його мовчазний, улесливий уклін перед яничарами, яким завершується твір, – нагадування про те, з якою легкістю цивілізоване суспільство може пристати на бік варварів заради виживання. Центральним смисловим вузлом поеми є незавершена скульптура Деїсуса, в котрій Фальконе втілює ідею Бога не як грізного Судді, а вічного Креатора. Саме процес різьблення скульптури в останні години існування Тіри – це відповідь мистця своїм опонентам: єдино автентичним способом буття в умовах тотальної анігіляції стає не втеча (Учень), не превентивне знищення (Чернець) і не співпраця зі завойовниками (Федеріго), а саме творення – приречена, проте велична спроба протиставити історичному хаосу гармонію завершеної форми. У ширшій історичній перспективі ця колізія резонує зі становищем повосенної української еміграції, адже для автора і його сучасників «Тірою» була сама українська культура, затиснута між руїнами старої Європи та загрозою радянського тоталітаризму.

### Символічно-екзистенційне перепрочитання фольклорного сюжету

Логічним продовженням Косачевої стратегії охудожнення української історії є драматичний етюд *Байда*, в якому автор здійснює модерністську реінтерпретацію канонічного фольклорно-пісенного образу Дмитра Вишневецького, трансформуючи його

з епічного героя думи («*В Цареградї на риночку...*») в суб'єкта європейської «драми ідей». Авторське жанрове означення – «драматичний етюд» – має програмний характер, адже дає підстави відмовитися від епічної розлогості й оповідної уповільненості першоджерела, сконцентрувавши драматичну дію навколо одного екзистенційно значущого моменту. Внаслідок цього фольклорний матеріал зазнає семантичної редукції (відсіюється побутово-етнографічна деталізація) та функціональної переорієнтації (умовно-історичний сюжет стає тлом для розгортання універсального конфлікту між волею і фатумом, а також між двома умовними цивілізаційними моделями – аскетичним лицарським Заходом і гедоністичним османським Сходом).

Згідно із внутрішньою логікою драматичного етюду, конфлікт максимально сконденсовано й локалізовано в одній точці простору (в'язниця в Істамбулі) й часу (остання година перед стратою), що відповідає жанровій природі етюду як форми граничного стиску дії і смислу. Простір в'язниці функціонує тут амбівалентно: як фізичне обмеження і як екзистенційний *locus probationis*, де відбувається остаточна кристалізація волі героя. Водночас цьому аскетичному, замкненому простору протиставлено розлогу візуально-метафоричну панораму, зафіксовану в ремарці: «*Крізь грати в'язниці видно сади Едему, чертоги з хрусталево-смарагдовими стінами, а за ними хвилюють водограї; полон провісного квіття, нескінченність раювання; далі – силует міста (Істамбулу) в бірюзовій млі*» [Косач, 1947b, с. 5]. Цей візуальний план не є суто декоративним, а має семантичне навантаження: барвистий, плинний і чуттєво перенасичений світ Сходу з його садами, водограями, музикою і танком гурій немовби намагається поглинути героя-аскета, що визначає власне «я» через самозречення.

Композиційна архітектура етюду підпорядкована принципу потрійного випробування, що має виразну висхідну градацію і відсилає до мотиву євангельських спокус Христа в пустелі та архаїчних ініціаційних моделей. Перше випробування – еросом і забуттям – репрезентує Гафіза, образ якої поєднує жіночність, сон, марево й «солодку отруту» чуттєвості. Друге – співчуттям, компромісом і милосердям – французький шевальє Лятур де Гасін'ї. Третє – владою і земним пануванням – великий везір. Усі три постаті функціонують не як повноцінні психологічні характери, а як персоніфіковані принципи, що мають на меті підважити цілісність Байдиного «я», розхитати різні рівні його тожсамості – тілесну (Гафіза), етичну (де Гасін'ї) і політичну (великий везір).

Систему опозиції Свій – Чужий Ю. Косач переосмислює в категоріях барокового концепту *Antemurale Christianitatis*, втім інтеграція українського міфу в європейський лицарський контекст не є для драматурга самоціллю, оскільки ця традиція тягнеться ще від романтиків. Специфіка Косачевого підходу полягає в наповненні традиційно-фольклорного образу актуальним екзистенційним змістом (як і пізніше образу героя *Думи про Хвеська Ганжу Андібера* в незавершеному романі про добу Руїни, що відомий за прозовим етюдом *Коні для Андібера* 1963 р.).

Орієнтальний світ у *Байдї* змальовано амбівалентно, в душі модерністської гри з культурними кодами: як простір вишуканої краси, але разом історичної стагнації, «солодкої отрути» й деспотії. Схід зваблює героя як через еротичну чуттєвість (лінія Гафізи, що пропонує забуття в насолоді), так і через обіцянку влади (опозиція Байда – везір), однаково небезпечні для його екзистенційної суверенності. Натомість західний світ, репрезентований постаттю Лятура, виконує функцію подвійного віддзеркалення: він легітимізує князя Вишневецького в європейському культурному просторі як «сарматського принца» і носія лицарського кодексу, але разом виявляє те, що сам автор уважав кризою західної свідомості (в її потрактуванні середини 1940-х років), – схильність до прагматичного гуманізму і «розумної» покори обставинам ціною зречення етосу гордості, честі й волі.

Ключем до розуміння ідейного змісту драматичного етюду є перенесена з думи, але радикально трансформована в символічно-екзистенційному ключі сцена з трьома стрілами, що остаточно внеможлиблює його реалістичне прочитання. Як і в першоджерелі, Байда використовує даровану йому зброю не для самопорятунку, а для символічного самоутвердження. Кожна випущена ним стріла спрямована проти певної форми несвободи: в султана – як утілення тиранії і зовнішнього примусу; у везіра – як символ рабства і спокуси владою; в Гафізу – як уособлення слабкості власної плоті. Останнє зближує Байду з

героями античних трагедій, для яких свобода досягається ціною самозречення (наприклад, зі Софокловим Аяксом), але Косачів герой не лише приймає смерть як вирок або фатум, а обирає її для реалізації власної свободи, що уподібнює його радше до персонажів екзистенціалістських драм 1940-х років (наприклад, Ореста зі Сартрових *Мух* 1943 р. або Калігули з однойменної п'єси Альбера Камю 1944 р.), ніж до реального історичного прототипу XVI ст. – князя Дмитра Вишневецького.

## Висновки

Отже, драматургія Ю. Косача воєнного і повоєнного періодів становить цілісну модель модернізації української драми, спрямовану на зміну її функції: з репрезентації минулого до його проблематизації, символічної інтерпретації та історіософського переосмислення. Звернення автора до широкого спектра жанрових форм було спробою витворити модерну українську *ars dramatica*, здатну вмістити ідеологічну колізію, екзистенційний аналіз і складну поліфонічну композицію. Жанрова траєкторія Косачевих п'єс – від описово-реалістичної, з умовно-романтичними елементами (*Марш Чернігівського полку*) і бароково-романтичної, ухронічної (*Облога*) моделей до новітніх форм містерії, симфонії, драматичної поеми, етюдів – зумовлена стильовими переорієнтаціями автора, що виявляються у творенні гібридних структур. У цих структурах барокова емблематика поєднується з експресіоністичною деформацією (*Дійство про Юрія Переможця*), музичний принцип композиції – з фантазмагоричними нашаруваннями (*Скорбна симфонія*), апокаліптична алегорія – з античною трагедійністю (*Загибель Тіри*), а фольклорний епос – з екзистенційним герметизмом (*Байда*).

Специфіка жанрово-стильових пошуків Ю. Косача стає очевидною у зіставленні з творчими стратегіями його сучасників. Якщо авангардистський експеримент І. Костецького тяжів до радикальної деструкції форми і фактично заперечував саму можливість цілісного смислу (*Спокуси несвятого Антона* 1946 р., *Близнята ще зустрінуться* 1947 р., *Дійство про велику людину* 1948 р.), реалістично-прагматичні моделі Уласа Самчука – до побутової ілюстративності, попри наявність інтелектуально-урбаністичних акцентів, що, втім, не змінюють основної орієнтації на реалізм (*Слухайте! Слухайте! Говорить Москва!* 1930 р., *Жертва пані Маї* 1940 р., *Шумлять журина* 1947 р.), натуралістичні Людмили Коваленко (*Ксантіна* 1943 р., *Домаха, Героїня помирає у першій акті*, обидві – 1948 р.) – до поверхового соціального коментаря, політично-публіцистичні Івана Багряного – до прямої ідеологічної декларативності (*Генерал* 1944 р., *Morituri* 1947 р., *Розгром* 1948 р.), а міфологічні візії Докії Гуменної – до актуалізації архаїчних структур у новочасному контексті (*Епізод із життя Європи Критської* 1943, 1948, 1957), то для Ю. Косача програмним надзавданням було оновлення національної драми через форми, котрі поєднували історіософську проблематику з модерністською поетикою.

Творча еволюція письменника в післяМУРівський період означає не так продовження попередніх настанов, як кардинальний злам у його художній практиці, зумовлений розчаруваннями у «великих ідеологіях» і засвоєнням нових філософських (екзистенціалізм) і естетичних (психологічна драма, театр абсурду, модерністська й постекспресіоністська поетика) імпульсів (не випадково саме в цей час Ю. Косач аналізує твори Юджина О'Ніла, Теннессі Вільямса, Джона Бойнтонна Прістлі, Торнтон Вайлдера, пише драматичний етюд про Волта Вітмена тощо). Якщо в 1940-ві роки письменник вибудовував утопічний (оскільки він був відірваний од реального літературного процесу в Україні) проєкт створення «високого стилю» й утвердження парадигми героїчного віталізму, що мала разом ідеалістичний і трагічний зміст, то в п'єсах 1950-х ця модель поступається місцем іронічному відстороненню, скепсису, гротесковому переосмисленню історії і карнавальному висміюванню її канонізованих тем і сюжетів (що засвідчують такі його п'єси, як *Кортес і Безталанна* 1956 р., *Змова Катиліни* та ін.).

Хоча Косачеві художні пошуки 1940-х і не залишилися напрацюваннями приватного характеру (оскільки вони дискутувалися в літературно-критичному середовищі МУРу та формували його інтелектуально-художній горизонт), їх вплив на розвиток української

драматургії варто розглядати в категорії «впливу відкладеної дії». Через несприятливі обставини (радянську цензуру й особливості біографії автора в екзилі), його новаторські п'єси існували як культурний резервуар складних жанрово-стильових моделей і стали пунктом опори та об'єктом осмислення лише для покоління мистців і дослідників доби Незалежності.

### Список використаної літератури

Антонович, С.О. (2009). *Драматургічна творчість українських письменників-емігрантів середини ХХ століття*. (Автореф. дис. канд. філол. наук). Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, Харків.

Атаманчук, В.П. (2020). *Моделювання фікційної свідомості персонажа в українській драматургії 20–50-х років ХХ ст.* (Дис. докт. філол. наук). Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ.

Веб. (1947). Юрій Косач. «Дійство про Юрія Переможця». *Арка*, 5, 41.

Вісич, О.А. (2019). *Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі*. (Дис. докт. філол. наук). Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк.

Голубець, М. (1934). Послів'я. *Сонце в Чигирині (Повість про декабристів на Україні)* (с. 107–122). Львів: Накладом Івана Никтора.

Державин, В. (1948а). *Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947)*. Мюнхен: Академія.

Державин, В. (1948б). Українська еміграційна література (1945–1947). *Календар-альманах на ювілейний 1948 рік (1648–1848–1918)*, 130–152.

Залеська Онишкевич, Л. (2009). *Текст і гра. Модерна українська драма*. Львів: Літопис.

Корибут, Ю. (1948). Наш містерійний театр. *Українська трибуна*, 1 (123), 18–19.

Корибут, Ю. (1947а). На новому порозі. *Українська трибуна*, 59 (83), 5.

Корибут, Ю. (1947б). Український трагедійний театр. *Арка*, 4, 17–18.

Косач, Ю. (1948). Байда: етюд. *Час*, 21 (138), 5–6.

Косач, Ю. (1947а). *Дійство про Юрія Переможця: трагедія*. Регенсбург: Накладом вид. с-ки «Українське слово».

Косач, Ю. (1947б). Загибель Тіри: драматична поема. *Похід*, 1, 46–56.

Косач, Ю. (2015). Марш Чернігівського полку: драматична хроніка. *Кур'єр Кривбасу*, 305–306–307, 112–163.

Косач, Ю. (1943). *Облога: драматична поема*. Краків – Львів: Українське видавництво.

Косач, Ю. (1987). Роман антигероя (Слово від автора). Ю. Косач. *Володарка Понтиди (Regina Pontica): роман* (с. 3–7). Нью-Йорк: Нові обрії.

Косач, Ю. (2012). Скорбна симфонія: драма в трьох діях. *Кур'єр Кривбасу*, 266–267, 279–320.

Косач, Ю. (1946). Скорбна симфонія. *Рідне слово*, 9–10, 17–30.

Радишевський, Р. (2018). *Юрій Косач: література як голос нації*. Київ: Талком.

Реутова, М. (2019). *Драматургія Юрія Косача: текст, контекст, інтертекст*. Вінниця: Видавництво ФОП Кушнір Ю.В.

Стех, М.Р. (2012а). Дмитро Бортнянський в невідомій п'єсі Юрія Косача. *Кур'єр Кривбасу*, 266–267, 274–278.

Стех, М. Р. (2012б). У пошуках «українського Гамлета». *Кур'єр Кривбасу*, 276–277, 156–158.

Шерех, Ю. (1946). Стилі сучасної української літератури на еміграції. *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики*, 1, 54–80.

Шерех, Ю. (1964). *Не для дітей. Літературно-критичні статті і есеї*. Нью-Йорк: Видавництво «Пролог».

## Yuriy Kosach's Dramaturgy of the 1940s: Aspects of Genre, Style and Structure

Vadym Vasylenko, T.H. Shevchenko Institute of Literature National Academy Sciences of Ukraine

e-mail: [vadym.s.vasylenko@gmail.com](mailto:vadym.s.vasylenko@gmail.com)

DOI: <https://doi.org/10.32342/anuJPh.2026.31.6>

**Key words:** *Yuriy Kosach, Ukrainian émigré drama, genre-stylistic transformations, intertextuality, auto-intertextuality, Baroque, Romanticism, Expressionism, device of the mask.*

The primary *objective* of this paper is to define the genre-stylistic and structural-compositional characteristics of six extant landmark plays by Yuriy Kosach written during the 1940s, and to elucidate their pivotal role in the modernization of Ukrainian émigré drama. *The investigation centres* on a corpus comprising the historical chronicle *The March of the Chernihiv Regiment* (1943); the Neo-Baroque mystery *Play about Yuriy the Conqueror* (1947); the symphonic tragedy *The Sorrowful Symphony* (1946); the dramatic poems – the romantic *The Siege* (1940; 1943) and the philosophical-symbolic *The Fall of Tyra* (1947); as well as the dramatic étude *Baida* (1948). The enquiry interrogates the genre-stylistic transformations and structural-functional components – specifically the nature of conflict, character modelling, chronotopic organization, compositional architecture, and the functional status of stage directions – that determine the poetics of Kosach's works and shape his integral artistic system.

*The methodological framework* is underpinned by a conjunction of historical-literary reconstruction (positioning the artistic process within its cultural-historical milieu), comparative-typological inquiry (identifying generic and stylistic regularities), and aesthetic-functional examination (treating the plays as autonomous artistic entities), augmented by intertextual reading to map the dialogic connections between Kosach's texts and their European and wider literary sources.

The novelty of this research lies in its examination of the generic shifts in Kosach's dramaturgy in interrelation with his stylistic reorientations – specifically the movement from realistic and conditionally romantic models towards a Neo-Baroque and Expressionist synthesis – and the consequent structural modifications of the dramatic form.

The study concludes that Yuriy Kosach's wartime and postwar dramaturgy constitutes not incidental experimentation with historical material, but a cohesive, teleological model for the modernization of Ukrainian drama, aimed at a fundamental functional shift: moving from the mimetic representation of the past to its problematisation, symbolic interpretation, and historiosophical re-evaluation. The playwright's recourse to a broad spectrum of generic forms represents a conscious attempt to forge a modern Ukrainian *ars dramatica* capable of accommodating ideological collision, existential analysis, and complex polyphonic composition. It is demonstrated that the generic trajectory of Kosach's plays is conditioned by the author's stylistic reorientations. This reorientation is evidenced in the creation of syncretic structures where Baroque emblematics interlock with Expressionist deformation (*Play about Yuriy the Conqueror*), the musical principle of composition intertwines with architectural sketchiness and phantasmagoric imagery (*The Sorrowful Symphony*), apocalyptic allegory fuses with the strictures of antique tragedy (*The Fall of Tyra*), and the folkloric epic is reinterpreted by imbuing in with relevant existential content (*Baida*).

The study posits that a pervasive intertextuality constitutes a defining stylistic feature of Yuriy Kosach's dramatic oeuvre. The analysis identifies a multifaceted system of connections – comprising both external dialogues with European (notably Romantic and Expressionist) and national (specifically Baroque) literary traditions and internal auto-intertextual strands – which cultivate the conceptual density and intellectual rigor of his plays. An examination of the self-reflexive dimension of Kosach's work reveals that his dramaturgy is often the result of a creative reworking and conceptual re-evaluation of his own prose, or conversely, serves as the foundation for his later prose fiction. Exemplary of this genetic continuity is the nexus between *The March of the Chernihiv Regiment* and the novella *Sun in Chyhyryn* (1934), as well as the recursive relationship between *The Siege* and the later short story *The Talisman* (1950). In the first instance, the author repeats specific plot elements (such as the dream motif) and duplicates character imagery. In the second instance, he enters into a dialogue with his own text, not for the sake of plot replication, but to conduct a critical revision of key ideas. This necessitates a transformation of both genre form and stylistics (transitioning from a Baroque-Romantic to an expressionistic tonality) and the concept of the protagonist: the masterful manipulator of historical masks is transformed into an object of historical fatum, imbued with resentment and a sense of existential doom.

Diverging from the mimetic poetics of the novellas *Bortnyansky's Easter* (1942) and *A Fragment of a Symphony* (1943), where historical and everyday authenticity dominates, *The Sorrowful Symphony* demonstrates a transition toward a mythopoeic interpretation of Dmytro Bortnyansky's life. Furthermore, this work is integrated into the authorial metatext of the «myth of Pontida» (alongside *The March of the Chernihiv Regiment*, the novella *Invitation to Cythera* (1946), and the novel *The Lady of Pontida* (1987) etc.), while the recurring figure of the Lady in Black marks a continuity of authorial intentions stretching back to the early romantic story *The Black Lady* (1929), albeit with a significant re-accentuation.

Regarding external intertextuality, the study maps typological convergences with European literary models. The *March of the Chernihiv Regiment* is shown to resonate with the tradition of the political conspiracy drama – ranging from Friedrich Schiller's *Fiesco's Conspiracy at Genoa* (1783) to Romain Rolland's *Theatre of the Revolution* and the conspiratorial poems of Polish Romanticism (notably Juliusz Słowacki's *Kordian* (1834)). The plot collision of *The Siege* and the motif of strategic ambiguity in its hero reveal affinities with the works of Heinrich von Kleist (*The Prince of Homburg* (1810), *The Battle of Hermann* (1808)) and Adam Mickiewicz's *Konrad Wallenrod* (1828).

Within the national literary landscape, *The Play of Yuri the Conqueror* is juxtaposed with the dramaturgy of Mykola Kulish and Lesya Ukrainka. It is argued that Kosach's mystery play serves as an antithesis to the sociocentric expressionism of *The People's Malakhiy* (1927) or *Sonata Pathétique* (1929) by his famous predecessor, grounding itself instead in irrational-visionary principles akin to 17th-century Ukrainian Baroque drama. Concurrently, Lesya Ukrainka's dramatic poem *The Orgy* (1913) is identified as the most plausible pretext for *The Sorrowful Symphony*, particularly in its treatment of the artist's plight under colonial duress.

The dramatic poem *The Fall of Tyra* is interpreted as a historical-allegorical projection of the realities of the late 1940s, while in the étude *Baida* (and later in the unfinished novel about the Ruin era, *Hanzha Andyber* (1963)), a traditional folkloric archetype is infused with contemporary existential resonance, demonstrating Kosach's drive to modernize the national historical myth.

Although Kosach's artistic explorations of the 1940s were not confined to solitary experimentation – being actively discussed within the literary-critical milieu of MUR and shaping its intellectual horizon – their impact on the development of Ukrainian dramaturgy is understood as a «deferred-action influence». Due to historical circumstances (Soviet censorship and the author's exile), his innovative plays remained a cultural reservoir of complex models, becoming a point of reference and a subject of critical reflection only for the generation of writers and scholars of the Independence era. Ultimately, it is proven that Kosach's transformative role lies in the renewal of Ukrainian drama through the expansion of its generic register, stylistic hybridisation, the Europeanisation of its problem-thematic horizon, and the intellectualisation of its content.

## References

- Antonovych, S.O. (2009). *Dramaturhichna tvorchist ukrainskykh pysmennykiv-emihrantiv seredyny XX stolittia*. Avtoref. dys. kand. filol. nauk [Dramatic Art of the Ukrainian Emigration Writers in the Middle of the 20<sup>th</sup> Century. PhD Thesis Abstract]. Kharkiv, V.N. Karazin Kharkiv National University Publ., 19 p.
- Atamanchuk, V.P. (2020). *Modeliuvannia fictsinoi svidomosti personszha v ukrainskii dramaturhii 20–50-ky rokiv XX st.* Dys. dokt. filol. nauk [Modelling of Fictional Consciousness of a Personage in Ukrainian Drama of the 20–50s of the 20<sup>th</sup> Century. Dis. Doctor of Sciences]. Kyiv, Taras Shevchenko National University of Kyiv, 467 p.
- Derzhavyn, V. (1948a). *Try roky literaturnoho zhyttia na emigratsii (1945–1947)* [Three Years of Literary Life in Emigration (1945–1947)]. Munich, Academia Publishing House, 32 p.
- Derzhavyn, V. (1948b). *Ukrainska emigratsiina literatura (1945–1947)* [Ukrainian Émigré Literature (1945–1947)]. *Kalendar-almanakh na yuvileinyi 1948 rik (1648–1848–1918)* [Calendar-Almanac for the 1948 Jubilee Year (1648–1848–1918)], pp. 130–152.
- Holubets, M. (1934). *Poslivia* [Proverbs]. In Yu. Kosach. *Sontse v Chyhyryni (Povist pro dekabrystiv na Ukraini)* [The Sun in Chyhyryn (A Tale of the Decembrists in Ukraine)]. Lviv, Ivan Tyktor Publ., pp. 107–122.
- Korybut, Yu. (1947a). *Na novomu porozi* [On a new threshold]. *Ukrainska trybuna* [Ukrainian Tribune], vol. 59 (83), p. 5.
- Korybut, Yu. (1947b). *Ukrainskyi trahediinyi teatr* [Ukrainian Tragic Theatre]. *Arka* [The Arch], vol. 4, pp. 17–18.
- Korybut, Yu. (1948). *Nash misteriiinyi teart* [Our Mystery Theatre]. *Ukrainska trybuna* [Ukrainian Tribune], vol. 1 (123), pp. 18–19.
- Kosach, Yu. (1943). *Obloha: dramatychna poema* [The Siege: A Dramatic Poem]. Krakow – Lviv, Ukrainian Publishing House, 80 p.
- Kosach, Yu. (1946). *Skorbna symfonia* [The Sorrowful Symphony]. *Kurier Kryvbasu* [Courier of Kryvbas], vol. 266–267, pp. 279–320.
- Kosach, Yu. (1946). *Skorbna symfonia* [The Sorrowful Symphony]. *Ridne slovo* [Native Word], vol. 9–10, pp. 17–30.
- Kosach, Yu. (1947a). *Diistvo pro Yuriia Peremozhtsia: trahediia* [The Play about Saint George the Victor: A Tragedy]. Regensburg, Ukrainian Word Publishing House, 64 p.
- Kosach, Yu. (1947b). *Zahybel Tyry: dramatychna poema* [The Fall of Tyra: A Dramatic Poem]. *Pokhid* [Campaign], vol. 1, pp. 46–56.
- Kosach, Yu. (1948). *Baida: etiud* [Bayda: etude]. *Chas* [Time], vol. 21 (138), pp. 5–6.

- Kosach, Yu. (1987). *Roman antyheroia (Slovo vid avtora)* [Anti-Hero's Romance (Author's Note)]. In Yu. Kosach. *Volodarka Pontydy (Regina Pontica)* [The Lady of Pontida (Regina Pontica)]. New York, Novi Obrii Publ., pp. 3-7
- Kosach, Yu. (2015). *Marsh Chernyivskoho polku: dramatychna khronika* [The March of the Chernihiv Regiment: A Dramatic Chronicle]. *Kurier Kryvbasu* [Courier of Kryvbas], vol. 305-306-307, pp. 188-207.
- Radyshevskiy, R. (2018). *Yuriy Kosach: literatura yak holos natsii* [Yuriy Kosach: Literature as the Voice of the Nation]. Kyiv, Talkom Publ., 384 p.
- Reutova, M. (2019). *Dramaturhiia Yuriiia Kosacha: tekst, kontekst, intertekst.* [The Dramaturgy of Yuriy Kosach: Text, Context, Intertext]. Vinnytsia, Yu.V. Kushnir Publishing, 180 p.
- Sherekh, Yu. (1946). *Styli suchasnoi ukrainskoi literatury na emigratsii* [Styles of Contemporary Ukrainian Literature in Emigration]. *MUR. Zbirnyky literaturno-mystetskoi problematyky* [MUR: Collections on Literary and Artistic Issues], vol. I, pp. 54-80.
- Sherekh, Yu. (1964). *Ne dlia ditei. Literaturno-krytychni statii i esei* [Not for Children: Literary-Critical Articles and Essays]. New York, Prolog Publishing, 415 p.
- Stekh, M. R. (2012b). *U poshukakh «ukrainskoho Hamleta»* [In Search of a "Ukrainian Hamlet"]. *Kurier Kryvbasu* [Courier of Kryvbas], vol. 276-277, pp. 156-158.
- Stekh, M.R. (2012a). *Dmytro Bortnianskyi v nevidomiy piesi Yuriiia Kosacha* [Dmytro Bortniansky in an Unknown Play by Yuriy Kosach]. *Kurier Kryvbasu* [Courier of Kryvbas], vol. 266-267, pp. 274-278.
- Veb. (1947). *Yuriy Kosach. "Diistvo pro Yuriiia Peremozhtsia"* [Yuriy Kosach. "The Play about Saint George the Victor"]. *Arka* [The Arch], 5, 41.
- Visych, O.A. (2019). *Metadrama: teoriia i reprezentatsiia v ukrainskii literaturi.* Dys. dokt. filol. nauk [Metadrama: Theory and Representation in Ukrainian Literature. Manuscript. Dis. Doctor of Sciences]. Lutsk, Lesya Ukrainka Eastern European National University, 387 p.
- Zaleska Onyshkevych, L. (2009). *Tekst i hra. Moderna ukrainska drama* [Text and Play: Modern Ukrainian Drama]. Lviv, Litopys Publ., pp. 24-37.

*Дата надходження до редакції / Submitted: 13.09.2025*

*Дата прийняття до публікації / Accepted: 18.03.2026*

*Дата публікації / Published: 04.06.2026*