

ВІДКРИТІСТЬ СВІТОВІ

Зачарованість історією, виняткова чутливість до голосів із минулого у прозі Юрія Косача пов'язана з пильним шуканням усе досконаліших дзеркал, які б допомогли зрозуміти себе і свою добу, вияскравити приховані зв'язки й незавважені впливи, а зрештою, з усією очевидністю показати визначеність сьогодення – минувшиною, а історії – таки ж якоюсь мірою нашою животрепетною сучасністю. Письменник любить авантюрний часопростір і героя, котрий ніколи не уникає найскладніших життєвих випробів та найнебезпечніших пригод. Найбільше його приваблює нестак ніби й виграшне для українського історичного белетриста XVIII століття. Інтерес до цього, за Драгомановим, «пропащого часу» (в оцінці віку Просвітництва автор «Володарки Понтиди» зі своїм знаменитим дідом у других не погодився: «Ні, професоре, це ще не був пропащий час. Це був реалістичний світогляд нащадків козацького бароко, які знали, що “головою муру не проб'єш”») вочевидь має біографічне підґрунтя. Народжений 1909 року в Києві, в родині молодшого брата Лесі Українки Миколи, дитиною часто подовгу жив у Колодяжному. Далі була львівська гімназія, Варшавський університет, захоплення національними ідеями й ув'язнення у польській тюрмі. Емігрує спершу до Франції, по Другій світовій війні опиняється в таборах ді-пі у Німеччині, згодом переїздить до США. Вигнанець, безґрунтовний мандрівник чужими, не завжди й гостинними, краями, витворює власний образ ідеальної, романтизованої й «вестернізованої» України, вишукуючи в минулому сюжет, що давали б змогу показати долученість вітчизняної еліти до визначних подій європейської історії.

«Коріння його екзотизму, – писав Юрій Шерех, – у тому, що він не знаходить такої України, як він уявляв і бажав, а іншої він не знає або радше не може зрозуміти як цілоти. Образ лишається для нього загадковим. І він починає шукати Україну не в Україні, а в Європі, як П. Куліш колись шукав – наслідок подібного

конфлікту – по черзі в Санкт-Петербурзі, в Варшаві і в Істанбулі. Та величезна праця розуму й почуття, яку зробило покоління двадцятих років, не дійшла до Косача, – може, через відірваність від рідного ґрунту, може, через самий склад його темпераменту» [1, с. 198]. Глорифікований Косачем «реалістичний світогляд нащадків козацького бароко» якраз у XVIII столітті виявляється переважно у різних моделях достосування до ситуації, коли після втрати державності національно-культурна ідентичність визначалася особистим вибором кожного. Адже якщо політичні атрибути втратили вагу, зоставшись у кращому разі лише набутком історії (викорінюваної й фальсифікованої з неймовірною послідовністю й жорстокою старанністю!), то майже що єдиним підґрунтям національної тожсамості ставала культура.

Для українців, розкиданих у повоєнні 40-ві по численних таборах переміщених осіб у Німеччині, вибудовування адекватної моделі культурної ідентичності, творення власного культурного простору було єдиною альтернативою неунікній і швидкій асиміляції. Чужинці на руїнах повоєнної Європи почувалися загубленими, закинутими у незрозумілий, зворохоблений щойно пережитою катастрофою світ, де їм у кращому разі судилася доля упосліджених маргіналів. Ось чому вони так пристрасно обговорювали можливість утвердження «держави слова» або, в іншій версії, «великої літератури», яка виконуватиме хоча б деякі функції втраченої держави, з-поміж них і захисну, об'єднувальну, бо ж як їще могли протистояти розпорошенню й нівеляції!

Йшлося про можливість розвитку літератури поза україногенним простором. Одну з найцікавіших культурологічних концепцій запропонував тоді Віктор Петров-Бер. Він проводить аналогію з Німеччиною початку XIX століття і стверджує певну незалежність культури від політичних інституцій. «Кінець XVIII – перша половина XIX століття – час колосального духовного піднесення Німеччини, – писав автор “Історіософічних етюдів”. – Але що становила собою Німеччина на тому етапі політично? Ніщо! Національної Німеччини реально не існує. [...] І саме цей період є періодом пишного й барвистого квітіння німецької духової культури. В письменстві: Новаліс, Тік, Вакенродер, брати Шлегелі, брати Грім, Брентано, Кляйст, Гельдерлін, Е. Т. А. Гофман, не кажучи вже про Шиллера й Гете. В філософії: Гердер, Кант, Фіхте, Гегель, Шеллінг, Фр. Баадер, Геррес і, щоб закінчити, Феєрбах. Саме на даному етапі німецька культура опановує світ, і романтизм здійснює свій тріумфальний похід, похід піднесеного й здійсненого духу через усі країни Європи. А тоді відразу після цього бурхливого, подум'яного розквіту приходить цілковитий занепад. Культурна пустка,

Готфрид Келлер, Конрад-Фердинанд Маєр». Ця культурна пустка й ніщота співвідноситься з політичною могутністю: «Бісмарк у політиці; Готфрид Келлер – в культурі. Отже, констатуємо: політичний регіоналізм був властивий для доби культурного універсалізму Німеччини і, навпаки, на етапі імперської експансії духовна культура Німеччини занепадає. Тим то, як бачимо, історично можливі обидва варіанти: прямого зв'язку етносу, держави й культури [...] і оберненого» [2, с. 9–10]. Концепція «Готфрида Келлера» співвідноситься з Самчуковим гаслом «великої літератури». «Велика література» мала би репрезентувати Україну як духовну сутність, бути виявом душі народу, засвідчити його здобутки перед світовим «моральним ареопагом»... Тобто для бездержавного народу Література застається єдиним засобом ствердити себе й репрезентувати перед вселюдською спільнотою. Натомість для Петрова-Бера література не співвіднесена з державністю: вона може блискуче розвиватися за відсутності чи слабкості держави, не ставлячи перед собою завдань, для неї не питомих, не намагаючись сприяти утвердженню національної ідеї й національної держави.

Юрій Косач оцінює стан української літератури з екзистенціалістських позицій і вважає його кризовим. (Його доповідь на Першому з'їзді МУРу так і називалася – «Криза сучасної української літератури».) «Коли Косач говорив про кризу, – писала Соломія Павличко, – то йшлося передусім про ідеологію в галузі літератури Дмитра Донцова. На думку доповідача, українська література не могла стати “великою” з причини її політизації. Тенденційна, утилітарна, політизована література “узурпувала провідництво”, а це, у свою чергу, “спричинило не тільки віддалення нашого письменства від шляхів всесвітньої літератури, але й глибоку внутрішню кризу, яка триває й досьогодні”. Косач говорить про естетичну одногранність, штампованість, банальність такої літератури й про ущербність типу “сильної людини”, нею пропагованого й будованого» [3, с. 253].

Долучився Юрій Косач і до мурівських дискусій про «дві душі Гоголя». Інспіровані ще від кінця XIX століття Драгомановим і Нечуєм-Левицьким, пізніше Євшаном і Маланюком, у воєнні й перші повоєнні роки вони знову набули особливої гостроти. Як згадував Юрій Шевельов, 1943 року в Львівському літературно-мистецькому клубі найбільш резонансною була «дискусія про Миколу Гоголя, що переплеснулася з одного вечора до другого, охопила велике число промовців і викликала гостро-чуттєву реакцію публіки. Для одних Гоголь був національний зрадник, для других – український письменник, хоч і вживав він іншої мови. ...Заля була поділена на дві половини. Там, де одні захоплено плескали й кричали

“браво”, інші голосно висловлювали своє обурення. Реакції були такі гострі, ніби висліди дискусії мали вирішити розв’язку війни, долю всіх присутніх, навіть долю України» [4, с. 378]. Напругу всіх цих багатолітніх суперечок можна відчутися хоча б із саркастичного пасажу в повісті «Еней і життя інших»: «...я набув би собі слави доброї душі, коли б на балі, влаштованому офіцерами ляйб-гвардії НН-ського полку я не образив генерала князя Б..., сказавши між іншим “великий українець Микола Гоголь...” “П-а-азвольте, маладой чела-ек, как ви сказали?” Я повторив. Генерал дивився на мене, ні, він поїдав мене очима, що поступово виходили з ямин. Я відступився, бо думав, що його вдаряє грець. Він багрянів, він наливався кров’ю, як яблуко, як буряк. “Да как... да как ви смее?” – заревів він, і біля нас колом почала збиратись юрба. “Гаспада, – звернувся він до голів пташачих, птеродактильних, іхтіозаврячих, кнурячих, гусячих, – Гаспада, етот маладой челадек, етот... етот... пасмел заявить, что величайший русский писатель бил... но, вы подумайте...” “Женоненавистником, ваше превосходительство?” – услужливо прошепотів галянтний ад’ютант; “нет, гаспада, гаразда хуже, украинцем!...”»

Роман про Богдана Хмельницького «День гніву» (1948) Юрій Косач пише – всупереч усталеній натовді радянській інтерпретації історичних подій – як *роман про державця*: «Це людина з тієї глини, з якої ліплять Цезарів». Гетьман – не лише воїн, а й розважливий дипломат. «День гніву» українського народу – це момент, коли «на цю іграшку дивиться пів-Європи». Послідовно наголошується значущість українських справ для всієї європейської політики, для великої історії: «Гостра Богданова шабля вже мерехтить у Червоній Русі. “Оселя свободи” Богданова під Золочевом. Що буде завтра? У Львові, в Замості, в Ярославі, в Гданську? Бо ж простягнув йому руку, з другого кінця Європи, такий же визволитель закованої свободи простих людей генерал Олівер Кромвелл. Ім’ям Богдановим, як гаслом, пізнають себе вірні свободі: на передмістях Кракова, на скельному Підгаллі, на Литві й Білорусі, на Дону і у калмуцьких степах... Лопотять, лопотять корогви повстання, мов язика вогненного спалаху, прочули бо найдальші сторони дудніння стінобитних гармат, гриміт обозів, брязк панцерів цієї армії свободи».

Чи не всіх першорядних мурівських письменників цікавить сама можливість існування «прибраної» національно-культурної ідентичності, яка була б не відпочатку даним імперативом, а результатом свідомого індивідуального вибору. Можна тут згадати – у різних контекстах і ракурсах – написані в другій половині 40-х «Ой поїхав Ревуха по морю гуляти...» та «Помсту» Віктора Домонтовича, «Ціну людської назви» або «Близнята ще зустрінуться»

Ігоря Костецького. Юрій Косач звертався до цих колізій ще у кращих оповіданнях 30-х, як-от «Вечір у Розумовського» чи «Голос здалека». Блискучий амбасадор Андрій Розумовський постає у Косача господарем одного з найзнаменитіших європейських салонів, де твориться велика політика. «Син чабана із глухих Лемешів, а потім, за химерною примхою долі, за казковою витівкою життя, – гетьмана всієї України, пропалив свій слід по Європі від краю до краю, блиснув по дворах і столицях найзнаменитіших династій, важив не раз у душі долі народів і держав...» Художній смак здебільшого не зраджує Юрію Косачу, він уміє надмір патетики врівноважувати нотками іронії. Сановні гості Розумовського одразу змаліли поряд зі своїм геніальним сучасником Бетховеном, хоча композитор почувається чужим і самотнім у модній вітальні амбасадора, і лише старий господар зміг відчутти в цій незвичній музиці утвердження нової естетики, усвідомити, що коли «нас із вами згадають за сто-двісті років наші нащадки, то тільки тому, що ми мали щастя слухати гру самого Бетховена». Українська сутність представника славетного, гетьманського роду виявляється хіба у піснях, які любить співати разом з домашньою челяддю. Це така собі елегійна візія, милий спогад, що небагато важить у житті високого посадовця на службі вже іншій державі, до того ж державі-загарбниці.

У «Голосі здалека» сюжет драматичніший і контрверсійніший. Героєві несподівано починають снитися чужі сні чи, ймовірно, являється чужа реальність. Юнакові з російської Півночі, білогвардійському офіцерові в одному з боїв під час громадянської війни раптом постала перед очима неймовірна картина: незнайомі прапори, кіннотники у якихось архаїчних убраннях, врешті, цар Петро на чолі війська... Потому візіонер западає у дивний психічний стан, галюцинує, розмовляє ніколи ним не чутою українською мовою. Згодом у Гамбурзі цей інженер Ч... стає свідком «дивно реконструйованої сцени арешту Войнаровського». Уже перед смертю героєві оповідання пощастило зустрітися зі своїм, очевидно, далеким родичем (принаймні вони мають те саме прізвище і дуже подібні зовні) і дізнатися, що його предки-українці після мазепинської поразки були зіслані на російську Північ. У родині пам'ять якнайстаранніше стерилізувалася у кількох поколіннях, ніхто ніколи не розповідав Ч... про небезпечне минуле, і він виріс людиною російської культури. Але голос з минулого таки пробився із підсвідомості, аби змінити його життя, так що пошук власного коріння став виснажливою манією, сенсом існування. Для самого Юрія Косача йшлося про голоси його власних предків, які у XVII–XVIII століттях належали, як-от бунчуковий товариш Степан Васильович

Косач, до гетьманської аристократії. Символіка «Голосу здалека» накладається, зрозуміло, не лише на індивідуальну чи родинну, а й на національну історію загалом.

Для самоусвідомлення мурівського покоління усі ці проблеми були вочевидь актуальними. Водночас повоєнна дійсність вимагала певних ідеологічних коректив. Ішлося, зокрема, про екзистенціалістський контекст складних філософських шукань, про втрату спасенної віри у можливість побороти зло. На руїнах розбомблених європейських міст гуманістичні концепції людини – вінця творіння більше не переконували й не захоплювали. Якраз у зв'язку з процесами світоглядного самоозначення повоєнного покоління писалася Косачева повість «Еней і життя інших» (1946).

Поняття безґрунтяства й відчуженості, важливі для інтерпретації творчості багатьох представників Мистецького Українського Руху, у Юрія Косача пов'язуються з необхідністю порвати з утилітаризмом вісниківства, з настановами Дмитра Донцова. «Філософія чину», яка була свого часу реакцією на уенерівську поразку, наприкінці 40-х уже багатьом видавалася неприйнятною. Якраз розрахунок із вісниківством, «прощання з учора» (Юрій Шерех) чи не насамперед визначає еволюцію головного героя Косачевої повісті. Микола Ірин – це самозречений корсар, одержимий одною ідеєю: «Археологія – любима наука, любимі вірші, любимі люди – все мусило бути офіроване. Офіроване чому? Тому образу самого себе, який Ірин собі виробив. Тому Іринові, яким він себе робив. [...] Ірин робив з себе пересічність. Так, те, що йому здавалось новим, якістю нової людини, – це було знищення людини в собі». Звинувачення оповідача несподівано жорстоке, адже йдеться про героїчного оунівського провідника. Ірина характеризують як «назагал мірноту. Ірин – це тільки виконна сила, урядовець, бюрократ революції. Нехай, може, наше століття взагалі доба мірнот, пересічностей. Я не обнижую його вартости, він – незвичайний, саме в своїй пересічності». Оповідач Вадим Васильович, ймовірно, не хоче вибачити Іринові зашорену байдужість і зневагу до численних проявів живого життя у всій його розмаїтості (якраз отаким по-своєму навіть гедоністичним всеприйняттям життя наділено деяких песонажів Косачевої історичної белетристики, здебільшого людей барокової чи романтичної доби).

Ціле ХХ століття оскаржене як *пересічне*, безстильне – знов-таки порівняно з культурною потугою чи не барокової доби. Тут підтверджується думка Юрія Шереха, що Косач не сприйняв уповні осяги зрілого вітчизняного модернізму 20-х років і, очевидно, вважав передвоєнні десятиліття багато в чому втраченими, кризовими для української культури. Свідоме обниження себе до пересічності (що й закидається Миколі Ірину) було, мабуть, чи не єдиною

можливістю здобути хоч якийсь певний ґрунт і сенс існування, коли тоталітарна свідомість знецінила усі гуманістичні вартості. Але борці з тоталітаризмом самі незрідка ставали зашореними й нездатними почути чужу думку в'язнями ідеології. Оповідачеві «Енея...» Вадимові Васильовичу здається, що Ірин «дотла витлів», Галочка звинувачує свого друга у тому, що він «все нищив», що хоче будувати нове життя «на нищенні й смерті». По війні пафос офірування всього найдорожчого задля ідеї уже не пориває й не захоплює; може, якраз недавня катастрофа навчила декого з героїв повісті цінувати життя у всіх його нібито й незначущих проявах. Солдатська доблесть, зрештою, завжди масовидна, й Ірин репрезентує покоління бездоганних виконавців бойових наказів. Чиєсь право зробити вибір за всіх не ставиться під сумнів і не оскаржується. Інтелектуал і поет став бездоганим солдатом, і всі люди докола – для Ірина насамперед «коліщатка» механізму, який не повинен давати збоїв. Засіб, а не мета. «Я так звик, – узагальнює зі своєї позиції мандрівця й спостерігача “Енея” оповідач Вадим Васильович, – до цих насмішуватих руських бестій, до їхнього повстання за ці роки. [...] ...це були сини прикрої доби погноблення ratio. Це були корсари». «Прикра доба» не брала до уваги якраз життя інших. Важливість для автора-екзистенціаліста самого поняття Іншого у концепції повісті підкреслено ще й заголовком. Двоє головних персонажів, Ірин та Еней, трактують «інших» зовсім по-різному. Для першого *інші* майже ніколи не стають суб'єктами, швидше слухняними елементарними частинками, рух яких має спрямовувати вища воля революції, чинена, зокрема, незламними й безіменними солдатами-виконавцями. І будь-який відступ від цієї ригористичної засади Ірин вважає недозволеною й непростенною слабкістю, навіть зрадою. Для нього немає ніяких винятків, адже до функції він зводить і себе самого. (Функціоналістській ідеології підпорядковується й поезія, і одержимість наукою, навіть і кохання: за сюжетом «Енея...» Ірин не зупиняється й перед тим, щоб офірувати задля справи свою обраницю.) Тут, звичайно, критика вісниківства стає критикою тоталітаризму як такого; йдеться про поцінування особистості, індивідуальних цінностей та індивідуальної волі.

Інакшу позицію представляє оповідач Вадим Васильович – Еней, письменник, спостерігач – мандрівець, невтомний колекціонер вражень, образів, настроїв, усе нових і нових проявів чарівливої дійсності, котрий бачить своє призначення у тому, аби «іти поряд інших, життя нести наопашки, плечем об плече торкатись і смерті й надії (оце ж якраз і є упривілейована позиція письменника, адже описати можна лише той шлях, що бачиться з якоїсь

дистанції. – В. А.)». Еней лише «зукоса, іноді крадькома підглядає за чужим щастям і без усякої потреби ранив себе чужою зневірою». Візійний світ, уявлення про дійсність мають принаймні не менше значення, аніж дотикальна конкретика: «...Нестримне мигтіння видив, як краєвид у моїх снах: спіралі, тремтливі еліпси, й у них, мов на експериментальному кону, іноді почварний, іноді ніжно-красивий, зовсім неправдоподібний гротеск. Це була моя перемога над умовністю часу, моя нарешті осягнена мета боротьби за координування не предметів – уявлень про предмети». Маємо естетичну настанову таки ж на стилізацію, на підпорядкування реальності письму, а не на пласке копіювальницьке відображення. Утилітарні потреби важать для Енея не багато, не людська цілеспрямованість і воля, не прагнення підпорядковувати, а швидше невпинний і неконтрольований саморух життя стає найвищою цінністю. І письменник швидше колекціонує даровані зрідка з'яви краси, аніж хоче не нами створену дійсність поліпшувати і вдосконалювати. Коли людина дії, людина-перетворювач керується логікою, причиновістю й розрахунком, відкидаючи й не помічаючи ту «зайвину» розмаїтого світу, яка ні в яку найдосконалішу калькуляцію реалістів-прагматиків не входить (це якраз Миколу Ірина названо людиною-калькулятором), то Вадим Васильович любить магію життєсну: «Я, з певністю, живу в тій проміжній стадії між відкриттям очей, ще жартіючим царством чудесного, де я був, і новим, реальним світом, який для мене став лиш продовженням сну, з усіма здогадними недоречностями й нелогічностями». Оця метафора життя-сну виводить роздуми Косачевого протагоніста у широкий контекст культурних асоціацій і мистецьких претекстів, на які герой взорується. Якраз Енеєвими очима ми переважно бачимо художній світ повісті, і він, зокрема, вражає якраз співвіднесеністю й взаємопов'язаністю найвіддаленіших, здавалося б, феноменів і речей.

Ірин та Еней протиставлені у кількох вимірах. Діяч – і спостерігач, цілеспрямований перетворювач – і замилуваний Божим творінням мандрівець... (Колізія фанатичної віри й скепсису тут співзвучна з «Апостолами» В. Домонтовича, опублікованими того ж 1946 року в мурівському альманасі «Хорс». Обидва письменники представляють фанатизм та ідею насильницького протистояння злу, виправдання негідних засобів високою метою – назагал ущербними й «мірнотними». Коли по різні боки залізної завіси закликали підпорядкувати літературу високій ідеї (еміграційні апологети «великого» мистецтва – національному визволенню, речники соціалістичного реалізму – ідеї соціальної рівності), то незаангажоване письменство, яке б не служило ніяким зовнішнім цілям, продов-

жували обстоювати лише послідовні модерністи. У прозі Юрія Косача знайдемо ще кілька варіантів цієї колізії. Серед історичних сюжетів можна згадати оповідання «Запрошення на Цитеру» (1945), герой якого, блискучий український живописець Антон Лосенко, жертвує всім заради мистецтва. Йому протиставлено співучня й приятеля по малярській академії Тадеуша Костюшка: з точки зору цього апостола дії й боротьби, немає нічого вищого й дорожчого, аніж ідеали свободи й боротьби проти тиранів.) Якраз «безгрунтовний» скептик Еней щоразу мусить опікуватися жертвами Іринових героїчних акцій. Життя інших має для Енея суб'єктний вимір, і розпоряджатися чужими долями він не почуває себе вправі. Все ж у якийсь момент ці антиподи «опинились в однакових, вражаюче тотожних зонах мислі». Спостерігач Еней не може й не хоче протистояти плину життя, не годен змінити навіть і те, що для нього неприйнятне. Натомість Ірин, «людина, що має шалену снагу зламати межі свого існування», шукає нової віри, можливо, знову в чомусь ілюзорної. Відбувається розрахунок з минулим: «...Перед війною ми всі ще вірили у можливість перебороти зло. [...] Тепер – це все виглядає квілінням немовляти». Ірин приходить до екзистенціалістської (чи навіть стоїцистської) тези про «безнадійність людського існування» й «неоминальність зла». У цій ситуації він бачить два шляхи: «один – скоритися злу і лише пробувати злагодняти його», другий – «для людей, що хочуть бути все ж таки людьми, – це жертва», «може, й смерть». Для Ірина все це не філософські розмисли, а утилітарна, як він каже, потреба знову віднайти втрачений сенс свого існування. Тобто боротьба без жодної надії на успіх. Проте героїчний корсар і тепер не застановляється над ціною того, що готовий офірувати. Вадим Васильович вважає, що існує третій шлях. Це мало бути життя «потойбіч зневіри. Після чорного провалля ніщоти починалося знов життя. Може, без світлої віри, з відкритими очима на гнилизну й цвітіння, на нікчемність і вищість». Микола Ірин, як йому здається, здобуває свободу. Принаймні він зважується порушити досі абсолютний для нього кодекс солдатської доблесті: на кільканадцять хвилин затримує руйнування мостів, щоб дати змогу Галочці та її супутникам вийти з оточеного міста. Як Ірин і передбачав, його за це судив партизанський трибунал, але все ж виправдав, бо ворог усе одно потрапив у мішок. Для Миколи Ірина це був акт звільнення від «машинного» виконавства, це була поступка «людському». Але лише часткова поступка, бо довіри до життя, замишування його розмаїттям, певності у тому, що кожен мусить сам і лише сам зробити свій вибір на користь добра чи зла, у залізного корсара все одно немає. І в повоєнній дісності він уже не може себе знайти.

Юрій Шерех схарактеризував його людиною вчорашнього дня: «І все-таки – вчорашній день. Людина покоління “Вісника”. Ніби символічно, що журнал помер 1939 року. Люди, виховані ним, звичайно живуть, але, якщо вони не хочуть бути живими трупами, вони повинні якоюсь мірою переглядати свої старі позиції. Вони створили своєю діяльністю легенду про себе, це так. Але ж легенда – перший сигнал смерті» [5, с. 212].

В «Енеї та житті інших» звучить і незмінно важливий для Юрія Косача мотив себезробленості, тобто національно-культурної ідентичності як результату свідомого індивідуального вибору. В історії Галочки (претекстом її вибору, як це представлено в повісті, була біографія Олени Теліги) підкреслено момент переходу (чи, точніше, повернення) з російської культури в українську. Народжена в родині російських аристократів, вона закономірно опиняється в емігрантському середовищі, яке культивує міф великої Росії. Вибір українства був для Галочки чи не актом протесту й заперечення того середовища, що її сформувало. Міф про Антея вона вважає застарілим: «...він надто механістично символізує й пояснює обнову патріотичного чуття. Я стала українкою зовсім не тому, що побачила соняшники й вишневі садки, доторкнулась до зримого – до ясних зір, тихих вод [...] Це неспокій. Це вічний бурелім, що в душі, й цим неспокоєм ми тавровані. Є в цьому одержимість, є й приреченість. І трагізм нашої доби – нас, безґрунтян, нас – *déracinés*, нас – гнаних, мов перекотиполе, нас – м'ятежних і метушливих. Це, звичайно, романтично, але – нежиттєво». Усвідомлений трагізм власноруч вибраної долі робить цей вибір тим переконливішим.

Для митця вибір ідентичності – це ще й вибір мови та національної художньої традиції, до якої він самохіть долучається. У повоєнні роки Юрій Косач не раз звертається до драми художника, змушеного змиритися з тим, що славу можна отримати лише з рук поневолювачів. У цьому зв'язку претекстом Косачевої драми про Дмитра Бортнянського «Скорбна симфонія» була Українчина «Оргія» (і, ширше, знана полеміка Лесі Українки та Володимира Винниченка про підставовість переходу в іншу культуру (причому вибір стократ ускладнюється тим, що ця *інша* культура є культурою колонізатора)). Антей воліє замовкнути, «повісити арфу на вербі», а врешті, у безвиході, загинути, але не співати для завойовників свого краю. Українські митці XVIII й початку XIX століття мусили шукати кар'єри й визнання у чужій столиці. Так було з Дмитром Бортнянським, так – трохи пізніше – з Миколою Гоголем. По-гоголівськи фантасмагорична «Скорбна симфонія» розгортає протиборство двох душ, двох ідентичностей. Петербург підніс

маестро як найвидатнішого майстра, але все ж директорів царської капели щось заважає з приємністю слухати похвали тих, хто завдав стільки лиха його землякам. Водночас – із відстані століть – слава Дмитра Бортнянського – це слава композитора українського й спадок української таки культури. І знаємо, що при кінці того самого ХІХ віку, у перші роки якого Бортнянський написав музику проімперського гімну «Певец во стане русских воинов», геніальний Микола Лисенко зрікається кар'єри в Петербурзі й стає творцем національної музичної школи. Але щоб це стало можливим, потрібна була праця багатьох подвижників.

Так само й вибір Миколи Гоголя навітлюється долею Тараса Шевченка. Цю колізію глибоко проаналізував (продовжуючи полеміку, започатковану, зокрема, й Українчиною «Оргією», і «гоголівськими» роздумами Сергія Єфремова, Миколи Євшана, Дмитра Чижевського) у знаменитій статті 1935 року «Гоголь – Гоголь» Євген Маланюк – ще одне свідчення важливості самої проблеми «прибраної», вибраної національної ідентичності для еміграційної спільноти. Маланюк свідомий того, що перехід письменника до писання іншою мовою може й сприяти реалізації його таланту, а тим більш популярності: «...історії літератур показують нам цілий ряд письменників – “самоперекладчиків”, які, більш-менш щасливо для своєї творчості, спробували уживати іншої мови, і то не лише в прозі, але й – що значно трудніше й небезпечніше – в поезії віршованій. Яскравий приклад – Р. М. Рільке (до речі, півслов'янин, бо син чешки), який майже з однаковою натуральністю писав вірші німецькі й французькі (остання його книжка), щоправда довший час перебувши в Парижі як особистий секретар різьбяря Родена. По-французьки написав був свою “Саломею” Оскар Вайлд. Виспянський і Шибишевський починали свою літературну діяльність німецькою мовою, як, до речі, Ольга Кобилянська. Врешті, мадярський Шевченко – Петефі був словаком Петровичем, який по-словацьки, либонь, нічого й не написав. Таких імен можна назвати немало *. Але є щось, що яскраво відрізняє від них Гоголя і не лише не дає підстав зарахувати його до вищенаведених “щасливців”, але й робить з нього найтрагічнішу постать письменника того роду. [...] У випадку Гоголя справа значно ускладнюється тим, що письменник був потенційно геніальний і що його “експеримент” не відбувався всередині кола с п і л ь н о ї цивілізації, а вимагав

* Батько російського театру, автор комедії «Горе от ума», відомий під прізвиськом «Грібоедов», був у дійсності Grzybowski з повстанської польської родини. Нобелівський лауреат І. Бунін походив з «литовської» (отже або білоруської, або української) шляхти – Буньковських і до самої смерті в родині називався «Яном».

передовсім виходу з цього кола і переходу до цивілізації, істотно відмінної, властиво, протилежної їй в о р о ж о ї. Та ворожа цивілізація вимагала, кажучи конкретно, м о р а л ь н о ї с м е р т и (“усмертнення цілого себе”) або розриву з о р г а н і ч н о ю цілістю, а одночасно – м е х а н і ч н о розплистися в аморфній неокресленості “Росії”, отже – культурно-національного самогубства» [6, с. 37, 49]. Юрій Косач, зокрема й «Скорбною симфонією», розгортає якраз це Маланюкове протиставлення різних цивілізацій, культури колонізованої та імперської. Розмисли про ціну (і межі!) компромісів, на які має право піти митець, прагнучи творчої самореалізації й визнання, важили для Косача дуже багато у контексті його власного вибору. Маючи тяжкі гріхи перед радянським режимом (як-не-як співпрацював із донцовським «Вісником»; та й сама належність до родини Косачів, представників якої неухильно переслідували й репресовували у 30-ті, – адже молодша сестра Лесі Українки Ізидора рубала ліс у сибірській тайзі в той самий час, коли речники більшовицької ідеології усталювали міф про Лесю Українку як мало не предтечу соціалістичного реалізму, представницю марксизму й «друга робітників», – уже викликала підозру й пильну увагу спецслужб), письменник згоджується на співпрацю, на пріснопам’ятну роль «друга Радянського Союзу», видає прокомуністичний журнал «За синім океаном» і тим спричинює тривалий і глибокий конфлікт з еміграційним культурно-мистецьким середовищем.

Проблема вибору національної тожсамості важлива й у «Володарці Понтиди», яку Юрій Косач назвав «романом антигероя». Молодий український шляхтич Юрій Рославець зваблюється в Парижі прекрасною незнайомкою в масці й ціле життя присвячує погоні чи то за мрією, чи за небезпечною, згубною химерою. Його обраниця, княжна Дараган, називає себе донькою Олексія Розумовського та імператриці Єлизавети Петрівни і претендує на узурпований Катериною Другою престол Російської імперії. В основу сюжету покладено відомий історичний факт, подію, до якої багато разів зверталися і живописці, й романісти. Проте український автор інтерпретує сюжет у цілковито новій перспективі. Для нього княжна Дараган – «це, – читаємо в передмові, – мабуть, перша **українка-емігрантка**, помітна також своїми політичними концепціями, в яких фігурувала й Україна». (Варто зауважити, що в Косачевих історичних сюжетах незрідка забирає голос владна жінка, яка прагне змінити хід подій. Так у ранній «Глухівській пані», де вдова одного з останніх українських гетьманів, Анастасія Скоропадська, у передсмертних мареннях намагається виправдати свого чоловіка і перед Мазепою, й перед Україною. В її інтерпретації

йдеться про людину, котра у кризовій, безвихідній ситуації зробила все, що могла.) А Юрій Рославець проходить крізь найдивовижніші спокуси свого неоднозначного, блискучого й нищого водночас, віку. Саме його романна доля змушує визнати велику рацію драгоманівського визначення XVIII століття як «пропащого часу». Дідівська слава, спогад про участь у визвольній війні Богдана Хмельницького поблякли й музеєфікувалися. Батько, боячись переслідувань, якнайпильніше старався догодити новій російській владі, а Юрія натомість послав учитися до Франції (можливо, й тому, що, подібно до героя Українчиної «Боярині», не хотів, аби син його мусив «чужим панам служити в ріднім краю»). Однак найбезневинніше юнацьке кохання одразу унеможлиблює для хлопця повернення на батьківщину, адже жінка, котрою він захопився, – небезпечна бунтарка проти законної імператорської влади. За законами пригодницького роману, персонаж потрапляє з однієї халеми в іншу, безліч разів дивом уникає неминучої загибелі, а врешті, лише пливе за течією, за плином подій, якими він зовсім не здатен керувати. Отож, відна жалю жертва у руках примхливої й неприхильної долі? І так, і ні, бо коли при початку знайомства з дивною жінкою Рославець керується лише сехвилинною прихильністю, то з часом щось поступово міняється, і герої починає шукати все ж тривкіших засад власного існування й певніших цінностей. Кинений до в'язниці, він задумується над причиною своїх нещасть: «Так і треба тобі, Рославець! Терпи і нікого не проси. Тільки зміна в тобі самому, тільки змужніння вирве тебе із провалля твоїх нещасть. І мені легше ставало, коли я поглянув на себе немов у незриме дзеркало холодними очима. Хотілось мені стати мужем римського тесу, з душею з хрусталу і сталі». Це змужніння, кшталтування героя, поза всім іншим, означає і пробудження в ньому національного почуття. Емігрантські мандри спонукають до пошуку власного коріння і власної традиції.

Звернувшись до жанру історичного роману, Косач пильно дбає про мовну стилізацію, представлення риторичних моделей і навіть штампів, про окреслення мальовничих лаштунків, костюмну театралізацію дійства. Рославець, читач і шанувальник Вольтера, Руссо і Монтеск'є, співрозмовник німецьких вільнодумців доби бурі й натиску, людина передромантичної доби, не боїться високого стилю: «Я буду зброєносцем новітньої Орлеанської дівичі, моєї княжни Володимирської, що підійме прапор свободи і справедливості, визволить з ярма темряви Україну і Кривію, Понтиду і Сибір, прадавній Київ і Новгород, які ще пам'ятають колишню законну владу народу».

Історична проза Юрія Косача постає доволі самобутньою, в чомусь навіть екзотичною в контексті вітчизняної белетристики 30–60-х років. Насамперед тому, що він не претендує на об'єктивність зображеного, минувшина здебільшого постає пропущеною через особистісне сприймання персонажа. (Натомість українська радянська історична романістика назагал прагнула панорамності, остаточних і однозначних оцінок минулого. А настанова на суб'єктивізовану реконструкцію подій увиразнилася в українській літературі лише від 70-х, зокрема у Романа Іваничука, Павла Загребельного.) Водночас згадана суб'єктивізація Косачевої оповіді має своїм підґрунтям добру обізнаність автора з документами, широким культурно-мистецьким глом доби. При початку творчого шляху він формувався і як поет, і як прозаїк під помітним впливом європейського символізму та експресіонізму. Згодом, зокрема у повоєнне десятиліття, дуже важливими бачаться екзистенціалістські інтенції та настанови. (Це знов-таки зближує Юрія Косача з мурівським модерністським середовищем, з прозою та драматургією Віктора Домонтовича, Ігоря Костецького.) Вірність модерністським настановам, ідеї верховенства мистецтва письменник зберігає у всій своїй творчості.

Література

1. *Шерех Ю.* Не для дітей. – Нью-Йорк: Пролог, 1964.
2. *Петров В.* Історіософічні етюди // МУР. Збірник 3. – Регенсбург, 1947.
3. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997.
4. *Шевельов Ю. (Юрій Шерех).* Я – мене – мені... (і довкруги). – Т. 1. В Україні. – Харків; Нью-Йорк, 2001.
5. *Шерех Ю.* Прощання з учора // Проза про життя інших. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі. – К.: Факт, 2003. – (Серія «Текст + контекст»).
6. *Маланюк Є.* Гоголь – Гоголь // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Миколи Гоголя. – К.: Факт, 2003. – (Серія «Текст + контекст»).