

Отримано: 23 вересня 2018 р.

Прорецензовано: 10 жовтня 2018 р.

Прийнято до друку: 11 жовтня 2018 р.

e-mail: oleksandra.visych@oa.edu.ua

DOI: 10.25264/2519-2558-2018-4(72)-176-179

Вісич О. А. Лицедійство та ілюзорність в драматургії Юрія Косача. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»: серія «Філологія»*. Острого: Вид-во НаУОА, 2018. Вип. 4(72), грудень. С. 176–179.

УДК 821.162.2-312.6.09

Вісич Олександра Андріївна,

кандидат філологічних наук, доцент, докторант Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

ЛИЦЕДІЙСТВО ТА ІЛЮЗОРНІСТЬ В ДРАМАТУРГІЇ ЮРІЯ КОСАЧА

У статті розглянуто драматичну творчість Юрія Косача у світлі метадраматичної поетики. Зроблено акцент на наявності авторської концепції нового театру і драми, що безпосередньо вплинула на жанрову специфіку власних п'єс письменника. Для драм Косача характерне звертання до складних проблем, що стосувались як історичного вибору нації, так і особи (політичного лідера, митця). Автор послуговувався художніми техніками, що унеможливають реалістичну подачу матеріалу. Ключовими рисами п'єс визнано багатоплощинність драматичного простору, алюзійність, лицедійство, химерність образів, стирання кордонів між реальним та уявним.

Ключові слова: метадрама, театр, алюзійність, лицедійство, блазень.

Visych Oleksandra,

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Doctoral Student, Lesya Ukrainka Eastern European National University

ACTING AND ILLUSION IN THE DRAMA OF YURIY KOSACH

The article deals with the dramatic creativity of Yuriy Kosach in the light of metadramatic poetics. The main attention is paid to the author's concept of a new theater and drama, which directly influenced the genre specifics of the writer's own plays. The typical feature of Kosach's dramaturgy is the appealing to complex problems, which concerned both historical choice of the nation as well as an individual (political leader, artist). The author used such art techniques that made realistic style impossible. The key features of the plays are multilayering of the dramatic space, allusion, acting, bizarre nature of the images, and erosion of the boundaries between the real and the imaginary world.

Key words: metadrama, theater, allusion, acting, buffon.

Постановка проблеми. Серед творчого надбання письменників, що репрезентують третю хвилю еміграції в Україні, важливе місце посідає доробок Юрія Косача. Добре знаний як оригінальний прозаїк, Косач-драматург, а також критик та літературознавець з самобутніми поглядами, відкрився для читача лише в останні десятиліття. Як і його тітка Леся Українка, він глибоко усвідомлював необхідність оновлення українського театру, що прагнув вийти з залежності від спрощеного етнографізму і водночас не стати епігоном європейських зразків. З цією метою Юрій Косач написав ряд п'єс, які могли б стати окрасою репертуару національного театру, однак сценічна доля його творів не склалась. Юрієві Косачеві, добре обізаному зі спектром шукань на європейській сцені, в українському середовищі діаспори імпонували драматурги-експериментатори, які тяжіли до ірреалістичного подвоєння реальності, синтезу прийомів різних культурних епох, і засвідчували художнє мислення, яке нині науковці означають як метадраматичне. Лідером новаторської динаміки у змістоформі драматичних творів співвітчизників у діаспорі Юрій Косач небезпідставно вважав Юрія Костецького. Однак його внесок в еволюцію української метадрами слід визнати не менш вагомим. Багатий глядацький досвід Косача у повоєнній Європі спричинив апологетику письменника новітнього формату, названого ним «театр екзистенціалізму». Прихильник ідей Ж.-П. Сартра, мистецтво Косача трактує «як «безкорисну пристрасть», «здійснювану свобода», як «вибір», відтак «екзистенціалістичний театр», на його думку, – це «театр авангарду нашої доби, принаймні – корчіного зусилля на авангардне становище» [5, с. 9].

Театральні рефлексії Юрія Косача проливають світло як на провідні мистецькі тенденції доби, так і на формування його власних естетичних координат. Нагадаймо, що свої спостереження про сценічне мистецтво письменник почав публікувати ще 1939 р. в берлінському часописі «Нація в поході» під назвою «Розважування про театр». Згідно з його оцінками, у набутках українських драматургів заслуговували увагу шукання в руслі абсурдизму і сюрреалізму. Письменник високо цінував творчість Миколи Куліша, зокрема запропонований ним «новий стиль, новий канон української драматургії – сюрреалістичний та історіософічний» [10, с. 45]. Особливо інтенсивно Косач звертається до міркувань над перспективами драматургії та театру після Другої світової війни, чому сприяло творче середовище діаспорян та видавнича активність МУРу. У статті «Театр екзистенціалізму» (1947) він висловлює міркування з приводу жанрових особливостей шукань екзистенціалістів, які видаються йому досить близькими, але все ж відмінними від драми ідей, або ж таких її виявів, як інтелектуальна, психоаналітична, метафізична драма. Екзистенціалізм у драматургії, як вважає письменник, вимагав театру, який би відрізнявся від усталених сценічних конфліктів, що повторювали схеми романтизму, мелодраматизму, натуралізму, прийшла пора метадраматичних метаморфоз – відчуження від «зайвого оптимізму», актуалізація людини з характерною розщепленістю, яка б уособлювала розмаїті грані шекспірівського «theatrum mundi». Нові прикмети драматургії, що, з погляду опонентів, могли здаватися «звироднілою модою чи снобізмом», справляли враження «джерел якогось нового стилю, він змагається за нові форми театрального мистецтва, хоч би шукаючи їхнього коріння в зразках, що стали кясичними... І до грецької трагедії, й до середньовічних містерій театр екзистенціалізму... стоїть ближче, ніж до театру доби натуралізму» [5, с. 9]. Відмінність нового стилю, за Косачем, можна вести до таких особливостей, як «спрощення засобів, сконденсованість форми і розрив з традиційним принципом «театральності» й розваговості» [5, с. 9]. І власне ці метадраматичні інновації Косач починає активно втілювати у своїх п'єсах.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Закономірно, що першими спробували оцінити своєрідність драматургії Юрія Косача заокеанські літературознавці, до яких слід віднести Григорія Костюка, Юрія Шереха, Марка Роберта Стеха, Ларису Залеську-Онишкевич. Остання приділила значну увагу нетиповій структурі п'єс письменника, наскрізній іронії, розще-

племому часопростору. Імпульсом, що спонукав до подальшого вивчення драматургії діаспори, стала праця Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі». Зацікавлення драматургією Косача в Україні засвідчили поодинокі праці таких дослідників, як Світлани Антонович, Ростислава Радишевського, Анни Ращенко, Галини Шовкопляс, Оксани Семак, Наталії Леонової та ін. Значним кроком вперед в осмисленні багатогранності Косача-письменника стала дисертація Марії Ретуової «Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української діаспори» (2018). Дослідниця аргументовано довела, що «специфіку драматичної творчості письменника визначають витворення оригінальної історичної концепції та діалог зі світовою культурною традицією, питомою складовою якої, на його переконання, є українська література; експериментальність поезики, наскрізна інтертекстуальність як показник інтелектуальної елітарності» [7, с. 186]. Дослідниця влучно виокремлює провідні ознаки драматургічної творчості Косача: мотив двійництва, удавання, приховування, театральна гра, маски, однак розглядає ці безсумнівно метадраматичні прикмети як автопсихологічні чинники, що відбивають «поведінкові моделі і стратегії» письменника [7, с. 208], і водночас вбачає їх цілком органічними в різних авангардних течіях, включно з постмодерністськими концепціями на початковому етапі їх становлення. Водночас ця робота засвідчила необхідність поглибленого вивчення ідіостилу Косача-драматурга, який, безсумнівно, працював у руслі європейських шукань. Науковці вказують на наявність різних аспектів самобутнього художнього мислення Юрія Косача – барокового, характерного насамперед для драми-мораліте, романтичного, необарокового, абсурдистського тощо. Однак, на нашу думку, не менш важливими у творчості драматурга є метадраматичний формат, що проявляється насамперед рівні на рівні структури, сюжету та ігрового дискурсу комунікації.

Мета і завдання дослідження. Метою дослідження є аналіз метадраматичної парадигми засобів творення художнього світу в п'єсах Юрія Косача, які втілюють авторську екзистенційну концепцію («Облога», «Скорбна симфонія», «Дійство про Юрія переможця»).

Виклад основного матеріалу. Серед втрачених п'єс Юрія Косача особливо резонансним став твір «Ордер» (1948), Щоправда, 1985 р. письменник у листі до Лариси Залеської-Онишкевич, свідчив, що текст «Ордера» він має на руках, натомість коли чимало його творів, які мали успіх на сцені, були остаточно загублені. П'єсу вважають «майже макабричною сатирою на моральне пристосовництво тих українців, яких історія привчила до рятівної і часто безсоромної політичної мімікрії» [1, с. 28], відтак зміна тоталітаризму Сталіна на тоталітаризм Гітлера у середовищі з означеним менталітетом практично не помічали. Валерій Гайдабура спробував дати увявлення про постановку «Ордера» Володимиром Блавацьким. На думку театразнавця, на сцені домінувала екзистенційна естетика, центральне місце в ній посідав прийом маски. Наявність в творі низки персонажів-масок, які уособлювали «схильність людини до удавання, брехні, подвійного життя», з висоти часу дають підстави стверджувати, що «Ордер» – це зразок модерного алегоричного театру. Певні відомості Валерій Гайдабура подає і про рецепцію постановки, зокрема про влаштований над нею за пропозицією режисера «суд»: «...вистава Ансамблю стала випробуванням для публіки. Жорстокість національної самокритики облекла і обурила багатьох таборян...» [1, с. 29]. Це призвело до емоційних сварок, а після того, як на сцену був кинутий великий камінь, ведучий суду Іван Гурко змушений був припинити так званий обмін думками у пошуках істини.

Як один з найкращих драматичних текстів Косача, котрий гостро порушує проблеми «еміграційного міждія», відзначає «Ордер» і Юрій Шерех, який у своїх мемуарах зазначав, що автор «був на височині тільки тоді, коли він був розлучений, як от в «Ордері», нещадній сатири на українську еміграцію...» [11].

Однак більшість драматичних текстів Косача збереглися і деякі з них було інсценізовано. Особливий резонанс випав на долю історичної драми «Облога» у постановці Йосипа Гірняка у Львові часів фашистської окупації. Однак Шерех дуже критично оцінював цей успіх, оскільки вважав, що «Облога» була сіра п'єса і ще сіріша вистава» [11]. Драматична поема «Облога» є одним з творів, які засвідчують тривалий інтерес письменника до постаті Хмельницького і його синів. Тиміш як центральна постать драматичної поеми «Облоги» постає пасіонарієм, лідером народних мас, які, виборюючи свою людську і національну гідність, піднялися на рішучу боротьбу проти ворога. Постать Тимоша Хмельницького в сучасній рецепції відзначається цілим шлейфом легенд про контрверсійного дивака з талантом полководця. Косач змальовує сина Хмельницького у позитивному світлі – відважний лицар, який прагне Україні попри складні історичні обставини дати «європейський шанс». У творі на сюжетно-образному рівні мають відгомін відомі тексти польських авторів Адама Міцкевича («Конрад Валенрод»), Зигмунта Красінського («Небожественна комедія»), Юліуша Словацького («Мазепа»). Водночас твір цікавий з погляду суголосності художньому світу Лесі Українки, яка опосередковано дала імпульс драматургічним шуканням Косача. Інтертекстуальні асоціації з героями Лесі Українки («У пущі», «Адвокат Мартіан», «Оргія», «Йоганна, жінка Хусова») викликає архітектор Дольче, його підступний учень Бербецький і красуня-дружина Беатріче, опис їхньої артистичної господині, що служить «не Марсові, а музам», проголошення мистецтва як надцінності, постійні апеляції до «солодкої Італії», що протиставляється «дикому краю» – Молдові, в якій вони переживають козацьку облогу. Господар садиби Дольче – це безтурботний «Епікурів учень», який випадково опинився у зоні облоги, прийнявши запрошення магната Вишневецького очолити спорудження палацу та реставрацію замку в Крем'янці. Дольче проголошує свій девіз «Мистецтво – вічне, а життя – коротке», яке суголосне гаслу венеційського «скульпторського гурту», до якого входив Річард Айрон, головний герой драматичної поеми Лесі Українки «У пущі» – «*Pereat mundus, fiat ars*» [9, с. 18]. Зустрічаємо алюзійні покликання на персонажів інших творів письменниці, наприклад, поетично характеризуючи різні вина зі своєї колекції, еспанський херес Дольче представляє як «*тіло Доньї Інес чи Долорес, Еспанської палкої чарівниці; її даремно дон Хуан скоряв...*» [3, с. 172].

З метадраматичного боку «Облога» заслуговує уваги використанням прийому роль в ролі. Задля успіху військової операції воїн Тиміш наважився на вилазку, в якій вимушено став видавати себе за італійського архітектора і винахідника Домінічі дель Аква. Перетворення Тимоша, яке зніціювала Беатріче, заінтригована чужинцем, дається йому не зразу. Під час знайомства з господарем його стан уточнюється в ремарці: «*Він ще не зовсім увійшов у свою роллю і все ще ніяково дивиться на Беатріче, немов шукає в ній допомоги*» [3, с. 169]. Однак згодом Тиміш вдається до вишуканих пасажів на славу мистецтву та вина, нічим не уступаючи широму Дольче. На позір молодий Хмельницький здатен бути доволі переконливим бути в іноідентифікації, як-от:

*Вино туманить розум і плете
Комуś дурний і говіркий язик.*

*А ми – мистці – в вині солодкість знайдем,
Ширяння думки, гру веселих барв... [3, с. 177].*

Через деякий час він з'являється, що вигадка Беатріче, яка враз зробила сина Хмельницького італійцем дель Аквою, спочатку його здивувала, та він легко увійшов у роль. Впевненішим Тимошеві допоміг власний досвід знайомства з ремеслом фортифікаційних будівничих і малярів. Відтак він відвертає від тривожних передчуттів господаря у ситуації облоги повсякчасним порушенням мистецьких тем, компетентною оцінкою звершень Дольче-архітектора, демонстрацією власної туги за творчою працею: «*Я гину за мистецтвом...*» [3, с. 198]. Пишномовні монологи Тимоша в ролі італійця – про мистецтво, про жіночу вроду – зумовлюють народження вдячного театрального реципієнта в особі Дольче, який констатує:

Я слухати люблю тебе, мій друже!

Твої слова пливають, немов потік! [3, с. 199]

Тиміш, приховуючи своє «Я», прикидається поетом-початківцем і музиком, шанувальником пісень Тоскани, але його видає наспівування наодинці пісні про Байду. Конкретні питання щодо архітектури та учнів Дольче помітно збентежують псевдомитця і врешті, попри знання мови Данте і мистецьку розкутість, стає очевидним його удавання з себе італійського майстра, який до того ж мав би бути набагато старшим за молодого «актора». Однак у скрутні юнака рятує Беатріче, яка закохується в Тимоша-Тімоте. У цій сюжетній лінії має місце код Долорес Лесі Українки: задля того, щоб купити мовчання Бербецького про справжню іпостась італійського гостя, вона погоджується заплатити нелюбу тілом. Однак шляхетний Тиміш втручається в ситуацію і бере верх над зловмисником у сцені двобою, яку автор подає, як *спір за Беатріче*.

Після захоплення палацу козаками молодий Хмельницький зустрічається з союзником козаків архітектором дель Аква, роль якого він грав нещодавно, ця сцена є прикладом відвертості між актором і його персонажем поза розлогою сценою в сцені. Українця й італійця об'єднує віра в те, що в Україні «*затихне Марс – тоді промовлять Музи*» [3, с. 220]. У фіналі Тиміш, за прикладом Беатріче, стає ініціатором ще однієї мистифікації: на зустріч з Бербецьким, який прийшов з наклепом на свого вчителя та його дружину, замість себе він відправляє свого друга італійця-архітектора. Вдвох з дель Аквою справжнім вони приходять і на зустріч з подружжям Дольче, де останні дізнаються, що архітектором прикидався не просто один з козаків, а сам гетьманчик Тиміш. У розв'язці обидвоє італійців отримують від Тимоша високі титули *гетьманських інженерів-архітектів*, що стає дуже ідеалізованим символом запоруки дружби України з європейською елітою під час складного шляху до національного визволення.

Історичний інтерес до постаті другого сина Богдана Хмельницького Юрія зумовив написання п'єси Юрія Косача «Дійство про Юрія переможця». Прикметно, що і в цьому творі не обійшлося без удавання, метатеатральної репутації юридичного, фаустівських інтенцій, гри часовими площинами, що є наскрізними у драматургії письменника. Налаштованість на метадраматичну репрезентацію історії автор засвідчує вже в передмові: «*Герої цієї трагедії рухаються в зовсім іншому світі, ніж реальний. Дозвольте поетам бачити його. Для автора й його героїв він реальніший реального, він такий багатіючий, що наші щоденні засоби для передавання його – надто вбогі, надто раціоналістичні*» [2, с. 171]. Зауважмо, що Косач вдається і до метадраматичного зв'язку автора і персонажів – не традиційно підрядного, а сурядного. Тут же він підкреслює перспективи підходу до матеріалу, засадничче відмінного від реалістичного: «*...надреальний світ, який мають відкрити драматурги (й їх інтерпретатори) та знайти для нього новий вислів, є тереном експансії волі мистців майбутнього*» [2, с. 172]. За допомогою уяви автор намагається у своїй історичній трагедії відтворити *інший, незримий світ людини* – саме ці можливості театру і драматургії письменник вбачає естетично закодованим як «*поезія поезії*». Симптоматичним є і початок твору – гра в гальбіт (кості) козаків з вартовою служби, яка є своєрідним маркером художнього світу, заявленого в передмові. Автор інтенсивно нагромаджує слова, спільнокореневі з лексемою «гра»: грати, програти, догратися тощо. У цьому ключі висловлює свою життєву філософію і Юрій Хмельницький: «*Але гравець, коли не ставить на останнє, на єдине – той не гравець*» [2, с. 179].

Суть головного героя «Дійства» так узагальнила Лариса Залеська-Онишкевич: «Юрій змагався з драконом і жертвував себе за «новий лад». Він мірявся з долею, але не шов ясным / чесним шляхом» [2, с. 260]. Освічений, він повсякчас апелює до різних філософських і релігійних концепцій, але найбільш питомим для розгортання його думки є привиддя, сон, яв, що він сприймає як локатор, сконцентрований на жаданні чуда. Недарма чимало з оточення гетьманчика вважають його *шаленим, безумним, юродивим*. Прагне він навіть через чаклунство опинитися віч-на-віч з дияволом. У божевіллі звинувачують один одного й інші персонажі, таким чином створюється відчуття помежів'я між реальним та ірреальним світом. Підкреслимо, що Косач відмежується від тілесності, саме тому Юдит, одна з жінок, драматичні стосунки з якою є важливою сюжетною лінією, він називає своєю *мислюю, шаленим причудом*.

Серед персонажів п'єси варто виділити блазня, перша поява якого коментується словами: «*...може? у блазневстві його більша мудрість, ніж у нашому похміллі*» [2, с. 185]. Тільки від нього Юрій спокійно сприймає означення себе *юродивим*, терпить питання про *продану душу* Сатані, більше того – наодинці з Тереном-блазнем він відкриває всі свої помисли, візії та мрії, яке оточення *не збагне*. Ще одним *причинним, блаженним*, з яким Юрій знаходить спільну мову, у творі постає Василій, *божа людина*. Якраз він вказує на головний гандж Юрія, який не дає йому втілити прагнення, – брак християнської любові.

Твір багатий на транстекстуальні алюзії, інтермедіальні вставки, наприклад, прорив органної величної музики в абсолютну тишу, стилізований під барокову драму про міфологізованого героя, тяжіння до середньовічної естетики підкреслюють використані у структурі тексту інтермедії, які проектується на популярний в Україні вертеп. Однак, якщо в традиційному вертепі інтермедії, що включались до вертепної драми, виконували розважальну роль, хоч і порушували сатирично-побутові проблеми, то в Косачевій естетиці ці структурні одиниці, не ігноруючи бурлеск, репрезентують серйозні ідеї. Зокрема одну з них він позначає метадраматично – «Інтермедія інтермедії», і вона постає як внутрішня частина сцени в сцені, своєрідний третій рівень п'єси. Спудей-піворізи, готуючись до ярмарку в Кам'янці, проводять репетицію театральної сценки. Її призначення, за Наталією Леоновою, дозволить «глибше зрозуміти ступінь спорідненості Юрія Хмельницького з мучеником Юрієм Переможцем» [6, с. 14]. У цьому фрагменті, який представляє фактично естетику класичного алегоричного театру, з хором, персонажами, що втілюють абстрактні чесноти, та центральним образом самого Св. Юрія (як проєкцію гетьманчика), котрому пророчать місію визволення України. Після завершення репетиції дійства студентської інтермедійної

братії подана і її рецепція. Причому вказуються як суто театральні зауваження (*діалоги позабувалисьте*), так і застороги, що за зрозумілий підтекст вистави їх може чекати не винагорода, а покарання, бо хоч театр і «не політика, але луння і за театр дають» [2, с. 205].

Кульмінацією видіння у мерехтливому світі п'єси стає уявна гра Юрія Хмельницького в гальбіт з дияволом, яка завершується перемогою гетьманіча. І хоч ця ілюзія була лише миттю, а безпосередні події таки ведуть до смерті головного героя, пафос післямови полягає в тому, що все ж Юрій-переможець, з його жагою будь-яким чином врятувати Україну, живе в кожному українцеві – «поки сміємо, поки невгнуті» [2, с. 226]. Варто наголосити, що п'єса «Дійство про Юрія-переможця» засвідчує авторське тяжіння до деструкції. Проявлення останнього фіксує і Анна Реутова, яка дійшла до аналогічного висновку: «Довільна текстотвірна гра не лише деформує логіку подій, простір, тілесність та мову персонажів, а й розхитує фізичні межі самого тексту» [7, с. 179].

Твір Юрія Косача «Скорбна симфонія» (1945) засвідчує вірність автора ще одному історичному персонажеві – композиторові Дмитрові Бортнянському, який зображений на екзистенційному роздоріжжі, що уособлюють «дві спокуси-примари – не музи а антимузи творчого генія» [8, с. 275]. До трагічних компромісів композитора схиляють демонічні жіночі постаті, які є персонажами уже інших (прозових) текстів Юрія Косача – йдеться про Пані в чорному, апологетки гедонізму («Чорна пані») та княжну Дараган, що символізує порив до влади проукраїнського спрямування («Володарка Понтиди»), яка у драмі постає власне маскою, що зазначено вже в переліку дійових осіб.

П'єса відзначається характерною зміною часових прошарків, завдяки чому ми бачимо героя як в старості, у дешевому помешканні на околицях Петербургу, так і в молоді роки, в Італії, де зазнала триумфального успіху його дебютна опера «Ал-кид». Там же відбулась перша зустріч композитора з княжною Дараган, що з'явилась у масці та доміно і здійснює суворий присуд майстрові, у творіннях якого «зверху блиск – внутрі пустеля» [4, с. 283]. Водночас вона висловлює сподівання, що він таки стане *козацьким бардом*, і це допоможе їй, владарці степів, досягти омріяної влади. Пані в чорному радить композиторові змінити Італію на Росію, де опера імператриці Катерини II значно славетніша за *театрик князівства*, і врешті Петербург – це столиця його *отчизни*, в якій справжня батьківщина митця Україна – лише глуха провінція. У свою чергу коханець княжни Дараган розвінчує її політичну активність, презентуючи її діяльність, як *театр, дешева комедія*. Він передбачає, що Бортнянському також судилося стати *персонажем* її дійства, як і йому самому. Усвідомлення Бортнянським перспективи стати блазнем, Арлекіном, перетворити власну мрію про високе мистецтво на *комедійний мотлох, шкamatтя скомороха* зумовлює прийняття ним пропозиції Пані в чорному шукати себе не в фантазіях прислужитися рідній Україні, а в мистецькій славі, причому не на європейській сцені, а в могутній Росії.

Перша дія завершується новими сподіваннями на відродження композитора: старий самітник з репутацією юродивого раптом береться писати симфонію, що видається небувалою і багатообіцяючою подією для його вірного приятеля-українця. У другій дії знову панівною постає вставна сцена, де молодий композитор адаптується в Петербурзі, стає придворним композитором і навіть покладає надію на розумну політику імператора Олександра, зокрема очікує відновлення Гетьманщини (код «Боярині» Лесі Українки). Однак його творчі плани не реалізуються. Окрім Пані в чорному ще однією химерною постаттю у творі є Пан у киреї, реципієнт-тінь, який дав болісну характеристику митцеві – «ренегат».

Наостанок в «норі» композитора, яким захоплювався сам Бетховен, з'являється дівчина Саня, в якій неважко впізнати третю Музу, і ця її іпостась виразно маркує семіотичний знак – арфа (колишня кріпачка спробувала себе в опері і в балеті, але її артистична кар'єра завершилась трактиром, де вона музикує, заробляючи на прожиття). Саню композитор визнає своєю довгожданою мрією, вона повертає йому відчуття спорідненості з Україною, але без аферистичної жадоби влади, притаманній княжні Дараган з її незмінним атрибутом – маскою. Та безмежна туга і передчуття смерті, яке мальовничо зображено у шматуванні композитора орлом, невидимим для інших, вичерпали всі його життєдайні сили. Дівчина Санька врешті кличе з собою Бортнянського (чи його душу) на Україну, до козацького війська, отож останню сцену, що завершується абсолютною тишею і тьмою, можна трактувати як передсмертні видіння митця. Таким чином, мрія творчої самореалізації митця була спалпложена антимузами, яким він помилково довірився замолоду та пішов на компроміси і в результаті втратив своє «Я», позаяк змушений був, «прикрившись маскою, показувати світові не свій вид» [8, с. 278].

Висновки. Отже, орієнтуючись на європейські сценічні тенденції та пропагуючи театр екзистенціалізму, у своїх п'єсах Юрій Косач застосовує їх постулати вибірково. Водночас творча уява митця підживлюється українською театральною традицією, яка включала численні метатеатральні елементи. Порушуючи складні проблеми, що стосувались як історичного вибору нації, так і особи (політичного лідера, митця), він послуговувався художніми техніками, що унеможливають реалістичну подачу матеріалу. Багатоплощинності його драматичного простору надають аллюзійність, лицедійство, химерність образів, стирання кордонів між реальним та уявним, що кульмінаційно проявляється в авторській метадремі «Кортес і безталанна».

Література:

1. Гайдабура В. Театр, розвіяний по світу. Феномен сцени повоевненої української діаспори (Німеччина, Австрія, Франція, США, Канада, Австралія). Київ: ВД «Києво-Могилянська академія». 2013. 324 с.
2. Косач Ю. Дійство про Юрія-Переможця: трагедія. *Кур'єр Кривбасу*. № 276–277, 2012. С. 171–226.
3. Косач Ю. М. Облога: драматична поема. *Кур'єр Кривбасу*. № 287–288–289, 2013. С. 150–230.
4. Косач Ю. Скорбна симфонія: драматична поема. *Кур'єр Кривбасу*. № 266–267, 2012. С. 279–321.
5. Косач Ю. Театр екзистенціалізму. *Арка*. 1947. № 1. С. 9–15.
6. Леонова Н. Роль назви-алюзії в розумінні авторського задуму в п'єсі «Дійство про Юрія-Переможця» Ю. Косача. *Вісник Таврійської фундації*. 2008. Вис. 5. С. 12–18.
7. Реутова М. А. Драматургія Юрія Косача в контексті літератури української еміграції: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01. Донецький національний університет ім. В. Стуса. Київ, 2018. 214 с.
8. Стех М. Р. Дмитро Бортнянський у невідомій п'єсі Юрія Косача. *Кур'єр Кривбасу*. 2012. С. 274–278.
9. Українка Леся. У пущі. *Твори: у 12 т.* Київ: Наукова думка, 1975. Т. 5. С. 9–134.
10. Цит. за: Радишевський Р. «На варті нації» з Юрієм Косачем. *Слово і Час*. 2009. № 12. С. 45.
11. Шевельов (Шерех) Ю. Я – мене – мені... (і довкруги): Спогади: В 2 тт. Харків–Нью-Йорк: Видання часопису «Березіль». 2001. Т. 1. URL http://shron1.chtyvo.org.ua/Sheveliov_Yurii/Ya_mene_mene_i_dovkruhy_Spohady.pdf. (дата звернення: 12.18.2018).