

Віра Агєєва

## ЦІНА ІМЕНІ: ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ТОЖСАМОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ЕМІГРАЦІЙНІЙ ЛІТЕРАТУРІ СОРОКОВИХ РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Після втрати державності завжди набуває особливої ваги якраз культурний ресурс національної ідентичності. Ідеологи націоналізму, які опиняються в еміграції, намагаються підпорядкувати мистецтво своїм політичним цілям. Щодо двадцятих – сорокових років ХХ ст., то іронія історії в тому, що по обидва боки пильно стереженого кордону “країни рад” українську культуру використовували для творення потужних ідеологічних міфів. І в певному сенсі “соцреалізм” та “нацреалізм” були явищами симетричними.

Нова радянська самосвідомість мала б постати в результаті зречення всіх традицій і духовних спадків (так що прикметник “новий” мав, схоже, у тому дискурсі самодостатню вартість, часто безвідносно до соціокультурної конкретики). Все підлягало запереченню, все офірувалося химері прийдешнього золотого віку. “Це що горить: архів, музей? – // А підкладіть-но хмизу!..” – чутливо вловлював настрої епохи її геніальний поет. На пожарищі сподівалися збудувати ідеально спроектоване місто-сад для безпам’ятних, а відтак піддатливих владним маніпуляціям громадян. Письменників, художників, композиторів, режисерів – усіх було мобілізовано на примусові роботи. Майстри слова мали насамперед множити зручні для відтворення і вживлення в масову свідомість гасла. Коли йдеться про представників модерністського покоління, які у двадцяті роки минулого століття встигли сформуватися і здобулися на визнання, то процес зміни – точніше, імітації такої зміни, демонстрування зовнішніх її атрибутів! – української культурної тожсамості на “українську радянську” (де логічний наголос, зрозуміло, завжди стояв на другому слові) був болючим, обтяженим безліччю хворобливих ускладнень, рецидивів тощо. Якщо не боятися визивної метафори, то можна твердити: саме “радянська” складова у творчості, скажімо, Павла Тичини, Максима Рильського, Івана Кочерги, Володимира Сосюри, Андрія Малишка зостається переважно феноменом позалітературним, і вони змогли хай не вповні, але все ж зреалізувати своє художнє обдарування якраз тому, що зберегли українську культурну ідентичність.

Процеси, які відбувалися у той самий час в еміграційній літературі, – значно вдячніший матеріал для аналізу, оскільки за відсутності цензурного тиску тут стала можливою інтелектуальна, мистецька рефлексія над самою проблемою втрати/збереження загроженої ідентичності, над колізіями її зміни чи набуття у результаті свідомого особистого вибору. Для українців, розкиданих у повоєнні сорокові 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 шойно пережитою катастрофою світ, де їм у ліпшому 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’єднуювальну, бо ж як ще могли протистояти страху, розпорощенню й нівелизації!

Ішлося про можливість розвитку літератури поза українотеренним простором. Одну з найцікавіших культурологічних концепцій запропонував тоді Віктор Петров-Бер. Він провадить аналогію з Німеччиною початку ХІХ століття і стверджує певну незалежність культури від політичних інституцій.

“Кінець ХVІІІ – перша половина ХІХ 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 духовної культури. В письменстві: Новаліс, Тік, Вакенродер, брати Шлегелі, брати Грім, Brentano, 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, полум’яного розквіту приходиться цілковитий занепад. Культурна пустка, Готфрид Келлер, Конрад-Фердинанд Маєр”. Ця культурна пустка й ніщота співвідносяться з політичною могутністю: “Бісмарк у політиці; Готфрид Келлер – в культурі. Отже, констатуємо: політичний регіоналізм був властивий добі культур-

ного 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" [1]. Концепція "Готфрида Келлера" співвідноситься з Самчуковим гаслом "великої літератури". "Велика література" мала б репрезентувати Україну як духовну сутність, бути виявом душі народу, засвідчити його здобутки перед світовим "моральним ареопагом"... Тобто для бездержавного народу Література зостається 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 оцінював тодішній стан української літератури з екзистенціалістських позицій і вважав 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, своєю чергою, «спричинило не тільки віддалення нашого письменства від шляхів всесвітньої літератури, але й глибоку внутрішню кризу, яка триває й досьогодні» [2]. Косач говорить про естетичну одногранність, штампованість, банальність такої літератури й про ущербність типу «сильної людини», нею пропагованого й будованого» [3].

Доволі актуальними у мурівському дискурсі були суперечки 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]. Напруження всіх цих багаторічних суперечок можна відчути хоча б із саркастичного пасажу в повісті Юрія Косача "Еней і життя інших": "...я набув би собі слави доброї душі, коли б на балі, влаштованому офіцерами лйб-гвардії НН-ського полку я не образив генерала князя Б..., сказавши між іншим «великий українець Микола Гоголь...» «П-а-азвольте, маладой челаек, 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 смеете?» – заревів він, і біля нас колом почала збиратись юрба. «Гаспада, – звернувся він до голів пташачих, птеродактильних, іхтіозаврячих, кнурячих, гусячих, – Гаспада, етот маладой челаек, етот... етот... пасмел заявить, что величайший русский писатель бил... но, ви подумайте...» «Женоненавистником, ваше превосходительство?» – услужливо прошепотів гальянтний ад'ютант; «нет, гаспада, гаразда хуже, украинцем!..»

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 сорокових "Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти..." й "Помсту" Віктора Домонтовича, "Ціну людської назви" або "Близнята ще зустрінуться" Ігоря Костецького.

Віктор Домонтович неодноразово розглядає колізії зміненої ідентичності у різних історичних дзеркалах, обираючи сюжети з барокової та романтичної доби. Написаний ним життєпис Вацлава Ржевуського представляє ексцентричного поета, який, ідучи за духом часу, зрікається вітчизни, культури, соціального статусу, аби віднайти "справжність", загублене у віках коріння, спадщину предків. Наприкінці XVIII століття змінюється саме уявлення про національну належність і служіння батьківщині. Батько Вацлава, коронний гетьман Речі Посполитої, "по останнім поділі Польщі" – "зрікся вітчизни". "Він не уявляв собі, що вітчизна може існувати поза державним підданством і держава поза особою монарха. Сказана ним фраза стала крилатою: «Речі Посполитої більше не існує. Ми повинні вірно служити іншим монархам!»" Романтизм наповнює поняття служіння зовсім іншим змістом, а відтак змінює й модель взаємин поета з соціумом. Якраз тоді починає зростати вага культурного підґрунтя самого поняття нації. За Ентоні Смітом, "раніше народи були обрані за свої нібито чесноти; сьогодні вони покликані бути націями з огляду на свої культурні спадщини" [5].

Дзеркало, у якому бачить себе герой оповідання Віктора Домонтовича "Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти...", вочевидь, гротескно збільшувальне. Приміряючи різні національні костюми, зрікаючись спершу польськості задля Аравії, а далі екзотики Сходу задля екзотики української, Ржевуський – Ревуха найперше цінує насолоду гри, радість задоволення сехвілинних примхливих бажань. У мурівських дискусіях про закорінені у традицію, в рідний фольклор, пов'язаний із неперепутними цінностями органічно національний стиль



цей біографічний нарис пера Домонтовича був одною з найвишуканіших у своїй переконливості реплік. Культурна тожсамість не дається від народження, не вживлюється з молоком матері (цю метафору надто часто трактували буквально!), вона лише частково визначається досвідом дитинства, ландшафтами й інтер'єрами, у яких проходять перші роки життя. У остаточному підсумку йдеться про свідомий особистий вибір, зумовлений багатьма чинниками. Прикметно, що автор “Ревухи...” акцентує важливість вибору мови – для поета таки найскладнішого й найвідповідальнішого. Граф Ржевуський мав і азарт, і кошти, щоб вести ризиковані ігри з долею. Натура пристрасна, він бездоганно вписувався в лаштунки романтичного життєвого театру і ніколи не шукав рівноваги чи золотої середини.

Це романтики роблять орієнталізм модою і знаком доби, а героя Домонтовича названо “невільником знаку”. Шукати свого коріння це покоління волило як не в Аравії, то в Індії, незіпсутій правітчизні усіх, мовляв, європейських цивілізацій. Знуджений розвагами польської золотої молоді, Ржевуський втікає на Схід. Домонтович наголошує на цілісності стилю культурно-історичної епохи, всеохопності духу часу, який визначає навіть і речі позірно дрібні та надто вже приватні. Старошляхетська пристрасть до коней привертає увагу гетьманського нащадка до Дамаска й Стамбула, і навколо цього часткового чинника він вибудовує універсальну генеалогічну залежність. Віддавшись пильним і старанним орієнталістським студіям, вивчивши мови й дійшовши до “поважних наукових вислідів”, Вацлав Ржевуський упевнюється, що польська шляхта мусить походити від арабських племен, які виwandрували на північ Європи, а сам він – не мало й не багато! – є “прямим спадкоємцем імператриці Зеновії, королеви Пальміри”. Як і в інших своїх творах (згадати хоча б Домонтовичеві романізовані біографії видатних романтиків, як-от Костомарова, Куліша чи Гельдерліна), цей письменник неокласичного кола незмінно іронічний в інтерпретації романтичної риторики й навіть романтичної ієрархії вартостей загалом. Іронія спричинена вочевидь не лише особистими стильовими уподобаннями автора, але ще й програмовою антиромантичною настановою модерністів (а київських неокласиків особливо!). У Центрально-Східній Європі спадок романтизму став гальмом естетичного розвитку – проблема, добре znana і польській, і чеській, і українській культурі. Людину “пози й довільної гри” ніщо не зупиняє в азарті пошуку нових і нових ставок. Зміну національної ідентичності страктовано перш за все – на поверхні – як таке собі перевдягання. Зрештою, це якраз при кінці XVIII століття мода на маскаради стала всеохопною, і “кинджал вбивці чоловіки ховали під рясом ченця”, але на дуелях кров проливалася по-справжньому і смерть не була удаваною. Мандруючи аравійською пустелею, усе далі втікаючи від остогидлої виродженої цивілізації, наш герой “старався в усьому бути подібним до арабів. Добре знав мову, коней, Коран і його приписи. Запустив пишну бороду і змінив європейський стрій на арабський. Людина екстравагантних учинків, несподіваного жесту, перебільшених почуттів, він завжди й охоче йшов назустріч небезпеці. Грав життям”. Елементом гри стають навіть релігійні приписи й заборони: “На чолі валки побожних пілігримів, удавши з себе мусульманина, він одвідав Мекку, священне місце магометан, хоч це й було заборонено для християн під загрозою смерті”.

Перевдягання, визнання й пошани кочівників-бедуїнів, звання еміра й вождя племен – усього цього виявилось замало. Для романтичної естетики й чуттєвості украй важливим видавався ландшафт, котрий ніби й пробуджував – не в останню чергу – містичний “голос крові”. Так що тужачи за Сходом, власник маєтку на Волині вирішив арабізувати свою Саврань. Як і всіх великих реформаторів, його не зупиняє ціна проекту, результатом якого стане неодмінне всезагальне щастя, переінакшене непосвяченими, заскоружлими у своїх дріб'язкових щоденних побутових клопотах. Дбаючи не більше й не менше, аніж про священне просвітлення своїх кріпаків, Ржевуський засипає довколишній чорнозем шаром піску, прикрашає краєвид оазою з пальмами в дерев'яних кадках. “Він бачив свою місію в тому, щоб розбурхати в них згаслий дух предків. Обернути поля Поділля в арабську пустелю й селян у кочових бедуїнів”.

Утім, золотобородого еміра чекала нова непереборна спокуса. Поки знавець коней і непересічний поет шукав правітчизну в Сирії, його польські ровесники знайшли екзотику й предковичну героїку вбережених од розтлінного впливу цивілізації наївних дітей природи не в арабів, а серед своїх-таки кріпаків, носіїв волелюбного козацького духу. (Романтичний слововжиток порівняно мало залежить од реалій, з ним пов'язаних: і діти пісків, і діти степу – звучить однаково милозвучно й принадно і не руйнує раз і назавжди заданий риторичний код.) Зустрівшись із львівськими поетами, що належали до української школи польського романтизму, граф-емір, автор “Мелодій арабських” і “Мелодій грецьких” одразу запалився новою візією й змінив бурнус на вишиванку та селянську свитку. “Колишній ентузіаст Аравії зробився ентузіастом України. Саврань зробилася центром нового українського руху”. Приставши до польського повстання зі своїм козацьким загоном, отаман Ревуха, схоже, повірив у свою місію визволити й відродити Україну. (До речі, приблизно в той самий час на провідирство над українцями претендувала така собі княжна Дараган, плетучи складні політичні інтриги при європейських дворах і наполягаючи на власному праві посісти узурпований самозванкою Катериною престол. Ця жінка захопила увагу ще одного мурівського белетриста Юрія Косача. Всіх їх цікавила проблема національної ідентичності, яку можна самохіль вибрати, виробити культурною працею,

освітою тощо, цікавила роль митця у цих непростих і, зрештою, іноді й ризикованих експериментах з національним вибором.)

Пасеїстична модель українськості була, коли перефразувати Юлію Крістеву, “пасткою ідентичності”, прирікаючи – щонайменше! – на культурну ізоляцію. Мурівські західники цю небезпеку звичайно ж усвідомлювали. Демонструючи у сюжеті “Ревухи...” гру з ідентичностями (у системі вартостей опонентів – “органістів” це було мало не святотатством!), Домонтович наголошує на важливості індивідуального культурного вибору, зумовленого багатьма різноспрямованими чинниками. І коли героїня Косачевої повісті “Еней і життя інших” твердить, що вона зробила вибір на користь українства не тому, що побачила “соняшники й вишневі садки”, – йдеться знову ж таки про свободу такого вибору, а не про його тотальну напередзаданість. Дуже важливо, що і Косач, і Домонтович розвивають засадничі ідеї екзистенціалізму. Домонтович, у творчості якого ще у двадцяті – тридцяті роки минулого століття означився формалістський дискурс, по-структуралістськи визивно називає свого героя “невільником знаку”, деконструюючи й нівелюючи (чи принаймні мінімалізуючи) в такий спосіб значущість ідеологічного складника його вибору. Передбачаючи деякі структуралістські стратегії (які, між іншим, уже пробував застосовувати добре знаний етнолог Вікторів Петрову і авторитетний для структуралістів Володимир Пропп), письменник показує за фасадом ідеї, зокрема й національної, складніші й контрверсійніші сплетіння інтелектуальних, психологічних, емоційних, естетичних та багатьох інших чинників і спонук. Юлія Крістева наголошувала на особливій ролі якраз екзистенціалізму та – пізніше – структуралізму у підриві самого поняття цілісної ідентичності – культурної, національної, гендерної тощо. Вона, зокрема, вирізняє трьох авторів, чий філософський бунт найперше змінив наше уявлення про раз і назавжди osiąгнуену незмінну й незрушну ідентичність і наголосив швидше ідентичність-як-процес, аніж ідентичність-як-даність: це сюрреаліст Луї Арагон, екзистенціаліст Жан-Поль Сартр та структураліст Ролан Барт. “Барт спричинив скандал у шістдесяті, коли ідеології ще були далеко не мертвими, твердячи, по суті, що все ідеологічне було семіологічним, і розпоршуючи блискучу поверхню ідей, вір, міфів, мод, текстів у поліфонію логічних закономірностей семантичних сіток та інтертекстів. /.../ Новизна їхніх текстів (ідеться про Арагона, Сартра та Барта. – В. А.), які були належно поцінованими, полягала у бунті проти ідентичності: ідентичності статі й значення, ідей і політики, буття та іншого” [6]. Очевидно, що поза екзистенціалістськими впливами така деконструкція романтичного спадку була б для мурівських інтелектуалів просто неможливою.

Домонтович пробує деконструювати ще один зі значущих українських національно-ідентифікаційних міфів – історію звиятного походу Сірка, здійсненого задля визволення братів-одновірців і примноження козацької слави. Це було тим важливіше, що саме козацька міфологія – чи не найважливіший складник романтичної ідентифікаційної моделі. Сам кошовий, якого благословляє, порівнюючи з біблійним Мойсеєм, старий панотець, уявляє ще пишніший тріумф у Києві: “Галасом сурм, гулом литаврів, гуркотом гарматних пострілів привітають його вступ до міста кийвські міщани на майдані перед мурами Софії. Спудеї, в довгих синіх кунтушах із золотими китицями, вишикувані рівним шерогом, виголосять панегірик, складений на його пошану достославним панотцем ректором академії. У похвальних віршах його ім’я згадуватимуть поруч з іменами Мусія, Давида й Ахілеуша”. Будь-який державницький, ідеологічний міф підпорядковує особистість, зводить її до статусу об’єкта, матеріалу. Домонтович фіксує це і на рівні авторських оцінок, і через паралельне розташування двох стильових рядів. Пасаж про потребу самозречення задля утвердження героїчних ідеалів є непрямим внутрішнім монологом жертви, змученого, напівпритомного персонажа, але водночас текст майже дослівно перегукується з репліками, виголошеними “кесарем” Сірком, та з деякими неоднозначними пассажами, які тут ідентифікуються як слово автора (в даному разі з елементами пародії та інтертекстуальної іронії). Саме іронія стає засобом дистанціювання і вираження авторської позиції. “Вітчизна вимагала жертв. Її доводилося купувати (! – В. А.) ціною втрат і страждань. Треба було згинуту, загинути, перейти через смерть і спопеліти. Каленик зрозумів це. Він зрозумів усевладність смерті; він зрозумів, що над усім панує смерть й усе народжується зі смерті. Каленик не нарікав. Ні, він не нарікав. Він був лагідний”. Коли у Крим прийшли визволителі-козаки, окрилений бранець Микита приніс мотузку, якої землякам бракувало, аби швидше повісити господарєвого сина на яблуні, вирощеній самим Микитою. Якраз цей запопадливий помічник і впаде, звалений у придорожній порох козацьким нагаєм, однією з перших жертв у перепаленому сонцем степу. “Страждання прийшло на місце радості”. Виснажливий марш кримськими шляхами вбиває всі почуття й сподівання: “В них не жило більше нічого, окрім страху”.

Домонтовича завжди цікавить проблема втрати людиною зв’язку з місцем і адаптації до нового середовища, психологія Іншого в чужому просторі. Монолог героя “Помсти” – це звірвання переможеного пасинка долі перед всевладним переможцем, сповідь людини, вирваної з питомого ґрунту, “неповоротця” волею непереборних обставин: “У тебе, отамане, свої шляхи, у нас свої. Ти – кесар, ти – володар; ми – невольники. Ти переможець, а ми люди втрат. Ти все, ми ніщо. У тебе є вітчизна, ми її загубили. У нас немає іншої вітчизни, окрім тієї, яку ми виплекали на чужині і яку ми носимо в болі наших сердець. На вигнанні, в чужих садах ми посадили яблуні, ми плакали їх, і вони дали свій плід”. Чужина виявилася гостиннішою й безпечнішою за “нашу, не свою” рідну землю – алюзії щодо часу написання “Помсти” (і





біографії самого Віктора Петрова, який не міг не приміряти до себе знову ж таки спокусливу долю “неповоротця”) більш ніж прозорі. Національна ідентичність тут стає на заваді досягненню індивідом власної цілісності. Визнання цього факту руйнує абсолютність державницького міфу, хай він буде репрезентований кошовим отаманом чи офіційним речником радянської репатріаційної служби. Будь-які визволителі-“репатріанти” діють за логікою носіїв абсолютної істини. В інтерпретації Сірка відмова бранців долати непосильний шлях, відмова прийняти дарунок від визволителів і зректися всього свого попереднього життя з його набутками й втратами, виплеканими садами й напівзабутою батьківською вірою, – це найтяжча зрада, яка заслуговує негайної кари. Тут ще раз постає проблема інтерпретації самого поняття зради. У трактуванні жертви та переможця воно може набувати різного змісту. Чи була зрадою принесена Микитою мотузка і чи можна вважати батьківщиною місце, де ти опинився не з власної волі, якщо в тебе немає надії на повернення? Лицарі національної ідеї, фанатичні захисники й патріоти своєї батьківщини в оповіданні Домонтовича представлені (як і будь-які *несхитні* персонажі його прози, які підпорядкували себе ідеологічному надзавданню) носіями ідеї насильства, адже будь-які жертви виправдані на шляху до великої мети. “Кесар” Сірко одержимий насамперед візією нищення і зла, визволених бранців він апріорі звинувачує у зраді й недостатній відданості батьківщині. Домонтович множить синонімічні означення, увиразнюючи неперехідну прірву, неподоланну відмінність між двома групами співвітчизників: “Чорні, обдерті, знеможені, похитуючись, підтримуючи один одного, люди йшли повз лави червоножупанних козаків, повз валки з татарським добром, повз отари овець. Гарчали на них лихі чабанські пси. Вишкіряли зуби”. У визволителя немає до цих людей жодного співчуття, натомість увиразнюється градація ненависті: “...всередині ріс гнів. Росла лють. Спалахнуло чорне полум'я злоби. В полі з криком знялися чорні зграї гайвороння. Уся ненависть, що протягом цілого життя жила в Сіркові, що другою істотою стала в ньому, що проривала вали Перекопу, пустошила країни, руйнувала міста, на порох стирала села, десятками тисяч винищувала ляхів і татар, що він її плевав як клятву, – прокинулася в ньому. Зі спалених вуст зірвався одчайдушний крик: «Ру-байте!.. Ру-байте!..» Заніс шаблюку. Кров обпекла мозок. Обличчя налилося кров'ю. Блиснули шаблі, і лавами – лава за лавою – погналися козаки на тих, що серед них були брати, сестри, батьки їх. І не було ні пам'яті, ані жалю”. Романтика свободи, патріотизму, лицарської звитяги обертається натуралістичною фіксацією порубаних шаблями тіл, розтерзаних вовами трупів, смородом занепаду й тління.

Ще одну спробу віднайдення (чи відбудови) втраченої ідентичності робить герой оповідання “Приборканий гайдамака”. Це знов, як у багатьох Домонтовичевих творах, людина, яка болісно переживає кризу ідентичності, роздвоєння між різними суспільними групами, ідеологіями та системами цінностей. (Ця ситуація звичайно ж викликає певні алюзії зі становищем самого Віктора Петрова – сина священика, автора нелояльних щодо панівної ідеології наукових праць та художніх творів, підозрюваного у належності до антирадянської Спілки Визволення України, і водночас співробітника радянських органів держбезпеки, який служить в окупаційній німецькій армії та згодом належить до еміграційного мистецького угруповання, що прокламує антикомуністичні настанови... Філософія валенродизму має для нього животрепетне особисте, автобіографічне значення.) Сава Чалий – це зрадник і звитяжець, лицар і запроданець, патріот і віровідступник водночас. Він із власного трагічного досвіду усвідомлює відносність засадничих моральних та ідеологічних понять, які лише в певній системі координат видаються абсолютними. У складній колізії зрадництва, розгорненій тут письменником, “Сава раз виступає як втілення кари, а в другий раз – як караний” [7]. Простосердний гайдамацький ватажок спершу вміє бездоганно розрізнити добро і зло, керуючись принципом поділу на бідних гноблених і багатих гнобителів. Коли побратим Онисим за його спиною домовляється про замирення з ворогами – Сава виступає невмолимим суддею й наказує порубати тіло на шматки та віддати собакам, “щоб воно, гидке, й землі святої християнської не поганило”. Все чітко й просто: є *люди й пани*, абсолютна справедливість помсти й ненависть до ворогів, хоробрість і малодушність, правда й кривда. Але далі Саві Чалому судилося не просто пізнати сенс складності, скомплікованості світу й людського існування в ньому, але й пережити це як особисту трагедію. Привівши своїх козаків до гетьмана Пилипа Орлика, Сава мусить зректися власної рустикальності й досягнути іншу модель поведінки. Дипломат і куртизан, майстер політичної гри – і то часто гри заради гри, задля насолоди, яку вона дає, безвідносно до результатів, – гетьман уособлює іншу іпостась українства, що втрачалася якраз у цьому поколінні. Вони представляють два полюси: відповідно, аристократизм, європеїзм, урбанізм, раціональність, державний розрахунок – і рустикальність, простонародність, стихійність, неосвіченість... Названий ряд опозицій можна продовжувати, аби увиразнити протистояння культури і стихії, раціонального й емоційного чинника. Гетьман-вигнанець заповзався зробити з гайдамацького ватажка політика й державця. У чомусь він досяг успіху: Сава, хоч і не без труднощів, з часом звик носити легкі черевики замість нашмарованих дьогтем чобіт, при звичаївся до твердого комірця й мереживних манжет, навіть знайшов смак у дорогому шампанському, а не лише в міцній горілці. Однак зміни були переважно зовнішні. Вихованець сумлінно виконує накази гетьмана. Він стає полковником коронного війська, нещадною рукою втихомирює селянські повстання, аби “як конструкторський чин, як політична сила входило гайдамацтво в державну систему Польщі”. Однак

манжети й перуки не надто змінили спосіб думання, психіку й навіть ціннісні пріоритети. Впокорений гетьманом бунтівник продовжує існувати десь у найдальших закутках полковникової душі і в певні моменти виходить із в'язниці, опановує свідомість. Сава Чалий тепер сам перестає розуміти, хто ж він: месник за людські кривди чи захисник шляхти, патріот, який розбудовує державу, чи зрадник рідного краю.

Домонтович пробує описати почуття людини з роздвоєною, розколотою психікою особистості, яка мусить не просто забути, але зректися себе колишньої, визнати помилковість усього дотеперішнього життя, всього задуманого й зробленого. “Здавалось йому: немов це він і не він. Ніби не він, а хтось інший за нього говорить і діє. І цей другий не людина, а машина, механізована лялька, геометрична постать, з трикутників, квадратів і кубів складена, восковий фарбований автомат, у який замість серця, в спорохнілій порожнечі, як у годинникові, бляшане пласке коліщатко вставлене. А він, справжній Савко, стежить за кожним вчинком, прислухається до кожного слова цього другого. І судить, і гудить, і головою хитає, і докірливо до цього іншого каже: «Та хіба ж це ти, Савку?» Ні, це не він, бо його душу людську, разом з Орликовим листом, у сталевій шкатулі у коронного гетьмана Потоцького замкнено”. “Не було в нього певності. Не був він певен себе. Привиджувалося йому, що є два Савки, один, що ненавидить, другий, що любить. Один, той, рустикальний, колишній гайдамацький отаман, а другий новий, пан полковник коронної служби. Двоїлося. Двоїлося почуття. Двоївся він сам. Світ роздвоювався на дві частини. Тривога охоплювала його, нудьга, од якої хотілося вити, як дикому звіру. Але коли це надходило до нього, він уже не знаходив порятунку”.

Якраз поняття зради виявилось для Сави Чалого найменш релятивним, найменш придатним для введення у складну гру різноспрямованих сил. Він не знайшов того стрижня, тої серцевини, навколо якої могла б заново – після проведеного Орликом експерименту – сформуватися цілісна особистість, нова ідентичність. Травма втрати тожсамости виявилася смертельною. Цілісність стала досяжною лише через самогубство, коли обоє загинули від руки одного – і козак Сава, і шляхетний полковник Чалий. Автор визначив “Приборканого гайдамаку” як “новелу з кільцевим сюжетом”. На початку маємо двох реальних персонажів, і один з них вбиває іншого, звинувативши у зраді. У фіналі співрозмовники віртуальні, вони уособлюють дві іпостасі шизофренічно розколотої психіки, а герой чує ті самі слова, які він свого часу сказав побратимові-зраднику. Домонтович персоніфікує ці внутрішні голоси: “Хто міг би сказати йому, чи це не він іде тепер по підземному ходу з ліхтарем у пільмі, рахує кроки, згадує, в який бік йому звернути, лічить сходинки, що ведуть його вгору, натискує на камінь... Сава хоче кричати від жаху, бо він не знає тепер, хто він, де він і що з ним”. В окремі моменти важко з певністю сказати, чи ми чуємо суперечку двох внутрішніх голосів, двох “Я” Сави Чалого, чи справді до нього через потаємний хід завітав повстанець Гнат Голий, щоб покарати за зраду. Савина душа отруєна “взаємною ненавистю” – пана полковника до гайдамаки – і гайдамаки до шляхтича. Постріл, який обірвав життя героя, можна сприйняти і як акт самогубства, і як убивство, здійснене рукою прищлого месника.

У “Приборканому гайдамаці” акцентовано дражливу й неунікну для колоніальної культури колізію вищості / нижчості, аристократизму / плебейства. Для селянських повстанців усе більш-менш просто й очевидно: справедливість досягається помстою й нищенням, тим одвічним селянським “бити й палити”, яке, до речі, пристрасно оскаржує ще один домонтовичівський герой Арсен Витвицький у “Без ґрунту”. Але вишколений гетьманом полковник коронної служби, який веде подвійну гру у ворожому стані, який замислився над законами “універсуму”, над протиставленням “рустикальної” й “універсальної машинової” свідомості, – вже не може повернутися до селянської простоти світоподілу. Врешті, у польському стані Сава виконує місію, доручену українським гетьманом. Ідентифікація з українством, з народом як для Сави Чалого чи Пилипа Орлика в “Приборканому гайдамаці”, так і для самого Віктора Петрова тридцятих – сорокових років, була ідентифікацією з нижчою, упослідженою, колоніальною, неаристократичною культурою.

Юрій Косач звертався до згаданих колізій ще у кращих оповіданнях тридцятих, як-от “Вечір у Розумовського” чи “Голос здалека”, причому він так само охоче користується історичними аналогіями. Блискучий амбасадор Андрій Розумовський постає у Косача господарем одного із 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 Косачеві, він уміє надмір патетики врівноважувати нотками іронії. Сановні гості Розумовського відразу змаліли поряд зі своїм геніальним сучасником Бетховеном, хоча композитор відчувається 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 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 контроверсійніший. Героєві несподівано починають снитися чужі сни 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”. Вже перед смертю героєві оповідання пощастило зустрітися зі своїм, очевидно, далеким родичем (принаймні вони носять 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 бунчужовий товариш Степан Васильович Косач, до гетьманської аристократії. Символіка “Голосу здалека” накладається, зрозуміло, не лише на індивідуальну чи родинну, але й на національну історію загалом.

Проблема вибору національної тожсамості важливіша й у “Володарці Понтиди”, яку Юрій Косач назвав “романом антигероя”. (Хоча роман завершений аж у сімдесяті роки минулого століття, до образу княжни Дараган і колізій її ідентифікаційного вибору письменник у малій прозі й драматургії звертався ще у сорокові.) Молодого українського шляхтича Юрія Рославця зваблює в Парижі прекрасна незнайомка у масці й він ціле життя присвячує гонитві 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 й 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 у 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, яка 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 поблякла й музеєфікувалися. Батько, боячись переслідувань, якнайшпильніше намагався догодити новій російській владі, а Юрія натомість послав навчатися 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, якою він захопився, – небезпечна бунтарка проти законної імператорської влади. За законами пригодницького роману, персонаж потрапляє з однієї халепи в іншу, безліч разів дивом уникає неминучої загибелі, а врешті, лише пливе за течією, за плином подій, якими він зовсім не здатен керувати. Отож гідна жалю жертва у руках примхливої й неприхильної долі? І так, і ні, бо коли при початку знайомства з дивною жінкою Рославець керується лише сехвилинною пристрасною, то з часом щось поступово змінюється, і герой 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, Рославе! 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. Хотілося 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.

Для самоусвідомлення мурівського покоління всі ці проблеми були вочевидь актуальними. Водночас повоенна дійсність вимагала певних ідеологічних коректив. Йшлося, зокрема, про екзистенціалістський контекст складних філософських шукань, про втрату спасенної віри у можливість побороли 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 повоенного покоління Юрій Косач писав повість “Еней і життя інших” (1946), у якій звучить незмінно важливий 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 обнови 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, безгрунтян, нас – дійсний, 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 неодноразово звертається до драми художника, змушеного змиритися з тим, що славу можна отримати лише з рук поневолювачів. У цьому зв'язку претекстом Косачевої драми про Дмитра Бортнянського "Скорбна симфонія" була Українчина "Оргія" (і, ширше, znana 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'єру й визнання у чужій столиці. Так було з Дмитром Бортнянським, так – трохи пізніше – з Миколою Гоголем. По-гоголівськи фантазматична "Скорбна симфонія" розгортає протиборство двох душ, двох ідентичностей. Петербург підніс маестро як найвидатнішого майстра, але все ж директорові царської капели щось заважає з приємністю слухати похвали тих, хто здав стільки лиха його землякам. Водночас – із відстані століть – слава Дмитра Бортнянського – це слава композитора українського й спадок української таки культури. І знаємо, що наприкінці того самого XIX століття, 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 насвітлюється 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, довгий час перебуваючи в Парижі як особистий секретар різьбяря Родена. По-французьки написав був свою "Саломею" Оскар Вайлд. Висп'яньський і Пшибишевський починали свою літературну діяльність німецькою мовою, як, до речі, Ольга Кобилянська. Врешті, мадярський Шевченко – Петєфі був словаком Петровичем, який по-словацьки, либонь, нічого й не написав. Таких імен можна назвати немало<sup>1</sup>. Але є щось, що яскраво відрізняє від них Гоголя і не лише не дає підстав зарахувати його до наведених вище "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 передовсім виходу з цього кола і переходу до цивілізації, і с т о т н о відмінної, властиво, протилежної й 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 і ("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" [8]. Юрій Косач, зокрема й "Скорбною симфонією", розгортає якраз це Маланюкове протиставлення різних цивілізацій, культури колонізованої та імперської.

Культуротворчі процеси в еміграційній спільноті мають свої психологічні виміри та конотації. Саме письмо виконувало певні автопсихоаналітичні функції, забезпечувало зв'язок з цілістю національної літератури. А місія творення "великої літератури", якою перейнялися вигнанці, надавала духовного сенсу їхньому існуванню й у такий спосіб витворений мурівським середовищем концепт відігравав ще й захисну, об'єднувальну роль. Дехто з них часом заробляв на життя прибиранням вулиць чи миттям тарілок у ресторани, але поза всіма тимчасовими випробуваннями тим важливішою видавалася мистецька чи видавнича діяльність. І "західництво" й "органічна національність" були різними реакціями на адаптаційні виклики "перед лицем незвичного, родича страху" [9]. Важко сказати, чи адепти національного стилю

<sup>1</sup> Батько російського театру, автор комедії "Горе от ума", відомий під прізвиськом "Грибоедов", був насправді Grzybowski з повстанської польської родини. Нобелівський лавреат І. Бунін походив з "литовської" (отже, або білоруської, або української) шляхти – Буньковських і до самої смерті в родині називався "Яном".





у свідомлювали його закоріненість у пріснопам'ятній нечуй-левицькій домашньовжитковості (зрештою, Нечуєві також ішлося про ситуацію внутрішньої еміграції й відповіді на загроженість самого існування українського письменства). Адресатом “великої літератури”, зорієнтованої на фольклор і Шевченка, могла тоді стати лише українська діаспорна спільнота. Зв'язки із західноєвропейським середовищем налагоджувалися дуже повільно. “Європеїсти” мислили раціональніше. Їхня стратегія – пізнати незвичне і в такий спосіб принаймні частково позбутися страху перед ним. Ігор Костецький листувався з Езрою Паундом і перекладав німецьких поетів. Ігор Шевченко налагоджує контакт із Джорджем Орвелом і готує переклад “Ферми тварин”. Віктор Петров друкує рецензію на книжку Ортеги-і-Гасета. На сторінках мюнхенської “Арки” з'являються огляди західних новинок. Усе це були спроби *синхронізації* українського літературного часу з часом, за яким жило довкілля. Річ у тім, що простір і час чужинця у психологічному вимірі специфічно маркований. “Не належати ніякому місцю, ніякому часові, ніякій любові. Втрачене походження, неможливе закорінення, зниження пам'яті, невизначене теперішнє. Простір чужинця – це поїзд у русі, літак у леті, це власне перетворення, що виключає зупинку. Якісь віхи? – далєбі жодних. Його час? Це час воскресіння, яке пам'ятає про смерть і про те, що перед нею, йому, однак, бракує величч бути по той бік: є лишень відчуття відстрочки, так, наче наразі вдалося вислизнути” [9, с. 15].

Прикметно, що вже серед найперших дівівських видань значне місце посідає репресована література двадцятих, що дуже важливе місце у тодішніх дискусіях посідають неокласики й ваплітани, Микола Зеров і Микола Хвильовий. Через прірву радянського двадцятиліття вони зверталися до живої традиції і бачили себе її продовжувачами: найтривкіша певність можливості закорінитися навіть і на чужині. До речі, з перспективи часу стає зрозумілим, що (хай опосередковано) мурівські й пізніші вже американські видання класики впливали і на розвиток тодішньої української радянської літератури. Адже це у відповідь на появу, скажімо, багатотомника Лесі Українки чи її життєпису в Нью-Йорку держава заходила готувати (контрпропагандистська логіка) її академічне видання у Києві.

Впадає в око певна схожість мурівського концепту органічно національного стилю – та літератури для домашнього вжитку в добу реалізму. Цікаво, що в обох випадках закритість, відмежованість, насобі-зосередженість видавалася рятівною за умов очевидної загрози нівеляції, поглинання імперською культурою. І обидва рази було продемонстровано неунікненну тупиковість такого шляху. (До речі, і українські шістдесятники охоче апелювали до “ґрунтянства” й атрибутів органічно національного, у фольклорі й романтизмі знову ж таки закоріненого письма. Тільки треба брати до уваги, що для них така орієнтованість була все ж у певному сенсі й вимушеною, бо новинки західноєвропейської літератури (не кажучи вже про філософію!) стали цілковито неприступними з цензурних причин.) Так що мурівські європеїсти сорокових років запропонували найуспішніший на той час проект модернізації української літератури, послідовно звертаючися до досвіду українського й західного модернізму та намагаючись синхронізувати свої світоглядні, художні, стильові шукання із ширшим європейським контекстом. Саме вони наголосили на важливості культурного, а не “природного” складника національної ідентичності, саме вони найбільше зробили для подолання запізнілого романтичного впливу, для розриву з “автентичною” традицією й руйнування застарілої романтичної моделі національної тожсамості.

### Література

1. Петров В. Історіософічні етюди / В. Петров. — МУР. Збірник 3. — Регенсбург, 1947. — С. 9-10.
2. Косач Ю. Вільна українська література / Ю. Косач. — МУР. Збірник II. — Мюнхен–Карльсфельд, 1946. — С. 51.
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / С. Павличко. — К.: Либідь. — 1997. — С. 253.
4. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). Я – мене – мені... (і довкруги) / Ю. Шевельов. — Т. 1. В Україні. — Харків — Нью-Йорк. — 2001. — С.378.
5. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Е. Д. Сміт. — К.: Основи. — 1994. — С. 92.
6. Kristeva J. The Sense and Non-Sense of Revolt. The Powers and Limits of Psychoanalysis / J. Kristeva. — New York. — Columbia University Press, 2000. — P. 18.
7. Шевельов Ю. Шостий у ґроні. В кн.: Домонтович В. Без ґрунту. Повісті / Ю. Шевельов. — К.: Гелікон, 2000. — С. 30.
8. Маланюк Є. Гоголь – Гоголь. В кн.: Сорочинський ярмарок на Невському проспекті. Українська рецепція Миколи Гоголя. (Серія “Текст + контекст”) / Є. Маланюк. — К.: Факт, 2003. — С. 39, 47.
9. Кристева Ю. Самі собі чужі / Ю. Кристева. — К.: В-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. — С. 251.