

Із роду Косачів-Драгоманових

УДК 821.161.2'06-3.09:801.73

DOI: <https://doi.org/10.29038/2304-9383.2024-37.1an>

Мар'яна Лановик, Зоряна Лановик

«Ноктюрн b-moll» Юрія Косача: народження трагедії з духу музики

У статті аналізується повоєнна творчість Юрія Косача у контексті літературних пошуків української діаспорної літератури першої половини ХХ століття. Його історична проза прочитується у психологічному ключі з урахуванням культурно-історичного контексту.

Метою розвідки є осмислення «Ноктюрну b-moll» Юрія Косача крізь призму ідей ніцшеанства із залученням герменевтичного підходу широких позатекстових контекстів, зокрема інтермедіального аналізу. Основна увага звернення на втіленні у новелі Ю. Косача ідей Ф. Ніцше, висловлених у його праці «Народження трагедії з духу музики». Твір українського митця стає зразком ніцшеанської досконалої трагедії у поєднанні аполонівського (ідеальної зримої краси, овіяної мрійливим спогляданням) – вираженого у пластиці, та діонісівського (екстазу, нічного марення, віщого голосу) – вираженого передусім у музиці. Текстовий аналіз «Ноктюрну b-moll» Юрія Косача вписано у ноктюрнову традицію та літературу європейського екзистенціалізму з урахуванням історичних обставин написання твору та ширшого контексту історичної прози про Другу світову війну.

Інтерпретацію проблематики увиразнено осмисленням інтертекстуальних елементів (зокрема цитат із творів Ф. Ніцше, А. Сілезіуса та ін.) та інтермедіальних вкраплень (Шопен, Моцарт, Равель, Пучіні та ін.). Основним принципом побудови тексту «Ноктюрну b-moll» визнано контраст як суперечність реального й ідеального, дійсності й міфу, гріха й викупу, добра й зла, низького й високого. Осмислено також проблему дисонансу у музиці та у літературі. Зображена у літературі екзистенція людського існування у межовій ситуації часто висвітлює ті сторони буття, які доводиться інтерпретувати уже «по той бік добра і зла». Такий **методологічний підхід** до аналізу прози Ю. Косача є новаторським в українському літературознавстві, що становить **новизну** цього дослідження.

Наголошено, що Ю. Косач вважав риси ніцшеанства важливою складовою українського модернізму початку ХХ століття, що вивело наше письменство на європейський рівень. У **висновках** констатується, що історична повоєнна проза Ю. Косача, зокрема у його осмисленні ідей ніцшеанства та екзистенціалізму є

продовженням кращих традицій українського модернізму початку століття, водночас – втілення ідей кризової епохи. У його творі осмислення індивідуальної трагедії проектується на загальнонаціональну трагедію та ніцшеанську проблему світової скорботи.

Ключові слова: Ю. Косач, Ф. Ніцше, історична проза, автор, персонаж, модернізм, жанр, ноктюрн, інтертекстуальність, інтермедіальність, екзистенціалізм.

Вступ

Післявоєнна проза Юрія Косача часто окреслюється як історична, однак сам автор наголошував на тому, що «його оповідання не вкладаються в рамки традиційної історичної прози, його цікавлять більше характери, психологія, символіка, ніж достовірне відображення історичного тла» (Агеєва, 2003: 7). Про психологізм творчості Косача уже було написано чимало. Зокрема В. Агеєва зазначає: «Косача незмінно цікавила сама психологія людини в кризовій, пороговій ситуації... Косач загалом любить іти проти течії, давати незвичайні, контрверсійні інтерпретації узвичаєних подій і постатей. Майже всіх персонажів його прози об'єднує одержимість певною ідеєю, прагнення перемогти нездоланні обставини...» (Агеєва, 2003: 9). Глибиною думки, осягненням проблем існування і манерою письма український автор цілком вписується у контекст літератури європейського екзистенціалізму. Водночас його твори втілюють й інші знакові доміанти тогочасної кризової епохи.

Теоретичний базис

Метою нашої розвідки є осмислення «Ноктюрну b-moll» Юрія Косача крізь призму ідей ніцшеанства із залученням герменевтичного підходу широких позатекстових контекстів, зокрема інтермедіального аналізу. Такий **методологічний підхід** до аналізу прози Ю. Косача є новаторським в українському літературознавстві, що становить **новизну** цього дослідження.

Після лихоліть першої світової війни міжвоєнний період не приніс полегшення і не став часом заспокоєння навіть для Європи, не кажучи уже про нові виклики долі, які тоді постали перед Україною – розстріли інтелігенції, голодомори, масові винищення інтелігенції та селянства. Друга світова війна спалахнула з новою силою, ставши часом довгої ночі над світом. Непомірна жорстокість, з якою зіткнулося людство у цей час, назавжди змінила розуміння мистецтва. Згодом це було окреслено у короткій і промовистій фразі Теодора Адорно про те, «чи можливе мистецтво після Аушвіцу». Література, як

і мистецтво в цілому, переростала власні межі. Зокрема, літературний ноктюрн, набувши нових рис, перейшов у царину прози.

Знаковою віхою у цьому процесі став написаний 08.01.1946 р. «Ноктюрн b-moll» Юрія Косача – автора, що пройшов воєнні поневіряння, вимушену еміграцію, закордонну скитальщину, перебування у німецькому концтаборі, хаос обстрілів і ночей відступу. Проте, що українські митці діаспори одразу ж визнали вагомість нового твору Ю. Косача, може свідчити хоча би той факт, що «Ноктюрн b-moll» було опубліковано окремим виданням одразу ж після його написання (а що тодішня українська спільнота не мала коштів і потужностей для повноцінного друку, то він був виданий репринтно, де текст надруковано на звичайній друкарській машинці, а німецькомовні фрази вписано від руки чорнилом) (Косач, 1946).

Виклад основного матеріалу

Твір Ю. Косача вписано у ноктюрнову (Див.: Лановик, 2015; Лановик, 2019) традицію уже його назвою. Як відзначали критики одразу ж після його першого оприлюднення, твір – наскрізь музичний. Услід за автором післямови Гр. Шевчуком, один із перших критиків – Віктор Петров наголошував: «весь твір написаний як суцільно музична річ; у незнане, в безмежність невизначеного простору тече єдиний струн музичного звучання» (Петров, 2013: 825). Відчуття такого музичного плину посилюється тим, що автор використовує метод потоку свідомості.

У центрі оповіді – Гельмут – німецький офіцер дуже високого рангу – та українська дівчина Рома, яка приставлена до нього українським національним підпіллям, щоби організувати його вбивство. Ноктюрнова настроєвість наскрізь пронизує твір, однак тут нічні ноти поглиблюються до безвиході глибокої ночі і окремої людини, і нації, і усього людства.

Новела розпочинається грою Гельмута на скрипці (він завершує грати протяжне Largo), розмовою про музику, про геніальних європейських композиторів. Але перша фраза Роми – *«Я думала що ви – німці, по-своєму якимось відчуваєте Шопена. Для цього треба бути восени у Варшаві, особливо в старому місті, коли місяць падає з укоса в заулки»* (Косач, 1946: 4) – для обізнаного читача криє в собі гірку іронію, адже до цього часу Польща уже пройшла пекло концтаборів, Варшава, у тому числі і старе місто, уцент зруйнована німецькою авіацією. Того краєвиду, про який говорить дівчина, уже нема і не буде. Німець *«риб'ячо посміхається»*, облизує губи і пробує

оправдатись, що Шопен все-таки більше слов'янин, тому німці виконують його твори *«шорсткіше»*. А що він, Гельмут, грає Шопена не так, як його співвітчизники, то він – не зовсім німець, адже його предки походять із Чехії. Далі, коли мова продовжується про «Будапешт», про «Рапсодію» (за визначенням німця, *«якась малярська дурничка»*) Ф. Ліста, залишається усвідомлення того, що і угорська столиця, як й інші, зазнала непоправних втрат – уся Європа лежить у руїнах. А німці – як *«сильний народ»* творять свою імперську політику *«під музику»*.

Гельмут – відрізняється від інших офіцерів. Він сам себе позиціонує як *«кондотьєра, який любить життя, але не надто, щоби воно в'язало, ... Любить владу, але не як бюргер. Плюс музику»* (Косач, 1946: 6). Він усвідомлює власну двоїстість, існування у ньому двох первнів: *«Перше – це гомін германських віків, щось фрідріхівське – наказувати, іменно могли наказувати, друге – атавізм сентименталізму. Кожний німець несе в собі Шіллера й Бетговена. Або ні – Вагнера, Бетговен надто космополіт, Вагнер, зрештою, досить вирахований романтик»* (Косач, 1946: 6). В очах Роми Гельмут теж не схожий на інших: в її уяві він постає то як принц Просперо на причалі, як красень із геніальних скульптур Арно Брекера (згодом названого «скульптором диявола» за віддане і багаторічне служіння Третьому Рейху). Дивлячись на нього у натовпі його «соратників», вона визнає: *«Гельмут стояв посеред них, принц, майстер, джентльмен з його високими раменами, яструб'ячим лицем, принц серед черні, Просперо серед грубіянських, тваринуватих, таранкуватих калібанів, володар – хлоп'я, чудо»* (Косач, 1946: 22). Підпілля уже п'ять тижнів чатує на нього, але Рома не може відважитися на останній крок (*«остаточно ліквідувати його»*), адже саме п'ять тижнів тому вона вперше почула його гру на скрипці й по-справжньому закохалася в нього.

Непевний настрій Роми посилюється у тексті описами нічних вулиць, нічних краєвидів, які вона бачить із вікна Гельмутового помешкання. Це вже не ті ноктюрнові зарисовки, що живили літературу початку століття, до них додалось багато нових тривожних нот: мокрий сніг на тротуарах, притьмарені ліхтарі, безголовий пам'ятник, цоколь, посічений кулями, чорні круки, кров на снігу, самотній втікач, якого, підстреливши, добивають прикладами; і тіні, тіні, тіні... Це вже не ноктюрнові краєвиди: *«Письменник не показує людину в рамках природи... Природи немає, є мінливий плин сугестивних переживань. Техніку літературного письма зумовлено кінотехнікою. Письменник*

бачить «природу» такою й так, як він звик її бачити на полотні кіноекрану. Опис розбито на кадри» (Петров, 2013: 827): *«Через сіру сітку плями ліхтарень. В хмари вдирається вежа церкви. В стороні двірця квилять паротяги. Тіні зійшлись і розійшлись...»* (Косач, 1946: 10–11); *«Краєвид прикрий, склистий, дома з матового скла й вікна в двір матові теж, а в гарах, у сточеннях стін ртутні струмки. Світлість належно сліпуча, аж до червюности, до фіолетности в очах. Потім замети снігу, теж салатного кольору, що переходять у синяву, і кожна сніжинка іскриться, мов іграшкове срібло на ялинках. Кругом шерх ночі»* (Косач, 1946: 12–13). Цей краєвид рідного міста ніс якесь тремтіння, дивну сліпучість, з церкви гримів орган так голосно, що хотілося затулити вуха; гримів, як пожежа, як повідь. Потім – виринула юрба, вогні, спалахи, постріли, смуги крові, перекинений трамвай, спіралі дротів, крики, священик, якого спочатку б'ють чорною палицею, згодом ногами. Важко зрозуміти, що відбувається, але Рома намагається про це не думати – приходить Гельмер, грає на скрипці і вона поринає у відносний стан спокою, викликаного сп'янінням від вина та її коханням. Ноктюрновим настроєм наповнені картини стану сплутаної свідомості дівчини: вона вже не знає, де сон, де уява, а де справжнє життя, продовжує іти «крізь хугу й вітер, крізь темінь і млу», клапті снігу б'ють її по чолі, а сама мріє про тепло, спокій і затишок.

Для Роми Гельмут передусім талановитий музикант. Його сутність – музика, він мріє дочекатися завершення війни (знає, що німці цю війну програють), покинути Європу і поїхати в Аргентину, щоби там стати справжнім скрипалем. Те, що він є непересічним скрипалем-віртуозом свідчить сам факт його виконання «Ноктюрну b-moll» Фредеріка Шопена. Адже відомо, що ці твори Шопена написані для фортепіано й доступні для гри окремих майстрів музики, однак їх ще важче грати на скрипці. Виконання саме цього ноктюрну на скрипці – виняткова рідкість. Гельмут розуміє, що йому треба грати, що *«музика – це як трунок»*, його істинне покликання. Перед очима дівчини зринають картини його гри: *«І пальці водили смичком. І це гостре обличчя вимріювалось з усмішкою настирливим спогадом привида, вирізком із книжки, як вірш. Обличчя то зникало, то виринало в мряці, в темряві, то осяювалось, як у грозову ніч, обличчя, як зоря, таким переливом – мерехтом – тремтом. Рома переставала вірити в любов, у весну, що неодмінно прийде, навіть у день, ця ніч нехай була б, нехай, нехай – тільки не знати, тільки нічого не бачити, тільки*

слухати й западатись у темінь, плисти з баркою, колихатись. Справді, це все було, як хвиля, що захлистує, відбирає віддих» (Косач, 1946: 11).

Водночас, ця гра, не зважаючи на те, що саме виконує Гельмут – Равеля, Шопена чи Моцарта, – позначена мотивом смерті. Ромі завжди бачиться *«чорне віко труни скрипки»*, скрипка лягає у фіолетовий плюш футляру, як у труну; коли офіцер тримає інструмент, дівчині здається, що *«його цупкі, хисткі із шліфованими нігтями пальці обіймають гриф скрипки, зашморбуючи, стискаючи петлю на тендітній шиї»* (Косач, 1946: 3). Ідею повільного вмирання підтверджує промовиста деталь – троянди, що стоять у вазі осипаються, запах троянд посилює ідею сп'яніння, однак вони уже мертві. А пурпур вина Ромі завжди нагадує кров. І не лише тому, що на Гельмута чатують хлопці-підпільники, і що скоро вони прийдуть по його душу, а можуть убити також її, адже у них вже з'явилися підозри, чому Рома так необачно зволікає із дорученням. Відчуття смерті оточує усі події, сам Гельмут є його втіленням.

Рома підозрює, що він не спроста покидає її вночі й вирушає «по службі». Але для неї стає шокуючим відкриттям, що він не лише віртуоз-скрипаль, а й великий віртуоз смерті. Під час розстрілів мирних жителів – священика і прихожан собору – 130 осіб, яких жорстоко убивають просто як заручників за смерть двох офіцерів, де кров невинних жінок з довгими косами і дощем золотого волосся ллється на чоботи каральників, де вбитих скидають в одну яму, він досягає апогею такого ж натхнення, як і під час гри: *«Гельмут походжає й тут. Його профіль під військовим кашкетом значно гостріший, ні, це навіть не він, коли б не посміх, що скрадається обличчям. Від цієї склистості скнарого краєвиду, від цієї каскади одноманітного до безкрайньої нудьги світла його лице сливе прозоре, видно кожну жилку, кожну заглибину. Але це ще збільшує таємничу магічність його. Він і тут ходить, мов принц, мов легкий, пір'ясто-легкий чаклун-володар, і це почуття його наповнює, мабуть, неймовірною насолодою. Він посміхається, він гладить себе рукавичкою по підборідді, він жмуриць очі – мабуть не від надміру світла, а від внутрішнього безшелесного реготу, він нахилиє голову вбік, як тоді, коли грає менует Моцарта. Менует, звуки пливуть і тіла шубовстають у прірву автомашини. Вояки обтирають руки об штани, руки в мазюці або в крові. Ляскоту вже не чути...»* (Косач, 1946: 15–16). Автор не випадково обирає для художньої паралелі

менуєт, адже цей жанр втілює ідею відточеності рухів, шліфування майстерності, яка досягається постійним вправлянням. Німецька нація, знана колись як нація музикантів та віртуозів, тепер досягла цієї майстерності в азарті вбивства, у вмінні досконалого заподіяння смерті.

У стані напівтемряви, сп'яніння і забуття, завжди із закритими очима, Рома уже не розрізняє, де сон і марення, а де фрагменти справді баченого. *«І менуєт знову знесилює сон. Крізь вії, що хочуть, але не можуть відкритись, лється музика, як проміння. Склисті стіни домів, мури, що взялись інеєм, кров на мерзлому снігу, від сліпучих ліхтарень – чорна, все це лине, синіє, майорить, але вже не сліпить. Рома відкриває очі...»* (Косач, 1946: 16).

І в духовному сенсі дівчина поступово пробуджується від оманливого сну. Коли вона розуміє, що у відповідь на її запитання про страшну ніч офіцер робить здивований вираз лиця і говорить неправду, *«менуєт обірвано»*. Рома поступово починає прозрівати, але ще залишається у полоні музики, його талановитої гри. Страшна ніч не позбавила його натхнення: *«Був утомлений, надто утомлений. Вона знов придивлялась, як його профіль нахиляється до скрипки (Як там...), і пальці застигли мертво, цупко, якби взяті морозом. Гриф нахилявся до неї, і цей яструб'ячий профіль і очі в ямках – ненатлі. – грав Равеля»* (Косач, 1946: 19). Рома починає розуміти, і навіть говорить уголос, що німці – страшний народ. Однак Гельмут іронічно сприймає це як комплімент, згодом каже: *«Ба, ми хочемо бути страшні, але ми не страшні. Бог дав нам пророка Ніцше, але він говорив до маленьких людей, до надто людських людей, і ми все взяли на віру, зостаючись у душі Вертерами»* (Косач, 1946: 19). Утім, Гельмут надто схвильований, він готується до фесту, до вечірки, аби чи то розрадити себе, чи то відсвяткувати криваву помсту, чи навпаки – в алкоголі та веселощах забути нічні картини розстрілів.

Основний принцип побудови «Ноктюрну b-moll» – контраст, і найбільше цей контраст виявляється у творенні образу самого Гельмута. В. Петров пропонує відповідь і щодо коренів літературної традиції Ю. Косача, і щодо його стильової манери письма: *«Юрій Косач – романтик. Йому властивий романтичний стиль письма. Естетика романтизму вимагає контрастності. Вона базується на ідеї суперечності реального й ідеального, дійсності й легенди, гріха й викупу, добра й зла, бестіяльного й ніжного, низького й високого, земного й небесного. Згідно з цим доктринним сенсом літературної*

манери письма головний герой у Косача є “кат”, і цей кат “грає на скрипку”: “кат” має “естетично чутливу натуру”; кат з’єднує в собі протилежності – “бестіяльне звірство” й любов до музики, варварство й залюбленість в Шопена» (Петров, 2013: 826).

Згодом у процесі приготувань до вечірки мова переходить на погляди Ф. Ніцше щодо призначення німецької нації, сягаючи кульмінації у фрагменті Ноктюрну b-moll, який він грав сьогодні «*не так, як учора*», «*грав, як втомлений віртуоз*». Однак, не холодний розум, а саме звучання ноктюрну – глибокого, проникливого, тривожного – керує діями та вчинками Роми: «*І дивно – перед ноктюрном вона б ішла до телефону інакшою, не такою, як тепер. Ноктюрн відсунув усе. Ноктюрн той самий, що ним скрипаль її дратував і заспокоював, заворожував, надив і губив*» (Косач, 1946: 21). Цей ноктюрн не дає дівчині-підпільниці, яка, як зізнається, що ще ніколи нікого не вбила, відважитись на страшний крок – знищення німецького офіцера. Проникливий читач у цій картині прочитує більше, ніж говорить сам автор: згущення песимізму, ніцшеанської світової туги, драматизму епохи, приреченості талановитого музиканта, якому війна теж зламала долю, невідворотності покарання і народження трагедії з духу музики.

Саме у цей момент у цьому творі Ю. Косач майже упритул наблизився до ідей, які висловив Ф. Ніцше у «Народженні трагедії з духу музики»: «Вже у зверненій до Ріхарда Вагнера передмові мистецтво – а не мораль – визначено як справжню *метафізичну* діяльність людини; в самій книзі не раз повторюється уїдливе твердження, що існування світу *виправдане* лише як естетичний феномен. Справді, вся книга визнає за всіма подіями лише мистецький сенс і підтекст – “бога”, якщо ваша ласка...» (Ніцше, 2022: 33)¹. Проекція цієї думки на аналізований твір Ю. Косача пропонує численні знахідки. Як і низка інших, наприклад: «З того часу я навчився мислити доволі безнадійно та нещадно про цю «німецьку сутність», а так само і про теперішню *німецьку музику*, яка є суцільною романтикою... а понад те – першорядною згубою для нервів, подвійно небезпечною для такого народу, який любить випити і вшановує неясність як чесноту, а саме – в її подвійній іпостасі п’яного і водночас *запаморочливого наркотику*» (Ніцше, 2022: 37). Саме тому музика у виконанні Гельмута діє на Рому так, як неодноразово застерігає Ф. Ніцше, «для молодих вух і сердець... звучить підступно по-щуроловськи» (Ніцше, 2022: 38).

¹ Тут і далі у цитатах Ф. Ніцше курсив автора.

Підтвердження цих думок знаходимо у подальшому розгортанні діалогу і подій, що слідує за ним. На запитання Роми, чи Гельмут боїться смерті, німецький офіцер відповідає словами великого містика Ангелуса Сілезіуса, фрагменти яких потім знову зринають у тексті:

Ich glaube an keinen Tod:	Я не вірю у солодку смерть
shlerbe ich gleich alle Stunden,	помираючи щогодини
So habe ich jedesmal ein,	і щомиті
besseres leben funden...	знаходячи краще життя...

Ця цитата є 30 віршем із відомої книги «Херувимський мандрівник» (Angelus Silesius, 1895) німецького містика, народженого у Вроцлаві, у польсько-німецькій Сілезії (можливо, натяк на самого Гельмута, який підкреслює, що він – не чистокровний німець, як, до речі, й Ф. Ніцше). Основними ідеями пієтизму Ангелуса Сілезіуса є олюднення божественного, поетизація богословських істин для щоденного життя-як-мандрівки, яку проходить кожна душа у цьому земному світі. Слова великого німецького містика, вкладені в уста німецького віртуоза, ще більше підкреслюють діонісівську природу цього образу. Як відомо із грецької міфології, і як окреслив Ф. Ніцше: «У тій екзистенції розшматованого бога Діоніс має подвійну природу: жорсткого, здичавілого демона та м'якого, сумирного володаря» (Ніцше, 2022: 96).

Для Гельмута ця війна теж перетворила життя у пекло, він розуміє, що навколо нього – усюди кров і смерть. Ніцшеанська приреченість тяжіє і у час Гельмутової нічної вечірки, яка поступово переходить у дику оргію: «*Було прикро-весело. Було лиховісно-весело...*» (Косач, 1946: 23). Коли бенкет сягає апогею непомірної веселості і розкутості (цьому сприяє нова Гельмутова секретарка, яку він щойно привіз із Берліна, – красуня із нахабними і безсоромними очима, «*з хижими ніздрями, з точеними колінами, нахабна жага з проклятими устами*»), Рома починає бачити, що за цим усім стоїть якась «*трагічна понурість*» (Косач, 1946: 22). Її прозріння наростає – вона приходить до розуміння, що ця «*понура, штивно-уряднича розбеженість п'яних*» – «*бенкет катів*» і виходить із цього чадного шалу «*із визволеною тверезістю*». Минає ще трохи часу, і перед нею відкривається істинна суть і самого Гельмута: він такий же, як і його оточення, аморальний кат.

Музики уже нема. Автор використовує влучний прийом: від початку вечірки із дорогого голландського радіо з каравелами постійно лунає свінг. Це, мабуть, натяк на те, що у майбутньому існує загроза

зникнення високого мистецтва (пам'ятаємо сумніви Т. Адорно), яке буде замінене цим штибом «штучної музики». Водночас, для Роми «*Ноктюрн продовжувався. Ноктюрн – тиха лункість місячної ночі, шереху листопадового листя, шепоту тіней з наростанням далекої хвищі, хуртовини. Ноктюрн b-moll. Але Гельмут був зовсім інший*» (Косач, 1946: 25). Його обступили страшні п'яні видива, що вони бредуть у кривавому чаді по коліна у крові, він став безпорадним і безсилим, він дивним чином втратив владу на Ромою – став просто «кволий скрипаль». Вона уже не вагалася, вбиваючи Гельмута із револьвера, але під час розстрілу цитувала слова Ангелуса Сілезіуса.

Ноктюрн b-moll Ю. Косача передає глибоку ідею несумісності краси і мистецтва, водночас, є втіленням «перверзій культури» Третього Рейху. У цій площині його твір суголосний із найвідомішим і наскрізь ноктюрновим твором Пауля Целана «Фугою смерті». Цей вірш не міг бути відомий Ю. Косачу до виникнення «Ноктюрну b-moll», адже, попри різнотлумачення щодо дати написання німецькомовного твору, відомо, що вперше він був опублікований у румунському перекладі Петре Соломона під заголовком «Tango mortii» («Танго смерті») у бухарестському тижневику «Contem-poranul» за 2-е травня 1947 р. (Рихло, 2005: 57).

Дослідник творчості П. Целана П. Рихло подає можливі джерела інформації про поєднання у таборах смерті музики і щоденних катувань: «З десятків гучномовців лунали оглушливі звуки фокстротів і танго. І вони звучали цілий ранок, цілий день, цілий вечір, цілісіньку ніч» (Felstiner, 1997: 63). Вважаючи, що у такий спосіб нацисти «намагалися замаскувати справжню сутність і призначення цих страхітливих фабрик смерті» (Рихло, 2005: 57), прикрасити чорні справи режиму, дослідник вказує і на «музичний бік» табірної життя: існування в Аушвіці музичної капели, сформованої із в'язнів, які грали під час прибуття потягів, із яких гнали людей прямо у газові камери; а в'язні радісно махали їм руками, бо думали, що там, де є музика, не може трапитись нічого поганого. П. Рихло також згадує і Янівський концтабір у Львові, де із кількох десятків єврейських музикантів було створено симфонічний оркестр і вони «грали “Танго смерті” під час маршів і тортур, при стратах і копанні могил» (Рихло, 2005: 58)¹. До фактів «музичної сторони смерті» належать і згадки про виконання фуг Баха перед будинком коменданта Аушвіцу, про те, що інший його

¹ Можливо, тому перший варіант вірша мав таку назву. Значно пізніше її використав Ю. Винничук для свого роману.

комендант Рудольф Гесс любив після масових страт грати сонати Моцарта, а Крамер, який спалив у газових камерах 24 тисячі людей плакав, слухаючи «*Träumerei*» Шумана, про що згадувала єврейська скрипалька Альма Розе, яка керувала в цьому таборі жіночим оркестром. П. Рихло окреслює і ширший контекст алюзій та асоціацій твору. У нашому контексті у «Фузі смерті» постає передусім ідея втілення крізь музику відчуття «антиреальності» та постійні повтори, як-от: «*Смерть це з Німеччини майстер, очі його голубі*» (Целан, 2003: 40–43) – як усвідомлення несумісності краси, музики і натхнення з жорстокістю і смертю. Майстер Смерть особливо входить в азарт, коли сутеніє; він виходить надвір, де виблискують зорі, він скликає своїх собак, а жертвам наказує копати собі могили під власну музику: «*Він гукає смерть потребує ніжнішої гри*» (Целан, 2003: 43). Дослідник творчості П. Целана прив'язує лейтмотив твору із середньовічною традицією «танцю смерті». Згадка про «голубі очі» відсилає нас до ідеології арійської раси.

Прикметно, що В. Стус у своїй версії «Фуги смерті» П. Целана перекладає багатозначне німецьке «*Meister*» як «музика», ще більше наближаючи прочитання літературного твору до музичного дискурсу: «*смерть, німецький музика з голубими очима*» (Целан, 1998: 108). І майже містичним збігом є упізнавана алюзія на слова Ангелуса Сілезіуса, вкладені в уста цього страшного маестро: «від смерті солодша смерть – німецький музика кричить...» (Целан, 1998: 108).

Гельмут із «Ноктюрну b-moll» Ю. Косача постає втіленням ніцшеанської надлюдини, однак, за його ж словами, це – надлюдина із душею Вертера, який, до того ж, настільки близько знайомий із творами німецьких містиків, що по пам'яті цитує вірші Ангелуса Сілезіуса. Говорячи про Ф. Ніцше, він усвідомлює, що вчення німецько-швейцарського філософа потрапило на несприятливий ґрунт – у середовище рабів, які потрактували алегоричні думки мислителя буквально, що призвело до світової трагедії. Сам Гельмут і коло його гостей на вечірці – це і є те молоде німецьке покоління, яке виросло на ідеях Ніцше, однак сприйнятих із цілковитим нерозумінням. Чи не щодо них застерігав німецький мислитель у «Спробі самокритики», повторно видаючи «Народження трагедії»? «Уявімо собі молоде покоління з цією безстрашністю погляду, з цим героїчним потягом до жаского, уявімо собі відважну ходу цих драконовбивць, гордовиту відчайдушність, з якою вони відвертаються від усіх цих оптимістичних доктрин слабкості, щоб цілком і повністю «жити рішуче»: *чи ж не*

повинно це стати необхідністю, що трагічний чоловік цієї культури, попри його самовиховання до серйозності й жаху, мусить зажадати нового мистецтва, мистецтва метафізичної втіхи, трагедії...» (Ніцше, 2022: 39).

Звісно, Ф. Ніцше творив задовго до того, коли на світовій арені розігралася трагедія фашизму. І його ідеї були радше застереженням і попередженням про можливі наслідки, а не інструкцією до дії. Хоча вже тоді, у своєму ранньому творі, він бачив, у чому криється можлива німецька трагедія: «От що вирізняє арійське уявлення – піднесений погляд на *активний гріх* як на справжню прометеївську чесноту: завдяки цьому водночас було знайдено етичне підґрунтя песимістичної трагедії, що стало виправданням людського зла – зла як людської провини і зла як розплати за неї стражданням» (Ніцше, 2022: 93).

Розв'язка постає трагічною щодо усіх сторін, залучених до колізії твору. Образ української красуні у творі також оповитий ореолом екзистенційної трагедії: в її свідомості постійно зринають постаті підпільників, які чатують на життя Гельмута, – простакуваті, необтегані «хлопи», які говорять по той бік телефонного дроту залізним голосом. Рома опинилася у такій ситуації, з якої нема щасливого виходу – кожен крок оманливий. Як у ніцшеанській античній драмі, кожен вибір, який робить людина, – трагічний.

Саме таку настроєвість передає музична тональність *b-moll* – сі-бемоль мінор. Окрім відомого ноктюрну Ф. Шопена, музика якого і становить осердя твору Ю. Косача, у цій тональності написана Шопенова Соната №2, III частину якої становить найвідоміший з усіх похоронний марш, теж розроблений у цій тональності. Шопен вклав у звучання свого твору власну трагедію і трагедію свого народу, і був у цьому багато в чому суголосний із Ф. Ніцше. XX століття із його потрясіннями внесло свої корективи щодо інтерпретації цього твору: у ньому почали вбачати імітацію звуків церковного дзвону – похоронного, дзвону на сполох. А. Рубінштейн, один із найбільш визнаних виконавців музики Ф. Шопена, інтерпретував третю частину Сонати №2 як звуки нічного віяння вітру над кладовищем, в якому відчутна присутність страхітливого духу. Постійна зміна між *Forte* і *Piano*, зрушення модуляції є втіленням музичної формули, яка так чітко впізнавана і притаманна лише Шопену. Найкраще ці музичні ходи окреслив Р. Шуман ще в епоху розквіту німецького романтизму: від дисонансів через дисонанси до дисонансу. Через поєднання трагічної

долі й неперевершеного таланту це і було Шопенівське передчуття нової епохи, яка все похитне і залишить людину у непросвітній темряві сам-на-сам зі своєю долею. У його «Ноктюрні», як і у творі Ю. Косача це досягається досконалістю дисонансу. «Чи могли б ми уявити собі, – запитує Ніцше, – що дисонанс став людиною, – та й узагалі, що таке людина? – Тоді цей дисонанс, аби могли існувати, потребував би чудової ілюзії, що огортала б його, поверх його ж таки суті, серпанком краси. У цьому й полягає справжній мистецький намір Аполлона, в чиєму імені ми збираємо разом усі ті незліченні ілюзії прекрасної видимості, що роблять кожну мить існування взагалі гідною життя і спонукають прожити наступну мить» (Ніцше, 2022: 189).

Таким дисонансом є не тільки образ Гельмута. Серед наскрізних дисонансів власної душі і стосунків із навколишнім світом Рома теж намагається віднайти себе, однак її майбутнє невизначене і оповите цілковитим мороком, який не розсіюється до фіналу. Останній твір високої музики, що «звучить» у «Ноктюрні b-moll» – арія художника Каварадоссі з опери Дж. Пучіні «Тоска». Про неї у тексті є лише коротка згадка (тло – звук арії по радіо в той час, коли Гельмут зустрічає гостей, а Рома йде до телефону і чує повідомлення про точний час виконання плану з ліквідації офіцера). Однак це – останній пуант у ноктюрновому задумі талановитого українського митця. Адже ця відома арія є однією із тих нічних сцен в опері, які теж окреслювалися як ноктюрни. Дія відбувається у в'язниці, у ніч перед стратою. Арія починається промовистою картиною – горять зорі, ніч розливається чарівними пахощами; ця картина є спогадом про минуле палке кохання і проекцією на майбутню смерть, яка прийде із світанням. Оперна сцена проектується на події аналізованого твору: ніч, яка розливає свої пахощі (букети пурпурових троянд, шарлат вина) і ще зберігає згадку про любов, стає останньою нічю перед смертю. Арія Каварадоссі продовжується словами про те, що все зникло швидко, наче дим (у творі – троянди осипаються, кімната наповнюється чадом від сигарет, через який при тьмяному освітленні усе набуває химерного вигляду). Завершується арія словами про те, що наступила остання мить, але *«я ще ніколи так не прагнув життя»*.

Більше того, арія із опери Дж. Пучіні водночас є проекцією на долю Роми: красуні Тосці, як і Ромі, випав нелегкий жереб жити у час трагічних потрясінь наполеонівської війни на рідній землі. Обставини змушують її переступити через себе, віддатися на поталу керівника римської поліції, щоби врятувати коханого і його побратима, який є

важливим для визволення рідної землі від загарбників; згодом – наважитися на вбивство, вірячи, що має документи на звільнення Маріо. А після страти художника, яка виявилася не удаваною, як їй було обіцяно, а справжньою, вона сама кидається зі стіни замку і розбивається. Арія Каварадоссі – об’єднує дві смерті, адже арію на цю ж мелодію співає Тоска перед самогубством.

Ю. Косач у своєму творі досягає виняткового ефекту щодо єдності музики і зображення: постійний потік звучання дає змогу чуттєво бачити і відчувати боротьбу мотивів, силу пристрасті, багатство відлунь і таємних порухів душі головної героїні, але, водночас, і певні відчитування її з душі Гельмута. Тому твір українського митця стає втіленням ніцшеанської досконалої трагедії у поєднанні аполонівського (ідеальної зримої краси, овіяної мрійливим спогляданням) – вираженого у пластиці, та діонісівського (екстазу, нічного марення, віщого голосу) – вираженого передусім у музиці. Однак, «з сутності мистецтва, якщо його, звичайно ж, розуміти згідно з єдиною категорією видимості та краси, взагалі не можна чесним способом вивести трагедію: лише виходячи з духу музики, ми розуміємо радість від нищення індивіда. Бо на окремих прикладах такого нищення для нас стає яснішим лише вічний феномен діонісівського мистецтва, що виражає волю в її всемогутності» (Ніцше, 2022: 136). Так інстинктивно промовляє несвідома діонісівська мудрість мовою зримих образів і музики як зіткнення ідеального чистого духу з неминучістю реальності. У такому екзистенційному ракурсі їй полягає ретельне вишукування «поетичної справедливості».

У «Народженні трагедії» Ф. Ніцше шукав можливість, що саме могло би «у спустошенні та виснаженні... культури пробудити якість утішне сподівання на майбутнє», і висловлював «сподівання на оновлення й очищення німецького духу вогняними чарами музики» (Ніцше, 2022: 161). Багатство думки і багатозначність Косачевого письма дали змогу у доволі короткій зарисовці передати ідею індивідуальної трагедії в її проекції на трагедію національну, до того ж не лише для німецької післявоєнної поразки (в образі Гельмута), а й для українського культурного простору, адже і для України війна завершилася поразкою, бо вона потрапила у цілковиту залежність від кривавої радянської системи.

Німецький мислитель свого часу ставив питання про те, «яке значення має таке дивовижне раптове пробудження трагедії для найглибшого життєвого підґрунтя народу» (Ніцше, 2022: 162).

Грецький народ, що бився у Перських війнах, потребував трагічних містерій як «цілющого тунку», як очищення. У цьому Ніцше вбачав «нечувану ... силу *трагедії*, вищу цінність якої ми осягнемо лише тоді, коли вона постане перед нами ... як утілення всіх профілактичних цілющих сил, як посередниця між найсильнішими та, в їхній суті, найфатальнішими рисами народу» (Ніцше, 2022: 164). Коли вона зможе дарувати «передчуття вищої радості, шлях до якої лежить через загибель і заперечення», ніби голос, через який виразно промовляє «найглибша безодня речей», «відлуння незлічених зойків радості й болю з «широкого простору світової ночі» (Ніцше, 2022: 165–166). Існування у межовій ситуації часто висвітлює ті сторони буття, які доводиться інтерпретувати уже «по той бік добра і зла». А музика при цьому сприяє одкровенню і героя, і автора, дає змогу побачити та відчувати кожную трагедію краще і глибше: трагедію особисту, трагедію покоління, трагедію нації, тотальну кризу епохи. Музика допомагає «народженню слова», показуючи його становлення.

Висновки

«Ноктюрн b-moll» Ю. Косача є надзвичайно промовистим прикладом втілення ніцшеанських ідей у мистецтві. Постать, як і вчення німецького філософа, не були випадковими для Ю. Косача, який у своїй засадничій аналітичній праці «На варті нації» наголошував на тому, що порожнеча передмодерністської епохи була спричинена тим, що Європа, як і Україна «ще не могла (за винятками) розуміти великого Фрідріха Ніцше» (Косач, 2017: 231). Водночас визнавав, що в українській літературі початку ХХ ст. з'явилися письменники європейського рівня – Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Василь Стефаник, Володимир Винниченко, які «були тими творцями, що наскрізь модерною формою, оригінальним змістом проторували українській літературі дорогу до Європи. Сучасні течії модернізму, імпресіонізму, символізму втягали нашу творчість у свій біг, основні ідеї сучасності Ніцше, Бергсона й ін. не були чужими й нам, і це становило про вихід нашого письменства із загумінку та рівновартісність його з письменством інших народів» (Косач, 2017: 238). Не останнє місце у цьому процесі становлення національної літератури, на думку Ю. Косача, належить дискурсу ніцшеанства – істинному осягненню у часи великих потрясінь ідей «великого Фрідріха Ніцше»: «Парафразуючи думку Ф. Ніцше відносно німецького народу, що живе “не сьогодні, а позавчора й післязавтра”, можна сміло сказати, що українське письменство першого десятиліття ХХ в.

не могло жити “сьогодні”, воно жило на “післязавтра”, що буряне й жорстоке неодмінно прийде на шляху боротьби за визволення. Тому було ліричне, розспіване, не суцільне, хоч зробило велетенську працю вже тим, що поставило себе в ряд новітніх літератур інших народів, двигнуло себе формально... та напоїло себе нестримним прагненням вартувати й у тій варті дождати моменту... Втомлене й знівечене культурно-громадською працею, що дійсно було в тих часах між людом убогодухим і слабодухим перекидуванням важких каміннів у сізифовому стилі, українське суспільство, а головню його революційна частина, прагнула нарешті хоч яких-небудь реальних результатів, не маючи в собі ще настільки сили, щоб уміти чекати й працювати, не бачачи наслідків цієї праці» (Косач, 2017: 230).

Дві світові війни та період голодомору й репресій ще більше посилили відчуття безвиході, особливо у материковій Україні. «Післязавтра», на яке сподівалася українська еліта, відтермінувалося на невизначений час. Однак письменники української діаспори продовжили працю в екзилі, забезпечивши неперервний процес розвитку національної літератури у кращих зразках перерваного розстріляного відродження.

До плеяди таких модерністів-ніцшеанців з упевненістю можна зарахувати і Юрія Косача, твори якого наскрізь пронизані ідеями тієї кризової епохи, яка шукала виходів на нові шляхи і в культурному, і в духовному, і у мистецькому сенсах. У «Ноктюрні b-moll» Ю. Косач досягає такого рівня модерністської літератури Європи через втілення «ніцшеанського звучання» шляхом перенесення до «метафізики мистецтва»: «у цьому сенсі саме трагічний міф має переконати нас, що навіть потворне та дисгармонійне – це мистецька гра, в яку воля, у вічній повноті її радості, грає сама з собою. Та цей важко схоплюваний прафеномен діонісівського мистецтва стає чітко зрозумілим і безпосередньо осягненим лише в дивовижному значенні *музичного дисонансу*: як і загалом тільки музика, поставлена поряд зі світом, може пояснити нам, що ми розуміємо під виправданням світу як естетичного феномену... Діонісівське з його прарадістю, яка відчувається навіть і від болю, – ось спільне лоно, з якого народжується музика і трагічний міф» (Ніцше, 2022: 186). У фаталістичній трагедії античності катарсис і переживання трагізму не применшують зло, яке чинять Едіп чи Орест, але воно постає частиною невідворотного фатуму людини. У ХХ столітті сила екзистенціалістського вибору (що в українському просторі була помножена багато-

кратно) загострила драматизм існування і водночас посилила звучання трагічного.

У вищому вимірі – лише у поєднанні музики і трагічного міфу постає діонісівська спроможність кожного народу. Тільки вони можуть передати навіть жахливий світообраз чи виправдати екзистенцію навіть «найгіршого світу». Як писав Ніцше у фіналі свого знакового твору, краса давньогрецького народу і його мистецтва була досягнута через те, що той народ пережив і осмислив сенс трагедії існування – індивідуального, національного, світового. Саме тому він і став таким прекрасним. У творах українських митців періоду найбільших потрясінь теж простежується усвідомлення цього досвіду особистого болю, української національної трагедії, світової скорботи. Втілюючи цей досвід у твори високого мистецтва, наш народ осмислює себе, сягаючи рівня прекрасного. А Юрій Косач, як свого часу вказував Ю. Шерех, «хоче перейняти на себе тягар епохи з її трагічними проблемами; він хоче взяти на себе відповідальність за свою трудну добу» (Шерех, 2003: 209).

Однак, як це окреслив Ф. Ніцше у своєму знаковому творі, і що ми можемо сказати й щодо «Ноктюрну b-moll» Ю.Косача, «залишається чинним великий діонісівський знак питання – як він був у цій книзі поставлений – також щодо музики...» (Ніцше, 2022: 37).

У подібному ключі прочитуються й інші повоєнні твори Ю. Косача, які є водночас і ноктюрновими, і ніцшеанськими за своєю суттю і за звучанням.

Література

- Агеєва, В. (2003). Між екзотизмом і традицією. *Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. Київ: Факт, 7–15.
- Косач, Ю. (1946). *Ноктюрн b-moll*. Авґсбург: «Бібліотека МУР», видання часопису «Наше життя».
- Косач, Ю. (2017). *На варті нації*. Київ: Талком.
- Лановик, М. (2019). Поетика ноктюрну в ліриці Юрія Косача. *Київські полоністичні студії: матеріали Міжн. наук. конф., м. Київ, 23–25 травня 2018 р. Т. XXXV*. Київ: Талком, 216–223.
- Лановик, М., Лановик, З. (2015). Розвиток жанру літературного ноктюрну в епоху романтизму. *Studia methodologica*, 40, 79–94.
- Ніцше, Ф. (2022). *Народження трагедії. Невчасні міркування*. Пер. з нім. О. Фешовець. Львів: Вид-во «Астролябія».
- Петров, В. (2013). [Рецензія на:] Юрій Косач: *Ноктюрн b-moll*. *Петров В. Твори: У 3 т. Т.2. Розвідки*. Київ: Темпора, 825–828.

- Рихло, П. (2005). *Поетика діалогу: Творчість Пауля Целана як інтертекст*. Чернівці: Рута.
- Целан, П. (1998). Фуга смерті. *Стус В. Твори: у 4-х т. Том 5 (додатковий). Переклади*. Львів: Видавничка спілка Просвіта, 107–108.
- Целан, П. (2003). *Меридіан серця. Поезії*. Пер. з нім. П. Рихла. Чернівці: Прут.
- Шерех, Ю. (2003). Прощання з учора. *Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. Київ: Факт, 209–253.
- Angelus Silesius (1895). Cherubinischer Wandersmann (Geistreiche Sinn- und Schlussreime). Abdruck der ersten Ausgabe von 1657. Mit Hinzufügung des sechsten Buches nach der zweiten Ausgabe von 1675. Herausgaben von Georg Ellinger. Halle a.S. Max Neimeyer.
- Felstiner, J. (1997). *Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach*. München: C.H.Beck.

References

- Aheieva, V. (2003). Mizh ekzotyzmom i tradytsiieiu. *Proza pro zhyttia inshykh: Yurii Kosach: teksty, interpretatsii, komentari* [Between exoticism and tradition. *Prose about life of others: Yuriy Kosach: texts, interpretations, commens*]. Kyiv: Fakt, 7–15 (in Ukrainian).
- Kosach, Yu. (1946). *Noktiurn b-moll* [Nocturne B-moll]. Avgzburg: «Biblioteka MUR», vydannia chasopysu «Nashe zhyttia» (in Ukrainian).
- Kosach, Yu. (2017). *Na varti natsii* [On guard of the nation]. Kyiv: Talkom (in Ukrainian).
- Lanovyk, M. (2019). Poetyka noktiurnu v lirytsi Yurii Kosacha [Poetics of nocturne in lyrics of Yuriy Kosach]. *Kyivski polonistychni studii: materialy Mizhn. nauk. konf., m.Kyiv, 23–25 travnia 2018 r. T.XXXV*. Kyiv: Talkom, 216–223 (in Ukrainian).
- Lanovyk, M., Lanovyk, Z. (2015). Rozvytok zhanru literaturnoho noktiurnu v epokhu romantyzmu [Development of the literary nocturne genre in the era of romanticism]. *Studia methodologica*, 40, 79–94 (in Ukrainian).
- Nitsche, F. (2022). *Narodzhennia trahedii* [The Birth of Tragedy] Nevchasni mirkuvannia. Per. z nim. O. Feshovets. Lviv: Vyd-vo «Astroliabii» (in Ukrainian).
- Petrov, V. (2013). [Retsenziia na:] Yurii Kosach: Noktiurn b-moll [(Review on:) Yuriy Kosach: Nocturne B-moll]. *Petrov V. Tvory [Works]: U 3 t. T.2. Rozvidky*. Kyiv: Tempora, 825–828 (in Ukrainian).
- Rykhlo, P. (2005). *Poetyka dialohu: Tvorchist Paulia Tselana yak intertekst* [Poetics of Dialogue: art creativity of Paul Celan as intertext]. Chernivtsi: Ruta (in Ukrainian).
- Tselan, P. (1998). Fuha smerti [Deathfugue]. *Stus V. Tvory [Works]: U 4 t. T.5 (dodatkovyj). Pereklady [Translations]*. Lviv: Vydavnycha spilka Prosvita (in Ukrainian).
- Tselan, P. (2003). *Merydian sertsia. Poesii*. Per. z nim. P. Rykhla. Chernivtsi: Prut (in Ukrainian)
- Sherekh, Yu. (2003). Proshchannia z uchora. *Proza pro zhyttia inshykh: Yurii Kosach: teksty, interpretatsii, koments* [Farewell to yesterday. *Prose about life of others: Yuriy Kosach: texts, interpretations, commens*]. Kyiv: Fakt, 209–253 (in Ukrainian).
- Angelus Silesius (1895). Cherubinischer Wandersmann (Geistreiche Sinn- und Schlussreime). Abdruck der ersten Ausgabe von 1657. Mit Hinzufügung des

sechsten Buches nach der zweiten Ausgabe von 1675. Herausgaben von Georg Ellinger. Halle a.S. Max Neimeyer (in German).

Felstiner J. (1997). *Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von Holger Fliessbach.* München: C.H.Beck (in German).

Mariana Lanovyk, Zoriana Lanovyk. “Nocturne b-moll” by Yuriy Kosach: The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music. The article analyzes the post-war work of the famous Ukrainian author Yury Kosach in the context of literary searches of Ukrainian Diaspora literature of the first half of the 20th century. His historical prose is read in a psychological way, taking into account the cultural and historical context.

The **goal** of the investigation is to understand Yuri Kosach's "Nocturne b-moll" through the prism of Nietzschean ideas with the involvement of the hermeneutic approach of broad extratextual contexts, in particular intermedial analysis. The main focus of the address is on the embodiment in Y. Kosach's short story of F. Nietzsche's ideas expressed in his work "The Birth of Tragedy Out of the Spirit of Music". The work of the Ukrainian artist becomes an example of Nietzschean perfect tragedy in a combination of Apollonian (ideal visible beauty, wrapped in dreamy contemplation) – expressed in plastic, and Dionysian (ecstasy, night reverie, prophetic voice) – expressed primarily in music. The text analysis of "Nocturne b-moll" by Yury Kosach is included in the nocturne tradition and the literature of European existentialism, taking into account the historical circumstances of the writing of the work and the wider context of historical prose about the Second World War.

The interpretation of the problem is emphasized by the understanding of intertextual elements (in particular, quotations from the works of F. Nietzsche, A. Silesius, etc.) and intermedial inclusions (Chopin, Mozart, Ravel, Puccini, etc.). Contrast is recognized as the main principle of construction of the text "Nocturne b-moll" as a contradiction between real and ideal, reality and myth, sin and redemption, good and evil, low and high. The problem of dissonance in music and literature is also elaborated. The human existence in a borderline situation depicted in literature often highlights those aspects of being that have to be interpreted "on the other side of good and evil." Such **methodological approach** to the analysis of Yu. Kosach's prose is innovative in Ukrainian literary studies, which constitutes the **novelty** of this study.

It is emphasized that Yu. Kosach considered the features of Nietzscheanism to be an important component of Ukrainian modernism of the beginning of the 20th century, which brought our writing to the European level. The **conclusions** state that the historical post-war prose of Yu. Kosach, in particular, in his understanding of the ideas of Nietzscheanism and existentialism, is a continuation of the best traditions of Ukrainian modernism at the beginning of the century, and at the same time – an embodiment of the ideas of the crisis era. In his work, the understanding of individual tragedy is projected onto the national tragedy and the Nietzschean problem of world sorrow.

Key words: Yu. Kosach, F. Nietzsche, historical prose, author, character, modernism, genre, nocturne, intertextuality, intermediality, existentialism.

Лановик Зоряна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, <https://orcid.org/0000-0002-3260-9887>; m-z@ukr.net

Лановик Мар'яна Богданівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, <https://orcid.org/0000-0002-1261-120X>; m-z@ukr.net