

Юрій Барабаш

УДК 821.161.2: 82-2 +82-32: "194/198"

ENFANT TERRIBLE, АБО "ІНШИЙ" ПОСЕРЕД БІЛЬШОСТІ (ГОР КОСТЕЦЬКИЙ. НА ШЛЯХУ ДО УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕЛІ МОДЕРНІЗМУ)¹

Ситуація з повістю "День святого" повторилася того ж 1945 року в рамках оголошеного часописом "Рідне слово" анонімного конкурсу на драматургічній твір. Повторилася – цього разу з п'єсою "Спокуси несвятого Антона" й на більш високому рівні критичного загострення. Автором п'єси був, як невдовзі з'ясувалося, Костецький. Пізніше, 1947 року, маститий професор Остап Грицай у статті "Банкрот літератури", надрукованій у ч. 9 часопису "Орлик", згадував, як члени журі, зокрема він, були буквально шоковані: "Після прочитання цілості п'єси, тобто після тортур страшенно томливої праці, бо п'єса не тільки своїм змістом, але й своїм об'ємом приводила совісного читача просто до розпуки, члени журі <...> погодилися однодушно на тому, що п'єсу Спокуси несвятого Антонія твором людини нормально думаючої вважати не можна, і в такім дусі була мною і виготовлена остаточна оцінка тієї речі"². Професор висловлює жаль із приводу того, що в нього не збереглися виписки з тексту п'єси, які могли б дати читачеві уявлення про літературні особності "нашого безталанного часу", але таке уявлення дає, на його думку, написана Юрієм Косачем пародія на "Спокуси", яка називається "Буря в МУРі". Грицай, утім, посилається на цю пародію із застереженням, бо Косач, мовляв, "і сам як літератор не далеко втік від Костецького й літератури та літераторської техніки камбрбуму" [цит. за: 9, 80].

Вже в першому рядку Косачевої пародії ("Дев'ята година. Ліжко. Чоловік та жінка, одне тіло, одна душа") справді пізнаємо початок п'єси Костецького, сцену ранкового пробудження подружжя Антона та Антоніни. Далі йде (природно, в пародійній рефракції) діалог героїв, до якого вклинюються репліки якихось інших, не зовсім зрозумілих / персонажів: "Антон. Дев'ята година. Як ти опинилась / Антоніна. Знаєш, я думаю / Цікаво / Дуже / Як ти опинилась / Що ногами / Що ногами / Поетова дружина. Як ногами? / П е р с о н а ж з а і м л е н и й. Чому ногами? / П о е т о в а д р у ж и н а. Коли ногами? Де ногами?"

¹ Закінчення. Початок див.: Слово і Час. – 2018. – №8. – С. 3–18.

² Епізод із п'єсою "Спокуси несвятого Антона" в розлогій статті О. Грицай виступає як знаковий фрагмент розгорнутої панорами різноманітних форм та виявів "камбрбуму", який, на думку автора, панував у головах і творчості певної частини українських письменників-емігрантів. Костецький тут постає головною мішенню. О. Грицай піддає нищівній критиці його "Оповідання про переможців" (під цим оглядом він полемізує з В. Державиним) та особно оповідання "Божественна лжа", з якого й увійшло до літературно-критичного обігу слівце "камбрбум". Критик виходить і на значно ширший літературний простір, зарховуючи до "камбрбуму" таких метрів європейського модернізму, як Джойс і Сартр. Загалом ця стаття – своєрідний маніфест того літературного "Карфагена нашої (читай: української літератури. – Ю. Б.) провінційності", що його 1948 року в есеї "Над озером. Баварія" закликав зруйнувати Юрій Шерех (Шевельов). Згадаймо парадоксальне: саме цей "Карфаген" нещодавно на з'їзді МУРу аплодував його гаслу "національно-органічного стилю".

/ Між ногами? / За ногами? / Під ногами? / Гами-гами-ами / Ми / Під-на-за-між / Ами-ми-ми-ми-и-и". В цьому "камбрбумі" впізнаємо вживаний в оповіданнях Костецького прийом побудови діалогу способом повторення, подвоєння реплік, "передражнювання", яке перетворюється на заум, абракадабру. Заразом по ходу руху "камбрбумного" діалогу зроблено пародійний укол у бік збірки "Оповідання про переможців": "Персонаж заімлений. Боротьба за прапор? / Поетова дружина. Ні, переможці" ("Боротьба за прапор" – назва одного з оповідань збірки).

Ю. Косачу не можна відмовити в тонкому й доста адекватному (чи не в поміченій критиком прихованій схожості з "об'єктом" тут і справді полягає секрет?) пародійному відтворенні абсурдистських рис поетики п'єси Костецького.

В критиці висувалося різні версії розшифровки загадок цієї поетики, різні інтерпретації прихованого за абсурдом соціального та філософсько-психологічного змісту п'єси "Спокуси несвятого Антона", в якій домінують ідеї абсурдності сучасного світу, глобального відчуження, розриву міжособистісних зв'язків. Робилося спробу витлумачення "Спокус" у релігійному аспекті. Зокрема, висловлювалося думку, що в підтексті п'єси (так само й у деяких оповіданнях, наприклад, "Тобі належить цілий світ" і "Божественна лжа") вловлюється присутність елементів, зіставних із біблійними або житійними образами та сюжетами; такими, до прикладу, є катарсичні моменти, що позначають зміни в житті персонажів, це може бути витлумачено як наслідок впливу провіденційних сил. Завважмо, однак, що прямих алюзій (а поготів текстуальних зближень), із біблійними текстами в згаданих оповіданнях немає.

А от п'єса "Спокуси несвятого Антона" – це справді приклад навіть не алюзії, а безпосереднього відсилання до сакрального прецедентного тексту – ранньохристиянської легенди про св. Антонія. Відсилання це більш ніж прозоре, першоджерело цілком упізнаване, проте назвати відсилання прямим не можна, процес упізнавання ускладнений деякими вельми суттєвими трансформаціями елементів першоджерела. Причін ці трансформації мають відверто травестійний характер: ім'я персонажа подається в зниженій, підкреслено побутовій версії – Антон, а до епітета, що стосується цього імені, додано частку "не", чим акцентується факт дистанціювання п'єси від сакрального прототексту. До речі, на цій дистанційованості наполягав сам автор. У передмові до збірника "Театр перед твоїм порогом" Костецький наголошує на тому, що герой п'єси зветься не Антоній, а Антон, і, найголовніше, він аж ніяк не святий і ніколи ним не був (див.: [6, 24]).

Трансформації, завважені при зіставленні п'єси з житійним сюжетом, надають їй пародійного відтінку. Однак це стосується лише поетики, жодною мірою не сенсу. Припустити інше немає підстав. Костецький був, і то вповні усвідомлено, людиною релігійною. Прецінь про пародійний компонент слід говорити під оглядом художньої інтерпретації традиційного релігійного сюжету – як про засіб такої інтерпретації в актуальній рефракції.

Становить інтерес порівняння в цьому плані п'єси Костецького з класичними взірцями кількасотлітньої історії європейських художніх інтерпретацій легенди про спокуси святого Антонія – від середньовічного мистецтва до Мікелянджело (авторство лише ймовірне) та Веронезе, від братів Бройгелів та Єроніма Босха до Сезанна й далі, аж до Сальвадора Далі. В літературі цю традицію презентує філософська драма Гюстава Флобера "Спокуса святого Антонія".

Імпульсом до створення цієї драми (точніше, першої з трьох її версій) стало глибоке враження, справлене на молодого письменника 1845 року під час

відвідання ним галереї в генуезькому палаці BalbiSenarega картиною Пітера Бройґеля Молодшого (Пекельного) “Спокуси святого Антонія”.

Ми не маємо вірогідних відомостей, які дозволили б говорити про знайомство Костецького з флоберівською драмою¹. Однак у *поетиці* обох творів є моменти типологічної схожості, щоправда, за безсумнівними відмінностями зображуваних ситуацій, облич, деталей доквілля (у Флобера вони чисто мітологічні, в Костецького – “заземлені”), не заторкуючи питання про рівень філософських узагальнень. Основа цієї схожості – релігійне першоджерело, житійна легенда про святого Антонія, компонент, який домінує у Флобера, становить підґрунтя дискурсу його драми, і компонент, прихований за пародійною оболонкою в Костецького. Якщо у Флобера діють античні мітологічні постаті, Деметра та Персефона, які ведуть своє походження від Елевсинських містерій, а від середньовічної та пізнішої європейської драми – персонажі-символи (Смерть, Хтивість, Обжерливість), то в Костецького – персонажі-маски, “штукарі”, “актори модерного театру”, наділені гоголівськими іменами, – Хома Брут, Тиберій Горобець (і ще третій, який забув своє ім'я). “Штукарі” змінюють маски, постаючи в різних обличчях, вони вносять до п'єси бароковий елемент гри, виступають у функції своєрідних сюжетних модераторів, розподіляючи ролі, переформатовуючи ситуації та створюючи нові, в рамках принципу двоїстості зводячи, розводячи та “переінакшуючи” персонажів, які входять до складу бінарних структур (Антон / Антоніна, Валентин / Валентина, Антон / Валентина, Антоніна / Валентин).

Виявляючи в поетикальних системах двох інтерпретаційних версій сакральної легенди моменти типологічної схожості (в деяких випадках, завважмо, суто зовнішньої), не обминемо увагою глибинні, засадничі культурно-історичні, філософсько-естетичні розбіжності поміж обома творами. В драмі Флобера події розгортаються в містерійних координатах; світ, у якому перебуває Антоній, – це мітологічна просторінь, багатовимірна за структурою та множинна щодо сенсу(ів), вона вміщує широкий спектр аспектів свідомості й уяви пустельника, фрагменти його життєвих вражень та культурно-історичних феноменів, містичні видіння, еротично забарвлені сцени зваблювання, сакральне і нице, молитовний екстаз, біблійні ремінісценції, згустки інтертекстуальної пам'яті. Цілком іншим постає світ “несвятого Антона” в Костецького, це світ замкнений, уміщений в обмежені побутові й темпоральні рамці (вся дія відбувається поміж дев'ятою годиною ранку та дев'ятою годиною вечора) та в умовний простір поміж постелями подружжя та їхніх коханців. І домінує в цьому світі не містика, як у Флобера, а екзистенційний абсурд сучасного життя. “Пустеля” Антона – це геть позбавлена містики повсякденність, його спокусник – не Диявол, що втілює світове зло, а пересічна спокусниця Валентина.

Притаманні п'єсі Костецького такі риси, як алогізм, відсутність (навіть не порушення) причинно-наслідкових зв'язків у зображенні подій, реальних мотивацій у діях, позбавлених характерологічних ознак персонажів-знаків і персонажів-масок, множинність сенсів, семантична розмитість, закодованість – усе це дає підстави для розгляду п'єси в річищі європейської “драми абсурду” ХХ століття.

Тут, щоправда, є такий момент. П'єсу “Спокуси несвятого Антона” іноді називають протоабсурдистською, маючи на увазі, що вона була написана

¹У “Начерках вступної статті до нездійсненого видання зібрання творів” Костецький, коментуючи закиди на свою адресу в недостатній ерудованості, наводить – чи то жартома, а чи всерйоз – перелік не прочитаних ним книжок. У переліку після “Анни Кареніної” відразу йде “Виховання почуттів” Флобера, названі ще “Вільгельм Тель” і “Валленштайн” Шиллера, “більшість творів” Золя та Драйзера, “Сімейна хроніка” Аксакова, “Обрив” Гончарова, “Том Джонс” Філдінґа, “Воскресіння” Толстого. Флоберові “Спокуси святого Антонія” в переліку немає.

1945-го року, тобто раніше за класичні абсурдистські драми Е. Йонеско “Лиса співачка” (1950), С. Беккета “В очікуванні Годо” (1952) й навіть до ще ранішої “Пародії” А. Адамова (1947). Видається, однак, що наполягати на означенні “протоабсурдистська” та взагалі на пріоритетному моменті не випадає. По-перше, згадаймо заради справедливості, що абсурдистськими з повним правом можуть бути названі (такими їх і називають у критиці) п’єси “чинарів” (“оберіутів”) О. Введенського “Мінін і Пожарський” (1926) та “Навколо можливо Бог” (1930 – 1931) і Д. Хармса “Єлизавета Бам” (1927); не кажучи вже про елементи абсурду в традиційному театрі масок, в українському вертепі, в російському райку. По-друге, чиста хронологія в питаннях мистецтва сама по собі мало що вирішує. “Єлизавета Бам” 1928 року пройшла – єдиний раз – на сцені лєнінградського Будинку преси, “Спокуси несвятого Антона” були надруковані 1963-го, й то тільки надруковані, але жодного разу ні до, ні після цього не побачили світла рампи (так само й інші дві п’єси Костецького – “Близнята ще зустрінуться” та “Дійство про велику людину”, написані відповідно 1947-го та 1948-го рр.). Тимчасом абсурдистські драми Йонеско та Беккета, з’явившись на європейській сцені, відразу ж стали реальними фактами та значущими явищами не тільки театрального процесу, але культурного, духовного життя ХХ століття, такими вони зостаються досьогодні.

Застережимося: ці обставини жодною мірою не принижують значення нехай не “прото-”, а просто абсурдистського пошуку Костецького в п’єсі “Спокуси несвятого Антона”, його виразно експериментальних драматургічних спроб.

Чим умотивовані ці спроби? Читаємо в Костецького: “Театр переживає кризу”, “Театр взагалі, а наш зокрема, переходить тяжку хворобу”, “Уже все на світі перепробувано в театрі”, “багато з того, що могло бути природним за античних часів, навіть за доби Ренесансу, те сьогодні здається малоімовірним або й зовсім диким”.

Наведені формулювання перемикають нашу увагу від “Спокус несвятого Антона” на наступну (1947) п’єсу Костецького – “Близнята ще зустрінуться”; їх узято зі вступного слова, що його виголошує персонаж на ймення Пролог. Жодних прямих ознак тотожності цього персонажа з автором у тексті п’єси немає, проте очевидно, що тональність і, головне, сенс процитованих попередніх декларацій суголосні тезам нєраз озвученої програми Костецького, орієнтованої на реформування українського театру, ширше – на оновлення української літератури, на її “неповорот назад”, на пошук шляхів і способів формування національної моделі модернізму.

Пролог має ще одне ім’я, воно вказане в списку дійових осіб у дужках – Розпорядник балю. Цим означається і жанр твору – “вистава в масках”, або “маскований балъ під новий рік під час окупації”.

“Бальний” первень п’єси реалізується через театралізовану систему інтермедій: авансцену перетинають, змінюючи одна одну, а то й одночасно, пари в танці й уривки їхніх діалогів: короткі ремарки, що доповнюють більш розгорнуті ремарки Розпорядника. Створюється дворівневе тло коментування вчинків (як уже вчинених, так і можливих) персонажів, яке відтворює напружену, перейняту тривогою емоційну атмосферу. Це бал не просто “під час окупації”, окупаційний мотив як такий, поготів як структуровий і сенсовий чинник, у п’єсі практично відсутній, це тло того, що відбувається; драматичний парадокс зближення метафор “балю” та “окупації” полягає в тому, що дійство з танцями розгортається на краю прірви, в передчутті й очікуванні катастрофи.

Слід завважити, що такі поняття, як “відбувається”, “вчинки”, “дії”, насправді не можуть бути беззастережно вживані стосовно ситуації в “Близнятах”. Крім Пролога-Розпорядника, в списку персонажів автор називає ще шістьох. Це

Полковник, дівчина Тереса й дві пари близнят: Святослави (Тогобочний і Тутешній) і Петри (так само Тогобочний і Тутешній). Жодних дій – очевидних, сценічних – із цими персонажами не пов'язано, жодних подій у п'єсі не відбувається, хіба тільки одна пантоміма з перекиданням із рук у руки камізелки з бомбою в кишені, та, як наслідок, теракт, що, звісно, викликає паніку присутніх. Утім це лише коротка затримка, а чи перебивка в діалозі Полковника з Тересою.

Структурно-семантичне ядро “розмовного” шару в тексті п'єси становлять діалоги за участю близнят. Головний учасник – Святослав Тутешній, який активно спілкується по черзі сливе з усіма іншими персонажами, крім прецінь Петра Тогобочного, але головні його співрозмовники – Петро Тутешній і Тереса.

Тут знову потрібне застереження. Чи не є помилковим твердження, буцімто Святослав Тутешній не спілкується з Петром Тогобочним? Адже принаймні одна (щоправда, коротка) розмова Святослава із цим персонажем усе ж відбувається. Помилка, однак, позірна. Й важливо не те, що спілкується з Петром хоча й Святослав, але не Тутешній, а Тогобочний; важливий передовсім – і це сутнісний для розуміння п'єси момент – факт очевидної хиткості, непевності грані поміж двома Святославами.

Цю хиткість гостро відчуває та переживає Тереса. Дівчина закохана в Святослава, вона, поділяючи погляди та цілі Святослава, готова безоглядно йти за ним на боротьбу, на самопожертву, проте збагнути ці погляди й цілі вона не може. Річ у тому, що те й те змінюється під час кожної зустрічі з коханим із Святославів, або, точніше, з тим, у кому вона наразі *бачить* свого коханого. Святослав постає перед Тересою навпереміну то Тутешнім, то Тогобочним, щоразу обґрунтовуючи в розмові з дівчиною іншу, діаметрально протилежну попередній політичну та моральну програму.

Натомість для самих Святославів такої проблеми не існує, в їхніх розмовах одне з одним і з Петрами, так само Тутешнім і Тогобочним, чітко прокреслюється лінія розділення поміж двома особистостями, їхніми світоглядами та життєвими засадами, поміж різними уявленнями про цілі боротьби та методи досягнення цих цілей.

Свою позицію має Полковник. На самому початку п'єси відбувається його зустріч і коротка, уривчаста розмова зі Святославом. Сумнівів немає: це зустріч батька зі сином, до речі, зустріч очікувана батьком, тим більше що на синові колишній його, батьків, жакет. Немає сумніву й у тому, що це Святослав Тогобочний, він прийшов “із того боку”, він законспірований (і зараз ховає обличчя під маскою) і готує якусь операцію, з усього судячи, терористичну, в кожному разі про нього відомо, що він, словами Тереси, “схвалює вбивства для ідеї”. Полковник, не вагаючись, визнає в Святославі свого сина, якого давно не бачив. Щоправда, його трохи бентежить помічена ним на шиї Святослава “яснобура лунинка”, якої він раніше в сина не бачив: “Ану, чекай. Ні, не бруд”; справа в тому, що таку лунинку він колись, на давній війні, бачив у жінки, котра з'явилася йому в шпитальній маячні й поставила його на ноги, та жінка була абсолютною копією його дружини, єдине, що їх розрізняло, – оця лунинка... Полковник на мить спантеличений, проте лише на мить, хутко приходиться просте й зручне рішення – ухилитися від проблеми, здатної порушити душевну рівновагу: “А втім, яких чудес тільки Господь Бог не творить! Що ми знаємо про його заміри?”.

Пізніше, коли Полковник помічає таку ж саму (чи *ту* саму?) лунинку в Святослава Тутешнього, це все-таки стає приводом для того, щоб замислитися. Полковник починає розуміти, що обидва Святослави, Тогобочний і Тутешній, – це іпостасі однієї особи, його сина, народженого – так виходить – отією, “шпитальною”, жінкою, з якою доля зблизила Полковника в трудний момент

його життя (цей сюжетний мотив не дістає розвитку в п'єсі). Полковник доходить висновку, що він народив сина з роздвоєною душею. Старий цинік, колишній службовець імперії (якої саме – наразі не має значення), Полковник, на подив, виявляється єдиним, хто здатний розгледіти й збагнути в наявній ситуації те, чого не помічають і не розуміють інші, зокрема, здається, і сам автор, котрий виніс у заголовок і провів через усю п'єсу, до самого фіналу, мотив “близнят”, тобто народжених однією жінкою двох схожих одна на одну, але *різних* осіб. Тимчасом уся логіка розвитку образу(ів) Святослава свідчить про те, що йдеться не про тему *близнят*, а про тему *двійництва*, й збагнув це саме Полковник. Щоправда, Святослав Тогобочний, розповідаючи про зустрічі з Тутешнім, називає його своїм “двійником”, але в його вустах це поняття позбавлене екзистенційного та психологічного сенсу, це радше побутова, розмовна метафора.

Мотиви близняцтва та двійництва, трансформуючись і водночас зберігаючи типологічну схожість структурних рис, пройшли через усі етапи історії світової літератури – від найдавніших “близняцьких мітів” і випадків двоєдності (Озіріс та Ізіда, Каїн й Авель, Ромул і Рем) до Плавтового “Амфітріона”, вже явища літератури, далі через мольєрівську версію того ж “Амфітріона”, через тему двійництва та роздвоєності в Шевченка (“Великий льох”), потім у Гоголя та Достоєвського, в модернізмі – західному (Джойс, Борхес), українському (М. Хвильовий, В. Домонтович, В. Підмогильний)¹, російському (Андрей Бєлий, Набоков). Ці мотиви посіли важливе місце в європейській модерністичній драмі, “драмі абсурду” (Беккет, Йонеско).

З останньою, згадаймо, дослідники творчості Костецького зіставляють – на що є серйозні підстави – його драматургію. Що можна сказати під цим оглядом конкретно про “Близнят”?

Можливість і правомірність зіставлення цих двох явищ у *типологічному* (письмівка обов'язкова!) плані не викликає сумнівів. Це стосується передовсім поетики. Очевидно, що такі структурно значущі складові сценічного дискурсу “Близнят” Костецького, як акцентована театральність із елементами фарсу, персонажі-маски замість характерів, алогізм, зашифрованість ознак часу та простору, відсутність психологічних мотивацій і причиново-наслідкових зв'язків, мовні деформації тощо, корелюють із поетикою європейської “драми абсурду”, вони можуть породжувати абсурдистський ефект (або, в кожному разі, те, що його нагадує). В цьому немає нічого дивного, типологічно схожі моменти мають багато *генетично* спільного: це, з одного боку, історичні театральні “попередники” абсурдистської драми, як середньовічна містерія, інтермедія, європейський карнавал, бароковий театр масок, ляльок, маріонеток у різних національних версіях цих явищ, експериментальний театр Піранделло тощо, з другого (і це головне) – імпульси, що йдуть від абсурдності, роздрібненості сучасного світу, від загостреного відчуття мистцем кризи суспільних відносин і суспільної свідомості, яка панує та помітно поглиблюється у сфері останнього, хаосу ідей і сенсів.

Названі ознаки, виявлені тією або тією мірою та в тих або тих поєднаннях, знаходимо в “Спокусах несвятого Антона”. Майже всі – в “Близнятах” (п'єса “Дійство про велику людину” – предмет подальшої розмови), проте саме *майже*, бо останній із перерахованих щойно критеріїв – “хаос ідей і сенсів” – до цієї п'єси не може бути застосований.

Річ у тому, що “Близнята” якраз насичені актуальною та ідеологічною проблематикою, в п'єсі немає хаосу сенсів, є певна плутаність висловлювань,

¹Раїса Мовчан, відзначаючи в українському модерністичному мистецтві 1920-х років, мистецтві “постійних екзистенційних зіткнень і вибору”, поєднання “ранесансного оптимізму” з “декадансною трагедійністю”, поміж характерологічних ознак останньої називає “роздвоєність” людини [8, 515]. Див. також: [7].

крізь яку, однак, чітко проступає *протистояння* сенсів, воно й складає підґрунтя діалогової структури п'єси, в семантичному плані – її зміст. “Ядром” цього протистояння, головним сенсотвірним чинником виступає проблема вбивства – вбивства в ім'я високої цілі.

Вже на самому початку твору Полковник означає цю проблему, завважуючи в діалозі з Тересою, що, на його погляд, сучасне молоде покоління “ділиться рівно на дві половини”: “Одна не визнає вбивства цілковито. Друга визнає, але тільки з ідейною метою”. Далі цей мотив проходить через увесь текст п'єси, то вплітаючись у розмови на інші теми, то висуваючись на ключову позицію, набираючи досить чітких форм декларації; про чіткість, щоправда, можна говорити умовно, лише тією мірою, яка визначається притаманним п'єсі ігровим моментом, зміною масок двома головними персонажами: Святослава Тогобочного приймають (то Тереса, то Полковник, то учасники “балю”) за Тутешнього та навпаки. До того ж обидва Святослави в безпосередніх контактах не висловлюються на цю гостру тему, глибока антиномічність, радикальне протистояння їхніх поглядів оприявнюється опосередковано, через діалоги кожного з Тересою або Тереси з Полковником.

Менше з тим, це протистояння є абсолютно очевидним. Ось короткий і, річ ясна, вибірковий “пунктир” їхніх висловлювань, які дають уявлення про позицію кожного.

Святослав Тогобочний: “Я бачив близько, що таке смерть. Я спостерігав крижане тремтіння смерті на обличчі приреченої людини <...> Я дійшов до незмінного веління: не вбивай! Я прийшов до споконвічної формули: не убий! Ніхто, ніхто в людини життя відбирати не може, ніхто, крім Того, хто дав їй його <...> Я ухвалив вийти у світ із цією правдою. Я проголошуватиму її на кожному кроці, на кожному розі вулиці <...> Він (Святослав Тутешній. – Ю. Б.) один із найславніших та найдосвідченіших боєвиків підпільної акції спротиву. Він прибув сюди для виконання важливого якогось діла <...> Я пояснив йому, як ставлюсь до підпільної акції, взагалі до визвольної боротьби”.

Святослав Тутешній: “Ха-ха! Надзвичайно. Ширити ідею невбивства! Край стогне в ярмі. Щодня гинуть десятки і сотні найкращих його синів і дочок. Щодня всі ми ризикуємо самою істотою нашого існування. У наше серце, в нашу душу, в наше минуле, в наше майбутнє наставлено багнет. А ти хочеш оминати багнет тим, що проповідуватимеш любов до того, хто його тримає? <...> О, ні! Так, як вони нас! Холодно. З розрахунком. Пляново. Методично. Залізний закон доби <...> Не емоція, о ні! Вбивство за ідею!”

Самого тільки факту наявності в тексті розмислів на подібні теми, до того ж поданих у гостро полемічній тональності, в протиставленні, на грані конфлікту, від якого обох Святославів утримує прецінь лише взаємна симпатія як братів (дарма що позірних) і ще загроза викриття та загибелі, – самого тільки цього факту достатньо, щоб поставити під сумнів коректність віднесення “Близнят” до абсурдистської течії.

Та це ще не все.

Звернімо увагу, що у висловлюваннях обох Святославів часто вживаються – у різних семантичних контекстах – словосполучення “підпільна акція”, “підпільна боротьба”. Це дуже важливі маркери. Вони перемикають дилему “вбивство / невбивство” з філософсько-етичного рівня на рівень історичної та політичної конкретики. За зовнішньою оболонкою театральності, маскараду, за позбавленими чітких часових і соціальних ознак такими поняттями, як “акція”, “боротьба”, “запілля”, в п'єсі оприявнюються риси реальних обставин на окупованих нацистами теренах, епізоди діяльності сил збройного спротиву.

В цьому контексті конкретним сенсом наповнюються “зашифровані” ситуації та постаті. Завдяки характерним деталям (особливості мовлення

Розпорядника та персонажів, форма звернення “пан” і “пані” та ін. [т.зв. шібболет – ідентифікаційний лінгвомаркер]¹) безіменна територія набуває рис Галичини. В Полковникові пізнаємо галичанина – колишнього офіцера австро-угорської армії (таке, як ми знаємо, бувало), учасника Першої світової війни, а в згадуваній ним Державі, що виникла після цієї війни, – Українську Народну Республіку. Стає зрозумілим сенс прізвиськ-означень “різних” Святославів. З’ясовується, що Тутешній презентує сили спротиву, які діють на західних землях, а Тогобочний – явний виходень із “того боку”, із центральних та східних регіонів України, які перебували в складі ССРСР. Обоє патріоти, свідомі учасники спротиву, обоє віддані національним ідеалам, але – різні. Не тому, що в одного на лівій руці шрам від кулі, а в другого “луинка” на шиї. Вони різні тим, що як особистості сформовані в різних історичних і політичних умовах, за ними – різні традиції суспільної думки та визвольного руху, різні ментальні та ідеологічні настанови, почасти, якщо завгодно, й стереотипи. Питання про право на “вбивство за ідею” – ось пункт максимально концентрованого й гранично загостреного вираження їхніх розбіжностей. Це наразі не тільки – ба, з огляду на конкретну ситуацію, певною мірою і не стільки – філософська, моральна, суто ідеологічна проблема, це нагальне питання тактики сьогодишньої боротьби.

Яким є ставлення автора п’єси, Костецького, до позицій його персонажів у цьому протистоянні? Перше враження: в цьому ставленні вловлюється чимала частка іронії. Спостерігаючи за суперечками двох Петрів, Тутешнього та Тогобочного, цих “санчопансів” при Святославах, Костецький не утримується від іронічної ремарки: “Ну, от бачите. Національність принаймні цих двох дійових осіб вирисувалася, здається, досить виразно. Такі принципові суперечки! Таке знамените вміння поглянути в саму суть справи! Таке мистецтво відділяти істотне від неістотного і мериторичне від детальнішого! Де ще можна таке спіткати, крім тільки у багатому внутрішньому житті єдиної у світі нації? Не називаймо її на ім’я”. Це слова критично налаштованого українця – свідка квазіполітичних сутичок поміж групами та групками в емігрантському середовищі, людини, для якої твереза й чесна національна самокритика є необхідною складовою справжнього патріотизму, патріотизму “зрячого”, а не сліпого.

Є ще один бік у цьому питанні, він пов’язаний із центральною для п’єси темою двійництва.

Дослідники акцентують – як першоелемент цього соціопсихологічного феномену – архетипи, “приспані” в глибинних шарах мітологічної пам’яті, як, до прикладу, уявлення про аніме й анімуса, про дво(багато)свіття, або в пізнішій, античній свідомості – про відпочаткову дуалістичність людської природи; в сучасній масовій свідомості це такі дуальні моделі, як юнгіанські Тінь і Самість, як трикстер – двоїстий за своєю суттю та семантичною функцією образ (вибірковий пунктир: Одісей, Санчо Панса, Мефістофель, Хуліо Хуреніто, Швейк, Остап Бендер, фольклорні Козак Мамай, Іван Дурень, Ходжа Насреддін, Кіт у чоботях, Райнеке Лис та ін.). У критичних розвідках аналізуються різні форми та засоби реалізації теми двійництва в поезиці художнього твору: сон, маска, оксиморон, “потік свідомості”, внутрішній монолог, у постмодернізмі – такі поняття, як “віртуальна реальність”, “шизофренічний дискурс”, “множинне Я”.

Ці елементи складають – у різних поєднаннях та співвідношеннях – підґрунтя двох типів двійництва – *зовнішнього*, в якому сенсова напруга виникає поміж двома схожими, але різними персонажами, та *внутрішнього*, за якого наявність

¹ В українській мовленнєвій практиці таким маркером вважається, наприклад, слово “паляниця”, трудне для вимовлення російськомовним мовцем. Для російського мовлення шібболетом є, за Пушкіним, знамените “авось”: “Авось, о Шиболет народный...” (“Евгений Онегин”, розд. 10).

двох позірно різних або навіть супротивних персонажів насправді відбиває роздвоєність, поляризацію, розколотість особистості, соціального явища, суспільно-політичної ситуації.

Випадок двійництва, що його спостерігаємо в “Близнятах” Костецького, належить до другого типу. Роздвоєність, констатована Полковником у своєму синові (“Він переживає нечуване роздвоєння між своєю чудесною природою та ідеєю”), ширше – в поколінні синів, – це роздвоєність двох рівнів. Перший – рівень “макро”, на ньому спостерігаємо ознаки ідеологічного й тактичного розколу в русі спротиву¹. Рівень другий, “мікро”, аж ніяк не менш драматичний; це сфера свідомості, рефлексій, душевних переживань, тут протистоять одне одному віра і сумнів, рішучість і вагання, безумовне, часом бездумне прийняття імперативу боротьби за ідею і його неприйняття, заперечення правомірності надмірно високої ціни перемоги в цій боротьбі – ціни людських життів. Роздвоєність Святослава, героя п’єси Костецького, відбиває не тільки його особисту драму, це драма “нації Святославів”, драма національної свідомості, яка протягом століть формувалася у фронтірних умовах, на історичному пограниччі між традиціями й цінностями європейського гуманізму і жорстокими реаліями виборювання права на політичну та духовну незалежність.

Шкода, яку ця роздвоєність несе духовному здоров’ю та цілісності нації, кожному зі “Святославів” (так само й “Петрів”), як “Тутешніх”, так і “Тогобочних”, – ця шкода надто велика, щоб навіть такий скептик, як Костецький, міг дозволити собі обмежитися іронічним коментарем “збоку”. П’єсу завершують слова Полковника (суттю, чи не єдиного з персонажів, який мислить розумно й виважено): “Може, воно (протистояння Святославів. – Ю. Б.) не так уже і страшно. Звичайно, вони ще мандруватимуть кожен своїм колом. Чи, краще: кожен своїм півколом. Але півкола рано або пізно таки змикаються. Тож десь колись і вони, близнята, ще собі зустрінуться”. Тут ужито обережну формулу “може”, в якій уловлюється відтінь прихованого сумніву, та превалює все ж віра в *можливість* подолання – бодай в історичній перспективі – фатальної двоїстості національного організму. Чи принаймні надія на таке подолання.

На оптимістичній ноті, виявленій іще чіткіше, ніж у “Близнятах”, завершується третя в цьому драматургічному триптиху п’єси Костецького “Дійство про велику людину”. Проте належність до триптиха – один із небагатьох моментів схожості поміж цими двома творами. Так, у їхній поетиці впізнаємо деякі близькі, ба спільні риси – театралізацію, ігровий первень, трансформації типово барокового ґатунку та ін., однак сенсові й естетичні функції цих компонентів у творах різні. Якщо в “Близнятах” вони домінують та самодостатні, то в “Дійстві” – й це засадничий момент – “працюють” у рамках, що їх визначає містеріальний первень, продекларований у підзаголовку п’єси – “Містерія”.

Запитання: чи справді це містерія? Якою мірою жанрова форма, пов’язана зі середньовічним світовідчуттям і відповідними естетичними уявленнями, нормами, усталеними смаками, – якою мірою ця жанрова форма може бути актуальною в ХХ столітті?

Відповідь: запитання некоректне. Некоректне від самого початку, адже проблема актуальності не має жорсткої прив’язки до хронологічного чинника, форми виявлення актуальності різноманітні та гнучкі, проблема не тільки не пов’язана з хронологією прямо чи бодай опосередковано, вона незрідка взагалі виходить поза хронологічні рамці, що виразно бачимо на прикладі взірців світової класики; це по-перше. По-друге, культурно-практичний

¹Якщо не побоятися спрощення, то в постатях Тутешнього та Тогобочного Святославів можна побачити метафоричні еквіваленти (чи бодай достоту прозорі натяки на них) радикальної ОУН (б) та більш поміркованої ОУН (м).

аспект: містерійний первень – одна з реальних і важливих складових поетики мистецтва ХХ століття, згадаймо в українському модернізмі (не проминувши пам'яттю попередника – геніальний Шевченків “Великий льох”) містерійні мотиви в драмах В. Пачовського, Лесі Українки, Я. Мамонтова, М. Куліша, в російській літературі – “Містерія-буфф” Маяковського та “Майстер і Маргарита” Булгакова, на західноєвропейських теренах – “неможливий театр” Лорки та “Вбивство в соборі” Еліота.

Останній приклад осібно значущий для нашого випадку.

Т. С. Еліот – одна з двох ключових постатей (другою був Е. Павнд) у системі “європеїстських” (тут: модерністичних) орієнтацій Костецького, котрий своїми перекладами та видавничою діяльністю відкрив українському читачеві (нехай не надто широкому) цього визнаного метра американсько-європейського модернізму. 1955 року в мюнхенському видавництві “На горі” побачив світ том вибраних творів Еліота, до якого, крім поезії та есеїстики, ввійшли п'єси письменника, зокрема драма “Вбивство в соборі”, перекладена Зеноном Тарнавським¹. Тож Костецький, поза сумнівом, був знайомий із п'єсою, що дає підстави припустити можливий вплив цього видатного твору на обрання автором “Дійства про велику людину” жанру містерії. В кожному разі моменти типологічної зіставності цих двох п'єс, як, утім, і суттєві відмінності поміж ними, пов'язані якраз із містерійною складовою їхньої ідейно-естетичної природи та їхньої поетики.

Найбільш очевидні відмінності належать до сфери історичної реальності, форм її присутності та способів відображення. Події в п'єсі Еліота мають під собою правдиві факти англійської історії й уписані в чіткі темпоральні рамці. Згідно з авторською ремаркою, в першій частині п'єси дія розгортається 2 грудня 1170 року, в другій – 29 грудня того ж року. Історично вірогідні постать головного героя, англійського дисидента XII ст., архієпископа Кентерберійського Томаса Бекета, його боротьба з Генріхом II Плантагенетом, баронами та частиною духовництва, яка підтримувала короля, боротьба, що закінчилася трагічною загибеллю архієпископа. Вірогідним, за твердженням фахівців, є включений до п'єси текст його різдвяної проповіді.

В Костецького подібної прив'язки до історії немає. “Дійство” вміщене в просторінь, історичні, політичні, національні параметри якої надаються тільки до читацького й інтерпретаційного домислювання, потребують розшифрування. Природа та функції персонажів тут багатозначні, це, властиво, не персонажі, не характери, не образи, а маски, умовні постаті з умовними іменами чи попросту прізвиськами, сутність цих постатей, сенс їхніх дій передбачають множинність тлумачень. У п'єсі відображені не ознаки конкретної історичної доби, а характерні для людської спільноти – дарма що варіативні для різних часів і різних умов – риси, тенденції, настрої, омани, передсуди, пов'язані з такою філософською та соціопсихологічною категорією, як влада в її містерійному вимірі, влада як умовний, ірреальний чинник зі ситуативними формами її реалізації в суспільній практиці, передовсім такими, як влада й особистість, влада та підвладні маси (якщо завгодно, “суспільство”, а наразі радше “натовп”).

У п'єсі Еліота другу із цих двох ситуацій (влада й підвладні маси) означено через партію Хору жінок-кентерберійок, котрі співчують архієпископові, їхня

¹1960 року в тому ж видавництві вийшло аналогічне “Вибране” Е. Павнда з передмовою Костецького, де викладено його погляди на сучасне мистецтво, на модернізм – яким він його бачив і як його тлумачив. Щодо Еліота, то є підстави припустити, що він дещо знав про видавничу діяльність Костецького, в одному з листів він дякує йому за надіслані матеріали й висловлює жаль із приводу того, що незнання української мови не дає йому змоги повною мірою поцінувати (“обмежує моє захоплення”) зроблене. Збереглося також листування Костецького з Е. Павндом.

скорбота з приводу загибелі “батька” одностайна та недиференційована (хор!), ця скорбота виливається в молитву, в якій жінки дякують Богові за те, що Він смертю праведника “Кентербері освятив”.

Щодо проблеми “влада й особистість”, то вона в Еліота не постає як актуальна, адже сенс протистояння архієпископа королю та баронам полягає не в стремлінні його самого до влади, Бекет прагне утвердити духовні, релігійні цінності, пріоритетну роль католицької церкви в суспільстві. Щоправда, про історичного Томаса Бекета відомо, що в минулому він сам був зв’язаний зі світською владою, входив до оточення короля як канцлер і лише пізніше перейнявся вірою в своє призначення борця за незалежність церкви. Але ця частина біографії архієпископа, зигзагоподібний життєвий шлях героя, процес його духовних та поведінкових трансформацій – усе це залишилося поза рамцями п’єси. Завдання осмислити концепт влади у філософському, політичному, соціопсихологічному аспектах Еліот перед собою не ставить; це можна пояснити, зокрема, тим, що твір було написано на замовлення католицької церкви, яка канонізувала Томаса Бекета після його загибелі.

В Костецького, навпаки, саме подібні трансформації людини в її стосунках із владою перебувають у центрі драматичного нарративу, становлять його структуровий і сенсовий стрижень. Простежується несподіване, жодною логікою не пояснюване стрімке сходження Максимуса, героя п’єси, непомітного поштового службовця, на найвищий рівень влади; такий собі “акакій акакійович” із волі якихось невідомих йому самому сил (утім ще й ціною присвоєння чужих досягнень – новаторських ідей архітектора-невдахи Мартина) дістає статус “великої людини”, президента “вселюдського суспільства”. Потім Максимус уже з власної волі, усвідомивши, що “забрів не на ту вулицю”, відмовляється від свого “президентства”, кається в скоєних гріхах і повертається до звичного трибу життя поштового службовця, “маленької людини”, до свого скромного помешкання, до вірної дружини – щось на взірєць варіанта історії ібсенівських Пер Гюнта й Сольвейґ.

Очевидна абсурдність запаморочливої кар’єри Максимуса схилила деяких коментаторів п’єси Костецького до того, щоб зарахувати “Дійство” до “драми абсурду”. Такий висновок став наслідком нерозрізнення понять: ужиті драматургом засоби, що перебувають поза рамцями реалістичних (у звуженому потрактуванні цього означення) поетикальних практик, – умовність, гіперболізація, ігровий компонент, темпоральні та просторові зсуви – автоматично ототожнюються, без урахування їхньої естетичної функції, з поетикою абсурду. Тимчасом перелічені й подібні до них засоби як такі аж ніяк не є абсурдистськими. Абсурдність *зображуваного*, наразі кар’єрного злету Максимуса, зовсім не обов’язково передбачає абсурдистський *спосіб зображення*, у творчій практиці сутність абсурду досить часто й із художнього боку цілком переконливо розкривається засобами різних систем поетики. Це може бути, приміром, бароково-інтермедійна фантазмагорія, або карнавальна гра в стилі *commedia dell’arte*, або й уповні реалістичне зіткнення істинного з позірним, несправжнім, безглуздим; наприклад, у Гоголя ситуації, пов’язані зі сваркою двох Іванів або з “інкоґніто з Петербурґа”, ніяк не менш абсурдні, ніж фантазмагоричний образ жінки зі страшного сну Івана Федоровича Шпоньки або світ маячні бідного Поприщина.

У “Дійстві”, на відміну від “Убивства в соборі”, увагу зосереджено не на боротьбі за владу, а на феномені влади як такої, історія з президентством Максимуса – то тільки один епізод, конкретний випадок глобального “абсурду влади” в тоталітарному суспільстві (з різними версіями цього абсурду драматург був знайомий із власного життєвого досвіду), в п’єсі розкривається механіка “абсурду влади”, простежується процес його виникнення, означено

рушії та чинники утвердження його в суспільній практиці та масовій свідомості. Це очолювана й керована таким собі Беднарським (новочасна, дарма що здрібнена версія традиційного мефістофельства) прихована містична сила, яка вміло вибудовує “містерію сучасного світу”, маніпулюючи несвідомими комплексами й таємними амбіціями “маленьких людей” (один такий уже, виявляється, був до Максимуса) і роблячи з них “великих людей” – потрібних цій силі “президентів”. Це гіпнотична привабливість ідеології авантюристичного “революційного” запалу, ідеалу свободи як уседозволеності, втілена в образі Валентини (від лат. valeo – “сильна”, “здорова”), сучасної “жаннидарк” чеґеварівського кшталту. Це, нарешті, такий потужний чинник, як зашкарубла масова свідомість, “воля” зомбованого натовпу, що її підігрівають білявладні підспівувачі та вихвалителі “президента” – такими є Партійний колеґа Довгий і Партійний колеґа Короткий.

В обох п’єсах за окресленими постатями та ситуаціями вгадуються: в Еліота – відомі факти давньої історії, в Костецького – впізнавані риси історії новітньої, актуальні реалії сучасності.

Як співвідноситься в обох п’єсах ця “заземленість” матеріалу з містерійним первнем, що належить до духовної сфери, – узгоджується? співіснує? контрастує?

У сформульованій у такий спосіб проблемі вирізнимо, як видається, ключові, нетотожні, проте пов’язані одне з одним поняття – *префігурація* та *трансформація*. І, як результат їхньої взаємодії, – *модифікація*.

Термін “префігурація” (praefiguratio від praе – до, перед, figura – образ, форма, картина) в християнському богослов’ї вживається в сенсі передвизначення, випередження того, що має відбутися. Старий заповіт розглядається як префігурація Нового заповіту, фіксується префігураційний зв’язок поміж окремими знаковими подіями обох Книг. Наприклад, сюжет жертвопринесення Авраамом сина Ісаака – це префігурація того, як Бог-отець оддає на розп’яття Ісуса, свого Сина; Христос сам несе на Голгофу свій хрест – подібно як приречений батьком на цілопалення Ісаак підносив дрова до жертovníка; в Ісаака, покладеного Авраамом на жертovníк, зв’язані ноги, в Ісуса вони прип’яті до хреста.

У середньовічній містерії, яка вийшла з літургійного дійства, префігурації були важливим компонентом драми (хоча не вичерпували її, це окрема тема), вони були базовані на подіях й епізодах трьох джерел – Старого та Нового заповітів, а також Діянь апостолів.

Поглянувши під цим кутом зору на п’єси Еліота й Костецького, переконуємося, що підґрунтям притаманних їм містерійних рис є префігураційний принцип, це типологічно спільна для них базова основа. Проте конкретні форми реалізації цього принципу в текстах різні. Ступінь близькості того чи того елемента до сакрального першоджерела визначається семантичною та емоційною вагою щодо авторського задуму релігійного первня. В Еліотовому “Вбивстві в соборі” цей ступінь вельми високий, і цим зумовлена міра “впізнаваності” префігураційних елементів у створених автором образах та обставинах. У сюжетній лінії усвідомленого як релігійний та моральний обов’язок повернення – назустріч смертельній небезпеці, можливій загибелі – Томаса Бекета до Кентербері відчитуємо асоціацію із хресним шляхом Ісуса на Голгофу (Лк. 23. 26-31), сцена виголошення архієпископом проповіді, присвяченої темі смерті на Хресті, вгодного Богові великомучеництва, нагадує прощальну зустріч Ісуса з учнями під час Таємної вечері (Мт. 26. 19, 20, 21), а дискусія архієпископа із чотирма Спокусниками – епізод спокушання Христа дияволом під час сорокаденного посту Ісуса в пустелі (Мт. 4. 3, 6, 6-7).

Відгомони євангельських мотивів критики знаходять і в Костецького, називаючи, зокрема, сцену, де “дияволиця” Валентина спокушає Максимуса перспективами, які відкриває перед ним влада. Є ще епізод із рушником, його потрактують як паралель до Таємної вечері, під час якої Ісус помив і обтер рушником ноги своїх учнів [5]. Утім відгомони ці достоту віддалені й, доводиться визнати, не надто виразні. Назагал для “Дійства” характерна значно більша, ніж це спостерігаємо у “Вбивстві”, дистанційованість від сакральної префігураційної основи.

Тут актуалізуються друге й третє з означених допіру понять, ключових для обох п'єс, а саме *трансформація* та *модифікація*.

В Еліота трансформація префігураційного матеріалу здійснюється в чітко окреслених релігійних рамцях, вона реалізується в процесі добору фактів і сюжетів, у конкретних ситуаціях, а головне – в панівній для п'єси атмосфері, в настрої, світовідчутті. Для п'єси Костецького характерна, як щойно вже було відзначено, дистанційованість від префігураційного ґрунту; наприклад, на думку одного з дослідників, притаманна середньовічній релігійній свідомості архетипна модель троїстості світобудови знаходить опосередковане відображення в трьох частинах п'єси: безбарвне існування маленького поштового чиновника – це пекло, перебування його на верхніх поверхах влади – чистилище, повернення додому, до самого себе – рай (див.: [1, 112]).

Та головним “посередником” у процесі трансформації сакральних префігурацій і виникнення їхніх модифікованих версій у Костецького виступає традиція українського театрального дійства – середньовічної різдвяної та великодньої вистави, шкільної драми, барокові інтермедійні та вертепні елементи. Наскрізна подієва лінія “Дійства” – кар'єрне сходження Максимуса та його повернення в первинний стан – може бути порівняна з типовим для архаїчних культурних форм так званим обрядом переходу: містерійний ефект виникає в ситуації переміщення персонажа-неофіта з профанної життєвої просторони в сакральну й має іронічне, пародійне забарвлення (див.: [2, 85]); цей прийом надibuємо в літературі: “Енеїда” Котляревського, “Зачароване місце” Гоголя, “Як русин товкся на тому світі” Франка.

До традицій староукраїнської театральної вистави близькі такі риси поетики “Дійства”, як перебивка драматичної дії інтермедіями, пантомімами, музичними павзами, імена, прізвища та прізвиська персонажів – брутальні (Свиняче Вухо, Баран-Сокіл), стилізовані під запорозьку номінаційну практику (Собібатько), латинізовані в річищі семінарської “вченості” (Максимус, Валентина). Присутній також “європейський” тренд: імена дівчат Лілі, Мімі, Мері, архітектора Мартина та якихось “моряків імперії” Діка Робертса та Сіда Бербеджа, до цієї лінії примикає персонаж із химерним іменем Звенибудьло (Будильник? Будитель?) – блазень-філософ, означений у списку дійових осіб іспанським терміном “ґрасіозо”.

Значущий момент у поетиці обох п'єс, який маркує їхню модерністичну природу, – інтертекстуальна складова. В “Дійстві” це (поряд з елементами традиційних театральних поетик), сукупність інтертекстем, які пародіюють поширені в тоталітарному суспільстві пропаґандистські моделі. Такими є, наприклад, фрагменти демагогічних промов Максимуса, забарвлена авторським сарказмом партія Чоловічого п'ятиголосого Хору, яка імітує “народну думку”, демонструє зомбованість масової свідомості стеретипами політичної пропаґанди (“Він звертається до народу. Народ це я <...> Коли цей чоловік закінчить свою промову, я крикну йому слава!”).

Інтертекстуальним відсиланням до античної традиції, передовсім до давньогрецької трагедії, є партія Хору жінок у п'єсі Еліота. Воно також

стосується теми масової свідомості, яка (тема), проте, в Еліота потрактована інакше, ніж у Костецького, парадигмальний для “Вбивства” мотив пасивності людей, їхньої покори Божій волі та владі не пов’язаний із політичним контекстом, він зумовлений історично й соціопсихологічно, закорінений у релігійному ґрунті, який живить масову свідомість. Вісім хороших відступів складають у “Вбивстві” важливий структурно-семантичний каркас драматурічного наративу. Ці відступи, на відміну від тієї ролі, яку хорична техніка відіграє, наприклад, у трагедіях Есхіла та Софокла, не віддають авторської точки зору, вони виконують функцію “погляду збоку”, позиції Іншого.

...Отже, розглянуто три п’єси Ігоря Костецького. Написані поспіль, одна за одною, упродовж трьох років, здавалось би, на єдиній творчій хвилі, ці п’єси, однак, дуже різні, що, до речі, засвідчує високу міру інтенсивності й полівекторності естетичних і поетологічних пошуків письменника в період його входження в літературу. Різними ці п’єси є за кількома параметрами. Один із них, і то засадничий – абсурдистський вимір. Вище зазначалося, що в критиці поширена думка про належність усіх трьох п’єс Костецького – “Спокуси несвятого Антона”, “Близнята ще зустрінуться” та “Дійство про велику людину” – до “драми абсурду”. Тимчасом конкретний аналіз не підтверджує правомірність такого узагальнення. Якщо в “Спокусах” справді є ознаки абсурдистської поетики, то в “Близнятах” і в “Дійстві” виразних рис такого плану немає, можна говорити про окремі ознаки, які не складають системного явища – “драми абсурду”; поетика цих п’єс базована на інших засадах, інших традиціях, що й було предметом проведених вище студій.

А чи є все-таки в цих п’єсах щось, що їх об’єднує, крім того, що вони належать перу одного автора?

Видається, що таке “щось” є, це ширша, ніж абсурдизм, платформа, до якої абсурдизм увиходить як один із компонентів, – парадигма американсько-європейського *модернізму*, спільна для всіх трьох п’єс. Так само, треба додати, й для прози цього автора.

*

На парадигму модернізму Костецький орієнтувався в своїй творчості, в ній він бачив орієнтир для всієї української літератури. Тут закладені його плюси як письменника, перекладача та видавця, тут-таки його мінуси як критика та літературно-громадського діяча. Раз – що він не знайшов у собі достатньо сил і вміння, щоб надати означеному ним для української літератури інноваційному, модерністичному тренду характеру виразного й дійового вектора літературного розвитку. Друге – що його естетична позиція була надто звуженою та категоричною, щоб не сказати – догматичною, вона не враховувала різноманітності реального процесу, міри закорінення в ньому та в масовій національній літературній свідомості традиційних, усталених норм і смаків, що втрудило прийняття цією свідомістю (не вільною, до всього, від впливу советських ідеологічних штампів і примітивних схем) нових ідей та основаних на цих схемах експериментів у творчості. Зокрема, в доробку самого Костецького, котрий аж ніяк не міг похвалитися широкою читацькою аудиторією. Звісно, тут діяли чинники не тільки ментальні, але більшою мірою ідеологічні й адміністративні.

Український “материковий” читач дістав можливість ознайомитися із творчістю Костецького (або скажемо так – із чималою часткою його спадщини), тільки в останні півтора десятиліття, великою мірою завдячуючи видавництву “Критика” та редакції журналу “Кур’єр Кривбасу”; тоді ж у критиці з обох боків океану визначилася тенденція неупередженого й по змозі всебічного дослідження “недооціненого”, словами Г. Грабовича (або точніше: неосягненого) Костецького – автора знакових експериментів модерністичного

плану¹. Проте актуальною залишається проблема осягнення та оцінки його місця в українському – як емігрантському, так і загальнонаціональному – літературному контексті; на ієрархічній “мапі” різних напрямів, шкіл, стилів, співвіднесеності їхніх цілей і програм має висвітлитися – в ретроспективному та в перспективному аспектах – роль Костецького в динамічному процесі модернізації української літератури, оновлення її ідей, методів і засобів. У цьому процесі, переривчастому (й такому, який ніраз нагло переривалося), але в історичному сенсі безперервному, спадщина Костецького постає як з’єднувальна ланка поміж модерністичними тенденціями в творчості письменників “Розстріляного відродження” (20-ті – початок 30-х рр. ХХ ст.: Микола Куліш, Микола Хвильовий, В. Домонтович) і подібними тенденціями в українських “шести(постшести-, семи- й далі)десятників”, “дев’яностників”, “двотисячників” (Ліна Костенко, В. Стус, М. Вінграновський, І. Драч, М. Воробйов, Оксана Забужко, О. Ульяненко, Я. Мельник, С. Жадан, групи Бу-Ба-Бу, ЛуГоСад, “Західний вітер”). Постмодерністичні риси поетики Костецького дають підстави говорити про нього як про предтечу (або в кожному разі – попередника) українського постмодернізму (групи – “Друзі Еліота”, “пси святого Юра”, імена – Ю. Андрухович, О. Ірванець, Ю. Іздрик, Л. Дереш).

Пропонована схема процесу, так само й перелік прикладів, є гіпотетичними, можливі, річ ясна, інші варіанти. Все ж хочеться сподіватися, що висловлені міркування про “мінуси” Костецького, які зумовили недостатній резонанс його творчості та невисоку ефективність гасел і концепцій, – що ці міркування якщо не незаперечні, то принаймні небезпідставні. Слід, що його залишив Ігор Костецький в українському літературному процесі, можливо, не вражальний, навіть не завжди і не для всіх очевидний, однак уповні реальний. Потрібен пильний погляд колективного літературного слідопита.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Беспутна С.* Драма І. Костецького “Дійство про велику людину”: спроба інтерпретації // Літературознавчі обрії: праці молодих учених. – Київ, 2009. – Вип. 15.
2. *Геннеп А., ван.* Обряди переходу. – Москва: Издательство “Восточная литература” РАН, 1999.
3. *Залеська-Онишкевич А. М. А.* “Дійство про велику людину” // Сучасність. – 1969. – №10.
4. *Залеська-Онишкевич А. М. А.* Текст і гра. Модерна українська драма // *Залеська-Онишкевич А. М. А.* Вибрані праці. 3 частини: – Львів: Літопис, 2009.
5. *Козут О.* Стилзація як засіб трансформації містерійних сюжетів (на матеріалі драми Ігоря Костецького “Дійство про велику людину” [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/8475/97/>
6. *Костецький І.* Театр перед твоїм порогом. – Мюнхен: На горі, 1963.
7. *Лапушкіна Н., Журавльова В.* “Розірваність” особистості як шлях до пошуку власного “Я” у прозі 20-х років ХХ століття // Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (Літературознавство). – 2015. – №2 (16), жовтень.
8. *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер’єрі. – Київ: Видавничий дім “Стилос”. – 2008.
9. *Stefanowska L.* MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec. 1945–1948. Część II. Antologia tekstów źródłowyw. – Warszawa 2014 / Стефановська Л. МУР і відродження українського літературного життя в таборах для біженців на території Німеччини. 1945–1948. Частина II. Антологія першоджерел. – Варшава, 2014 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://sites.utoronto.ca/elul/Documents/MUR/Antolohiia_MUR.pdf

Отримано 8 червня 2018 р.

м. Москва

¹Не забудьмо згадати, що раніше, наприкінці 60-х років минулого століття, праці про Костецького-драматурга оприявила американська дослідниця Л.Залеська-Онишкевич (див.: [3]).