

2. *Качкан В.* Юрій Липа у світлі нових матеріалів і джерел (Стаття 1) // Вісник МІАП (Літературознавчі студії). Вип. 3. До 10-ї річниці Незалежної України. – Київ, 2001. – С. 101–108.
3. *Киричук С.* Текстуальні та інтертекстуальні аспекти творчості Юрія Липи: дис.... канд. філолол. наук. – Київ, 2007. – 20 с.
4. Координати. Антологія сучасної української поезії на заході: У 3 т. [упоряд Б. Рубчак, Б. Бойчук; автор передмови – І. Фізер]. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т. 1. – XXXII+365 с.
5. *Липа Ю.* Бій за українську літературу. – Варшава, 1936. – 216 с.
6. *Маланюк Є.* Книга спостережень: Статті про літературу [упорядк., передмова Г. Сивоконя]. – Київ: Дніпро, 1997. – 430 с.
7. Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Вип. 21. – Кам'янець-Подільський: ПП Потапов, 2010. – 196 с.
8. *Ольжич О.* Незнаному Воякові: Заповідане живим. – Київ: Фондація ім. О. Ольжича, 1994. – 432 с.
9. *Поети Празької школи. Срібні струни: антологія [упорядк., передмова та літературні сільветки М. Ільницького].* – Київ: Смолоскип, 2009. – 916 с.
10. *Просалова В.* Текст у світі текстів Празької літературної школи. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.



ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ

Ігор Костецький (14 травня 1913 р. – 14 червня 1983 р.), будучи непересічною постаттю з амбітними намірами, прагнув “народити Україну як реальне земне тіло, створити ваговиту плянету української духової та політичної державности” [2, 519], що стало надзавданням за умов емігрантського безґрунтянства й відсутньої України як суб’єкта історичного поступу, формально названої УРСР. Нащадок давнього волинського роду Костецьких, він успадкував прізвище Мерзляков від батька, вихідця з Башкирії, українізованого киянина. Пізніше пережив різні болісні етапи національної ідентифікації та з іронією зізнавався, що міг би “з успіхом стати росіянином, поляком, навіть жидом” (це за умов денаціоналізації народів у межах Російської імперії та СРСР було цілком можливим), але усвідомив себе українцем: “З українською нацією я зв’язав себе зовсім не дурно. Наші долі мають дуже багато спільного – її і моя. І вона, і я могли стати чим завгодно” [2, 91]. Не будучи політиком, він обрав собі неторований шлях у літературі, відмінний від традиційного “Шевченкового українства”, близький до творчих пошуків М. Семенка. Саме так відгукнувся Ю. Соловій на книжку неobarокових п’єс “Театр перед порогом” письменника-емігранта, що з’явилася у видавництві “На горі” (1963) в художньому оформленні Галини Мазепи [7, 216–217]. Видання складалося з трьох творів, написаних у період МУРу, – “Спокуси несвятого Антона” (1946), “Близнята ще зустрінуться” (1947), “Дійство про велику людину” (1948), що утворювали драматичний цикл.



І. Костецький більше цікавився драматургією, ніж прозою, на якій позначалися родові особливості драми з її театральністю, сценічністю та діалогами. Очевидно, давалася взнаки його передвоєнна режисерська робота в лєнінградських, московських, уральських театрах, кіностудії О. Довженка. Свій досвід драматург використав, читаючи лекції (“Ібсен і його драматична творчість”, “Експресіонізм”, “Стилі в театрі”) у театрі-студії Й. Гірняка, де

зберігалися режисерські традиції Леся Курбаса. Зокрема в репертуарі цієї трупи були вистави “Блакитна авантюра” й “Сон української ночі” Г. Алексевича, написані в стилі *comedia dell’arte*, п’єси “Мати і я” Ю. Дивнича й І. Кошелівця, які інсценізували новелу “Я (Романтика)” М. Хвильового.

І. Костецький спростовував поширену думку, ніби професійний театр залежить від літератури. Митець стверджував, що він насправді постає з високорозвинених форм народного театру, як це доведено історією сценічного мистецтва в давній Греції, середньовічній та бароковій Іспанії, ренесансній Англії й Італії. Натомість в Україні такі традиції було обірвано пануванням Російської імперії й лише частково компенсовано театром від І. Котляревського до корифеїв. Однак зв’язок між національною бароковою й новою драмою лишився невідновленим ані в театрі Леся Курбаса, ні в еміграційних театрах-студіях Й. Гірняка чи В. Блаватського. Аналізуючи виставу “Ворог” Ю. Косача, реалізовану трупю В. Блаватського, І. Костецький спостеріг у ній переосмислений досвід драми на кшталт “Олексія, чоловіка Божого” і трагедії “Антігона” Ж. Ануя, підкреслив динаміку діалогу, яка тривала близько двох годин. На погляд критика, український драматург не завершив свого експерименту, звернувшись до побутово-натуралістичних і мелодраматичних прийомів, що здаються чужорідними, як і спроби вклеїти репінські фрагменти в картину “Червона кімната” А. Матісса. Очевидно, Ю. Косач опинився перед вибором: або йти второваним шляхом Тобілевичів, або шукати власний, що засвідчило його “Дійство про Юрія Переможця” [3, 252–260]. Неабиякий успіх мала п’єса “Антігона” Ж. Ануя в перекладі М. Понеділка (постановку здійснив В. Блаватський зі своїми акторами, зігравши роль Креона). То була не тільки спроба поновити обірвані зв’язки української культури з європейською, а й пропозиція “слов’янського варіанта трагедії” [4, 262].

М. Р. Стех спостеріг у п’єсах І. Костецького “Спокуси несвятого Антоніна”, “Близнята ще зустрінуться”, “Дійство про велику людину” “цілковиту свободу (ба, програмну вимогу) кожнообразового переформування тексту й фабули, аж до (і це головне) закладення принципів позараціонального світосприйняття в саму основу структури тексту” [2, 10]. Ці твори за своєю жанрово-стильовою суттю близькі до концепцій драми абсурду, поширеної у 1950-х роках, та репрезентованої творами Е. Йонеску, Ж. Жене, Б. Віана, С. Беккета. Утім, на думку М. Р. Стеха, п’єси І. Костецького не мали фундаментальної риси “абсурдизму”, “метафізичного жаху перед безглуздям буття”, радше демонстрували споріднені ознаки з німецькою експресіоністичною драмою [2, 128], якою український драматург справді захоплювався. Він критично ставився до творчості С. Беккета, Е. Йонеско, А. Адамова, Ж. Жене, Ф. Аррабаля, у якій, на думку М. Р. Стеха, “не спромоглося посісти позиції оте краще, оте доцільніше, що було здатне (і таки було здатне!) дати справі інший зворот” [2, 10]. І. Костецький, услід за М. Кулішем, раніше, ніж французькі драматурги, звернувся до драми абсурду (театр абсурду). Однак першим твором абсурду вважають п’єсу “Чекаючи на Ґодо” (1952) С. Беккета, хоча амбітний “мовний терорист” М. Йонеско приписував собі першість, наголошуючи, що все почалося з вистави його драми “Голомоза співачка” (1951), після якої він написав “Стільці” (1952) та “Жертва боргу” (1953). Жанр формувався на основі традицій різних (французької, ірландської, румунської, російської, іспанської) літератур, лише Ж. Жене був французом. То був радше театр не драматургів, а письменників, непов’язаних зі сценічним мистецтвом, зумовлений жорсткостями соціуму, який щойно пережив жажіття Другої світової війни, перейнявся безглуздям буття, філософією атеїстичного екзистенціалізму Ж. П. Сартра, зневірою в боротьбі за краще існування. Митці трактували життя як тимчасову свободу,

але “свободу раба повзти на схід палубою човна, що пливе на захід”. Саме так висловився Р. Кое, аналізуючи п’єси “Чекаючи на Ґодо” й “Кінець гри” С. Беккета [8]. Єдиний вихід із глухого кута земного животіння – смерть як згасання свідомості й відмирання тіла (“Вихід короля” Е. Йонеско), занурення в потоки ірраціонального, що викликають шок.

Зазвичай абсурдистські п’єси не мають лінійного, логічно зумовленого сюжету, прикметні своєю монотонністю, зацикленістю часу в розщепленому людському хронотопі. Діям безнадійно самотніх персонажів бракує мотивації. Діалоги перетворюються на механічну артикуляцію, що складається з уривків реплік, якихось звуків. На початку 1960-х років драма абсурду поширюється світом: в англійській літературі – Г. Пінтер (“День народження”, “Ліфт”, “Сторож”, “Колекція”, “Пейзаж”), Т. Стоппард (“Розенкранц і Гільденстерн мертві”), у швейцарській – М. Фріш (“Бідерман і палії”, “Дон Жуан, або Любов до геометрії”), Ф. Дюрренматт (“Візит старої дами”, “Фізики”, “Ромул Великий, Геркулес і Авгієві стайні”), в американській – Е. Олбі (“Пісочниця”, “Хто боїться Вірджинії Вулф”, “Усе в саду” тощо), А. Копіт (“Тато, тато, бідний тато, ти не вилізеш із шафи...”) та ін. Досить часто драма абсурду появляється у вигляді трагікомічного, окрім п’єс “Кароль”, “Стриптиз”, “Будинок на межі” польського драматурга С. Мрожека. Водночас формується жанр (театр) перформенсу як візуального мистецтва, що не спирається на ідейні категорії абсурдизму, а радше застосовує його формальні прийоми: відсутність фабули, використання циклу “вільних поточних образів”, членування лексичної, змістової, ідеологічної, екзистенційної структури. Не всі митці, ступивши на шлях драми абсурду, мали уявлення про цей жанр, як-от Г. Пінтер, котрий вирвався з оточення “молодих роздратованих людей” та інтуїтивно відчув рідну стихію. Так само вже перебував у ній І. Костецький, коли ще ні Е. Йонеско, ні С. Беккет навіть уявлення не мали про існування театру абсурду. Імовіно, горизонт очікування експериментальних драм українського митця був зависоким для сучасників, надто причетних до традиційної літератури, тому вони не знайшли адекватного ключа прочитання п’єси “Спокуси несвятого Антонія”, надісланої на конкурс журналу “Слово”. О. Грицай від імені членів журі, апелюючи до *іншого*, зловживав позахудожніми критеріями поцінування драматургії, радячи “для авторів типу Ігоря Костецького створити в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів, завданням якої було б прослідити з усією серйозністю, чи дана людина душевно здорова, чи вона безнадійно поражена кожнотимчасним камбрумом?” [1, 6]. Безапеляційний вердикт із позицій інерційного народництва засвідчив, що еміграційне письменство, загерметизувавшись у традиції соціально-побутового театру, не мало бажання розуміти сутність експериментальної драми модернізму, нетипового ідіостилю, наскрізь ідіографічного, з елементами експресіонізму, сюрреалізму, гоголівського гротеску. Не дивно, що твори І. Костецького лишалися невідомими до 1963 р., окрім драми “Близнята ще зустрінуться”, опублікованої у скороченому вигляді на сторінках журналу “Арка” (1948. – Ч. 2). Вони, як і німецькомовна “Черниця” (1967), так і не мали сценічного втілення.

П’єса “Близнята ще зустрінуться” спиралася на таку ж антиномію, що й новела “Ціна людської назви”, але доведена до крайнього абсурду, адже дійовими особами були порожні знаки (репрезентували фрейдівський Танатос і Ерос), емблематично означені бінарною парою Святослава Тогобочного й Святослава Тутешнього, кожен із яких мав свого “побратима й однодумця” Петра. У творі введена ще одна пара – Полковник і Тереса. Жінка була єдиним персонажем, наділеним фемінною цілісністю, проте позбавленим сили волі. Тереса безвідмовно підкорялася іншим, могла бути “за полюбовницю комусь, стати підставною особою, злочинницею, вбивцею”. Плюралізм, з її погляду,

втрачає будь-який сенс, тому що знакова система остаточно розпадається, розпорошуються природні форми. За таких умов людська стать – це не що інше, як “випадок. Вибрик. Той чи той розподіл ліній у будові тіла”. Гендерні цінності втратили своє значення, відтак Тересі байдуже, ким бути – гермафродитом чи “особою шостої статі”, чи “особою взагалі без статі”. У п’єсі окреслено кризу людської онтології, коли конкретне життя конкретної людини, за уявленням Святослава Тогобочного, видається створеним “для одноразового буття”, випадково явленим поза простором і часом, тому складається враження про метакронотоп – просторово-часовий вакуум, де “діють” метаперсонажі-маріонетки “без властивостей”, без власного обличчя, спаровані в одну химерну конфігурацію. Вона засвідчує розірваність амбівалентного людського єства, коли одна його частина – прагне творчості, Еросу, інша – руйнації, Танатосу. Ця тема була повторена в п’єсі “Спокуси несвятого Антона”, де діють гендерні персонажі-пари Антонін та Антоніна, Валентин та Валентина, хоча особливо значення їхні імена не мають, засвідчують лише присутність симулякра, за яким закріплена умовна назва, що її можна замінити будь-чим. Герої можуть звертатися один до одного через лаконічні особові займенники, як принаймні Валентина, котра передала Антоніну записку з лаконічним написом “Це ти”, чим викликала навіть ревність Антоніни. Здавалось би, драматург зберігає душевні переживання героїв, але то була лише гра в людські слабкості. Автор розгортає одночасно кілька діалогів, що переростають у суцільний метадіалог, який відтворює спустошення, розпад людського Я, тому що в спілкуванні відсутня збіжність горизонту розуміння.

Глухий кут семантичної та екзистенційної кризи спонукав до з’ясування проблеми “хто ми такі?”, порушеної в наступній драмі-містерії “Дійство про велику людину”. Твір, написаний у Міттенвальді, був присвячений пошукам іманентної сутності людини, її волі до життя й самоствердження, заповнений символічними постатями Голосу Віри, Голосу Довіри, Голосу Симпатії, Голосу Критичної Оцінки, які діють поряд із персонажами, що викликають ілюзії життєподібності. В основу драматичної дії покладено міфологічний акт творення фантомної Великої Людини, поданий в абсурдному висвітленні, як і в трагікомедії “Народний Малахій” М. Куліша. Структура п’єси, побудована за принципом прийому гри, створює враження “театру в театрі”, театру масок, де зведено до мінімуму реалістичні ознаки в ситуації тотального спустошення людини. На противагу архітектору Мартину, приреченому покійно працювати над будівельними проектами, поштовий працівник Максимус, невдоволений інерцією сірого животіння, повірив жартівливій репліці “злочинців”, ніби він – велика людина. Уявивши себе в ролі Месії, Максимус намагається виправдати своє ім’я, подолати, апелюючи до Ф. Ніцше, у собі людське, домогтися того, аби замість “надлюдей” чи “відлюдків” існували “тільки співлюди”. Йому допомагає Таїса – дружина архітектора, котра проголошує себе “агенткою великої змови”. Вона вбачає свою заслугу в тому, що виліпила з Максимуса “великого індивідума”, який пережив еволюцію від поштового службовця до редактора й президента, хай і виявився лжепрезидентом. Завдяки йому “злочинці” стали політиками, а в нових містах після війни і державного перевороту запанувала злагода, що засвідчила свою примарність пострілом на мітингу. Загибель Максимуса не має трагічного змісту, хіба що для Таїси означає втрату її вимріяного “принца”. Насправді він як звичайна людина знову повертається у ванну, звідки починалася дія п’єси, аби замкнутися на своєму колі. Складається враження, що події відбулися в уяві головного героя, котрий розіграв паралельну, вірогідну дійсність та себе в ній.

Прихована полеміка І. Костецького з трагікомедією “Народний Малахій” М. Куліша, у якій викриваються збочення реформаторів людства, перебуває на поверхні. У п’єсі “Дійство про велику людину”, що набуває жанрових ознак оновленої середньовічної містерії, використано також принцип префігурації, притаманний драмам “Йосиф-патріарха”, “Дійство на Страсті Христові списане” Лаврентія Горки, прийом гри, поширений у драматургії В. Винниченка “театр в театрі”, апробований у 1920-ті роки творчою тріадою Куліш–Курбас–Меллер, містику “Вія” М. Гоголя, мотив “тихих верб” Б. Грінченка [5, 125]. Драматург застосував творчий досвід Дж. Джойса, зокрема “потік свідомості”, Д. Дос Пассоса, Е. Гемінґвея, А. Гекслі, Ш. Андерсона, Гертруди Стайн, не кажучи вже про Ґео Шкурупія й Ю. Яновського, та попри рясноту інтертекстів лишився самим собою або, як висловився Мамчур, “стояв осторонь, цілий і неушкоджений, стояв і дивився на них очима живими” [1, 8].

І. Костецький створив нетрадиційний “чистий театр масок”, “штучної людини”, змінімалізувавши “тягар” реалістичних атрибутів, порушивши “життєво важливі” теми, які спростовували крайні песимістичні погляди західних філософів і письменників, структурував власну універсальну “мітологію” (Р. М. Стех), дарма що “телеологічний момент вислизав з-поза уваги автора”, схильного комфортно почуватися в “абсурдній стихії”, уникаючи драматичного конфлікту, якого не можуть дати “герої-маски, герої-фантоми” [5, 127], що позначається на їхньому мовленні, побудованому на семантичних невідповідностях. Один із персонажів Вавило пафосно виголошує: “О ти, з приторком птиці пелікана на січеному з алабастра чолі! Ти, многомислений і багато досвідчений! Що править за причину такого твого сакрального рішення? І чому нас, дітей твоїх малоталанних, позбавляєш ти невимовної радості бачити тебе у проводі нашого ураганно-блискавичного діла? О!”. Драматург завдяки своїм експериментальним творам постав яскравим модерністом, але не “песимістичним”, як припускала С. Павличко. На цьому наголошує М. Р. Стех, посилаючись на думки самого письменника [2, 12–13, 15].

І. Костецький не полишав драматургії й у наступні роки свого творчого життя. Прем’єра його німецькомовної драми “Черниці” відбулася в Гротінгені (1967), з’явилася друком разом із перекладеними на німецьку мову п’єсами “Спокуси несвятого Антонія” і “Дійство про велику людину”. У його доробку збереглася незавершена драма “Відбулося за 8 хвилин”. Звертався він і до жанру радіоп’єс.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Костецький І.* Театр перед твоїм порогом. – Мюнхен, 1963. – 256 с.
2. *Костецький І.* Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. – Київ: Критика, 2005. – 526 с.
3. *Костецький І.* Шляхи відроджуваної театральності // Кур’єр Кривбасу. – 2007. – № 208, 209. – С. 252–260.
4. *Костецький І.* “Антигона” Ануї на українській сцені // Кур’єр Кривбасу. – 2007. – № 208, 209. – С. 262.
5. *Лисенко-Ковальова Н.* Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм: дисерт.... канд. філолог. наук. – Київ, 2006. – 180 с.
6. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ: Либідь, 1997. – 360 с.
7. *Соловій Ю.* Про речі більші, ніж зорі. – Нью-Йорк-Мюнхен: Бібліотека Прологу й Сучасності, 1978. – Ч. 121. – 319 с.
8. *Стайн Дж. А.* Символізм, сюрреалізм, абсурд. – Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2003. – 271 с.

