

Камбріум як маркер неспіху.

Експериментальні п'єси Ігоря Костецького

Ігор Костецький увійшов у історію української літератури ХХ століття як невтомний експериментатор, який, шукаючи оригінальні художні засоби та композиційні форми, намагався підняти українську драму до якісно нового мистецького рівня.

Особлива вдача письменника та прагнення експериментів відобразилися і на його особистому житті: він спробував себе перекладачем, редактором, режисером, драматургом, керівником видавництва «На горі».

Українство стало його свідомим вибором: він змінив своє прізвище Мерзляков на дівоче прізвище матері – Костецький. Цікаво, що зміна прізвища, як і прагнення драматурга реформувати літературу, була виявом патріотичних почуттів Ігоря Костецького: «Автор, обравши собі за власним бажанням долю українського культурного діяча, видавця, письменника, критика, мав перетворитися на українця Костецького, відмовившись від прізвища «українізованого росіянина» Мерзляков задля прізвища свого діда, автентичного українця» (Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2006. С. 43).

Ігор Костецький розширив парадигму модерністської літератури, запропонував термін «новомислення» для означення новаторських літературних явищ. Модернізмом драматург вважав надчасове, наднаціональне синтетичне мистецтво. «Його приваблювала сама ідея складності буття, що лежала в основі європейського модернізму» (Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2006. С. 80). Власне кажучи, Костецький увів здобутки модерної світової літератури в літературу українську.

Найактивніший творчий період у житті Ігоря Костецького припадає на післявоєнний час. Після того, як 1942-го року під час Другої світової війни його вивезли з Вінниччини на примусові роботи до Німеччини, він залишився жити там. Став співзасновником Митецького Українського Руху, працював у організаційній групі, доповідав на конференціях і з'їздах МУРу. Разом із Віктором Домонтовічем і Юрієм Косачем Ігор Костецький входив до «європеїстського» крила МУРу (Шевельов називав їх ще сартристами). Цих письменників об'єднувала ідея оновлення української літератури не на ґрунті народництва, а на основі зразків світової літератури.

«Костецький був, перш за все, частиною того загальноєвропейського літературного процесу, до якого не долучилася основна маса українських письменників у діаспорі» (Павличко С. Нігілістичний модернізм Ігоря Костецького. *Теорія літератури*. Видання друге. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2009. С. 430), – зазначала Соломія Павличко. Саме тому сучасні віяння в літературі не були для нього чимось неосяжним і далеким. Драматург вдавався до нетипових для вітчизняної літератури прийомів: потоку свідомості, мовного каламбуру, використання штампів і кліше тощо. Шевельов не помилився, Костецький насправді був сартристом: найбільшою мірою вплив філософії екзистенціалізму на його художню творчість можна простежити в його драматургії. Ігоря Костецького слід вважати одним із перших творців української абсурдистської драми, Дебютна п'єса митця – «Спокуси несвятого Антона» (1945–1948) – насправді була експериментальним твором у дусі абсурду, де світ розщепився на химерні уламки, а люди стали дійовими особами якоїсь незрозумілої і хаотичної вистави, поставленої трупкою лицедіїв.

Оскільки творчий доробок Ігоря Костецького був нетиповим і епатажним для 40-х років минулого століття, п'єси й оповідання автора набули резонансу ще при його

житті. Перші дослідження належать емігрантській критиці, серед якої – О. Грицай, М. Москаленко, В. Чапленко, О. Штуль-Жданович. Вони не сприймали творчості Ігоря Костецького, вважали її алогічною і такою, що не підлягає повноцінному аналізу.

Ігор Костецький, створюючи п'єси за зразками європейської модерністської літератури, справді випередив визначних «корифеїв» «театру абсурду» в Європі. В окремих діалогах його персонажів повністю відсутній мовний код, хоча слів у них міститься чимало. Цей «камбрум», як назвав його Остап Грицай, виглядає абсурдно лише з погляду наївного читача. Дійові особи, здається, чудово розуміють одне одного. Мова п'єси відповідає всім типовим прийомом абсурдизації. Саме за подібні експерименти Семюель Беккет отримає Нобелівську премію, Ежен Йонеско буде обраним до французької академії, а журналіст Мартін Есслін у 1961 році напише класичну працю «Театр абсурду».

На жаль, п'єси Ігоря Костецького так і не побачили театральної сцени. У Німеччині на той час не було українських професійних театрів, а театри материкової України були до 1991 року недоступними для постановок творів еміграційного драматурга.

Однак драма «Спокуси несвятого Антона» все ж набула резонансу серед української інтелігенції. Тодішня емігрантська критика негативно поставилася до п'єси Ігоря Костецького. Познайомилася із драмою, коли автор відправив твір у редакцію мюнхенського журналу «Рідне слово», яка проводила анонімний конкурс драматичних творів. Після прочитання «Спокус несвятого Антона» у журналі «Орлик» за листопад 1947 року Остап Грицай опублікував велику статтю «Банкрот літератури», в якій назвав п'єси Ігоря Костецького «нікчемними бздурствами» та «півбожевільними нісенітницями», висловив припущення щодо хворої психіки драматурга й запропонував створити комісію з лікарів-психіатрів для письменника. «Коли ж тепер

члени журі почали п'єсу читати, то вже після перших сторінок в кожного з них було враження, що автор – несповна розуму, і саме тим треба було собі пояснити кумедно претенсійний тон авторової передмови. Отак після прочитання цілоти 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 – крім мене ще дир. В. Радзикович та проф. Володимир Дорошенко – 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» (Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини XX століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2006. С. 79), – писав О. Грицай.

Отже, тогочасні діаспорні критики-народолобці до сміливих виявів модернізму були не готовими. Сучасним науковцям було значно простіше сприйняти творчість Ігоря Костецького. Вони вже бачили подібні вияви модернізму європейських драматургів, були знайомі з теоретичними працями й аналізом модерних п'єс: «Його новаторські пошуки в сфері форми збігаються із загальною традицією європейського авангарду (від А. Жаррі до «театру абсурду» С. Беккета й Е. Йонеско) та німецького експресіоністського театру, часом він навіть випереджає своїх європейських колег у художніх відкриттях. Але цим не вичерпуються здобутки Костецького. В основу своїх п'єс він покладає архетипові форми середньовічних містерій і традиції українських барокових інтермедій. Таким чином, модерністське письмо Костецького вміщує в собі вертеп, маскарад, абсурдизм, експресіонізм, потік свідомості. І у всьому цьому превалює рух у напрямі «чистого театру», модерної форми «священного театального дійства», «штучної людини», «маски» (Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини XX століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес,

2006. С. 54). П'єси Ігоря Костецького дуже схожі на абсурдистські твори, які увійдуть до літературного дискурсу через 20 років, після постановки в театрах драм С. Беккета, Е. Йонеско і написання монографії М. Ессліном, у якій обґрунтовується поняття «театр абсурду». Таку схожість та випередження тенденцій європейської драматургії помітило чимало науковців, які стали застосовувати до п'єс Костецького визначення протоабсурдистські.

Отже, своєю творчістю Ігор Костецький виходив за межі еміграційної літератури, яка трималася відсторонено, заглибившись у власні національні проблеми. Драматург прагнув творити «велику літературу», він відчував сучасні світові тенденції, намагався їх явити в українській драматургії.

Загалом експериментальна драма довгий час була незвична для української радянської і пострадянської літератури. Чистий експеримент з формою був нетиповим на наших теренах, тому викликав приховане і неприховане, свідоме і несвідоме роздратування рецензентів та дослідників. Українській театр пережив століття заборон, коли експерименти з формою вважалися за злочин. Коротенький проміжок із театральними експериментами Курбаса можна вважати винятком: експеримент авангардиста, що був перерваний пострілом у його скроню.

Тому інший шанувальник і знавець експерименту в драматургії Юрій Тарнавський у збірці п'єс 70-х років ХХ ст. «6x0» «розминає бронзу» театрального канону, створюючи модерністську «автобіографію мистця» або постмодерну деконструкцію міфу майже у порожнечі, без контексту і традиції. Найближчий до нього за часом, без сумніву, Ігор Костецький, який своїми драматургічними експериментами викликав гучне обурення МУРівських критиків-народолюбців: Остап Грицай кілька разів підкреслює припущення про психічну ненормальність Костецького – «для авторів типу Ігоря Костецького створити

в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів». Соломія Павличко саркастично відкоментувала це припущення так: «Якби Грицай краще знав світову літературу, то до списку божевільних потрапили б Джойс і Музіль, Пруст і Кафка та багато інших авторів» (Павличко С. Нігілістичний модернізм Ігоря Костецького. *Теорія літератури*. Видання друге. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2009. С. 342). Костецький опинився би у добірному товаристві класиків літератури модернізму. Але, на жаль, зразкові за канонами театру абсурду п'єси Костецького залишилися невизнаними і такими, що ніколи не знали сцени.

Олена Юрчук

Форми авторської репрезентації в паратексті

Метою цієї наукової рефлексії є спроба визначити постать автора як «тверде ядро літературної вимови» (за термінологією С. Гей та М. Ліса) та окреслити підходи, які необхідно реалізувати для досягнення цієї мети. Така рефлексія тим більше необхідна, що нині дослідник стикається з різноманітними концепціями та уявленнями про автора і з появою низки суміжних понять, таких як «етос», «акторський етос», «акторська сценографія» тощо. Звичайно, нелегко запропонувати визначення «авторської постаті», яке можна було б застосувати до всіх творів, до всіх літературних напрямів усіх століть. Однак на сьогодні науковий інтерес полягає в тому, щоб подолати термінологічні й епістемологічні труднощі; відкоригувати традиційні уявлення про письменника з урахуванням внесків із текстології, наратології, феноменології. Адже паратекстуальні елементи, такі як передмова, епіграф, коротка біографія автора, вставка, ілюстрація, виноски тощо, також могли б допомогти краще зрозуміти «постать письменника», яка не є фіксованою сутністю, а еволюціонує, метаморфозується і змінює форму, значення, функцію та функціонування відповідно до вимовного, родового, філософського, культурного,