

Міністерство освіти і науки України
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

ГО

ИХ

Серія
«XX століття: від модерності до традиції»

**ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ XX СТОЛІТТЯ:
ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ І ДОБА**

Збірник наукових праць
Випуск 7

Вінниця
ТОВ «Твори»
2021

УДК 821.161.2.09(06)

Головний редактор:

Віннічук Алла Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Члени редакційної колегії:

Вещелені Олександр Миколайович – директор департаменту маркетингу міста та туризму Вінницької міської ради;

Зелененька Ірина Алімінівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Крупка Віктор Петрович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Полярюш Ніна Степанівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Ткаченко Вікторія Іванівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Петрович Ольга Борисівна – кандидат педагогічних наук, асистент кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського;

Пойда Оксана Андріївна – старший викладач кафедри української літератури Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського.

Рекомендовано до друку

**Вченою радою Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України
(протокол № 4 від 20 травня 2021 року)**

Рецензенти:

Ільницький М.М., член-кореспондент Національної академії наук України, доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, дійсний член Наукового товариства імені Шевченка;

Рарипський О.А., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;

Суліма М.М., академік НАН України, доктор філологічних наук, професор, заступник директора з наукової роботи Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка.

Ігор Костецький і доба. Серія «XX століття: від модерності до традицій»: збірник наукових праць / гол. ред. А.П. Віннічук. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Вип. 7. — 440 с.

Зміст збірника склали матеріали VII Всеукраїнської наукової онлайн конференції з міжнародною участю «Літературні контексти XX століття: Ігор Костецький і доба», яка відбулася 29 жовтня 2020 р. у Вінницькому державному педагогічному університеті імені Михайла Коцюбинського.

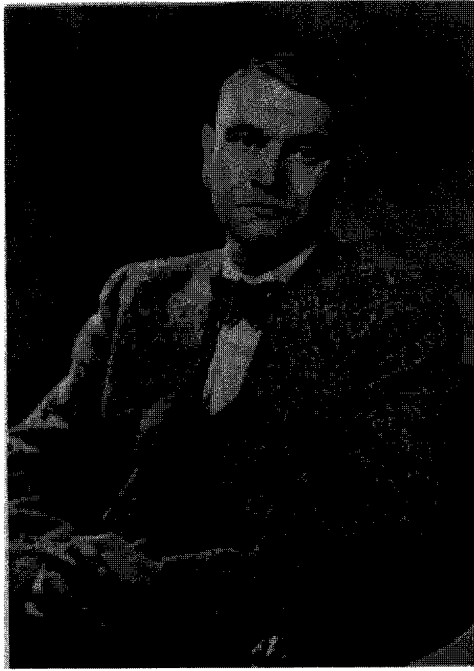
Видання адресоване літературознавцям і критикам, студентам-гуманітаріям, широкому колу шанувальників української літератури.

Статті подано в авторській редакції

ISBN 978-966-949-841-0

© Вінницький державний педагогічний
університет ім. М. Коцюбинського, 2021
ТОВ «Твори», 2021

*Пам'яті Ігоря Костецького
та родини Мерзлякових*



Ігор Костецький
(Мерзляков Ігор В'ячеславович)
(14 травня 1913 – 14 червня 1983)

Письменник, перекладач, критик, режисер, видавець

Ігор Костецький належить до тих рідких людей нашого покоління, яким культура до пари і які спромоглись поєднати щирю прив'язаність до ідеалів та служіння власному народові з широким, європейським баченням найліпшого, що є серед літературних та суспільних зразків...

Єжи Немойовський
Лондон – Гемпстед, у квітні 1963
(Ігор Костецький. Збірник до 50-річчя, Видання «На горі», Мюнхен,
1963-1964)

ЗМІСТ

Віннічук Алла. Замість передмови.....	8
---------------------------------------	---

РОЗДІЛ 1

ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ ХХ СТОЛІТТЯ. НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ ЖИТТЯ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ СПАДЩИНИ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

Барабаш Світлана, Бурко Ольга. Полілог перекладачів крізь призму онтології творчого мислення Ігоря Костецького.....	12
Бондарева Олена. Риси постмодернізму у драматургії Ігоря Костецького...	26
Віннічук Алла. Новела «Ціна людської назви» Ігоря Костецького крізь призму рецептивної поетики.....	41
Войтюк Людмила. Методика вивчення малої прози Ігоря Костецького в старших класах загальноосвітньої школи.....	50
Горбонос Ольга. Жанрова парадигма авторської казки у творчості письменників діаспори ХХ століття (на матеріалі творчості Івана Багряного)...	59
Деркачова Ольга. Carpe diem в малій прозі Ігоря Костецького.....	70
Дроздовський Дмитро. Концепти «гра», «стилізація» та «абсолютизація» в теорії «сонетописання» Ігоря Костецького.....	86
Зелененька Ірина. Станіслав Єжи Лец у науковій інтерпретації Ігоря Костецького.....	100
Ковалів Юрій. Драма абсурду в інтерпретації Ігоря Костецького.....	113
Крупка Віктор. Проблема автор/твір/читач в епістолярії Ігоря Костецького.....	122
Лущій Світлана. «Мое завдання – дратувати й збуджувати...» Велика проза Ігоря Костецького в контексті модерністських стратегій романістики діаспори другої половини ХХ століття.....	129
Мацько Віталій. Літературно-критичний дискурс життя і творчості Ігоря Костецького в оцінці Олекси Ізарського.....	147

Бурко Ольга Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри філологічних та природничих дисциплін Національного авіаційного університету.

БОНДАРЕВА
Олена

РИСИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ У ДРАМАТУРГІЇ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

Анотація. У статті розглянуто та обґрунтовано постмодерністські маркери у п'єсах діаспорового українського драматурга Ігоря Костецького. Артикульовано погляди на стильову приналежність творів І. Костецького, реалізовані у монографіях та статтях літературознавців України (Тамара Гундорова, Олександра Вісич, Світлана Матвієнко, Соломія Павличко, Мар'яна Шаповал) та української діаспори (Тригорій Грабович, Лариса Залеська Онишкевич, Марк Роберт Стех). Більшість дослідників схиляються до позиціонування стильових параметрів творчості Ігоря Костецького між модернізмом (пізній модернізм) та постмодернізмом (ранній, ще не легалізований український постмодернізм, препостмодернізм).

З огляду на це драматургічний доробок Ігоря Костецького, створений майже синхронно з першими п'єсами європейських драматургів-абсурдистів, логічно розглядати як феномен концентрованого преформізму для подальшого розвитку української постмодерної драматургії.

На матеріалі п'єси «Близнята ще зустрінуться» виявлено та проілюстровано наступні маркери постмодерної драматургії: постмодерна авторська жанрова дефініція; наявність персоніфікованого оживленого Прологу та інтермедій, тобто, стороннього коментування сценічної дії та авторських інтенцій; розмивання основного сюжету п'єси субтекстом; декларування «культу повсякденності»; мова загадок і відгадок, містифікація і різнорівнева гра; сегментація, тиражування реальності; постулювання кризи сучасного театру, який прагне долати цю кризу через ускладнення театральних і навіть кінематографічних кодів та апелювання до «театру в театрі»; артикульована втеча Автора з Театру; зрештою – пропозиція цілісної смислової моделі постмодерної п'єси.

Ця модель включає інтертекстуальність, крах логоцентризму, наявність розривів та нелінійних компонентів, парадоксальність, емоційність, немітричність, ревізію традиційної «твердої форми» драматургічного твору, дегероїзацію головних персонажів, створення вільного простору для режисерських утілень та акторських амплуа.

Тобто, в остаточному підсумку можна говорити про те, що драматургія Ігоря Костецького торувала шляхи розвитку української постмодерної драматургії.

Ключові слова: стиль, пізній модернізм, препостмодернізм, маркери постмодернізму, письменник і театр, нелінійний текст.

Abstract. This article discovers the postmodern markers in the plays of Ukrainian diaspora playwright Eaghor Kostetzky. The views of style affiliation of E. Kostetzky's works which realized in the monographies and articles of Ukrainian literary scholars (Tamara Hundorova, Oleksandra Visych, Svitlana Matviyenko, Solomiya Pavlychko, Mariana Shapoval) and ukrainian diaspora (George Grabowicz, Larissa Zaleska Onyshkevych, Marko Robert Stech) are articulated. The majority of the researchers are leaning to position the style parameters of Eaghor Kostetzky's works between modernism (late modernism) and postmodernism (early, not yet legalised Ukrainian postmodernism, prepostmodernism).

In view of this, Eaghor Kostetzky's dramatic heritage, which was created almost synchronously with the first plays of European playwrights-absurdists, can logically be considered as a phenomenon of concentrated preformism for the further development of Ukrainian postmodern drama.

On the material of the play «The Twins Will Meet Again» we discover and illustrate the following markers of postmodern drama: postmodern author's genre definition; the presence of a personalized lively Prologue and interludes, that is, third-party commentary on stage action and author's intentions; blurring of the main plot of the play by a subtext; declaring a «cult of everyday life»; language of riddles and guesses, mystification and multilevel game; segmentation, replication of reality; postulating the crisis of modern theater, which seeks to overcome this crisis by complicating theatrical and even cinematic codes and appealing to «theater in theatre»; the Author's articulated

escape from the Theater; finally, a proposal for a holistic semantic model of a postmodern play.

This model includes intertextuality, the collapse of logocentrism, the presence of gaps and nonlinear components, paradoxicality, emotionality, non-mimeticism, revision of the traditional «solid form» of the dramatic work, deheroization of the main characters, creating free space for directing and acting roles.

That is, in the end we can say that Eaghor Kostetzky's drama paved the way for the development of Ukrainian postmodern drama.

Keywords: style, late modernism, prepostmodernism, markers of postmodernism, writer and theater, nonlinear text.

Наскільки правомірно називати п'єси Ігоря Костецького постмодерністськими? Адже період їх створення – це 1945-1948 рр. (1945-1946 рр. – «Спокуси несвятого Антона», 1947 р. – «Близнята ще зустрінуться», 1948 р. – «Дійство про велику людину»). На те, що питання стильової приналежності драм Костецького досі для дослідників є дискусійним, звертає увагу *Мар'яна Шаповал* [20, с. 95]. «Полістильовий авторський почерк драматурга унеможливає категоричну однозначність його маркування», – зауважує *Олександра Вісич* [1].

Як стильову приналежність творів І. Костецького потрактовують дослідники його спадщини?

Соломія Панапченко: Постать і творчий доробок Костецького вписуються у «нігілістичний» різновид дискурсу модернізму [16, с. 345–376], вона ж наголошує на тому, що театр І. Костецького, будучи по суті абсурдистським, «випереджав» повоєнний модерністський «театр абсурду», оскільки по суті сформулював і втілював його базові принципи,

але, на жаль, «не здійснився» і «не мав жодного позаукраїнського резонансу» [16, с. 357–359].

Тамара Гундорова: відлік нелегалізованого постмодернізму варто розпочати з 1946 року – з декларативної заяви Я. Гніздовського про «український гротеск», доповненої міркуваннями В. Петрова (Бера) про «нову добу розкладеного атома» [3, с. 7]; на цей же період припадає і оприлюднення творів І. Костецького – прозового із завуальованою драматичною формою оповідання «Ціна людської назви» (1946) і його трьох п'єс (1946–1948), і, до слова, майже тоді пишуться перші п'єси західноєвропейських абсурдистів (на те, що Костецький їх випередив, але на них аж ніяк не вплинув, звертають увагу Л. Залеська Онишкевич і Г. Грабович). Щоправда, у «Проявленні Слова...» Т. Гундорова, апелюючи до маркування хронологічних кордонів українського модернізму І. Костецьким («в українській літературі модерністський рух був дещо «затягнений», у ньому чергувалися «систематичне відставання» з «похопливим надолужуванням»), самого І. Костецького називає одним із авторитетніших представників українського модернізму [4, с. 19].

Григорій Грабович: номінувавши «Ціну людської назви» «твором абсурдистським – у стилі Йонеско чи Бекета», виокремлює й означає риси цього тексту, що свідчать про його постмодерністську природу: своєрідне перемішування реалістичної деталізації й абсурду; загадкове «не спрацювання» «зовнішньої» інтерсуб'єктивної дійсності; постулювання окремим твором власної онтології; принцип внутрішньої сегментації тексту; перемішування реальності та галюцинаційної дійсності без декларування жодних переваг; закамуюваність жанрової конструкції тексту; прихована наявність «швів» між сегментами текстової фактури та ін. [2, с. 258–267].

Лариса Залеська Онишкевич: коментуючи драматургічні твори І. Костецького в контексті української модерної драми, по суті називає на користь «модерності» їх постмодерні «маркери»: увага до комунікативних стратегій людського спілкування; намагання героїв сховатися від реальності, стати анонімними; ошукування читача через систему явного та уданого двійництва; авторове немов би легковажне ставлення до серйозних тем; інтертекстуальність; пародіювання відомих творів або стилю доби. Водночас героїв драматургії Костецького Залеська Онишкевич синонімічно маркує як «не героїв», «антигероїв», «звичайних персонажів постмодерністичних творів» [6, с. 329–330]. Тим часом вона ж посилається на І. Костецького, виявляючи загальні «риси постмодернізму» в драматургії української діаспори [5, с. 26–27]. А у статті «Персонажі і проблеми ідентичності: історія, нація, релігія і гендер в українській пострадянській драматургії» пані Залеська Онишкевич вже безапеляційно називає «Дійство про велику людину» «першим класичним прикладом постмодернізму в українській літературі» [9, с. 279]. У монографії ж 2009 року ця ж дослідниця ототожнює пізній діаспоровий модернізм (після Другої світової війни) із постмодернізмом, називаючи маркерами цього явища часте вживання інтертекстуальності у формах відгуків та перегуків із темами, ситуаціями, образами інших літературних творів, а також легкий пародійний тон, якими ці твори деканонізуються та демістифікуються [10, с. 17]. У цій же студії Костецькому приписані «відавжні кроки» саме у постмодернізмі [10, с. 22].

Світлана Матвієнко: творчість Костецького легко прочитується у постмодерних теоретичних координатах «десь між об'єктом

психоаналізу та точкою, де сходяться концепції дискурсу, ідеології, без свідомого» [15, с. 173].

Марк Роберт Стех справедливо вважає І. Костецького «новатором у контексті ширшому, ніж сфера української театральної культури» [19, с. 108], і закликає читачів урядкованого ним видання «Тобі належить цілий світ» [14] «виробити собі неупереджену думку про непростий феномен І. Костецького-літератора і його місце-значення не лише в каноні української літератури, а й у загальній царині наших колективних цінностей» [18, с. 13].

Я буду говорити про драматургічні новації Ігоря Костецького, спираючись на культурологічну теорію **Неллі Корнієнко**, яка наполягає, що у «перехідних» культурних феноменах «нетрадиційні, пошукові, «фрактальні» зони відпрацьовують сталкерські сценарії» [11, с. 15].

Що ж дозволяє говорити про «сталкерську» роль Ігоря Костецького для подальшого розвитку української драматургії та наявність рис або маркерів постмодернізму у його п'єсах? Спробую проілюструвати ці маркери на прикладі твору «Близнята ще зустрінуться».

Постмодерна авторська жанрова дефініція, яка є не літературною, а театральною за своєю суттю («*вистава в масках*»).

Наявність Прологу та його вербального представника з різними рольовими амплау («Пролог», «Розпорядник балю»): за висловом Олександри Вісич, Пролог одночасно виконує функції наратора і трікстера та спонукає до відкритої рецесії сценічного дійства [1].

Розмивання основного тексту п'єси субтекстом, в якому Розпорядник звертається до публіки, радиться з нею, підказує їй, епатує її. Показово, що він удає, буцімто його не чують за лаштунками, що додає йому втаємниченості і можливості впускати глядачів у прихований, недоступний сторонньому оку внутрішній простір Театру. Він підкреслює, що говорить не від імені всього театрального колективу, дотичного до вистави, а лише висловлює *«приватну свою думку»*.

Декларування «культу повсякденності» у Пролозі: *«звичайне вбрання»* Розпорядника (*«таке ви щодня носите»*) натомість *«фозмальованих арлекінів»*, *«ані крихітки гриму»* на його обличчі, до вистави *«не скликають сурми»*, вона розпочинається з буденного, нетеатрального виходу на авансцену буденної людини у повсякденному вбранні: *«коли я вийшов, ви не знали, що я пролог. Ви гадали, щось трапилося з виставою, і я мав вас попередити»; «Тим то ви й думали, що я не пролог, а так собі щось»*. У *«звичайному»* (щоправда, чужому) вбранні вперше з'являється перед публікою і Святослав.

Мова загадок і відгадок, причому відгадки коряться лише *«утаємниченим»*. Так, Розпорядник згадує про *«нашу примадонну»*, яку треба називати на український манер: так виникає новотвір *«первопані»*, але профанний реципієнт ніколи не здогадається, що йдеться про Музу театрального мистецтва Мельпомену, тому просто пропустить цей фрагмент монологу Розпорядника як звичайну барвисту фігуру мовлення. Інша справа із втаємниченими читачами/глядачами: так, саме на них розрахований цей вербальний пасаж і саме вони зрозуміють, чому ця первопані так упереджено ставиться до будь-яких розмов про кризу, яку переживає сучасний театр. Загадки й відгадки супроводжують також різні етапи містифікації і гри у драмі – гри, яка приносить

«гостру насолоду» і водночас дає протагоністам знати того, чого вони би знали зовсім не бажали.

Сегментація, тиражування реальності: це проявлено і через використання тиражованої двійницької стратегії у наявності двох фізично реальних Святославів і двох фізично реальних Петрів (другим прикладом двійницький контекст універсалізується і водночас розмивається, бо за такою логікою кожна людина має свого двійника), і через внутрішні вагання Полковника і Тереси, і через діалоги танцювальних пар. На думку Полковника, його син постійно *«переживає нечуване роздвоєння між своєю чудесною природою та ідеєю»*, тому змушений постійно ладнати свою сутність під ідею; батько навіть вбачає свій особистий гріх у тому, що він *«народив сина з роздвоєною душею»*. Та й знеособлені танцювальні пари артикують роздуми про *«фозколіну в наших душах»* як невідворотну *«катастрофу»*, про те, що *«важлива не сама річ, а її метафізична сутність»*. Що вже говорити про протагоністів, один із яких озвучує свій щирий подив від ефекту набуття двійника та шансу його зіграти: *«Такі речі трапляються тільки раз. І то далеко не на кожному житті. Я був собою і не собою. Я говорив тільки те, у що вірю, і нічого проти своєї віри я не говорив. А одночасно з тим ніколи ще я не перебував у стані такої запеклої боротьби проти своєї природи, як оце...»*, *«Я був не собою, залишившись цілковито самим собою»*. Удаючи з себе іншого, Святослав Тогобічний вважає це *«дуже ризикованою справою»*, оскільки змушений *«тяжко імпровізувати»*, *«себе тримати у зібраному стані, як вельми складний, вельми тонкий механізм»*. Схожі голоси, одне й те саме обличчя, однаковий зріст, однакова усмішка, єдиний вік, один день народження і навіть одне й те саме ім'я, як виявляється, не роблять двійників однаковими і взаємозамінними, а, навпаки, провокують їх на *«взаємне впізнання»* і *«взаємне відштовхування»*.

Чи не тому обидва персонажі схильні до «невловимості», «вислизання», подібно до того, як *«вислизас тінь з-під пальців нерозумної дитини»*? Навіть Розпорядник в одній з інтермедій зізнається, що сам грає одночасно кілька ролей: *«себе самого, тоді, інакшим тоном, розпорядника балю і, нарешті, людину-пліткаря. Бо, стоячи весь час за лайтунками, я префрасно бачу всі жиби, всі непов'язання, усі надмірності. І все-таки я стараюся перед вами, високошановні глядачі, зробити вигляд змовника і викликати у вас враження, мовляв, усе в порядку»*. У цьому ключі дуже цікаві розмисли Т.Гундорової про властивий українському художньому мисленню процес «віншування», про підрив опозиції «самоти» й «інакшости», акцентований у постмодернізмі, який відкриває замість різкого антагонізму цих категорій «динамічну й багато в чому різноспрямовану гру відмінностей», «перегрівання подібних ситуацій, з тією чи іншою зміною ролей» [3, с. 32].

Постулювання кризи театру, його «тяжкої хвороби»: яскрава ознака постмодерної поетики, яка розкладає цілісні організми культури на сегменти і постулює часткову або майже повну втрату зв'язків між ними. Тут І. Костецький вступає в полеміку між режисерами сучасної йому доби, які постійно артикулювали кризу саме драматургічного жанру, і драматургами, які впевнені у придатності своїх творів для модерного театрального прочитання. Звісно, що його прихильність на боці саме драматургів: *«Криза не в тому, що нема чого виставляти. Ні, п'єс багато всяких, і між ними є навіть добрі. Криза в тому, що не знають, як виставляти. / Уже все на світі перепробовано в театрі. Сцену заповнювали декораціями до пересичення. Її напихали меблями та іншими предметами, ніби антикварну крамничку. А тоді, навпаки, оголювали аж до задньої цегляної стіни. На кін запроваджувано фільм, коней і живих котів. Театр пережив епохи*

натуралізму, символізму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму, конструктивізму, динамізму, статизму, біомеханізму, дадаїзму, інтелектуалізму. Не кажу вже про геть допотопний романтизм і подібне. Пережив навіть – скажу вам по-секрету – епоху тоталітаризму. Це коли була диктатура режисера... / І от по всьому. Театр знову має в собі самі голі дошки, і більш нічого. Сіли режисер з акторами та й не знають, що робити. Чи будувати сцену в чотири поверхи, чи, навпаки, так і лишити, як є? Усе спробовано, усе вичерпано».

Ефект театру в театрі – знаковий прийом постмодерної драми, народжений, утім, задовго до її формування. «Автор посилався тут на свій, зрештою, вам уже відомий погляд, мовляв, у театрі все повинно бути тільки театром. З ним можна б погодитись. Я так само за театралізацію театру – бачте, вперто напрошуюся до вас із прологами та інтермедіями. Але, як на мене особисто, найкращий той театр, що його непомітно. Втім, це справа смаків».

Артикульована «втеча» Автора з Театру – як своєрідна модель «зникнення автора» (тут автор «втію» і «не з'явився навіть на виставу»), яка потім у теорії постмодернізму набере формули «смерть автора» в однойменному есеї Ролана Барта, але це станеться майже за два десятиліття після створення п'єси І. Костецького «Близнята ще зустрінуться». Не випадково навіть у серединних інтермедіях Розпорядник жодного інтересу глядачів до дійства у виставі просить не відносити на рахунок «збіглого» автора, бо «він тут ні при чому» (хоча теоретики драми наполягають, що «виникнення напруги між драматургом, твором та читачем-глядачем створює можливість художньої комунікації, як способу передачі інформації (висловлювання)» [17, с. 59]);

Пропозиція цілісної смислової моделі постмодерної п'єси:

інтертекстуальність – автор її *«сюжет не вигадав, а по-рабському запозичив»*, причому *«саме запозичення не гріх, бо так робили і найбільші драматори»*. Очевидні відсилання «утаємнчених» реципієнтів до давньогрецької трагедії, базованої на сюжетах відомих міфологічних циклів, а також до Шекспіра та його сучасників, які теж рядили у драматургічну одежину відомі сюжети різного походження. Також маркування місця дії та провідного мотивного коду як *«масковий баль під новий рік під час окупації»*, а також текстові текстові мікроцитації про *«бенкет під час чуми»* відсилають нас водночас і до пушкінських *«Маленьких трагедій»* з усією їх парадоксальністю, і до лермонтовського *«Маскараду»*, де завдяки маскам герої не бачать справжніх людей і відбувається підміна сенсів та персонажів, і до бахтінського *«карнавалу»* як феномену переосмислення реальності, і до діккенсівської *«Різвяної історії»*, якою закладено основи своєїрідної *«різвяної філософії»*, і до поширених у діаспорі історій спротиву українців різним формам окупації своєї землі. Олександра Вісич також віднаходить у п'єсі переосмислення символіки *«червоного доміно»* з оповідання Е. По *«Маска червоної смерті»* та роману А. Белого *«Петербург»* [1];

допевний **крах логоцентризму** – *«бо не усі нові слова витримують вагар відповідності»*, бо насправді *«є стільки слів. Але що вони спроможні виявити?»*;

наявність розривів та нелінійних компонентів – завдяки цьому створюється враження, що драматург *«не зв'язав кінці з кінцями»*, *«багато місць лишилися нез'ясованими»*, *«та й щодо самого тексту автор обмежився тим, що збив його до купи абияк»*. На думку Розпорядника, у п'єсі *«деякі суперечності так і залишилися відкритими»*. В результаті театр

сприймає п'єсу не як партитуру вистави, а як *«невизначне вариво»*. Тому й Розпорядник начебто змушений виступати ще й тлумачем і час від часу з'являтися перед публікою *«на допомогу з коментарем»*, а також по ходу дії робити уточнення, а окремі діалоги персонажів демонструють відмову від лінійних парадигм мислення та умовиводів (насправді ж саме «дірчастість» тексту драми уможливорює її реалізацію як у читанні, так і у виставі [17, с. 59]);

парадоксальність – матеріал організовано так, що *«фаз-у-раз ситуація суперечить сама собі»*, що персонажі, з одного боку, почуваються ошуканими (наприклад, Тереса і Полковник не завжди можуть зрозуміти, що перед ними двійники), а з іншого боку – якоюсь невлливою інтуїцією схоплюють дивність і ігровий потенціал ситуацій та шукають додаткових маркерів, аби в них розібратися: Тереса реагує на нотки відмінності у голосі (*«Мені твій голос здається відмінним. Чужий, наче не твій»*) та у вербальних смислах (*«Ніколи нічого подібного я від тебе не чула. Щось абсолютно нове. В одну мить все догори ногами»*), а Полковник насправді чи не першим зрозумів, що побачив не одного свого сина, а обох, бо про існування іншого він довідався зовсім випадково;

емоційність – за авторським задумом, вистава *«мала бути дуже драматична, з гострою ситуацією, з психологічним переживанням»*. Ця емоційність пульсує у багатьох фрагментах, проте у фінальному діалозі Полковника і Тереси набуває особливої сили через метафору обертання двох протилежних полюсів-чоловіків довкола однієї осі – жінки, яка сама нічому не може запобігти, а також через метафору розламу, яке у життя Полковника внесли його сини, які служать взаємовиключним ідеям;

Неміметичність – промовистий заклик до драматургів відмовлятися від побутово-реалістичного театру і ускладнювати драматургічні коди, адже *«багато з того, що могло бути природним за античних часів, навіть за доби Ренесансу, те сьогодні здається малоймовірним або й зовсім диким»*;

Ревізія традиційної «твердої» форми драматургічного твору – п'єса опиняється поза ремарковим комплексом, оскільки *«автор не написав ані одної ремарки. Отже, незрозуміло, де відбувається дія, коли хто виходить і коли хто зникає»*;

Дегероїзація головних персонажів – не випадково віджиле, *«зайве»*, *«імперське»* покоління, *«сліпий біологічний стан історії»* (Полковник) протиставляється такому ж *«зайвому»* поколінню молодих ідеалістів – *«новому, високому, кришталевому»*, яке *«живе за доби ідей»* і тому змушене *«віднаходити ідею під кожним своїм кроком»* (Тереса, Святослав Тутешній, Святослав Тогобічний, Петро Тутешній, Петро Тогобічний), не випадково через роздвоєних персонажів показана принципова неможливість існування у поколінні молоді кількох чеснот водночас – вірність ідеї позбавляє її носія філософської мудрості і навпаки, а етика і мораль підміняються або безкінечною філософською рефлексією, або ж холодним героїчним фанатизмом;

Створення вільного простору для режисерських втілень та акторських ампау – саме через це представник театру нарікає, що їм *«припав ковалочок роботи»*, оскільки автор не завдав собі труда правити текст відповідно до зауважень театру, *«а по всьому написав примітку, мовляв, текст не остаточний, і актори можуть імпровізувати на власний розсуд»*, і в такий спосіб *«полишив своє твориво на нас, акторів»*.

Очевидним є вплив кінематографу на побудову п'єси «Близнята ще зустрінуться». Надто «кіношними» видаються сцени, де, танцюючи, спілкуються та створюють експозицію, готують з'яву героя, беруть участь у «селекції» «справжніх» персонажів та їх двійників, слугують масовкою та підсилюють передфінальну напругу, а також сприяють розв'язці дії мінімум п'ять танцювальних пар. Кінематографічно герої та їх двійники обмінюються елементами одягу та сперечаються про те, кому належать права на ідею – тому, хто її вперше озвучив, чи тому, хто цією ідеєю живе. Ну і зовсім з формату кіно, а не театру – сцена безкінечного жонглявання жакетом, у кишені якого знаходиться вибуховий пристрій, який має ось-ось спрацювати, і випадкове заволодіння цим жакетом з боку того, хто може врятувати інших.

Як бачимо, п'єсу «Близнята ще зустрінуться» можна розглядати як нелінійний сталкерський досвід і водночас як своєрідний практичний посібник майбутнього постмодерного драматурга, і це є свідченням, що Ігор Костецький не лише випереджав свій час, але й торував шляхи подальшого розвитку української драми.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Вісич О. Метадраматична поетика п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться». Код доступу: <http://journals.uran.ua/index.php/2308-4855/article/view/167361/166947>.
2. Грабович Г. Недооцінений Костецький Текст і маски. Київ : Критика, 2005. С. 258–267.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005.

4. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. Львів: Літопис, 1997.
5. Залеська Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Передмова. *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори*. Упор. та автор передм. Л. Залеська Онишкевич. Київ-Львів: Час, 1997. С. 9–32.
6. Залеська Онишкевич Л. Ігор Костецький. *Антологія модерної української драми*. Ред., упоряд. і автор вступних статей Лариса М.Л. Залеська Онишкевич. Київ – Едмонтон – Торонто: Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1998. С. 329–330.
7. Залеська-Онишкевич Л. Концепція відчування часу. *Антологія модерної української драми*. Ред., упоряд. і вст. статті Л. М. Л. Залеської Онишкевич. – Київ – Едмонтон – Торонто, 1998. С. 247–248.
8. Залеська Онишкевич Л. Модернізм у драмі. *Антологія модерної української драми*. Ред., упоряд. і автор вступних статей Лариса М.Л. Залеська Онишкевич. – Київ – Едмонтон – Торонто: Видавництво Канадського Інституту українських Студій; ТАКСОН, 1998. С. 9–14.
9. Залеська Онишкевич Л. Персонажі і проблеми ідентичності: історія, нація, релігія і гендер в українській пострадянській драматургії. *Українське суспільство на шляху перетворень: західна інтерпретація*. За ред. В. Ісаїва: Пер. з англ. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. С. 279–292.
10. Залеська Онишкевич М.Л. Текст і гра. Українська модерна драма. Львів: Літопис, 2009.
11. Корнієнко Н. Постнекласичний часопростір: культура – головний персонаж сучасного етапу еволюції. *Курбасівські читання: наук. вісник НЦТМ ім. Леся Курбаса*; редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. Київ, 2009 №4: Діалог Культури і Політики. С. 7–17.
12. Костецький І. Близнята ще зустрінуться: Вистава в масках. *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори*. Упор. та автор передм. Лариса Залеська Онишкевич. Київ-Львів: Час, 1997. С. 189–251.
13. Костецький І. Дійство про велику людину: Містерія. *Кур'єр Кривбасу*. 1999. № 117. С. 111–183.

14. Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибрані твори. Упоряд. Марк Роберт Стех. Київ : Критика, 2005.
15. Матвієнко С. Експеримент з мовою: Інтерпретація творів І. Костецького. *Кур'єр Кривбасу*. 2001. № 145. грудень. С. 167–183.
16. Павличко С. Д. Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999.
17. Поляков М.Я. О театре: Поэтика. Семиотика. Теория драмы. Москва : Международное агентство «А.Д.и Театр», 2001.
18. Стех М. Р. Пошуки. Костецький І. Тобі належить цілий світ : вибрані твори. Упоряд. Марк Роберт Стех. Київ : Критика, 2005. С. 19.
19. Стех Р. М. У пошуках того, що ми вже посідаємо. *Кур'єр Кривбасу*. 1999. № 117. вересень. С. 108–110
20. Шаповал М. О. Інтертекст у світлі рами: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми: Монографія. Мар'яна Шаповал. Київ : Автограф, 2009. 352 с.

Бондарева Олена Євгенівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури, компаративістики і грінченкознавства Київського університету імені Бориса Грінченка.

ВІННИЧУК

Алла

НОВЕЛА «ЦІНА ЛЮДСЬКОЇ НАЗВИ»
ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО КРИЗЬ ПРИЗМУ
РЕЦЕПТИВНОЇ ПОЕТИКИ

Анотація. Статтю присвячено особливостям сприймання літературного твору. Для аналізу обрано новелу «Ціна людської назви» Ігоря Костецького. З'ясовано особливості сюжету, конфлікту, охарактеризовано ключові проблеми твору. Закцентовано на складових психологізму, визначено своєрідні риси художньої інтерпретації роздвоєння ідентичності.