

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: «Творчість Ігоря Костецького періоду еміграції: теоретичний
дискурс та театральна практика»

Виконала: студентка 2-го року навчання
спеціальності - 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Кирик Олександра Василівна

Керівник: Пашко О. В.,
кандидат філологічних наук,
старший викладач

Рецензент: Пелешенко Н. І.,
кандидат філологічних наук,
старший викладач

Київ – 2025

ЗМІСТ

| | |
|---|----|
| Вступ..... | 3 |
| Розділ I. Реконструювання світоглядної концепції Костецького крізь призму його життя та діяльності в еміграції | 9 |
| § 1. Історико-культурні передумови становлення естетичної позиції автора ... | 9 |
| § 2. Формування ціннісної системи принципів та підходів до письменницької творчості Костецького в умовах еміграції..... | 20 |
| Розділ II. Творча рефлексія досвіду еміграції та способи вираження її наслідків у літературній діяльності Костецького | 37 |
| § 1. Естетичні тенденції прози І. Костецького у розрізі стилістичного експерименту та проблеми визначення ідентичності (на прикладі оповідань «Ціна людської назви» та «Перед днем грядущим») | 37 |
| § 2. Власна театральна система Ігоря Костецького: драматургічна діяльність як засіб рефлексії ідентичності та діалогу з традицією на прикладі п'єс «Близнята ще зустрінуться», «Спокуси несвятого Антона» та «Дійства про велику людину»..... | 45 |
| Висновки..... | 57 |
| Список використаної літератури..... | 63 |

Вступ

*Моє завдання — дратувати й збуджувати,
а не заспокоювати чи проводити.*

Ігор Костецький

Ігор Костецький є багатограним представником української еміграції ХХ-го століття, адже він реалізовувався в різних іпостасях: як прозаїк, літературознавець, редактор, перекладач, видавець та драматург. У своїй творчості він також оприявнював множинну ідентичність у різних сферах — від політики та релігії до національності та культури. Крім української, він також писав тексти як німецькою, так і російською мовами, а його експерименти з поєднанням різних авангардистських течій і форм та відтворенням традицій барокової драми, містерії чи інтермедії у своїй творчості викликало жваве обговорення серед учасників літературного процесу ще за періоду діяльності МУРу. З огляду на минуле можна стверджувати, що багато у чому автор випередив час, у якому він жив, та, як зазначав Вадим Василенко у своїй монографії «Слід Антея»: «модернізм І. Костецького виростав із його індивідуального бунту проти традиції, а вірогідніше — реставрації її форми та змісту (...) у творчості Костецького не лише співіснують, а й узаємодіють, узаємозапліднюють одна одну різні, іноді, здавалося б, несумісні ідейні та світоглядні тенденції...» [6, 276].

На сьогодні постать Ігоря Костецького досі лишається не популярною та мало дослідженою в літературознавчій спільноті, підтвердженням цього є брак повних зібрань творів, їхніх перевидань і т.д. Спираючись на полярні коментарі/методи роботи попередніх дослідників, можемо припустити, що сприйняття творчості Ігоря Костецького є нині, як мінімум, багатоаспектним. Це зумовлено кількома факторами. Перш за все, це його власна філософія сприйняття української літератури, яка йшла в розріз з думкою загалу. Також

важливим чинником лишається досвід еміграції, а отже вплив українського та європейського середовища, культури, мов на перцепцію драматурга. Не можемо оминати і ставлення оточення Костецького до нього в тогочасному культурному просторі (що було часто протилежним: від геніальності до бездарності), що залишається актуальним донині. Соломія Павличко, досліджуючи його творчість у статті «Ігор Костецький та Езра Паунд (Сторінка з історії українського модернізму)», пише, що його тексти «розкривають цікаву і повчальну історію конфлікту українського літератора зі своїм оточенням та із самим собою, а також тяжких, часом плутаних пошуків власного автентичного способу мислення і стилю письма» [27, 135].

Виходячи з такої різносторонності письменника, можемо принаймні точно визнати, що він створював оригінальну естетичну систему та намагався зворухнути усталений літературний процес, пропонуючи авторський, особистий погляд на літературу не лише свого часу, а й минулого та майбутнього.

Об'єктами дослідження цієї праці є полемічні питання, підняті на обговорення з іншими творцями, та виявлення власних переконань у художніх текстах, а також новаторські ідеї Ігоря Костецького у контексті розвитку української літератури.

Предметом дослідження слугують міркування та висловлювання щодо руху літературного процесу, погляди, ідентифікація та переконання Ігоря Костецького стосовно призначення української літератури періоду еміграції і втілення його ідей у вибраних теоретичних та художніх текстах.

Хронологічні межі предмета дослідження: 1945–1983 рр. — активний період його творчості в еміграції (Німеччина).

Теоретична частина дипломної роботи присвячена аналізу його діяльності, а саме статей, листувань, вступних відомостей та інших матеріалів, до яких належать, зокрема, статті критиків та дослідників, що активно висвітлюють устої його переконань та ідей стосовно української та світової літератури.

У практичній частині зосереджено увагу на розборі та прикладному підкріпленні суджень стосовно ідентичності та світогляду Костецького, що відображаються у його художній творчості, зокрема драмах, новелах та оповіданнях.

Проблемами, що досліджуються в цій праці, є: проблема ідентичності, проблема модернізації літератури, проблема культурної ізоляції від України/дому/батьківщини.

Метою праці є оприлюднити ідеї та погляди Ігоря Костецького на розвиток української літератури за кордоном у його теоретичних текстах та виступах, дослідити ці принципи та витлумачити наслідки цих переконань на базі його художніх текстів, а також їх вплив на розвиток літературної спадщини.

Для досягнення поставленої мети в роботі було виконано такі **завдання**:

1. Встановити контекст, у якому письменник розвивав свої погляди та ідеї.
2. Визначити принципи та цінності, актуальні для Костецького в українській літературі.
3. Виявити, як принципи автора відтворилися в художніх текстах автора як короткій прозі, так і драматургії.

Нашими **підходами** в цій праці є біографічно-текстологічний та історико-біографічний.

Біографічно-текстологічний підхід передбачає аналіз текстів у контексті життя та творчості Ігоря Костецького. Ми використовували біографічні факти, історичні події та особисті переживання письменника, зафіксовані з архівних даних, задля відстеження зв'язку з його творчою інтерпретацією світоглядних положень.

Історико-біографічний підхід задіяний у праці через спробу реконструкції інтелектуальної біографії письменника, його світогляду та

еволюції поглядів у контексті ХХ століття через історичні, соціальні та культурні фактори, що так чи інакше вплинули на формування письменника.

До теорії/методології дослідження залучено герменевтичну теорію, адже у практичній частині ми інтерпретували тексти, зокрема оповідання «Ціна людської назви» (1945), «Божественна лжа. Подія однієї ночі» (1946) та п'єси «Спокуси несвятого Антона» (1946), «Близнята ще зустрінуться» (1947), «Дійство про велику людину» (1948), з метою підтвердити ті чи інші позиції, естетичні погляди та переконання письменника через провідні тези в основі творів.

Також у ході дослідження було використано такий історіографічний підхід до вивчення аспектів діяльності, як **інтелектуальна історія**. Це багатовимірне поняття, до якого належить вивчення історичних аспектів творчої та інтелектуальної сфери людської діяльності через культурну біографію та соціокультурне оточення її носіїв, включаючи її умови, форми і результати. Мета такої історіографічної практики полягає у вивченні еволюції ідей та поглядів в історичному контексті [30].

Оскільки як методологічний підхід вивчення історичного контексту інтелектуальна історія мало задіюється в просторі літературознавчого поля, вважаємо за необхідне розширити її пояснення. Початково як дисципліна вона виникла в просторі досліджень історії суспільної думки та духовної культури західноєвропейського соціуму, що використовувалася переважно в англо-американській історіографії (приблизно з останньої декади ХІХ століття). Інтелектуальна історія вивчає інтелектуальну спадщину, зокрема тексти, теорії та ідеї, через призму кожного окремого оточення та культури. Після епістемологічного конфлікту в площині досліджень історії дисципліна лишилася в площині нового підходу та поширилася на реконструкцію та деконструкцію ідей, а згодом лягла в основу наукових розробок і використовується в дослідженнях, як метод розгляду діяльності суб'єкта чи культури.

Теоретиками дисципліни можна вважати таких дослідників, як Артур Лавджой, Карл Мангейм, учасників Кембриджської школи історії понять Джона Данна, Джона Покока та Фредеріка Скіннера, а також Мішеля Фуко.

Наразі інтелектуальна історія отримала методологічний плюралізм та поширилася в інші дисципліни, зокрема літературознавство. Це дозволяє нам звузити принцип інтелектуальної історії до дослідження окремого письменника в унікальному історичному та соціальному просторі.

Методологія аналізу дискурсу була використана у праці, щоб проаналізувати тексти письменника, виявляючи ідеї, що він транслює, які мовленнєві засоби використовує задля їх вираження та як ці погляди співвідносяться з домінуючими дискурсами епохи. Задля достовірності та об'єктивності презентації даних було задіяно **порівняльний аналіз**.

Також для осмислення складників текстів та почасти біографії письменника було залучено концепцію «плинної» **ідентичності** британського дослідника Зигмунда Баумана, що досліджувала людську нестабільність в просторі мінливого та непередбачуваного світу. До цієї концепції у своїх наукових розвідках при аналізі творчості Костецького також зверталися кілька українських дослідників, зокрема Ольга Полухович (2013), а також Юрій Барабаш (2018).

До сьогодні Ігоря Костецького досліджували різні науковці, на початках переважно закордонні дослідники, більшою мірою з української діаспори, а пізніше вивчення його творчості розпочалося і в Україні, серед яких варто відзначити таких, як М.Р. Стех [35], С. Павличко [27], В. Барка [3], О. Соловей [34], В. Василенко [6], О. Супронюк [38], І. Юрова [44], Ю. Барабаш [2], О. Полухович [29], О. Вісич [9] та інші. Деякі із зазначених дослідників також звертають увагу на здобутки інших діячів для розуміння тогочасного емігрантського простору, які визначили тенденції українського літературного процесу, на які спирався у своїх міркуваннях Ігор Костецький, зокрема Іван Багряний [1], Ю. Косач [14], Ю. Шевельов [41], У. Самчук [32] та інші. Це також

відкриває ширший контекст для вивчення та сприйняття тогочасних ідей, що проголошувалися багатьма авторами на літературознавчих та культурних конференціях.

Структурна система аналізу поглядів Ігоря Костецького була частково сформована за прикладом праці Сінченка О. «Методологічна реконструкція теоретико-літературних поглядів Бориса Якубського», де дослідник формував погляди літературознавця, аналізуючи як контекст першої половини ХХ століття, так і його теоретичні праці [39, 139–149].

Важливо зазначити також специфічність термінології, до якої необхідно звернутися у праці. У пропонованій дипломній роботі використовується термін «еміграція», попри існуючі дискусії навколо цього терміну (зокрема актуалізації цієї проблеми присвячена праця В. Василенка «Слід Антея. Українська еміграційна література другої половини ХХ століття: ідеї, тексти, постаті» [6, 15–24]. Проте до моменту, коли інша назва не усталиться (діаспора/літературне зарубіжжя/українська зарубіжна література/експатріація або ін.), пропонуємо використовувати саме термін «еміграція», розширюючи значення в контексті дослідження тих постатей, що були політично вимушені залишити Україну та продовжити творчість та життя загалом за кордоном. Частково використання цього терміну зумовлене тим, що сама група осіб використовувала саме такий термін на позначення свого статусу перебування за межами України.

Структура роботи: вступ, теоретична частина, що складається з двох розділів, друга практична частина, що містить два розділи, висновки та список використаних джерел.

Розділ I. Реконструювання світоглядної концепції Костецького крізь призму його життя та діяльності в еміграції

§ 1. Історико-культурні передумови становлення естетичної позиції автора

Розквіт української літератури в еміграційному просторі мав спорадичний перебіг, через що неможливо встановити точні хронологічні межі початку впровадження української літературної традиції в іноземному середовищі, адже його піднесення можна визначати як за появою «Прогностичної оцінки поточного 1483 року» Юрія Дрогобича, тобто окреслити точкою відліку започаткування української еміграційної літератури ще XV ст., так і за публіцистичною базою, написаною Пилипом Орликом та його оточенням вже у XVIII ст.

Згідно з працею Лариси Залеської Онишкевич можна виокремити чотири хвилі еміграції українських письменників: перша датується межею між XIX та XX ст., де більшість інтелектуалів прямувала до Північної Америки та Європи; вдруге через появу радянської влади, поразку у визвольних змаганнях та окупацію України частина митців виїхала спочатку до Європи, а пізніше дехто з них осів в Америці; за третьої хвилі письменники вирушали за кордон після Другої світової війни; четверта хвиля відбулася після застою 1980–1990-х років і характеризується меншою інтенсивністю переміщень літературного кола в порівнянні з представниками інших робітничих верств мігрантів [10, 76].

XIX ст. можна вважати періодом становлення унікальної та якісної еміграційної літератури, вимушено (через фактичне вигнання) сформованої Михайлом Драгомановим, що стане поштовхом для майбутнього покоління літературних діячів за кордоном. На фоні радянського тоталітарного тиску,

загрози життю та протесту проти устанавленого політичного ладу в Україні саме ХХ ст. стає періодом найпродуктивнішої творчості української інтелігенції в еміграції, що залучила до себе поетів(ок), письменників(ць), драматургів(нь), літературознавчих та мовних критиків(нь), які заснували власний культурний простір української діаспори як в Європі, так і в США, Канаді та Південній Америці.

Та найактивнішим та найвідомішим періодом творчості української еміграції вважаємо час після Другої світової війни, коли громада з «планети Ді-Пі» (від англ. Displaced Persons — переміщені особи) почала формувати власні організації, спілки та засоби масової інформації, розвиваючи українську літературу, музику, художню творчість. Проте це можна вважати не лише способом культурного самовираження, але й актом інтелектуального спротиву, духовного збереження ідентичності, боротьби та прийняття своєї Іншості та моделювання альтернативного простору втраченого дому. У такому середовищі виникають великі літературно-мистецькі об'єднання, зокрема Мистецький Український Рух, що проіснував від 1945-го до 1948-го року, та інші організації, які прагнули не лише зберегти, а й концептуально оновити українське письменство.

Особливу роль у цьому культурному русі відіграв Ігор Костецький, мислення та широка діяльність якого поєднує риси модерністської естетики, інтелектуального пошуку, філософського осмислення екзистенційної кризи та багатьох інших елементів, що буде розглянуто в межах наступних розділів наукової роботи. Переживання радянської цензури, війни, адаптація до життя за межами України стали складним перехідним періодом, що від руйнації призвів до розвитку нових інтелектуальних осередків, де формувалася та проросла в багатьох аспектах рефлексивна творчість Костецького.

У спробах дослідити вклад творчого та критичного літературного доробку автора, які позначилися на формуванні нових тенденцій та розвитку культури, реконструювати світоглядну систему Костецького щодо призначення літератури

та його пропозицій покращення репрезентації художньої майстерності не можна обійти увагою розгляд проблеми формування його ідентичності, в якій переплітається багато націй, мов та контекстів. Для цього варто простежити за обставинами та подіями, які спіткали життєвий шлях творця.

Письменник народився в Києві, дитячі роки прожив у Вінниці, але незабаром повернувся назад до столиці, де здобув загальну середню освіту. Згодом, протягом 1933–1935 рр., навчався в тогочасному Ленінграді в театральному училищі (за даними деяких дослідників, вчився у студії при Великому драматичному театрі ім. Горького під опікою Василя Сафронова) та Москві в Державному інституті мистецтва (ГІТІС) в класі театральної режисури. Не завершивши жодного з них, подався до Пермі на Урал, де працював інспектором відділу культури, а також практикував режисуру самодіяльного театального колективу. Саме там він почав писати художні тексти. Для української наукової спільноти наразі втрачено відомості, які можуть підкріплювати свідчення про частину життя Костецького, проведену в росії, докладний опис цього періоду та його впливу здійснити неможливо через неупорядкованість архівної бази, а також недоступність до даних джерел, які знаходяться на території країни-агресора.

Його «російський період» завершується різко, по шести роках проживання, приблизно у 1939-му році. Істинні причини такого стрімкого рішення встановити неможливо, проте, як Костецький пізніше про себе писав у «Попередній сповіді» [2, 4], після звістки про проголошення незалежності Карпатської України сталося його свідоме відчуття себе українцем та, відповідно, повернення до України, де він разом з Олександром Довженком готував сценарій до фільму за мотивами «Слова о полку Ігоревім». Плани зіпсувала Друга світова війна, де під час наступальних дій Третього Рейху його було відправлено на примусові роботи в Німеччину (на шахти).

У своїх спогадах «Планета Ді-Пі» Улас Самчук згадує про складність існування в Європі в цей період: тяжкі умови проживання, відсутність постійної

та стабільної роботи, потреба працювати не над текстами, а в різноробочих галузях: «Тривоги... Непевність, шукання місця. І загроза “родіни”. Її агентура на кожному кроці» [32, 3]. Те саме стосувалося і долі Ігоря Костецького. Відомо, що під час виконання примусових робіт у Німеччині, письменник працював різноробочим на металургійному заводі «Hordel'sche Kruppwerke» у місті Бохум у 1943-му році, де смертність була дуже високою. Імовірно, що через попередній літературний досвід його згодом було переведено до відділу пропаганди «Vineta» Міністерства освіти та пропаганди Райху [33]. Проте, за спогадом Шевельова, у 1944-му році письменник вже працював на Свирида Довгаля у «Дозвіллі», виконуючи роботу редактора (Пляуен) [41, 189; 196], де драматург зміг продовжити літературно-критичну діяльність.

Творчий шлях Ігоря Костецького також пролягав крізь безліч напрямків. Окрім театру, його також цікавила література (як драматургія, так і проза та поезія), а також літературознавча, перекладацька та видавнича діяльність. Він став автором багатьох доповідей на з'їздах МУРу, публічних листів, дискусій стосовно напрямку розвитку української літератури, був учасником багатьох організацій (від ПЕН-клубу до Німецького шекспірівського товариства). Його багатогранність уособлюється і крізь значну палітру різних мов, якими він писав тексти. Та ототожнював автор себе передовсім з українським простором, що проявляється навіть у підборі псевдоніма, за основу якого було взято дівоче прізвище матері. Попри перебування в еміграції, його досі турбувала доля України, він прагнув «неможливого»: «Народити Україну як реальне, земне тіло, створити ваговиту планету української духової та політичної державности — це значить довести можливість неможливого. Єдина приваба, яка в земному існуванні людини може мати вище виправдання. Інші можливості не приваблюють мене...» [5, 91].

Найяскравішими роками написання статей та участі в дискусіях стосовно різних аспектів існування літератури був у Костецького період МУРу. Мистецький український рух був простором для митців, що перебували в

таборах для переміщених осіб у Німеччині після Другої світової війни. Він існував усього три роки, з 1945-го до 1948 р., локаційно відбувався в Нюрнберзі (Фюрті, що знаходиться поряд) на території американської окупаційної зони та охоплював близько 200 тисяч українців (фактично, література МУРу була лише для українських емігрантів за кордоном, адже народ, що перебував в Україні, не мав можливості ознайомитися з їхньою творчістю). Засновником руху здебільшого визначають Уласа Самчука, проте лідерів в організації було декілька, серед яких Віктор Петров, Юрій Шерех, Юрій Косач, Іван Багрянний, Іван Майтеренко та Ігор Костецький. Протягом цього періоду було організовано три з'їзди, декілька конференцій, надруковано понад 1200 книжок та памфлетів. Загалом МУР став не лише організацією-прихистком українських митців в еміграції, він також став цілою епохою, що часто виходить за межі трьох років і точно виходить за межі самого табору. Також Ді-Пі мали й інші організації, зокрема Український мистецький фронт молодих, Об'єднані мистецтва, Об'єднання митців української сцени, Союз української демократичної преси та інші, а також займалися випуском численних журналів та альманахів, що поширювало дискурс на значну аудиторію.

Більшість дослідників, зокрема Роберт Стех, вважають, що саме період перебування Костецького в організації МУР був одним з найпродуктивніших у житті. За ці короткі три роки письменником створено багато прозових текстів, серед яких відоме оповідання «Ціна людської назви», повість «Історія ченця Гайнріха», триптих драматичних текстів «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться» та «Дійство про велику людину» та ін.

Також Шевельов згадує про мрію Костецького створити власний журнал «Хорс». Мрія була дуже жаданою для письменника, тому він тривалий час виношував концепцію першого випуску, просив літераторів давати матеріали, писав іноземним письменникам, готував ілюстрації. Концептуально цей журнал мав вийти таким собі об'єднанням української літератури з європейською. Поки бюджету на випуск не було, деякі письменники почали відкликати обіцяні

раніше статті для публікації їх деінде і на це Шевельов має цікаву характеристику реакції Костецького: «(...) [відкликання деяких статей] викликало в бідолашного редактора пароксизм люті такої сили, що він міг би перегризти зрадливому авторові горлянку. Він же був леопард, пишний у рухах, швидкий у дії, безжалісний у нападі» [41, 191].

Після завершення МУРівського активного культурного процесу, Костецький, лишаючись у Німеччині (багато письменників мігрувало до США та Канади), не знайшов собі місця серед інших організацій (його відсторонили від роботи в газеті «Українська трибуна», а пізніше виключили і з колективу «Українські вісті»), які з роками набирали політизованих обертів [33]. Проте наступною вагомою віхою перекладацької, редакційної та дослідницької роботи став проєкт «На горі», що розпочався у 1950-х роках. Ігор Костецький зі своєю дружиною Елізабет Котмаєр заснували власне приватне видавництво, що існувало протягом 1955–1970-х років у Німеччині (Новий Ульм, Мюнхен, Штудгарт) [33]. Подружжя були не лише єдиними власниками видавництва, а й фактично його головними редакторами. Вони займалися усіма аспектами діяльності «На горі», а саме: рекламою та поширенням книжок, пошуками та залученням коштів, редагуванням та коректурою рукописів та навіть дизайном. Їхню залученість у створення якісного та життєспроможного проєкту високо оцінював і один з головних біографів Ігоря Костецького Марк-Роберт Стех.

Видавництво існувало за рахунок спонсорської основи, а сам видавець Костецький неодноразово листувався з численними культурними організаціями у пошуках залучення охочих до співпраці та фінансування (це в тому числі німецьке відділення ПЕН-клубу, окремі меценати та інші), та і сам з дружиною вкладав у потреби «На горі».

Значна діяльність видавництва була пов'язана з перекладами класичних та сучасних світових творів українською, а також друк сучасних українських еміграційних текстів, зокрема тексти Василя Барки, Тодося Осьмачки, Віри Вовк та ін. Об'єктами перекладів слугували зразки західного модернізму, до яких

Костецький так прагнув впнути і українську літературу, зокрема видавець активно листувався та згодом перекладав тексти Томаса Еліота (його твори були опубліковані у видавництві першими) та Езри Панди, публікував українською твори Шарля Бодлера, Федеріко Лорки, Стефана Георга, а також у доробку видавництва вагоме місце займали переклади п'єс Вільяма Шекспіра та ін. Видавництво мало кілька тематичних відгалужень, серед яких серії: «Для всіх», «Для аматорів», «Поетична листівка», «Світовий театр», «Музична серія» та «Світоглядова серія». Завданням видавництва було ознайомити українського читача з європейськими текстами, а також вивести та затвердити українську літературу у світовому просторі, відмежувавши від всепоглинальної імперської російської культури. Для забезпечення поставлених просвітницьких цілей видавці вдалися до розширення основного текстового блоку особливим доповненням, яким слугували спеціальні анотації у книзі — вони писалися англійською, німецькою та французькою. Видання, створені робочим колективом «На горі», характеризуються значною кількістю передмов, текстових аналізів, приміток, коментарів, що свідчить про ґрунтовний підхід під час підготовки матеріалів до друку та може бути корисним для глибшого осягнення поданих видавництвом текстів на рівні науковців.

Ідейними та показовими були не тільки внутрішні елементи видання, але і зовнішні. Видавцями було закладено сенс і в композицію та стилістику власного продукту. З огляду на дизайнерське оформлення видань варто приділити увагу фірмовому знаку видавництва, а саме логотипу. До нього включено назву, а графічним компонентом є горизонтальна лінія, над якою сформовано дві пірамідальні гори. Дослідниця зарубіжної україніки Оксана Супронюк зазначає, що сама назва походила не лише від культурних прагнень досягнути вершини мистецтва, а й з дитинства Ігоря Костецького, а саме від рідного дому у Вінниці, що був збудований «на горі» [38]. Шевельов же в свою чергу вказував, що видавництво провокувало українську еміграцію закликом того, що твори друковані тут є на горі, а вони ніби «унизу, в болоті, я [Костецький] над вами» [41, 203]. Трактуння логотипа через призму символізму демонструє, що

малюнок є буквральним описом концепції назви. Також власні логотипи мали і окремі серії, як-от «Світовий театр», на титульних сторінках якої було зображено силует замку з двома вежами по боках, де дах був графічно втілений в образі гори. Поряд із замком був силует людини, що тримає над собою в руках коло (сонце/місяць). Слоганом слугувала всесвітньовідома шекспірівська фраза «Весь світ — це театр» латиною («Totus mundus agit histrionem»).

Усього «На горі» видало близько 40 книжок, проте неможливо оцінити весь внесок діяльності видавництва та безпосередньо його власників до українського інтелектуального простору. Численні переклади класичних світових творів, модерністських провідних авторів, поширення сучасної еміграційної літератури, значні аналізи надрукованих текстів відігравали вагомую роль для продовження існування української культурної групи інтелектуалів за кордоном, допомагали досягнути панораму світової культури та збагатити внутрішній дискурс.

Здобутки видавництва «На горі» — результат злагодженої роботи двох однодумців, значна заслуга успіху якого належить передовсім партнерці й дружині Ігоря Костецького Елізабет Котмаєр, відомій поетці та перекладачці. Її постать також відіграє вагомую роль у контексті розвитку української літератури в межах еміграційної спільноти, на чому слід зосередитися детальніше.

Хоча у Костецького й був цивільний шлюб раніше, з працівницею газети «Дозвілля» Діною, проте протривав він недовго [41, 193; 198]. Натомість шлюб із другою дружиною Елізабет був більш спокійним, стабільним та спільно орієнтованим на творчість та дослідження.

Елізабет Котмаєр народилася 1902 року в Сандовіці, Верхня Сілезія, а з восьми років вона росла в найпівнічніших горах Німеччини, назва яких Смолини (або Гарц) — відомий світовій літературі топонім з «Фаусту» Гете.

Елізабет Котмаєр була перекладачкою з української, російської, польської на німецьку, активно займалася поширенням творів українських емігрантів у Німеччині, зокрема переклала «Трояндовий роман» Василя Барки (1956) та

власними силами уклала антологію сучасної української поезії під назвою «Weinstock der Weidergeburt». Перекладена Котмаєр одноактова п'єса Лесі Українки «У пущі» згодом стала радіовиставою на Західнонімецькому радіо (1969). Також діячка переклала з польської тексти Єжи Леца, з російської деякі тексти Пастернака та Ахмадуліної. При цьому вона не лише здійснювала переклади на німецьку, а й сама займалася поезією рідною мовою, яка згодом виходила українською в різних тематичних емігрантських журналах [46].

Після закінчення школи (Реформаторської гімназії в Бад-Гарцбурзі, куди її перевів батько після виключення з попередньої школи за відстоювання прав учнів) Котмаєр не одразу взялася за літературу, адже працювала в різних професіях: стажувалася в книгарні, нянею, медсестрою, фермеркою, доброволицею в Рейхсгаупвахті (за що була віднесена до II групи послідовників націонал-соціалізму, що заперечила і надала показання свідків з її близького кола, які спростовували звинувачення в підтримці режиму, завдяки чому у результаті судового процесу була виправдана), бібліотекаркою, клеркинею в Німецькому інституті соціального забезпечення молоді в Берліні, волонтеркою в соціальній службі «Акція Шторм». Протягом цього періоду вона також здобувала додаткову освіту: працюючи гувернанткою у єврейській сім'ї в Парижі, вивчила французьку мову, також пізніше отримала спеціальність за програмою «Соціальне забезпечення бізнесу та праці» у Державній вищій школі соціального забезпечення Гессену, була гостьовою студенткою філософського семінару Франкфуртського університету під керівництвом Пауля Тілліха та учасницею семінару в центрі дозвілля Фріца Клатта в Прерові (пізніше вона коментувала останнє як шлях її інтелектуального розвитку).

І лише після війни, зустрівши на виставці художника Юрія Соловоя, що познайомив її з колом українських та німецьких інтелектуалів, які звали себе «Die Einsiedler» («Відлюдники»), мисткиня відкрила для себе українську поезію та вирішила зайнятися перекладом. Її зацікавила східноєвропейська культура та експерименти зіткнення різних мов з німецькою. У 1951-му році за її авторства

вийшла збірка віршів «Die Wolke singt» («Хмара співає»), що містила епіграф «Eadem mutata resurgo» («Хоча змінений, я стаю тим самим»). Вперше цей вислів використав Якоб Бернуллі, що був членом відомої швейцарської математичної родини. Він вивчав логарифмічні спіралі та розпорядився, щоб на його надгробку з'явився малюнок з символом його досліджень та зазначеною вище епітафією. Саме значення фрази математично пояснюється наступним чином: логарифмічні спіралі є самоподібними, що означає, що за умови застосування до спіралі будь-якого перетворення подібності отримана спіраль конгруентна початковій незмінній спіралі [47, 127].

Таким чином, зі спостереження за пізньою діяльністю Елізабет Котмаєр можемо констатувати той факт, що з 1950-х років коло її інтересів видозмінилося і зосередилося на опануванні літератури Східної Європи, зокрема України, що стало приводом для активної участі в перекладацькій практиці, залучення до всіх етапів редакційно-видавничого процесу для розширення українського книжкового ринку, що втілювалося шляхом відкриття видавництва «На горі», яке розвивала діячка разом з чоловіком.

Оскільки їхній шлюб поєднували не лише особисті стосунки, а й професійні, це може свідчити про гармонію ідеологій та творчий симбіоз для виконання сумісних планів. Спільна праця над перекладами, видавничими проєктами та культурними ініціативами дає можливість нам стверджувати про їхнє глибоке взаєморозуміння та підтримку протягом спільного подружнього шляху.

Паралельно з віддаленням від українського еміграційного осередку та роботою у власному видавництві Костецький не втрачає можливості увійти в німецький культурний простір. У праці Стеха «Ігор Костецький: начерки творчого портрету» є інформація про співпраці з різними організаціями, видавництвами та компаніями: газета «Stuttgarter Zeitung» приймає його статті, експериментальний театр Гронінген ставить його німецькомовну драму

«Черниці», радіостанції транслюють радіоп'єси, а видавництво Universal друкує кілька його п'єс, зокрема в перекладах з української на німецьку [35, 222].

В останні роки свого життя він мріяв надрукувати зібрання усіх своїх творів, куди мали бути вміщеними його незавершені романи, п'єси та прозові тексти [35, 224]. Проте він не встигає втілити цей проєкт у життя, адже незадовго після своєї сімдесятої річниці 14 червня 1983 року у місті Швайггаймі помирає від раку.

Крім осягання нового простору, в нашому випадку німецького після Другої світової війни, де було велике насичення контекстами, важливим також лишався зв'язок із земляками. Маємо підсумувати, що досвід еміграції Костецького хоч і був подібним до інших, проте все ж відрізнявся. А різнився він тому, що на фоні умовно прийнятних текстів автор все ж дозволяв собі експериментувати, від чого часто отримував нищівну критику, що унеможлиблювало відчуття єдності не лише з країною, яку він примусово полишив, а й з тією меншою когортою українців, що оточували його в чужому просторі.

Вимушена еміграція, екзистенційний досвід війни, глибоке переживання моральної та культурної кризи сучасності стали визначальними чинниками у формуванні світогляду Ігоря Костецького. Ці обставини зумовили його потребу у створенні текстів, що не лише відображають травматичний досвід, роздвоєність персонажів, пошук ідентичності, але й виявляють спробу осмислення нової системи цінностей. У цьому контексті особливої уваги набувають погляди митця на сутність і призначення української літератури, на актуальний шлях її розвитку.

§ 2. Формування ціннісної системи принципів та підходів до письменницької творчості Костецького в умовах еміграції

За творчим доробком української діаспори в еміграції можна дійти висновку, що питання власної ідентичності, національної самоідентифікації було чи не найбільш відрефлексованим та нагальним на той час. Варто лише згадати такі приклади, як складний та злободенний роман про знищення української інтелігенції в таборах і тюрмах «Сад Гетсиманський» (1950) Івана Багряного, змістовна та маловідома пригодницько-фантастична повість про українського кур'єра, що попри всі негаразди несе «скарб» до України, «Чи зійде завтра сонце» (1950-ті) Леоніда Полтави, численні твори Віри Вовк, зокрема для дітей, як-от «Казки» українською, де вміщені історії про Івана-Кучерика, про князівну Ганничку та сирітку Анничку та ін. (1956), антиімперський «Роман про добру людину» (1973) Емми Андрієвської та багато інших.

Зигмунд Бауман, сучасний польсько-англійський філософ, у своїй книзі «Плинні часи» запропонував поняття «плинної модерності/новочасності», що осмислює зміну усталених та традиційних практик/інституцій на нові, часто мінливі та парадоксальні стратегії існування [4, 7–8]. Він говорить про ідентичність не як про стале поняття, а як про плинне, що, мов маска, може змінюватися. Ольга Полюхович у своїй статті «"Плинна" ідентичність у прозі Ігоря Костецького» розглядає питання ідентичності Ігоря Костецького крізь призму «плинності», адже автору було властивим переосмислення власного «я» у просторі зміни країни, культури, мови [29, 64–69]. Згідно з працею О. Полюхович можна схарактеризувати основні аспекти вказаної проблематики, а саме: зміна імені (охрещений Ігорем, в сімейному колі звався Юрком), псевдонімів (для німецькомовних текстів — Eaghor G. Kostetzky, для більшості україномовних творів — Ігор Костецький, для окремих післявоєнних статей —

Юрій Корибут (за іменем князя, що посідав у XIV ст. Вінницький стіл), для останнього недописаного роману «Мертвих більше нема», наскільки відомо, він мав предстати як Гліб Подольський [2, 8], а для близького оточення, зокрема Василя Барки, був відомий як Леопард), публічна зміна прізвища (по виїзду з росії ухвалив рішення про зміну прізвища російського походження Мерзляков на материні Костецький). Усі ці варіації створюють простір вже навіть не для «подвійної ідентичності», а численної, що змінюється в часі та просторі, і вказують на експресивний метод витворення власної естетики та поглядів на літературу (певна гра, в основі якої «уявна» ідентичність та дихотомія «дія-споглядання»). Дослідниця О. Полюхович вказує на те, що ідентичність не є чимось чітко фіксованим та визначеним за народження, ідентичність набувається та формується протягом життя, може змінюватися від «ролі до ролі». Та і сам Костецький усвідомлює плинність ролей у житті та можливість вибору кожної з ідентичностей: «З українською нацією я зв'язав себе зовсім не дурно. Наші долі мають дуже багато спільного — її і моя. І вона, і я, ми могли стати чим завгодно, не десь у стихійній шумеро-вавилонській мряковині, а таки на очах сучасного людства. Щодо мене особисто, то я міг з успіхом стати росіянином і поляком, навіть жидом. Для кожної з цих сфер у мене були духовні дані. Я став українцем не тому, що люблю українців. Радше я їх не люблю... Та від того не менш я став таки українцем» [5, 97]. З огляду на це можемо констатувати, що драматург усвідомлено підходить до презентації своєї діяльності під певним псевдонімом відносно своїх ідей та переконань, які вкладає в той чи інший текст, розставляючи таким чином акценти для того читача, на якого спрямовано його послання. Також він досить емоційно реагував на події в просторі української еміграції, тому коли його щось особливо допікало, він жартома заявляв: — Ні, мені вже досить. Піду запишуся в татари» (малося на увазі росіян) [41, 197].

Для того щоб визначити погляди Костецького на призначення української літератури періоду еміграції, важливо зосередитися на тих теоретичних матеріалах, що з'явилися в просторі МУРу, яких було чимало, як писав Іван Багряний: «літератури про літературу далеко більше, ніж самої літератури» [1,

25], а також періоду активності видавництва «На горі» та інших публікаціях, зокрема вступних статтях, доповідях, перекладацьких передмовах та фрагментах листувань. Варто вказати, що ми не беремо німецькі художні тексти та статті через обмеженість доступу до матеріалів, що знаходяться за кордоном або не опрацьовані в архівах в Україні та відсутність перекладів.

Розпочинаючи від організації МУР, маємо згадати програмову декларацію «Чого ми хочемо», проголошену на першому з'їзді у грудні 1946 року, де було окреслено мету та ідеї: служити своєму українському народові [40, 3], створюючи та опановуючи «високе в мистецтві» [40, 5], «стояти насторожі інтересів нації» [40, 4], бути збірником «творчих думок та ідей» [40, 6], завоювати належне та почесне місце серед світової літератури і т.п. Варто зазначити, що всередині ініціативної групи хоч і були спільні прагнення, але виникали розбіжності в поглядах на покликання до літературної творчості. Зокрема, проти патосу виступав і Ігор Костецький. Загалом принципи літературної творчості МУРу були амбівалентними, намагалися об'єднати в собі і народ, і мистецтво, де з одного боку потрібно було творити задля нації, зображаючи її стани та відчуття, а з іншого — мистецтво ще й мало бути елітарним, втілюватися у складній формі.

Показовими є думки та переконання лідерів МУРу, які вони виражали у своїх промовах та статтях, що у зіставленні зі світоглядною парадигмою Ігоря Костецького створюють контраст та конфлікт інтересів, а саме в питаннях про несвідому кальку, модернізоване народництво, яке хоч і було декларативно відкинуте, проте лишалося в ідеології певних літераторів.

Задля окреслення естетичних поглядів чільних учасників МУРу за основу аналізу взято матеріали дисертації Соломії Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі». У своїй праці вона розгорнуто описала кількох ключових представників організації та їх основні тези, що допомогло у створенні короткого витягу характеристик кожного задля відображення загальної атмосфери всередині угруповання.

Естетичні погляди очільника МУРу Уласа Самчука зводилися до створення «великої літератури», покликанням якої було б не лише задовольняти культурні інтереси читача, а й вибудовувати політичні, філософські погляди та дії. Його риторика є пишномовною та помпезною, зі звертанням до класиків (Шекспіра та Гете) та агітацією митців прагнути змінювати реальність словом [28, 429–435].

Погляди Івана Багряного в свою чергу були зосереджені не на служінні мистецтву, а на служіння мистецтва засобом у творенні «великого». Для нього текст — це зброя, література — поле бою, де творчість зобов'язана бути політичною місією, а написання заради культури, а не рушійності дій та стимулу до змін є злочинною [28, 435].

Юрій Шерех у своїй теорії вибудував класифікацію авторів-сучасників та створив концепцію національної органічності творів. Автор визнавав модерність української літератури та надавав їй європейської приналежності, зокрема через твори Підмогильного, Хвильового та інших авторів періоду Розстріляного Відродження. Шерех переймається темою витворення національно-органічного стилю, де буде відтворено сучасну психіку української людини не на європейський манір, а у власний унікальний спосіб. Також він визначає дві основні течії, в яких рухаються його митці-сучасники: «європеїсти» (Домонтович, Костецький, Косач та ін.) та «органісти» (Барка та Осьмачка), де саме останній надано роль рушійної сили в майбутньому української літератури в європейському просторі [43, 173].

Юрій Косач також звертався до тези про велику літературу, проте ставив акцент на тому, що вона досі такою не є через її надмірну політизованість. Він переконує, що політизована література є штампованою та однобокою [28, 440–442].

Емігрантський простір періоду МУРу та інших організацій, журналів та зустрічей був доволі конфліктним, адже, вибудовуючи теоретичну основу того чи іншого угруповання, письменники стикалися з протилежними позиціями та

переконаннями, що тягнулися від попередніх суперечок української «материкової» літератури. Багато полемік були зосереджені на питанні, якою має стати українська література, а відповідно, якими художніми інструментами користуватися, яких письменників визнавати. Творчість самого Ігоря Костецького, через її специфічність та відмінність від інших, неодноразово підважувалася в суспільстві та мала неоднозначні оцінки: його сучасники нарікали його як «європеїстом» (Шерех Ю.) [2, 7], так і «банкротом літератури» (ці слова належали його сучаснику Остапу Грицаю) [25, 11]. У тексті «Планета Ді-Пі» Улас Самчук згадує Панаса Феденка, що писав про Костецького наступне: «Так Блавацький — це мистецтво, Шерех — це літературна критика, Костецький — теж якийсь мистецьке “покушення с нігодними средствами”, а може й з “годними” — не знаю» [32, 134].

На противагу негативним коментарям аналізованого нами автора варто зазначити і спогади Олекси Ізарського у статті «Зустрічі й листи», що вийшла у збірці до 50-річчя Костецького, де він писав про письменника певною мірою компліментарно: «Здався він тоді мені надзвичайно «зібраним докупи», цілеспрямованим і просто — сильною людиною. Крім того, — ерудитом і справжнім працівником. Перші враження мої підтвердилися: його вабило ще не смачне загаломі наших людей мистецтво. Щоправда, сказати тільки “вабило” або “любив” — нічого не сказати, не дати жодної уяви про сам характер і ступінь цієї пристрасти... Профіль Костецького зразу налився лініями, а потім роки виповнювався цілими площинами рис і рисочок — і як прозаїка та драматурга, і як есеїста та перекладача. Як наскрізь своєрідного і навіть, як на мене, спірів засадах і часто також у практиці, але справжнього майстра, майстра вишуканого й майстра філософа» [11, 218].

На відміну від своїх колег по МУРу, Ігор Костецький говорив про розрив із традицією, відхід навіть від останніх передреволюційних традицій, а також критикує ідею ренесансу, вказуючи на те, що українська література на той

момент вже стала достатньо тривалою, самостійною та впевненою, щоб дивитися у майбутнє, а не копіювати попереднє.

Підтвердженням цих думок Ігоря Костецького на українську літературу періоду еміграції слугують твердження, які було зібрано та досліджено безпосередньо з художніх творів (дослідження розміщено в 2-му розділі), а також статей та доповідей, зокрема «Український реалізм ХХ сторіччя», «Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина», «Український трагедійний театр», «Відвідини «На горі», «Тло поетичної місії Езри Павнда» та ін. Зіставлення концепції сенсів художніх текстів з системою суджень Костецького, оголошених у доповідях і статтях, вказує на безпосередній зв'язок між ними, що виявлявся крізь призму художньої інтерпретації істин у творах, зокрема короткій прозі та драматургії. Відтворити цілісну та впорядковану систему проблематики, яку порушував у своїх працях драматург, з представлених матеріалів не є можливим, проте можна чітко простежити за формуванням певних принципів та переконань письменника щодо взаємодії традиційних літературних елементів із модерністичними, можливість співіснування протилежних течій та поглядів в одній площині та «неповоротність» української літератури до минулих канонів та традицій.

Костецький ставив за мету залучити європейський простір до української літератури та мови зокрема, вказуючи, що необхідно «довести до межі, одним зосередженим ударом поставити її в рівень французької Маллярме і англійської Джойса, викарбувати цією мовою новелю й есей, дати нею театр, засвоїти нею добір з європейської поезії, закласти нею, нарешті, монумент роману» [17, 519] і таким чином «революціонізувати, інтелектуалізувати, модернізувати українську літературу, її мислення, стиль письма» [26, 499].

І ці проголошені поривання несли в собі зміну вектора української літератури, ідею про «неповоротність назад», що стала основною тезою доповіді «Український реалізм ХХ століття», проголошеної на Першому з'їзді МУРу в грудні 1945 р. «Неповоротність назад» слід сприймати за Костецьким як відмову

від старих традиційних форм, що заважають українській літературі розвиватися [23, 33]. Цим твердженням автор створює площину для полеміки стосовно положень, запропонованих колегами з МУРу, зокрема Уласом Самчуком та Юрієм Шерехом, адже тим самим опонує щодо концепції «великої літератури» та теорію «національно-органічного стилю».

Костецький прагнув переосмислити саму традицію, модернізувавши її форми та додавши до них тогочасні актуальні культурні, літературні, філософські течії та тенденції у світовому мистецтві. Він водночас не заперечує наявної традиції цілком і при цьому наголошує на вдосконаленні та модифікації усталених підходів «зادля розвитку», що чудово описує М. Стех і своїй передмові «Пошуки»: «Костецький вважає своїм обов'язком заперечити все те, що стало консервативним і звичним, загальноприйнятим і заскоружлим, легко зрозумілим і емоційно порожнім, — плекаючи нове, несподіване і неспокійне, яке шокує. І водночас його творча концепція — парадоксально — вимагає глибинного й органічного споріднення з традицією тисячоліть творчої майстерности людини» [37, 8].

Така показова відмова від традиції була обґрунтована у доповіді фактом зрілості української літератури, яка за свій тривалий період в історії не повинна застрягати в колишньому втіленні, а має реформуватися згідно з віянням часу: «(...) український літературний процес досяг того ступеня самоусвідомлення, на якому він не потребує реставрувати здобутки свого позавчора, ані навіть бодай для видимости вбиратися в княжі опанчі або козацькі жупани» [23, 33]. На його думку, за експлуатації старої традиції в літературі нівелюється важливість, досягнення та повага до взірців минулого.

У своїй доповіді «Український реалізм ХХ сторіччя» Костецький зупиняється на розборі двох елементів, що в симбіозі породжують одну нагальну проблему розвитку напряду. Ця доповідь стане однією з передових для літературного процесу. Соломія Павличко у своїй науковій праці «Дискурс модернізму в українській літературі» відзначає, що серед усіх доповідей першого

з'їзду МУРу саме Костецький найближче своїми ідеями «нового реалізму» підійшов до європейського модернізму «з його широтою, всепоглинальністю, мовною деструкцією, космополітизмом, розривом з традиціями і філософіями» [28, 445] .

Центральним поняттям, що розглядає Костецький у доповіді, є сам реалізм. Але в його інтерпретації це поняття набуває ширшої конотації, охоплює не тільки «термін нейтральний», сталий, що визначає лише хронологічні межі та характеристику закріплених тенденцій мистецького напрямку, а й порушує питання того, до чого він як процес мав би спонукати.

Про реалізм Костецький говорить як про поняття мінливе, акцентуючи на тому, що минулий реалізм вже ним не є, адже змінюється побут, простір, період, тобто дійсність, а отже і критерії до реалізму, найголовнішим лишається узгодженість реалій тексту із поточною дійсністю. Також письменник міркує про створення потенційного позадобового реалізму, що буде достатньо всеохопним стосовно часу, простору та нації, що стане абсолютним реалізмом (близьким до якого за потенціалом, на його думку, був Джеймс Джойс). Традиційний реалізм автор все ж критикував переважно за його статичність та схематичність щодо зображення героїв у творах, вважаючи, що за такого підходу неможливо втілити складність людської свідомості та внутрішнього світу. Натомість Костецький пропонує орієнтуватися на «реалізм людської душі», завдяки чому письменник може досягнути бажаної глибини персонажа, зосередившись на роботі зі свідомістю та підсвідомістю героя, мотивуючи його вчинки переконаннями, світоглядом та внутрішніми відчуттями. Зосередивши увагу на загальнолюдських цінностях, цей підхід до розкриття образів мав допомогти змістити фокус від народницької традиції до європейської. В інтерпретації Костецьким поняття «реалізм» закладено ідею та заклик до створення новітньої української літератури в умовах еміграції, що відповідала б тогочасним естетичним вимогам та була здатна до віддзеркалення, демонстрації проблематичності та заплутаності людського буття. Такий задум передбачав

зникнення меж для літературної творчості, можливість вільно експериментувати з формою та змістом текстів без ідеологічного та традиційного тиску.

Також істотними в межах доповіді є роздуми діяча про «українськість» та «український зміст» в контексті визначення тексту як приналежного до цієї когорти.

Костецький не вважає, що автора можна зараховувати до певної національності лише за мовою, якою він пише. Автор завбачує, що мова не є прямим індикатором залічення тексту до доробку якоїсь нації, адже мова є радше інструментом, через який можна виражати проблематичні ідеї, почуття та людський досвід (хоча при цьому він все ж заохочував до послуговування саме українською мовою). Відштовхуючись від вищезазначеного, автор доходить висновку, що існує певний національний зміст, за яким можна віднести письменника до того чи іншого народу/простору. Проте виокремити критерії такого визначення складно, якщо не неможливо. Костецький доходить до питання «як?» в контексті визначення ідентичності автора, а це стає можливим визначити лише через індивідуальний аналіз національної свідомості кожного. У своїй доповіді автор не дає готового алгоритму для створення українського літературного твору, але він, здається, не прагне цього: «жадних рецептів, жадних приписів... Я хотів би, щоб кожен письменник сам для себе ставив проблему своєї українськості» [23, 34].

За переконаннями автора, «українськість» тексту не залежить лише від залучення національної тематики, а передовсім проявляється через здатність відобразити певні універсальні людські цінності через призму українського досвіду — такий принцип водночас і збереже національну унікальність, і введе українську літературу до світового літературного процесу. При цьому він частково ототожнює ідентичність та національність: «Коли я скажу: індивідуальність, я цілком свідомо включаю в це поняття національність її» [23, 34]. Оголошені міркування Костецького свідчать про його зосередженість на темі визнання української культури на глобальній культурній арені, адже він

часто зводить свої висновки до ідей схвалення, участі та відкритості до європейської літератури.

Тож, попри визнання своєї української ідентичності, Костецький мав не тільки стежити за розвитком рідного літературного процесу, а й бути в контексті досягнень колег на іноземній арені, що не викликало труднощів, адже драматург захоплювався у своїй науковій розвідці й іншими культурами, як європейськими, так і російською.

Студіювавшись та здобувши освіту в росії, Костецький мав змогу дослідити той театральний культурний простір, яким навіть в еміграції продовжував цікавитися та згадувати на рівні з європейським та українським. Підтвердженням цього слугують коментарі до перекладу Теодосієм Осьмачкою Вільяма Шекспіра «Трагедія Макбета. Король Генрі IV», що вийшов друком 1961 року у видавництві «На горі», де Костецький був редактором та писав вступні статті [42, 11–49]. Вступ вийшов розлогим та охоплював великий пласт театального життя: від прапрем'єрної постановки «Макбета» у «Глобусі» у 1606 році до тогочасних популярних театральних вистав ХХ ст., серед яких розглянуто успіхи як італійської, легендарної в той період завдяки грі Ернеста Россі, французької Жана Віляра, британської за участі Лоренса Олів'є, так і досвід російського та українського театрів. З цих матеріалів можна судити про високий рівень обізнаності в контексті російської театральної практики і теоретичної бази російських дослідників театру та драми, серед яких зокрема актор та театрознавець Ю. Юр'єв (чию статтю про постановку «Макбета» в росії Костецький бере за основу частини введення), А. Мгебров та ін. Зі слів драматурга встановлюємо факт, що його пов'язувало особисте знайомство з Юр'євим, якого Костецький відрекорендував читачу як «найдекоративнішого» актора російської модерної сцени, що створював на сцені «сильне та стильне», а «Макбета» перетворив на епохальний проєкт [42, 21]. Письменник також висловлює думку, що постановка «Макбета» в росії стала основою для подальшого перейняття п'єси в український театральний простір.

З огляду на це Костецький звертається до постановки «Макбета», яку зрежисував Лесь Курбас у 1920 році, звертаючи увагу на те, якими семимильними кроками рухалися його модерністичні ідеї для театру. Він також подає реакцію на цю виставу в Україні через рецензії І. Ваніної, І. Піскуна та В. Ревуцького, що була різкою та негативною: «Основний сюжет Шекспіра, дуже змінений і понівечений, загубився в цих сценах», — пише дослідниця І. Ваніна після розлогої критики кожного елемента вистави [42, 23]. Ігор Костецький не підтримує критики науковиці, адже схиляється до думки іншої згаданої ним акторки Н. Пилипенко. Письменник висуває на перший план проблему браку українського конкурентного досвіду, через який не виникало опцій до порівнянь стилів (лише у 1938-му році «Макбета» поставили у Донецьку, зробивши акцент драми на засудженні капіталістичного ладу та сприянню радянській ідеології в наслідок методу соціалістичного реалізму).

В основу виявлення творчих цінностей письменника лягли судження про інших авторів: як про попередників, так і сучасників. Автор п'єс цікавився за життя однаково іноземними та українськими митцями слова. Як властиво бунтівним модерністам, Костецький висловлював думки про посередність усталеного українського канону, яку складала вічна тріада — Іван Франко, Тарас Шевченко і Леся Українка. Про останню Костецький висловився у присвячених їй коментарях, що заслуговують на окрему увагу через свою суперечливість та прикладом його власного волевиявлення. Варто наголосити, що зазначені висловлювання на тему творчості письменниці є частково розбіжними, адже Ігор Костецький і критикує її твори, і захоплюється талантом водночас, нарікаючи на дослідників, що звужували образ Лесі Українки до клішованого панівного на той момент в літературознавстві, на противагу яким сам намагається проаналізувати авторку крізь інші призми, наділити її більшою кількістю рис та знайти підтвердження своєї головної ідеї, схвалюючи і вшановуючи її хист та зусилля у створенні українського тексту, що має вступити в діалог зі світовою культурою.

Критикував Лесею Українкою Ігор Костецький за кількома факторами. Перший з них — її фіксована та незмінна поетична мова: «...раз виробивши систему виразових засобів для поезії певного тону й настрою, ішла вже далі без особливих труднощів по самій собі второваній дорозі...» [7, 56]. З цього визначаємо, що для Костецького вагомим чинником для оцінки творчого генію письменника є його здатність до експериментів у текстах, в тому числі мовних. Другий — її власна закутість себе та свого непересічного таланту, як вважав Костецький, в межах просвітницької та народницької ідеї, що полягає у страху «виявити себе хоч би найдрібнішою конкретною особливістю» [7, 57] та проявляється через надмірну приватність власного життя, відмову від ототожнення себе з персонажками текстів та навіть через неприйняття своєї зовнішності. У висновку він особисто не поділяє думки, що Лесі Українці місце в каноні, зауважуючи, що її вагомий потенціал потрапити у світову літературу таки не розкрився [7, 57].

Попри нищівну критику Костецький наголошує і на здобутках мисткині, ставлячи у приклад її тексти як показник вдалої спроби на потребу відходити від використання лише національних тем, звертаючись у творчості і до загальнолюдських проблем (тобто світових): «Не штука описати рідні Тютьки і залишитися при цьому неушкодженим тютьківським автором. Але є вже досягненням національного письменства, якщо автор, після Тірсо де Моліна, Мольєра, Байрона й Пушкіна береться до теми Дон Жуана і лишається при тому Лесею Українкою» [23, 34].

Для Костецького було важливим не лише проаналізувати український літературний досвід, а й активно посприяти формуванню ширшого європейського контексту для української еміграції, для чого він перекладав численні класичні та новітні твори українською, листувався з європейськими та американськими письменниками, готував збірки малознайомих для українського читача авторів. Зокрема, на початку 1970-х років Ігор Костецький перейшов до ґрунтовного дослідження та згодом поширення зразків творчості німецького

поета-символіста Стефана Георге для української спільноти. Це захоплення маловідомим в українському просторі письменником призвело до одержимого опрацювання теми, наслідком якої стала вичерпна праця, що досі не втратила свою значущість, — двотомне видання творів «Вибраний Стефан Георге», опубліковане у видавництві «На горі» в Штутгарті у 1968–1973 роках. У першому томі були зібрані українські переклади творів Георге, а в другому — переклади іншими слов'янськими мовами. Маємо зауважити, що Костецький не лише переклав поезії Георге, а й виклав потрібні для повного осягнення змісту читачем відомості у вступній статті обсягом понад 120 сторінок, де детально описав поетику, філософію та культурний контекст творчості Георге. Цей аналіз включав порівняння його стилю з українською неокласичною традицією, зокрема з творчістю Миколи Зерова [19].

Відомо, що також Ігор Костецький захоплювався літературною спадщиною провідного англо-американського письменника Езри Паунда, переклав деякі його твори українською та мав з ним особисте листування. Костецький відіграв ключову роль у популяризації творчості Езри Паунда серед українських читачів, тим більш в просторі діаспори та еміграції. Його перекладацька та видавнича діяльність сприяла глибшому розумінню модерністської поезії та встановленню ланки культурного зв'язку між українською та англо-американською літературними традиціями. У своїй передмові до збірки Езри Паунда «Вибраний. Поезія. Есей. Канто» Костецький вмістив статтю «Тло поетичної місії Езри Паунда», де детально описав роздуми про розвиток та взаємодію модерністичного мистецтва з іншими культурними явищами різних періодів.

У межах дослідження світоглядної парадигми Костецького матеріал становить значну користь, адже розкриває кілька переконань письменника стосовно тогочасної літератури та актуального на той період питання кризи мистецтва. Зокрема, Костецький пише про важливість певних культурних аспектів для модернізму (модернізм К.І. називає модерном, вказуючи, що це

слово позбавлене часових рамок), наприклад, народного мистецтва (ритуального та вжиткового), де творчість обумовлюється «мітологічною діяльністю» митця. Автор вважає, що цінність цього жанру полягає в розширенні меж загальнолюдського естетичного ідеалу, залучаючи до нього культуру різних народів, відкидаючи на задній план атенський «білий» ідеал та формуючи вселюдський, загальний. «Модерне мистецтво прагне вдосконалити наше відчуття всесвіту. Витворюються символи для руху небесних світил, будови атома, дії етерових хвиль, силових полів космічної творчості, внутрішньої форми барв» [21, 9]. Це стосується і взаємодії модерністського митця зі звуком та словом, адже в такій взаємодії розширюються їхні можливості. Також до важливих традиційних явищ, які є принциповими в модерністичному періоді, Костецький залучає класицизм, що має оновлено звучати в новій естетиці. Автор описує класицизм як такий стиль, що своїми частинами складається в елементарну форму, а отже в модернізмі він буде продовжуватися з тією лише відмінністю, що кількість елементарних фігур буде збільшено (коло може стати овалом і т.п.). Бажання до вираження складного простим чином має формувати монументальні одиниці, що є характерними саме для класицизму. Костецький розмірковує про розвиток потягу до цілком узгоджених уніфікованих форм, завдяки яким поезія стане універсальною міжнародною знаковою системою та стане досконалою. У театрі ж емоції акторів замінить традиційна маріонетковість, маска.

Письменник попереджає критику стосовно примітивності такої творчості тим, що в запропонованому простому мистецтві буде глибина, адже в усьому простому є «праелемент, в якому потенційно живуть цілі світи», а в примітивному немає потенціалу ні на що, адже там порожнеча.

У продовження тем статті «Тло поетичної місії Езри Павнда» Костецький пише про критику модернізму. Письменник інтерпретує цю критику як труднощі у подоланні розриву між сучасним суспільством та розвитком мистецтва, яке вже пішло вперед: «“Незрозумілість” великого й ясного модерного мистецтва

стається наслідком того, що занадто «незрозуміло» заплутано довколишній світ» [21, 12]. Це дещо перегукується із відомою тезою режисера Леся Курбаса, що говорив: «Театр має бути таким, яким суспільство має бути завтра». На думку Костецького, непорозуміння між суспільством і мистецтвом пов'язане з тим, що перше перебуває в просторі розірваності, необ'єднаності, кризі (як психічній, так і соціальній та матеріальній). Відтак, його програмова майбутня «універсальна естетична теорія» буде не лише аналізувати мистецтво, а й вчити критиків критиці, а митців мистецтву, тобто готувати споживачів до визнання творів.

Також, як вказує дослідниця Супронюк, «важливим дискурсом Костецького, яким він стверджував своєю діяльністю, було домінування письменника над читачем». Він відкинув тогочасні дискусії стосовно важливості читача та вважав, що головним у стосунках автор-читач є саме письменник, до якого читачеві потрібно рости, адже був переконаний, що культура як така є самодостатньою [38].

Звертаючись до естетики драматургії Костецького, щоб виокремити унікальні рішення та тенденції у творах, спочатку маємо загалом означити драматургію української еміграції, адже вона відрізняється від «материкової». Перш за все, різниця полягає у тому, що український автор в еміграції має значно менше можливостей поставити свій твір на сцені, особливо якщо пише його українською чи з національним акцентом. Власне з цієї причини українським п'єсам за кордоном властиві прикмети таких, що створені для читання.

Також не варто виключати особистого досвіду письменника, що пережив Другу світову війну та вимушену еміграцію. Важливим фактором драматургії та загалом літератури в еміграції був той, що цензури фактично не існувало, автори могли експериментувати з провідними ідеями, відгукуватися на різні події та «дух часу», що і робив Костецький, зокрема надихаючись європейськими тенденціями, різними художніми інструментами для написання власних текстів, куди впліталися постмодерністичні мотиви двійництва, невисловленої ідентичності та ін. Це сильно контрастувало з цензурованим простором УРСР,

де навіть потенційно хороші ідеї текстів (наприклад, Корнійчукова «Загибель ескадри») перетворювалися на плакатні та примітивні агіт-п'єси, романи та оповідання для неосвіченого, проте масового читача робочого класу.

Проте все ж ми можемо знайти багато унікальних ознак у драматургії письменника. У статті «Наш містерійний театр» зазначається, що Костецький схвалює ідеї режисера Едварда Гордона Крейга, що вимагав абсолютності театрального мистецтва, пропонував замінити живого актора на маріонетку (це спроба відродити середньовічну народну традицію, що є, на його переконання, більш сталою, ніж мінливі естетичні тенденції 18-19 ст. зокрема) [12, 259].

Загалом у статті драматург оцінює плінні та «вічні» принципи театру, але варто зазначити, що виражає свою думку автор доволі експресивно: «... містерія — це вище дійство, над часом і простором, святкове торжество віри, мрії, сну, візій над подоланою в душі людини природою» [12, 258].

Костецький пише, що театр епохи романтизму та його антипод — театр натуралістичний, вже цілковито віджили свій вік та потребують оновлення у вигляді містерійного театру, тобто театру священного дійства. Автор також вважає, що примітив має існувати в мистецтві, адже багато режисерів ХХ ст. знайшли в ньому нові художні засоби. Відповідно, важливим пластом для знаходження нових методів гри є і народна культура кожного окремого народу. Зокрема, важливою є українська вертепна культура, яка, на переконання Костецького, займає високий рівень світового театрального мистецтва, адже є антиілюзійною, антиперспективною (мається на увазі схильність до позитивного примітивізму) та антинатуралістичною. Він робить акцент на поверненні містерії у ХХ ст., де вона відновлюється у піково-культурному рівні для переживання свого відродження.

Підсумовуючи погляди Костецького на українську літературу, бачимо його активне виявлення інакшості, що не сприймалося частиною емігрантського оточення та провокувало творче відокремлення, відчуженість. Бачимо, що містерія займала важливе місце за стилем творення текстів письменника, а вона

сама брала свій початок від бажання розширити актуальні та сталі художні інструменти, залучаючи унікальні народницькі культурні явища, що у випадку з Костецьким сприяло відтворенню української вертепної культури. Також Костецький пропонує зосереджуватися на «реалізмі людської душі», що передбачає широке розкриття психології персонажів, логічно мотивуючи вчинки внутрішніми переживаннями. Виходячи з цього, для письменника одним з найважливіших питань лишалася проблема ідентичності, яку він порушував у багатьох художніх текстах. Намагаючись скасувати та заперечити попередні традиції, які, на його думку, обмежували творчість, Костецький постає антиподом до більшої частини еміграційної інтелектуальної еліти, повсякчас шокуючи своїми експериментами в художніх текстах, встановленню та дослідженню яких приділено увагу у наступних розділах.

Розділ II. Творча рефлексія досвіду еміграції та способи вираження її наслідків у літературній діяльності Костецького

§ 1. Естетичні тенденції прози І. Костецького у розрізі стилістичного експерименту та проблеми визначення ідентичності (на прикладі оповідань «Ціна людської назви» та «Перед днем грядущим»)

Ігор Костецький є унікальним та багатограним письменником ХХ століття, адже, окрім літературознавства, перекладів та написання драм, активно виявляв свій талант у короткій формі прози, зокрема новелістиці, філософській літературі. Характерною ознакою його текстів є міжкультурність, адже до західноєвропейського канону він залучає український. У текстах він не відтворює реальність у звичному достовірному та неупередженому світлі, а зображує світ крізь призму досвіду війни, революції та шукання власної ідентичності. Для найкращого втілення задуму Костецьким підбираються різні жанри: від драми-парадоксу до філософських оповідань та притч. Також письменник часто звертається до питань та проблем свободи внутрішньої та зовнішньої, ідентичності як національної, так і особистісної, відновлення чи зміни людських цінностей та ін.

Ця частина дипломної роботи присвячена виокремленню основних ознак, характерних художній творчості Ігоря Костецького, на основі зразків його короткої прози.

Приблизно в 1935 р. Ігор Костецький реалізується не лише у сфері театру, а й як письменник, та здійснює перші кроки до написання художньої літератури. На той момент автор ще перебував в Росії, тому тексти були власне російською. На хвилі соцреалістичного письма Костецький пише роман «Глубіни і висоти» і трохи згодом у співавторстві з братом, Андрієм Костецьким, з'являється твір «На

грані». Останній текст не витримав критики державної цензури через занадто ідеалістичні концепції. Подальший переклад українською зі спробою публікації в часописі був також невдалим, — пише дослідник творчості Ігоря Костецького Юрій Барабаш [2, 4].

Згодом, в емігрантському колі, у Костецького виник новий задум. Він був певен, що зможе написати німецькомовний роман, що мав би змінити всю німецьку літературу [2, 5]. Але не все його емігрантське оточення було готовим до експериментів у літературі, тому часто на його твори надходили критичні відгуки, що межували з клеймуванням їх автора дилетантом. Дуальність ставлення до письменника простежується на тлі формування та сприйняття спільнотою літературного прізвиська, вигаданого Василем Баркою, — Леопард [2, 4]. Якщо одна частина колег письменника вклала в це ймення певну енергійність, динамізм натури, то інша група, зокрема Юрій Шерех, скоріше вбачала в Леопарді руйнівний та негативний запал. У спогадах Шереха «Я — мене — мені... (і довкруги)» подано таку оцінку прагнень митця: «(...) мистецтво було для Костецького — все, і заради мистецтва — і то такого, яким він його бачив, — можна було піти на що завгодно. Обдурити, мистецьки звалтувати — здавалося б, я не здивувався б, якби почув, що заради мистецтва Ігор когось забив» [41, 192]. Згодом, у другій половині 1960-х років, автор від експериментів в україномовній літературі перейшов до написання п'єс та прози німецькою. Таке рішення було більшою чи меншою мірою успішним, адже частина його п'єс була покладена в основу радіовистав, а п'єса «Черниці» набула помітного розголосу в публіки через тематичну спрямованість «на злобу дня» (комедія антифашистського характеру, поставлена 1967-го року експериментальним театром Нідерландах).

Наразі немає точних відомостей, на які можна спиратися, які б висвітлювали обставини та процес написання Костецьким короткої прози в період проживання на території УРСР та РРФСР. Перші матеріали знайдено та зафіксовано лише за період еміграції в Німеччині. Однією з перших робіт є збірка

творів «Оповідання про переможців» (1946), що містить дев'ять новел. Ця збірка є невеликою — усього 26 сторінок. Проте кожна історія особливо підсвітлює різні відчуття та емоції людини, коли вона перемагає, пересилує себе чи простір навколо. З особливостей текстів можемо визначити хронологічну необмеженість, адже йдеться як про охоплення подіями короткого часового інтервалу («Валерій і білі плями»), так і про розвиток сюжету упродовж тривалого проміжку часу («Боротьба за прапор»). Тексти є більшою мірою алегоричними та на прикладі побутових ситуацій зображають глобальні проблеми.

Післямову до видання писав Володимир Державин, де вказував: «Літературна творчість Костецького повертає нашу белетристику до шляхів того високого й ідеалістичного мистецтва, яке має промовляти до народу не прозаїчним змістом слова — це повинна робити і далеко краще робить кваліфікована публіцистика, — а самим словом, тим творчим словом-логосом, що діє глибше й потужніше за все на світі і знаменує в поетичному вислові сказаней не сказане яко безпосередній еквівалент несказаної ідеї, — бо “напочатку було слово”» [18, 26]. Тобто Костецький, на базі побутових подій, формує тексти, насичені глибшим та більшим змістом, які розширюють такі буденні події у глибшому психологічному ключі.

Костецький після першої збірки і надалі продовжував свої творчі експерименти в жанрі оповідань та новел. У межах дослідження з усіх проаналізованих творів поставленим завданням репрезентації письменницького стилю найвлучніше відповідали: «Ціна людської назви» та «Перед днем грядущим», які було обрано для детальнішого розбору. У зазначених текстах відстежуємо використання різних засобів сатири, пародіювання, скепсису, що звертає увагу читачів на людських слабкостях; активні риси екзистенційного самоствердження через роздуми про власні призначення/національність/шлях, а локаційна невизначеність подій у більшості текстів дає можливість припускати

розгортання подій не лише в кордонах умовних таборів Ді-Пі, а й на території недоступної для письменника України.

Прозові тексти Костецького також аналізував М.Р. Стех, один з найвизначніших дослідників письменника. У статті «Містерія стилю» він виокремлює характерну для митця рису — тяжіння до «пародійності» у первісному значенні, тобто за перекладом з грецької — до «побічного співу» або «допарного», що означало нове осмислення попередніх зразків мистецтва, їхньої інтерпретації. Це, своєю чергою, формує естетичне модерністичне переконання Ігоря Костецького у тому, що «форма сама з себе становить щоразовий, даний, конкретний мистецький твір» [36, 20], тобто бажання, використовуючи знайоме тло, втілювати новаторські погляди та інші, відмінні принципи мистецтва. Проявом цього слугують запозичення та опрацювання відомих сюжетів, зокрема біблійних. В оповіданні «Ціна людської назви» цей прийом втілено в частині, де один із головних персонажів алегорично виганяється з раю, адже втрачає знайомий побут та статус і має прийняти нові умови життя.

Костецький підходив до написання творів вдумливо: писав складні та насичені сенсом тексти, а тому ще однією черговою ознакою його стильової системи було «замовчування» ідеї тексту, відсутність дослівності, де ідея вміщується в необхідні для її виникнення умови, звідки вона матеріалізується сама. При цьому найважливішим елементом написання тексту для Костецького був момент створення так званого зображення, що є, як говорив сам автор, «самодатністю», формуванням кута зору, тобто підтексту [36, 20].

Проте, попри ці коментарі, іноді він відмовлявся від цієї позиції (як, наприклад, у відгуку на рецензію до його п'єси «Близнята ще зустрінуться»). М.Р. Стех також пише про цю парадоксальність, вказуючи на те, що це було відчутною проблемою самого автора, адже публічна маска «формалізму» відкидала потребу суспільно-ідейного елемента, як непотрібної та шкідливої для літератури ознаки тексту [36, 20].

Соломія Павличко у «Дискурсі модернізму в українській літературі» [28, 508] писала, що Костецький має нігілістичні погляди (у контексті еміграції «нігілістичне» виступає як щось антитрадиційне, епатажне, навмисно авангардне), оскільки у його творах часто проступають мотиви знищення світу, його розпаду, втрати минулого, нерозуміння теперішнього. «На думку Костецького, жодна література так не вимагала деструкції, як українська» [28, 514], — писала дослідниця. За тієї доби популярними засобами відтворення відчуття внутрішньої дисгармонії були порушення теми знищення, зміни, гра, деструкція мови, до чого автор активно долучався у своїх текстах, зображуючи мову як непридатне знаряддя для модерного існування на рівні її сексуального пуританізму, на площині риторики її політичної лірики і т.д.

На противагу так званому нігілізму, інші дослідники, зокрема Олег Соловей, вказують на особливий прояв гуманізму у творах Костецького: «Гуманізм Костецького в тому і полягає, що в основі своїй містить кругле (вичерпне) розуміння найскладнішого плетива проблематики міжлюдського (а відтак і міжнаціонального) взаємнення на користь загального добра, творчої праці й відчутної перспективи самого людського існування» [34, 265].

У своїй статті «Повернення невідомого» М.Р. Стех йде супроти тези Соломії Павличко, висунутій у «Дискурсі модернізму в українській літературі», вказуючи на те, що деякі існуючі та доступні факти про життя Костецького авторка не знала або лишила поза аналізом. Це, більшою мірою, стосується її ідеї про «нігілізм» автора.

Хоча дослідники творчості Костецького і мали протилежні судження щодо характеристики його нахилів, та це доводить, що письменник не боявся експериментувати над текстами та формувати новий канон або ж антиканон власним прикладом.

В основу оповідання «Ціна людської назви» лягла історія про двох художників, що за випадкових обставин мають ідентичне ім'я та прізвище — Павло Палій [24, 36–45]. Під час з'ясування стосунків художники не доходять

згоди, як поділити одне ймення таким чином, щоб це задовольняло їх обох (та і чи можливо поділити одне звертання на двох повноцінних та незалежних митців). Проте у того Павла, що є старшим з них, прізвище Палій є псевдонімом, а отже він не має на нього фактичного права, навіть попри тривале використання. Дилема приналежності одного імені двом різним особистостям зникає завдяки усвідомленню старшим героєм, що він має справжнє ім'я та прізвище, якими варто пишатися: «(...) не личить Павлові Карпизі в дужках стояти. Це добрий лубенський рід. Марто, дуже старий, від чумаків і ще далі» [24, 45]. Провідна тема твору, яку окреслює Костецький, — глибокий аналіз зміни своєї ідентичності, що зображає повернення до рідного простору та власної особистості, нехай і через багато років несвідомого існування. Для старого художника це фактично означає початок життя з нуля не лише з точки зору практичної зручності, а й з точки зору знищення та переосмислення власного «Я», що є складним процесом внутрішньої метаморфози, на який він йде з цілковитим розумінням та відкритістю до змін.

Цікавим аспектом у розглянутій проблематиці є те, що, попри тривалу еміграцію та успіх за кордоном (де проходять виставки старого художника), переосмислення, «плинність» ідентичності відбувається крізь призму саме національного самоаналізу. Як зазначала Полюхович О., при зреченні від минулого, Павло Карпига ніби очищується від брехні, адже псевдонім — це про несправжність, штучність, марнославство. Таким чином історія переходить в інтерпретацію сквородинівського сюжету про відмову від матеріального, земного до чогось вищого та свідомішого — вибору духовності [29, 66].

Схожа тематика лежить в основі ще одного твору Костецького «Божественна лжа. Подія однієї ночі». Події тут відбуваються в день заручин Григора Сквороди (що також є алюзією на правильність духовного вибору за Сквородою), коли головний герой, після зустрічі зі знайомими ввечері для святкування майбутнього одруження, залишає свою наречену, щоб пристати до військових через сон, який той побачив [16, 46–61]. Загалом автор дає багато

натяків на роздуми Григора, що починаються від розмови з майором та полковником за столом і продовжуються загальною мовчазливістю та відстороненістю під час спільної розмови, а також під час прочитання слів із «Кобзаря»: «думать, сіять, не ждуть».

Зміна соціальної ролі та власної ідентичності у цьому оповіданні стаються за одну добу, коли від безпечного та неоминутого увагою нареченого Григор перетворюється на військового, що кожної секунди перебуває в непевності, ризикуючи власним життям: «Чи можете, не вагаючись, перемінити життя, що обіцяє стільки втіх, на життя, що не обіцяє нічого, окрім виразної перспективи скуштувати кулі?», «Так, пане полковнику, я готовий до цього» [16, 60].

Щодо особливостей тексту, слід виділити активну гру словами, взаємодію української з англійською, французькою та німецькою не лише в репліках персонажів, але й в тексті самого оповідача: «Туди пнуться, бо там Валюшка. Їх гее дурх веген Валюшка» [16, 51]. А також до унікальних художніх засобів, використаних Костецьким для цього твору, належать спеціальне мовне ускладнення тексту, надмірне навантаження читача, де зрозуміти події та вчинки стає дещо важким завданням: «Їх штребе ді Валюшка цу шауен. Все, крім неї, це радіуси до неї. Все інше, що не є Валюшка, тяжить до Валюшки. Характери, барви строїв, усе тяжить. Повислі краплини п'янкої рідини, зеленої рідини і сяйво скла, все тяжить, усе тільки радіуси» [16, 51]. На противагу таким ускладненням, коли головні герої засинають, автор дає розлоге та чітке біологічне пояснення поняттю «сон», його види та приклади сновидінь у різних людей. Таким чином створюється контраст відносно попередніх ускладнень тексту та ставиться акцент на ключовій події новели — сні, що стає вирішальним у виборі власного шляху Григора. Сам сон автор не подає, але це і не потрібно, адже головним лишається те, що після нього Григор визначає своє майбутнє чітко: він обережно лишає Валентину, написавши записку із інформуванням про невиліковну хворобу, та рушає до полковника, щоб стати військовим.

Підсумовуючи, маємо зазначити, що Ігор Костецький не має чіткої лінії естетичних поглядів у художніх творах. Його ускладнені тексти дослідники часто інтерпретують як приклади українського експериментального протоабсурдизму, часто додаючи ознаки різних стилів: від екзистенціалізму до експресіонізму. Проте все ж повторювані патерни у творчості виказують потребу Костецького відрефлексувати проблему власної роздвоєної ідентичності і спроби адаптуватися в просторі реального світу та соціуму. Проблема самовизначення обумовлюється не лише перипетіями сюжету чи обставинами ситуації та становищем, в які потрапили герої, а й відгукується в самому тексті, крізь різноманіття художніх засобів, що створюють враження парадоксальності текстів та нашоухують читача на різні семантичні бар'єри, подолав які поціновувач творчості Костецького може відкрити нові шляхи інтерпретації подій крізь призму нашарованих стилістичних конструкцій, що іноді відсилають до вже відомих літературних надбань. Такі прийоми роботи з текстом і занурення читача у вихор самоаналізу та філософських роздумів характерні не тільки для короткої прози, яка наявна у доробку автора, а й для головних перлин творчості письменника — драматургічних творів..

§ 2. Власна театральна система Ігоря Костецького: драматургічна діяльність як засіб рефлексії ідентичності та діалогу з традицією на прикладі п'єс «Близнята ще зустрінуться», «Спокуси несвятого Антона» та «Дійства про велику людину»

Ігор Костецький за життя активно працював над своїм призначенням у царині драматургії — спочатку освоював ремесло в театральному училищі, вів власний театральний колектив, а в період еміграції вже писав власні п'єси та під одним зі псевдонімів випустив такі важливі для драматургічного кола статі, як: «Наш містерійний театр», «Театр площинний і театр об'ємний», «Український трагедійний театр» та інші.

І хоча на сьогодні збереглося достатньо зразків його критичної та аналітичної діяльності, з міркувань та положень, висунутих у них, встановити еталони для наслідування, що були підґрунтям до його ідеологічних переконань, або особливу прихильність до конкретних українських режисерів(-ок), драматургів(-инь), виявилось неспроможним завданням. Відомо, що він двояко ставився до драм Лесі Українки (за європейський контекст хвалив, проте вбачав у текстах народництво та велику політичну прив'язаність) [23, 35], згадував експериментальність Леся Курбаса, проте не надавав власних оціночних суджень його ідеям, активно сперечався і з деякими театральними критиками, зокрема з І. Ваніною, невдоволення якою він яскраво висловлює в передмові до перекладеної Т. Осьмачкою трагедії «Макбета» (1961 рік, власне видавництво «На горі»).

На тлі аналізу драматургічного доробку Ігоря Костецького, а саме його найвідоміших п'єс «Близнята ще зустрінуться», «Спокуси несвятого Антона» та «Дійства про велику людину», важливо провести паралель та визначити вплив на діяльність автора одного з визначних явищ світової драматургії ХХ

століття — метадраматичності. Цей феномен постав у театрі модернізму та постмодернізму і загалом відзначився комплексом різних художніх прийомів, серед яких до ключових можна віднести парадоксальність, іронічну дистанцію, ігрову структуру подвоєння простору в просторі, тобто «п'єси в п'єсі», свідоме порушення автором ілюзії театральної дії, а також інтертекстуальні покликання до культурних традицій попередніх епох (бароко, романтизму тощо) [7, 27–33].

Метадраматичність розглядається як саморефлексійна форма драматургії, яка виникла у відповідь на кризу традиційного театру, що посилилася внаслідок соціальних трагедій першої половини ХХ століття, зокрема воєн.

Уперше термін «метадрама» був уведений в обіг наукової спільноти кількома дослідниками на межі 1960–1970-х років, зокрема, Лайонелем Абелем, який сформулював поняття «метатеатр». Відповідно, цей проміжок часу можна вважати початком нового етапу осмислення театру як простору критичного переосмислення самого себе, де глядача було примусово занурено в роздуми щодо злободенних філософських питань і залишено без відповіді з метою заохочення до розгадувань прихованих ідей драматурга.

Потреба окреслити цей феномен культури в праці зумовлена тим, що драматургія Ігоря Костецького вбирає численні риси метадраматичності, дає підстави розглядати її надбання в активному європейському культурному та філософському контексті модерної рефлексії над природою та ціллю мистецтва, а також над роллю митця в умовах історичної непевності та навколишньої нестабільності.

До активно використовуваних художніх інструментів Костецького можна залічити й той, що був притаманний одразу кільком представникам діаспори, зокрема Косачу та Чолгану, — «інтертекстуальне переплітання алегорій, символів, тем, часто із зумисною пародією, насміханням із серйозних попередників», як зазначала Лариса Залеська Онишкевич [10, 100].

Також вагомим елементом у творчості письменника є принцип застосування маски. Зокрема, він ділиться своєю теорією використання такого

прийому у статті «Три маски» та говорить про важливість гри актора під час виступу в масці та про відновлення цього елемента в театрі ХХ ст. Проте цей підхід доречний не для всіх постановок, а лише для деяких, типи яких Костецький визначає як: 1) ті трагедійні вистави, що можна визначити як утилітарні, 2) ті, що потребують опанування простору для потреб стилізації та 3) ті, що використовують його для органічної стилізації (національної).

Згідно зі статтею, для кожного періоду культури та нації формується свій стиль маски, який, як вважає Костецький, виглядав би штучно за інших умов [22, 14]. У період експресіонізму формується унікальний і відповідний періоду тип маски, яка заперечує «реальність зовнішнього світу», виникає «із творчого світу драматурга і актора», формується умовно та відображає протиставлення до такого соціального побуту, що передбачає боротьбу за існування «шляхом поїдання собі подібних» [22, 14–15]. Така маска виступає протестом проти «бюргерського світосприйняття» — такого, що вважається застарілим та хибним. При цьому вона відрізняється від сатиричної карнавальної маски тим, що є естетичним ідеалом, відображенням мистецького «Я» режисера, драматурга, актора та всієї театральної команди.

Стосовно створення маски українського театру, то Костецький вказує, що маска не народиться від перерваної традиції 20-х і умовна маска Малахія Стаканчика не буде зчитуватися крізь вертепний ляльковий театр. Для створення цієї маски також потрібно буде унікально для кожного народу інтерпретувати досвід революції та воєн, щоб викристалізувати позитивні чи негативні риси, які можна буде накласти на маску індивідуально.

Драматург переконаний, що такий принцип дає можливість створити безліч масок для нового театру, які будуть відображати соціальну мету періоду, інтерпретовану конкретною театральною командою, а сама маска стане способом «переключення душевних станів, маска як втілення алегорії, ідеї або сонного марива, маска як привід для веселої гри, жартів та витівок і т.д. і т.д.» [22, 16].

Від визначення прикмет загальної стилістичної палітри драматурга, придатних для його потреб та намірів технік, якими він послуговувався у своїх творах, про що можна скласти уявлення з його власних теоретичних праць, слід перейти безпосередньо до результатів дослідження п'єси автора, кожна з яких демонструє по-своєму унікальну манеру та риси творчості Костецького.

І першою приналежною та демонстративною для окреслення особливостей творчого підходу драматурга п'єсою у цьому аналізі є «Сповідь несвятого Антона», що може слугувати зразком поєднання елементів метадрами, філософської алегорії та, що характерно для письменника, експериментального стилю.

П'єса написана та подана на конкурс до журналу «Рідне слово» в Мюнхені 1946 року. Вона викликала резонанс в українському еміграційному оточенні, численну критику від МУРівських членів організації та навіть отримала на себе пародії, зокрема від Юрія Косача у публікації «Буря у МУР-і» [20, 6]. Головним опонентом та критиком експерименту Костецького вважається Остап Грицай, який виступив з різким запереченням такого тексту як художнього чи ціннісного для мистецтва загалом, заявив про це в журналі «Орлик» (ч. 11, листопад 1947 року) у статті під назвою «Банкрот літератури», на що Костецький звернув увагу під час підготовки до друку збірки «Театр перед твоїм порогом», помістивши в передмові до зазначеної п'єси цитати зі статті Грицая і, відповідно, такий фрагмент: «І чи не було б вказано нині, щоб 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?» [20, 5].

На додачу до публічно висловлених сумнівів у психічному здоров'ї Костецького Остап Грицай також писав, що разом із членами журі конкурсу (В. Радзикович та В. Дорошенко) одноголосно визнали твір бездарним та відверто божевільним, а сам критик порадив зберегти деякі фрагменти п'єси для «музею літераторських особливостей нашого безталанного часу» [20, 6].

Ці висловлювання вказують на категоричне несприйняття та відстороненість від новаторських ідей та підходів Ігоря Костецького до тогочасної української літератури. Та наразі п'єса визнана цінною для доробку української еміграційної літератури.

Щодо передумов виникнення бурхливої реакції спільноти на «Сповідь несвятого Антона», то на це було декілька причин, зокрема те, що твір відзначився своїми незвичними стильовими особливостями, адже Костецький під час написання звертався до барокових інструментів і сам характеризував п'єсу як «мораліте однієї днини». Дії цієї п'єси розгортаються протягом половини доби і займають кожна по чотири тригодинні блоки, що тривають з 9 ранку по 9 вечора. На обмежений відрізок часу також натякає і друга, додаткова назва тексту «І прийде вечір». Жанр, визначений письменником як мораліте, логічним чином враховує елементи традиційної драми, зокрема хор, інтермедію, наратора та ін., що в творчості Костецького характерно обрамлюються модерністичними інструментами та змінюють сенси [8, 301–302]. Також ця нібито традиційна форма тексту змінюється з усвідомленням акторів того, що вони є акторами. Вони тестують на собі різні ролі п'єси, дають поради стосовно того, як грати котрогось із персонажів, взаємодіють та згадують про глядача в залі, «відхиляються» від сюжетної лінії, починаючи розповідати ідеї та думки про призначення театрального мистецтва та ін.

Назва п'єси наводить одразу читача на думку, що текст матиме іронічний або ж критичний характер, адже «Спокуси несвятого Антона» дещо «приземлюють» та примітивізують релігійні, моралізаторські та праведні очікування, що спираються на свідоме порівняння головного персонажа Антона з історією про Антонія Падуанського, відомого християнського святого, що займався проповіданням [45]. Цей використаний прийом навіювання асоціацій з примітивізацією імені частково перегукується з тим, що використовував Микола Куліш у тексті про Малахія Стаканчика, що може свідчити на

підтвердження продовження інтертекстуального діалогу через наслідування попередника.

П'єса «Спокуси несвятого Антона» в результаті сприймається кострубатою, з відтінком іронії, що зумовили численні навмисні «руйнування» логічного ланцюжка, мовних принципів, а також зчитується її алегоричність, через яку транслюється критика реального життя.

Певним продовженням барокової традиції і водночас власним вплетенням новаторських ідей до п'єси є рішення Костецького створити інтермедійні частини з взаємодією акторів, які мають другорядні ролі у виставі і при цьому самі визначають додаткові алегоричні ролі, серед яких Заздрість, Совість, Злоба, Ревнощі і т.д. Важливо зазначити, що ці ролі об'єднуються та втілюються подвійно, це простежується безпосередньо під час дій. До цього ж нібито класичного списку також увійшли й новітні алегоричні герої Костецького, зокрема ті, що виконували роль Законного обурення глядача та Філософічної доглибності вистави.

У підсумку було розроблено драматургом таку п'єсу, яка не несе прямої відповіді та вказівок глядачеві, як діяти в тій чи іншій ситуації, яких моральних цінностей дотримуватися, а дозволяє спостерігачеві почати власні внутрішні пошуки моральних та соціальних цінностей нового періоду історії.

Другою проаналізованою п'єсою в цій роботі є «Близнята ще зустрінуться», що написана у 1947-му році та вперше зачитана перед публікою на конференції МУРу в Майнц-Кастелі. Згодом у скороченому вигляді вона була надрукована в журналі «Арка» [15, 40–47], а пізніше — у збірці «Театр перед твоїм порогом» (1963) [20, 115–166].

За звичною стилістичною манерою автора п'єса вийшла доволі парадоксальною, в ній порушуються проблеми ідентичності, морального вибору та цінності людського життя супроти ідеї. Події п'єси відбуваються в одному фізичному просторі — це бальна зала та протягом короткого проміжку часу — усього за один вечір. За сюжетом влаштовується маскарадний бал на честь

Нового року, що святкується попри війну та окупацію, які тривають навколо. Парадоксальністю насичене вже саме сюжетне підґрунтя та сценічний простір, адже велике святкування в умовах навколишньої жорстокості звучить нелогічно, хаотично та безцінно. Тому головними героями постають дві особистості в одній людині, що роздвоїлася та шукає істинне «Я» в межах безладу, себто екзистенційної кризи.

Слід звернути увагу на такий важливий і неодноразово вшанований увагою у творчому стилі Костецького елемент у п'єсі, як інтермедіальність, в просторі якої перебуває лише один персонаж — це герой-пролог, як він себе називає, або ж коментатор. Такими інтермедіями-монологами обрамлені всі дії п'єси. Сам персонаж говорить про занепад культури та кризи, в якій перебувають митці, наголошуючи на цінностях, що мають бути провідними на поточному етапі розвитку театру. Ідеї героя збігаються із тезами, які проголошував і сам Костецький, тож можна дійти висновку, що центральна постать інтермедій твору є певним чином виявом альтер еґо драматурга. До висвітлених суміжних ідей драми належить також порушене питання коментатором стосовно кризи театру, яка полягає не у відсутності текстів, а у відсутності розуміння принципу постановки, це те питання «Як?», що витікає зі статті Костецького про реалізм: «Бо як — це і є кардинальне питання всякого мистецтва, при цьому прошу не забувати, що як — це не тільки питання форми; як — не меншою мірою питання змісту мистецького витвору, змісту національного, соціального та індивідуально-художнього, бо як — це значить: хто автор?» [23, 33]. Сам персонаж проявляється як метаоповідач, що коментує і внутрішній залаштунковий простір, і події на сцені, ставлячи під сумнів вчинки героїв та рівень гри акторів. Цей художній засіб є методом демонстрації театральності життя та ілюзорності реальності, що є характерною ознакою пізнього модернізму.

Якщо відійти в розборі героя від його ролі в тексті та звернутися до його внутрішньої позиції, то постає очевидним мотив двійництва, що в літературі

часто використовується як засіб зображення кризи ідентичності та метод самопізнання. Мотив двійництва є одним з найглибших та найвпізнаваніших нарративних архетипів, що походить ще з часів античності (зокрема крізь ідею дуалізму людської природи Платона). Двійництво в літературі на окремому прикладі, актуальному для суспільства, розкриває природу людини, постійний конфлікт між добрим та злим, свідомим та підсвідомим, внутрішнім та загальним. Проте у п'єсі образи ще й гіперболізовані та критично протиставлені, що перетворює цих героїв на символи універсальні, дезорієнтовані, таким чином близькі для кожного сучасного глядача, якому були знайомі та зрозумілі наслідки кризи ХХ століття, а дезорієнтованість та знеособленість простору (Костецький не додає жодної художньої деталі, яка б відсилала до місця/періоду часу, в межах яких відбуваються події) підкреслює універсальність сюжету.

П'єса «Близнята ще зустрінуться» є важливим етапом у розвитку української драматургії, оскільки вона поєднує елементи експресіонізму, театру абсурду та екзистенціалізму, відображаючи кризу особистості в умовах тоталітарного суспільства.

Третьою істотною та відомою драмою Костецького є «Дійства про велику людину», що була написана Костецьким у 1948 році, а згодом увійшла до збірки «Театр перед твоїм порогом», опублікованої в Мюнхені в 1963 році. П'єса є багатогранною та поєднує елементи театру абсурду, містерії та експериментальної форми.

Назва «Дійство про велику людину» насправді налаштовує на певну величність, а уточнення в підзаголовку жанру — «містерія» відсилає читача до чогось давнього і вічного. П'єса є доволі постмодерною, адже наповнена кількома характерними для цієї течії особливостями. Однією з таких є гра з «вінком/короною сонетів» — складна та давня (заснована близько XIII–XIV ст.) поетична форма, що містить у собі 15 сонетів, де останній рядок сонета стає першим рядком наступного, а магістрал (кінцевий сонет) складається з перших рядків попередніх 14. Завдяки цьому досягаються баланс, циркулярність та

сміслова цілісність, де всі елементи циклу пов'язані не лише зовнішнім сутнісним значенням, а й внутрішньою гармонією. Костецький звертається до цієї форми, створюючи за допомогою неї композиційне обрамлення п'єси. Слід зауважити, що символічною, тобто зверненою до народної системи образів, ознакою цього твору є і його архітектоніка: за сюжетом п'єси її початок та кінець утворюють цикл, адже дійство розпочинається та завершується в одному і тому ж місці. Звернення у творчості до ранніх методів побудови творів, як-от вертепні містерії, «сонетні корони», утілює донесення тези закріпленості в корінні історії, відчуття довготривалості традиції.

За характером оповіді ця п'єса виділяється іронічною тональністю, що першочергово постає із реплік доволі парадоксальних діалогів, що не відповідають логіці розвитку розмови. Все обертається навколо випадкових питань із вирваних з контексту слів, що простежується в наступному наведеному епізоді:

«Валентина: (...) Може будете ласкаві взяти в ручки ослончик, на якому сидите, присести сюди та й сісти отут поруч зо мною?»

Пальтіг Пігг: Охоче, пані. Ослончик потім спорохнявіє.

Валентина: Коли потім?

Пальтіг Пігг: Не знаю. Потім. Може за сто років. Коли прийде його час.»

За своїм призначенням цю п'єсу можна трактувати як інтерпретацію роману виховання. У центрі сюжету герой, який на початку п'єси постає як несформований, «ніякий» персонаж, та протягом розвитку дій він впевнюється у своїй особливості та важливості своєї місії, зростає над собою до лідера протесту та змінюється. Цікавою структура твору є ще й тому, що хоч модель роману виховання і зберігається, проте в якомусь деформованому вигляді. Головний герой давно досяг зрілого віку та не шукає себе, що зазвичай характерно для персонажів класичної форми цього жанру, проте отримує ніби шанс на «друге життя», переосмислюючи почуте ним від бандитів. Промовистим є і той факт, що, як і в романі виховання, на героя також

чинить значний вплив оточення, навіть тоді, коли воно випадкове та незнайоме. У цьому випадку діє психологічний фактор, на який вказує лідер бандитів: серед найнепомітніших людей легко знайти того, хто відчує себе великою людиною, адже всередині душі такою відчуває себе кожен, тому людина як індивідуальність легко підпадає під такий вплив.

За розбіжностями, які порушують звичні правила жанру, та основною ідеєю тексту можна припустити, що п'єсу варто трактувати як пародію, адже архетиповий сюжет змінюється та трансформується задля іронії та висвітлення не моральних чи соціальних ідей, а задля скептичного знецінення таких «маленьких великих» людей, адже, як сказав нам Беднарський на початку п'єси, великих людей більше не буде, вони не народяться, не сформуються і не будуть такими величними, якими були попередники. Навіть у вступних репліках міститься приховане попередження для глядача чи читача:

«Блехман: Хто Ви?

Свиняче вухо: Ми злочинці».

І ця закономірність виявляється не тільки через думки початкових дійових осіб п'єси, адже за подальшим розвитком сюжету змінюють думку всі: у результаті піднімається проблема зради, байдужості до партнера і т.п. Читача/глядача під час розгортання подій підштовхують до висновку, що злочинцем є апріорі та людина, яка хоче бути собою.

Частково цей образ може бути інтертекстуальним і в контексті української драматургії. Костецький шанував експериментальні ідеї Леся Курбаса та був добре знайомий з його постановками, а отже і з творчістю Миколи Куліша. І є підстави вважати, що не випадково за центральну постать у п'єсі Костецький обрав дрібного поштаря, що палає амбіцією стати «великою людиною», розчиняючись в цій ідеї, очолюючи рух, проте лишаючись у душі тим самим поштарем.

Якщо у Миколи Куліша до трагедії довели душевна роздвоєність та божевілля головного героя, то за ходом розвитку подій у «Дійстві про велику

людину» стає зрозумілим, що замість підтвердження та здійснення певним чином нав'язаних амбіцій, поштар повертається до свого класичного ритму життя, відрікаючись від статусу лідера, майже НарМахНара, але без самопожертви. Оскільки між творами попередника та сучасника існує тісний зв'язок, а ракурс головної ідеї зміщується та переосмислюється фінал, можна стверджувати про певний мотив написання подібної історії, а саме формується підґрунтя вважати це відповіддю, формуванням тла для міжтекстового розвитку персонажа, який після великих соціальних перипетій все ж повертається до себе самого, а не цілковито розчиняється в божевільлі, як це відбувається у п'єсі Миколи Куліша кількома десятиліттями до того. Розв'язка відчувається тут більш оптимістичною та піднесеною.

Лариса Залеська Онишкевич знайшла також у цій п'єсі ознаки античної комедії через таких персонажів, яких у себе виводив на сцену, наприклад, Аристофан [10, 273]. Комедія починалася незадоволеним заворушенням хору та поясненням проблеми, далі завданням головного героя було подати публіці рішення конфлікту. Головний персонаж — це тип героя-алозона (ἀλαζών), що уособлює удавану велич, проявляється в образі Максимуса, який привласнює чужі риси та досягнення. Поруч зображені й інші впізнавані фігури — сміхуни, які в цій п'єсі діють на рівні з групою «злочинців», створюючи полярність образів. Персонаж типу понейрос (від грец. πονηρός — «лукавий, самолюбний»), — це лідер угруповання Беднарський, а також відлуння цього типу частково простежуються у героїні-індивідуалістці Валентині. Інші аристофанівські типи також знаходять свої відповідники у п'єсі, тобто бачимо активну орієнтацію Костецького і на античну стилістичну традицію.

Класична форма часопростору, де події розгортаються протягом трьох дій (авторське формулювання «днин»), також підтверджує активне використання Костецьким традиційних засобів розгортання сюжету в хронологічній єдності — в першій днині сцени відбуваються з різницею в кілька годин, в другій днині минають роки, а наприкінці п'єси в третій дії час знову сповільнюється, що

відображає суб'єктивне відчуття часу автором. Ця часова гра за динамікою «повільно-швидко-повільно» створює цикл, в ході якого головний герой знову повертається до початку як просторового, так і часового. І це веде публіку до висновку, що людина може повернутися і почати все з початку, а таке послання є наслідком пережиття травматичного досвіду ХХ століття, де після жорстокої війни, смертей, репресій та цензури все-таки може початися ранок.

Під час аналізу наповнення п'єси виявлено ознаки постмодерного стилю, на що вказують численні властиві йому вживані художні елементи, що в поєднанні підкреслюють основну ідею п'єси — пошук власної ідентичності, визначення свого призначення, що теж є однією з провідних тез, характерних для цієї мистецької течії. Костецький звертається до традиційних античних, барокових прийомів та впроваджує постмодерні художні засоби для висвітлення своїх ідей та цінностей у найпридатніший для них спосіб, як це вважає за потрібне сам для кращого сприйняття аудиторією порушених питань та тем.

За результатами проведеного дослідження драматичних творів Костецького встановлено такі спільні нетривіальні стилістичні риси п'єс, як багат шарова, палімпсестна структура, де з парадоксальністю діалогів може поставати європейська спадщина, серед якої, наприклад, барокова інтермедійність, що наочно продемонстровано у п'єсах «Близнята ще зустрінуться», «Спокуси несвятого Антона» та «Дійство про велику людину», а також творчості Костецького властиві піранделівські ознаки театру в театрі, де аудиторія не до кінця може довіряти будь-якій репліці персонажів (як у «Спокусах несвятого Антона»), наявні руйнування «четвертої стіни», використання масок як персонажів, що мають дзеркальні ідентичності, та змішування рівнів реальності, де персонажі усвідомлюють, що вони — актори п'єси та ін. П'єси Костецького характеризуються деякою недомовленістю, драматург лише підсвічує актуальні прогалини проблем, а рішення та висновки щодо порушених моральних дилем залишає за кадром, даючи простір аудиторії для міркувань та формування власних суджень.

Висновки

У підсумку цього дослідження слід наголосити, що попри активне залучення текстів української еміграції до «материкового» простору України після оголошення незалежності, досі не набула достатнього розголосу та поширення в нашій культурі значна кількість творів представників української літератури за кордоном, зокрема Ігоря Костецького. Хоч він і вважається однією з найяскравіших постатей української діаспори ХХ ст. та не пішов у цілковите забуття, проте новітніх друкованих художніх та літературознавчих видань текстів автора наразі критично бракує, відсутні повні зібрання творів, фіксується мала кількість праць, присвячених дослідженню його особистості та творчості, написаних після 2020 року, що є негативним маркером щодо вивчення та просування літературних здобутків письменника.

Також в Україні досі не завершеною залишається дискусія про роль та вплив еміграційної літератури в просторі загального українського канону. Її досі чітко відмежовують від материкової літератури або ж взагалі вивчають опційно чи додатково, що не дозволяє на сьогодні скласти спільний літературний канон.

Досягнення мети полягало у розкритті питання ідей та цінностей Ігоря Костецького в контексті розвитку української літератури, які він оприявнював у власних доповідях (напр., “Український реалізм ХХ ст.”), статтях (напр., “Три маски. Театр” та “Наш містерійний театр”), передмовах (зокрема, важливою у дослідженні стала передмова до видання “Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина”) та художніх текстах (у дипломну роботу ввійшло опрацювання творів “Божественна лжа”, “Ціна людської назви” та п’єси “Дійство про велику людину”, “Спокуси несвятого Антона” та “Близнята ще зустрінуться”), а також засобом поширення та популяризації його постаті та надбання загалом.

У першому розділі в частині «Історико-культурні передумови становлення естетичної позиції автора» було сформульовано загальний контекст епохи та еміграційного літературного оточення письменника. Було зібрано та опрацьовано біографічні факти та деякі деталі становлення особистості через соціологічні обставини перебування в еміграційному середовищі. Використано також згадки сучасників письменника стосовно загального соціального контексту та особистих комунікацій з письменником, зокрема мемуари Ю. Шереха. У роботі було зосереджено увагу лише на незначній кількості матеріалів, які знаходяться у вільному доступі для української наукової спільноти, спроможних відтворити передумови формування особистості автора та його світогляду.

У другій частині теоретичного розділу було опрацьовано дані, що дають змогу робити припущення стосовно літературних позицій та переконань автора, зокрема використано його критичні праці з літературознавства, в тому числі статті «Український реалізм ХХ сторіччя», «Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина», «Український трагедійний театр», «Відвідини «На горі», «Тло поетичної місії Езри Павнда». Визначено, що Ігор Костецький активно пропонує відсторонення від попередніх традицій українського письма (які він визначає як застарілі), пропонуючи розвинути їх до тих, що можуть по-новому шокувати та інтригувати глядача, змушуючи думати та приймати власні рішення. При цьому, письменник продовжує звертання до певних інструментів попередніх епох, зокрема до використання масок та інтермедій.

У цій частині також проаналізовано рецепцію автора емігрантською групою літературознавців та письменників, окреслено дискусії та засвідчення іншими результатів його діяльності, які часто були критичного та негативного характеру з боку таких письменників та критиків як Ю. Шереха, О. Гриця та інших.

У другому розділі спочатку було сформовано загальну характеристику його текстів, стильові ознаки та практичне використання теоретичних тез,

висловлених у доповідях, статтях, передмовах до перекладів. Ця характеристика була підтверджена аналізом оповідань «Ціна людської назви» та «Перед днем грядущим». Загалом, простежуємо активне залучення теми втрати власного Я, його надбання наново та пошук нових цінностей, як це здійснюється, наприклад персонажем Павлом Палієм старшим, що отримує нове життя з новими ідеями та усвідомленістю, що стосується власної національної ідентичності. Тексти І. Костецького переважно мають позитивні настанови та гармонійну завершеність (герої віднаходять власне призначення, формують життєві принципи, доходять згоди між собою та ін.).

У другій частині другого розділу проаналізовано драматичні тексти та статті Ігоря Костецького, присвячені темі театру та актуальним проблемам драматургії. Згідно з висновками, вказаними в попередніх розділах, було проаналізовано його відому тріаду п'єс «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться» та «Дійство про велику людину». Прослідковується пряме залучення ідей Костецького з теорії на практику. Зокрема, йому відгукується використання нових принципів побудови п'єси: драма-парадокс, прийом «одивнення», метадраматизм, поява мета-оповідача, якого можемо ототожнити із самим драматургом, парадоксальність у вчинках та мовленні героїв та ін. І водночас ми спостерігаємо звертання до глибокої традиції, переважно античних, класицистичних та барокових художніх інструментах, що обігруються та осучаснюються у текстах письменника.

Отже, узагальнюючи опрацьований матеріал, можемо визначити, що Ігор Костецький витворює власну унікальну естетику в художніх творах, що об'єднує експериментальність, модерністичні ознаки, риси театру абсурду, інтертекстуальність та філософські тези. При цьому встановлено, що його теоретичні тексти про принципи збагачення та просування сучасного мистецтва безпосередньо перегукуються з власне написаними художніми творами: ознаки барокового, зокрема інтермедійного та вертепного запозичення, покладені в основу відомої тріади п'єс автора, експерименти з маскою (спроба формування

української модерністської маски) втілено у драмах «Спокуси несвятого Антона» та «Близнята ще зустрінуться». До часто вживаних стильових прийомів у творах Костецького належать іронія та сатира, пародійність, парадоксальність, мовна та просторово-часова деструкція, метадраматизм, а також алегоричність персонажів та сюжетів.

Часто ці ідеї переплітаються водночас в одному тексті, як це можна простежити в оповіданні «Спокуси несвятого Антона», де мовна деструкція головних персонажів, їхня нездатність говорити конструктивно та логічно, пов'язується і з метадраматичною грою акторів на сцені під час інтермедії, де виконавці уособлюють різні алегоричні образи Злоби, Совісті і т.п. Тут також використано пародійність та сатиру, адже до відносно класичних алегоричних образів додається, наприклад, Законно обурений глядач. Такі переплітання художніх засобів у тексті створюють простір для різнопланових трактувань у філософському та моральному контекстах.

Письменник органічно поєднує у своїй творчості як світовий культурний досвід, класичні сюжети та художні інструменти кількох епох, так і національну автентичність, що втілюється як кризь підбір імен персонажів, їхніх життєвих виборів (наприклад, приєднання до лав УПА у тексті «Божественна лжа. Подія однієї ночі»), так і кризь зображення власної культурної доби, що містить унікальні на той момент питання українського суспільства (наприклад, він активно покликається на проблему визначення власної ідентичності, не лише національної, а й глобальної; а також звертається до революцій та воєн). Саме у цьому Костецький вбачав відповідь на питання «Що таке український зміст літератури?» [23, 33], — це взаємодія новітніх течій в світовій культурі, водночас із українськими мистецькими та соціальними кризами та культурними феноменами кожного з періодів.

Частина роботи присвячена рецепції Костецького його сучасниками, що часто сприймали його творчість відчужено та вороже (наприклад, активна критика п'єси «Спокуси несвятого Антона»). Така реакція оточення визначається

нами як неготовність до новаторських впроваджень письменника в еміграційний літературний процес та контрастність відносно більш “класичних” та ординарних текстів письменників-сучасників того простору.

У цій праці проаналізована незначна частина творів Ігоря Костецького, проте вони концентровано віддзеркалюють сутність текстів письменника: проблеми екзистенційного характеру, серед яких визначення власної ідентичності (яка формується самоаналізом та вибором, а не продиктована оточенням), криза суспільства після світових трагедій, зокрема воєн та революцій, після яких потрібно визначити оновлені цінності та життєві орієнтири.

Ігор Костецький повноцінно реалізується не лише як письменник і драматург, а і як літературознавець, що послідовно та систематично просуває власні погляди на розвиток української еміграційної літератури, які мають більш європоорієнтований та модерністичний характер.

У частині аналізу драматичних текстів Ігоря Костецького було виявлено сюжетні паралелі з творчістю Миколи Куліша. Відомо, що Ігор Костецький був добре ознайомлений із творчістю драматурга та постановками п'єс Лесем Курбасом. Певний перегук знаходимо зокрема у п'єсі «Дійство про велику людину», де вона за кількома маркерами збігається із текстом «Народний Малахій» і інтерпретується нами як мистецька відповідь попереднику із переосмисленням лідерського призначення головного героя для зміни суспільства.

Для майбутніх наукових розробок вважаємо за необхідне опрацювання художніх текстів Ігоря Костецького у контексті аналізу явища бунтарства, адже численні протести, страйки та власне бунти простежуються, зокрема, у таких текстах, як: «Дійство про велику людину», «Близнята ще зустрінуться» та ін.

Відкритими до подальших досліджень та опрацювань лишаються німецькомовні художні тексти, а також аналіз його перекладацьких проєктів,

зокрема листування зі Стефаном Георге, Езрою Паундом та іншими європейськими та американськими письменниками.

Список використаної літератури

1. Багряний І. Думки про літературу. *Збірник МУР. Ч. 1* : літ.-мист. збір. / за ред.: В. Домонтович, Ю. Шерех, Г. Костюк. Мюнхен-Карльсфельд : Золота брама, 1946. С. 25–36.
2. Барабаш Ю. *Enfant terrible*, або «Інший» посеред більшості (Ігор Костецький. На шляху до української моделі модернізму). *Слово і Час*. 2018. № 8. С. 3–18.
3. Барка В. Експресіоністична проза Ігоря Костецького. *Костецький І. Збірник, присвячений 50-й річниці дня народження письменника* : збірник. Мюнхен : На горі, 1963–1964. С. 199–205.
4. Бауман З. *Плинні часи: життя в добу непевности* : зб. есеїв. Київ : Критика, 2013. 176 с.
5. Бережан З. Відвідини «На горі». *Костецький І. Тобі належить цілий світ...* : альманах / за ред.: В. Дудко. Київ : Критика, 2005. С. 85–113.
6. Василенко В. *Слід Антея. Українська еміграційна література другої половини 20 століття: ідеї, тексти, постаті* : монографія. Київ: Дух і Літера, 2024. 656 с.
7. Вісич О. *Леся Українка у творчій рецепції Юрія Косача та Ігоря Костецького. Леся Українка в діаспорному літературознавстві. Німецько-українські зв'язки* : зб. наук. пр. за матеріалами XI Міжнар. наук. конф. в Мюнхені (4.04.–7.04.2019). Тернопіль : Нім.-укр. наук. об-ня ім. проф. Юрія Бойка-Блохина, Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2019. С. 53–64.

8. Вісич О. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі : автореф. дис. ... д-ра філ. наук : 10.01.06 / Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2019. 387 с.
9. Вісич О. Творчість Ігоря Костецького у контексті європейської метадрами. *Emigracja rosyjska, ukraińska i białoruska. Spuścizna literacka, religijno-filozoficzna. Kulturowe zbliżenia* : монографія / за ред. А. Woźniak. Люблін : Люблінський католицький університет, 2019. С. 247–256.
10. Залеська Онішкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Львів: Літопис, 2009. 472 с.
11. Ізарський О. Зустрічі й листи. *Костецький І. Збірник, присвячений 50-й річниці дня народження письменника* : збірник. Мюнхен : На горі, 1963–1964. С. 217–246.
12. Корибут Ю. Нам містерійний театр. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва* : збірник матеріалів до історії українського театру 1955–1975 рр. / за ред. Г. Лужницький, Л. Полтава. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об-ня мистців укр. сцени (ОМУС), 1975. Т. 1 : С. 257–260.
13. Корибут Ю. Український трагедійний театр. Арка. 1947. № 4. С. 17–18.
14. Косач Ю. Вільна українська література. *Збірник МУР. Ч. 2* : літ.-мист. збір. / за ред.: В. Домонтович, Ю. Шерех, Г. Костюк. Мюнхен-Карльсфельд : Золота брама, 1946. С. 47–68.
15. Костецький І. Близнята ще зустрінуться. Арка. 1948. № 2 (8). С. 40–47.
16. Костецький І. Божественна лжа. Подія однієї ночі. *Костецький І. Тобі належить цілий світ...* : альманах / за ред.: В. Дудко. Київ : Критика, 2005. С. 46–61.
17. Костецький І. Начерки передмови до нездійсненого видання зібраних творів. *Костецький І. Тобі належить цілий світ...* : альманах / за ред.: В. Дудко. Київ : Критика, 2005. С. 517–520.

18. Костецький І. Оповідання про переможців. Фюрт : Видавництво «Золота брама», 1946. 31 с.
19. Костецький І. Стефан Георге. Особистість, доба, спадщина. *Костецький І. Тобі належить цілий світ...* : альманах / за ред.: В. Дудко. Київ : Критика, 2005. С. 390–516.
20. Костецький І. Театр перед твоїм порогом. Мюнхен : На горі, 1963. 256 с.
21. Костецький І. Тло поетичної місії Езри Паунда. *Паунд Е. Вибраний* : збірка творів / за ред. І. Костецький. Мюнхен : На горі, 1960. Т. I. С. 7–15.
22. Костецький І. Три маски. Театр. Мюнхен-Аугсбург, 1946. Ч. 1. С. 13–16.
23. Костецький І. Український реалізм ХХ сторіччя : матеріали I-го з'їзду орг. поетів та письменників «Мистецький український рух» (Ашаффенбург-Авгсбург, 21–22 грудня 1945 р.). Регенсбург, 1947. С. 33–36.
24. Костецький І. Ціна людської назви. *Костецький І. Тобі належить цілий світ...* : альманах / за ред.: В. Дудко. Київ : Критика, 2005. С. 36–45.
25. Остап Г. «Банкрот літератури». Орлик. 1947. № 9. С. 11–14.
26. Павличко С. Ігор Костецький. *Павличко С. Теорія літератури*. Київ : Основи, 2002. С. 497–503.
27. Павличко С. Ігор Костецький та Езра Паунд (Сторінка з історії українського модернізму). *Сучасність*. 1992. Ч. 11. С. 135–142.
28. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія. Київ : Видавництво Stretovych, 2024. 632 с.
29. Полухович О.П. «Плинна» ідентичність у прозі Ігоря Костецького. Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки. Київ, 2013. Т. 150. С. 64–69.
30. Репіна Л. Інтелектуальна історія сьогодні: методи, проблеми, перспективи. *Ейдос: Альманах теорії та історії історичної науки* / за ред. В. Смолій. Київ : Інститут історії України НАН України, 2005. С. 89–107.

31. Самчук У. Велика література. *Збірник МУР. Ч. 1* : літ.-мист. збір. / за ред.: В. Домонтович, Ю. Шерех, Г. Костюк. Мюнхен-Карльсфельд : Золота брама, 1946. С. 38–53.
32. Самчук У. Планета Ді-Пі. Нотатки й листи. Вінніпег : Товариство «Волинь», 1979. 356 с.
33. Свідчення про долю Ігоря Костецького під час нацистської окупації. REESOURCES. Переосмислюючи Східну Європу : освітня платформа. URL: https://edu.lvivcenter.org/documents/testimonies-of-ihor-kostetskyi-s-fate-under-nazi-rule-2/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 23.02.2025).
34. Соловей О. Проблема відчуження у новелі Ігоря Костецького «Шість ліхтарів і сьомий місяць». XX століття: від модерності до традиції. Вінниця. 2021. Вип. 7. С. 257–266.
35. Стех М.Р. Ігор Костецький: начерки творчого портрету. *Стех М.Р. Есеїстика у пошуках джерел* : зб. есеїв. Київ : Видавничий дім «Пенмен», 2016. С. 222–244.
36. Стех М. Р. Містерія стилю. Критика. 2001. № 1–2 (39–40). С. 20–22.
37. Стех М. Р. Пошуки. *Костецький І. Тобі належить цілий світ...* : альманах / за ред.: В. Дудко. Київ : Критика, 2005. С. 11–12.
38. Супронюк О.К. Ігор Костецький і видавництво «На горі» (Новий Ульм, Мюнхен, Штутгарт, 1950–1970-ті): видавничі стратегії, метафорична символіка дизайну видань. *Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського* : електрон. інф. ресурс. 2023. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/6161> (дата звернення: 9.01.2025).
39. Сінченко О. Методологічна реконструкція теоретико-літературних поглядів Бориса Якубського. *Теорія літератури: концепції, інтерпретації* : наук. зб. / за ред. Л. В. Грицик (голова). Київ : Київ. нац. ун-т ім. Тараса

- Шевченка, Ін-т філології, Каф. теорії л-ри, компаративістики і літ. творчості, 2013. С. 139–149.
40. Чого ми хочемо. *Збірник МУР. Ч. 1* : літ.-мист. збір. / за ред.: В. Домонтович, Ю. Шерех, Г. Костюк. Мюнхен-Карльсфельд : Золота брама, 1946. С. 3–6.
41. Шевельов Ю. В. Я — мене — мені... (і довкруги) : спогади. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2021. 896 с.
42. Шекспір В. Трагедія Макбета. Король Генрі IV. Мюнхен : На горі, 1961. 450 с.
43. Шерех Ю. Стили сучасної української літератури на еміграції 1945. *Шерех Ю. Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології : в 3 т.* Харків : Фоліо, 1998. Т 1. С. 161–195.
44. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ століття : монографія. Донецьк : Норд-Прес, 2006. 270 с.
45. Dal-Gal N. St. Anthony of Padua. *The Catholic Encyclopedia*. New York: The Catholic Encyclopedia, 1913. Vol. 1. P. 1496–1501.
46. Kohler P. Elisabeth Kottmeier, 1902–1983. *Germersheimer Übersetzerlexikon UeLEX*. 2024. URL: <https://uelex.de/uebersetzer/kottmeier-elisabeth> (Last accessed: 28.01.2025).
47. Maor E. E: The story of a number. New Jersey : Princeton University Press, 2009. 248 p.