Державний вищий навчальний заклад
«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

На правах рукопису

БАГРІЙ Марія Антонівна

УДК 821.161.2:7.03

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

10.01.01 – українська література

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник:
ЛУЦАК Світлана Миколаївна,
доктор філологічних наук, професор

Івано-Франківськ – 2013

ЗМІСТ

ВСТУП…… 3

РОЗДІЛ 1 ТВОРЧИЙ МЕТОД ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО : КРИТИЧНИЙ І МЕТАКРИТИЧНИЙ ДИСКУРС……. 12

Висновки до першого розділу……... 32

РОЗДІЛ 2 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО…. 35

2.1 Проблема художнього стилю в літературознавстві……... 36

2.2 Теоретична концепція стилю в доробку Ігоря Костецького …… 51

Висновки до другого розділу…… 69

РОЗДІЛ 3 СПЕЦИФІКА ПОЄДНАННЯ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ У ТВОРЧОМУ МЕТОДІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО …… 74

3.1 Ознаки «мистецького світогляду романтичного типу» …… 75

3.2 Риси експресіоністичної манери письма……. 88

3.3 Екзистенціалізм у художніх творах автора 100

…… 112

3.4 Риси сюрреалізму в творчості письменника…….. 131

Висновки до третього розділу……

РОЗДІЛ 4 ФОРМОТВОРЧИЙ РЕСУРС ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ 137

ПОЛІСТИЛІСТИКИ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО……... 138

4.1 Ігрова актуалізація релігійно-міфологічного коду……. 138

…… 148

4.1.1 Стилізація форм барокового театру……. 159

4.1.2 Оперування символікою дуальних образів ……. 170

4.1.3 Біблійно-апокрифічні ремінісценції…… 179

4.2 Стилістична функція ритміко-лексичних експериментів……. 186

Висновки до четвертого розділу……

ВИСНОВКИ……. 192

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….

ВСТУП

Актуальність теми і стан її наукової розробки. Художня своєрідність індивідуального стилю Ігоря Костецького, котрий у декількох критичних статтях розмірковував над теоретичною проблемою стилю як феномену, над особливостями окремих стильових різновидів (романтизму, реалізму і, безумовно, модернізму з багатьма його стильовими течіями), запропонував власну альтернативну манеру письма, споруджену на принципах експерименту, переробки звичної мови і традиційних сюжетів, – одна з важливих у сучасному українському літературознавстві проблем. Її більшою чи меншою мірою торкалися В. Антофійчук [4–5], А. Біла [17], Г. Грабович [44], Л. Залеська-Онишкевич [62–63], Ю. Ковалів [78], О. Когут [79], О. Любенко [163], Ю. Мариненко [166–167], С. Матвієнко [169], С. Павличко [197], Т. Салига [210], Л. Скорина [216], М. Р. Стех [223–229], В. Сулима [234], С. Хороб [249–252], І. Юрова [270–271] та ін. Достатньо повно висвітлені в працях цих науковців питання ідейно-естетичної реалізації Ігорем Костецьким модерних настанов, наявності в малій прозі жанрової поліфонії – синтезу ознак оповідання й новели, а також біблійних ремінісценцій у драматургії.

Найбільш детально проаналізований художній доробок Ігоря Костецького в монографіях А. Білої «Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки» (К., 2004) [17] та її аспірантки І. Юрової «Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі ІІ половини ХХ століття» (Донецьк, 2006) [271]. А. Біла розглянула творчість письменника в руслі досвіду повоєнного сюрреалізму, наголосивши водночас на експериментальній природі полістилістики Ігоря Костецького та його спробах творити «драму абсурду», яка з’явилася з-під його пера раніше, ніж відомі західноєвропейські зразки такої форми Е. Іонеско та С. Бекета [17, с. 337–356]. У монографії І. Юрової творчий доробок автора поставлено в контекст філософсько-естетичних пошуків західноєвропейської культури загалом і літератури зокрема. Саме під таким кутом зору досліджено історичні та біографічні передумови сприйняття Ігорем Костецьким філософії екзистенціалізму і постмодернізму (1 розділ), розробки в художніх творах властивих для тогочасної світової літератури мотивів двійництва, пошуку ідентичності, у тому числі – через релігійні першоджерела (2 розділ), а також протеїзм критичних і теоретичних робіт Ігоря Костецького, більшість ідей яких балансують між формалізмом і постструктуралізмом, закладаючи підвалини авторської полістилістики, в якій на основі ігрового співіснування експресіонізму, екзистенціалізму, сюрреалізму і драми абсурду виникає щось досить-таки схоже на постмодерний конгломерат (3 розділ). Однак, очевидно, домінуючий акцент на контекстуальних вимірах творчого доробку Ігоря Костецького не дозволив І. Юровій детально зупинитися на проблемі стильової специфіки літературної творчості автора та встановити ключові вектори його теоретичної концепції художнього стилю.

Наявність щойно вказаних «лакун» засвідчує ***необхідність*** комплексного перепрочитання доробку Ігоря Костецького в стильовому ракурсі, яке дасть змогу системно й ***по-новому*** оцінити ті результати його образно-словесної діяльності, завдяки естетичній вартості яких проза й драматургія письменника більше п'ятдесяти років функціонує як цілком самобутній художній світ із виразно авангардними ознаками, що змушували багатьох критиків досить неоднозначно реагувати на міру новаторства й експериментальності творчого методу письменника.

Ігор Костецький – одна з найсуперечливіших постатей нашої літератури і культури, передовсім діаспорної: автор-новатор й експериментатор, перекладач і драматург, один із засновників Мистецького Українського Руху (1946), організаторів Українського шекспірівського товариства (1957), р едактор-упорядник сюрреалістичного журналу «Хорс» (1946), редактор журналу «Україна і світ» (1951), засновник разом із дружиною – німецькою поетесою Елізабет Котмаєр – видавництва «На горі» у Мюнхені, яке ставило собі за мету популяризацію української культури в світі та взаємне засвоєння світової класики українцями, щоб врешті-решт подолати досить міцні завіси культурного гетто й модернізувати нашу словесність.

Формування Ігоря Костецького-літератора, що дебютував написанням театральних оглядів російською мовою, відбулося ще в Радянському Союзі, а найбільша творча активність припала на еміграційний період. Літературну спадщину митця складають романи, повісті, оповідання, есеї, п'єси, кіносценарії, переклади. Вона ніколи не виходила повним зібранням, зрештою відсутні й бібліографічні покажчики. У повоєнній Німеччині в 1946−1948 рр. опубліковані збірки його новел «Оповідання про переможців», «Там, де початок чуда», а в 1963 році побачила світ збірка п'єс «Театр перед твоїм порогом». У 70-их рр. письменник написав німецькою мовою радіоп'єси «Die Nonnen» і «Judas oder die Gotteslasterung», залишив у рукописах україномовні радіодрами «Партія справжніх людей», «Смерть кардинала», «Летіція», «Мати і син». У Мюнхені до півстолітнього ювілею автора було здійснено публікацію збірки його творів (1963–1964). У 1930-их роках письменник разом із братом Андрієм Мерзляковим завершив російськомовний роман «На грани», а в трьох україномовних романах «Людина без чару», «Троє глядять у дзеркало» та «Мертвих більше нема» повністю викінчив перші частини тексту , які дають уявлення про цілісний задум, характер, структуру і стиль розповіді та основний ідейний стрижень.

У пострадянському просторі значна частина доробку Ігоря Костецького з'явилася завдяки численним публікаціям у 2001–2008 рр. у журналі «Кур'єр Кривбасу», більшість із яких підготував до друку М. Р. Стех. Він, крім того, виступив упорядником єдиного на сьогодні в Україні видання вибраних творів письменника «Тобі належить цілий світ» (К., 2005), де поруч із художньою спадщиною автора надруковані деякі його літературно-критичні праці («Зіновій Бережан», «Тло поетичної місії Езри Павнда», «Стефан Ґеорґе. Особистість, доба, спадщина», «Начерки передмови до нездійсненого видання зібраних творів»).

Ігор Костецький був не тільки оригінальним письменником, а й невтомним видавцем та редактором. До останньої сфери можна залучити редакцію «Доктора Серафікуса» В. Домонтовича (Мюнхен, 1947), здійснену під псевдонімом Юрія Корибута, або «старий» (1919) переклад Б. Лепкого драми О. Вайлда «Саломея» (Новий Ульм, 1957). І нарешті унікальний проект, натхненний незмінним зацікавленням католицизмом, − літературне редагування Біблії, виданої ченцями-василіянами (Рим, 1963) у співавторстві з Василем Баркою та Михайлом Орестом.

Активно займаючись редакторською та видавничою діяльністю, Ігор Костецький опублікував у журналі «Україна і світ», часописі «Хорс», «Українській літературній газеті» та у вигляді передмов до перекладів світової і української класики, що друкувалися у видавництві «На горі», чимало критичних і теоретичних досліджень, де порушив такі ж теоретичні проблеми, як і європейські й американські літературознавці та філософи. Він запропонував своє розуміння модерного мистецтва, відкрив для українських читачів двох його патріархів − Е. Павнда та Т. Еліота. Велику роль у пізньому періоді творчості Ігоря Костецького відігравали переклади класиків західного модернізму (С. Ґеорґе, Ф.Г. Лорки, П. Верлена й ін.), які побачили світ у видавництві «На горі». Він переклав українською мовою всі сонети В. Шекспіра, староісландську Едду, «Пісню про Нібелунгів», вірші А. Данте, Дж . Байрона, Б. Пастернака, Т. Еліота, разом з Е. Котмаєр – німецькою мовою роман О. Гончара «Собор».

Творчість Ігоря Костецького тривалий час залишалася на маргінесах читацької уваги – через недоступність, незрозумілість, одіозність самої постаті письменника для емігрантського суспільства. Навіть сьогодні його ім’я малознане не тільки для широкого читацького загалу, а й для фахівців-літературознавців. Тож існує нагальна потреба ввести літературний, хоч і не в усьому рівноцінний, різнорідний стильовий доробок автора до нинішнього культурно-духовного та наукового обігу.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна праця виконана в руслі наукових досліджень кафедри української літератури ДВЗН «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», що пов’язані з розробкою теми: «Література української діаспори 20–50–их рр. ХХ століття» (номер державної реєстрації 0106U002244). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради ДВЗН «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» 4 березня 2008 року (протокол № 8), уточнено її формулювання 26 жовтня 2010 року (протокол № 10). Назву й план-проспект дисертації погоджено на засіданні Наукової ради з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» НАН України 7 грудня 2010 року (протокол № 6).

Мета дисертаційної праці полягає в об’єктивній оцінці стильової специфіки художньої творчості Ігоря Костецького – з урахуванням особливостей його творчого методу й авторської теоретичної концепції художнього стилю.

Вказана мета передбачає розв’язання таких дослідницьких **завдань**:

— коротко описати наявні в літературознавстві критичні та метакритичні судження з приводу творчого методу Ігоря Костецького;

— встановити специфіку авторського погляду на теоретичну проблему художнього стилю, передумови формування такої концепції Ігоря Костецького та міру доцільності її використання при аналізі художнього доробку письменника;

— охарактеризувати в діахронному ракурсі полістильовий характер творчого методу Ігоря Костецького;

— проаналізувати ознаки різних стильових напрямів у літературному доробку автора, ступінь їх співмірності та взаємозумовленості;

— осмислити формотворчий ресурс експериментальної полістилістики Ігоря Костецького;

— проаналізувати стильові ознаки формотворчих пошуків митця, засоби і способи впровадження різноманітних художніх новацій.

Об'єкт дослідження: повістки з книжки «Там, де початок чуда» («Чорноліський переказ», «Опришок та орач», «Опришок та крива дівчина»); новели й оповідання «Повість про останній сірник», «Божественна лжа», «Тобі належить цілий світ», «Ціна людської назви», «Перед днем грядущим», «Бог та мудреці», «Ми з Недж», «Шість ліхтарів і сьомий місяць»; збірка новел «Оповідання про переможців», «повісті «День святого», «Історія ченця Гайнріха», «Ґуґа, Ґоґа і Ґіґо»; драми «Дійство про велику людину», «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться»; теоретичні й критичні статті «Романтизм і наше письменство сьогодні», «До техніки романтичного письма», «Український реалізм ХХ сторіччя», «Зіновій Бережан», «Мій Юрій Клен», «Стефан Ґеорґе. Особистість, доба, спадщина», «Тло поетичної місії Езри Павнда», «Як читати канто», «Театр перед твоїм порогом», «Три маски», «Начерки передмови до нездійсненого видання зібраних творів», «Про Пабльо Неруду та те, що навколо», листування.

Предмет дослідження – стильові особливості літературної творчості Ігоря Костецького як вияв його власної концепції художнього стилю.

Теоретико-методологічною базою дослідження є історико-літературні й теоретичні праці В. Антофійчука [4–5], В. Барки [12–13], А. Білої [17], А. Богонюк [19], Ю. Борєва [24], Є. Васильєва [27], Р. Голода [37–38], Л. Горболіс [39–40], Г. Грабовича [44], Р. Гром'яка [46], Т. Гундорової [47–48], В. Державина [51–54], Л. Залеської-Онишкевич [62–63], І. Козлика [82–83], С. Луцак [160–162], О. Любенко [163], Ю. Мариненка̄ [166–167], С. Матвієнко [169], Н. Мафтин [173], М. Моклиці [183–185], Д. Наливайка [190–191], С. Павличко [196–198], П. Палієвського [199], Р. Піхманця [203], О. Потебні [206–207], Г. Райбедюк [208], Т. Салиги [210], М. Р. Стеха [223–229], М. Ткачука [240–241], Я. Ходаківської [246], С. Хороба [248–251], Д. Чижевського [253], О. Чичеріна [254–256], Ю. Шереха [261–263], В. Шкловського [264–265], І. Юрової [270–271]; праці з філософії, міфології, психології та естетики С. Агранович [2], М. Еліаде [58], О. Кульчицького [146], Л. Левчук [152–153], О. Лосєва [159] й ін.

Характеристика методів дослідження. У роботі застосовано системно-синергетичний підхід, який передбачав у цьому випадку органічний синтез загальнонаукових методів аналізу, узагальнення та систематизації (для характеристики здобутків попередників, визначення ключових для дисертації напрямів дослідження та проектування цілісної концепції), структурно-функціонального (при виокремленні ознак різних стильових напрямів у літературній спадщині письменника та встановленні естетичної функції формотворчих новацій митця), типологічного (для увиразнення співвідношень рис різних стильових напрямів у творчому методі автора і конкретизації місця доробку Ігоря Костецького у формуванні українського модернізму), порівняльного (з метою встановлення специфіки авторської концепції художнього стилю на тлі характерного для його часу паралельного існування стилістичних концептів формалізму та загального мистецтвознавства), культурно-історичного (при вивченні передумов зацікавлення Ігоря Костецького концептами формалізму, екзистенціалізму, постмодернізму), біографічного (для розкриття зв'язку тем і мотивів художніх творів письменника з його біографією та світоглядом), поетикального (для аналізу єдиної системи стильових і ритміко-мовленнєвих засобів вираження), бібліографічного (при систематизації усього доробку автора) методів.

Наукова новизна дисертаційної роботи полягає у тому, що в ній уперше в українській науці про словесність системно охарактеризовано стильову специфіку літературної творчості Ігоря Костецького. Основний акцент зроблено на аналізі взаємозв'язку авторської стилістики з його теоретичною концепцією художнього стилю. Такий ракурс дослідження опертий на інтенції самого митця, котрий у статті «До техніки романтичного письма» запропонував власне визначення стилю. У дещо відкоректованому граматично вигляді воно звучить так: стиль – це техніка (зовнішня форма), за допомогою якої авторський задум (внутрішня форма) стає доступним для інших. Означений підхід раніше ніколи не застосовувався до аналізу літературного доробку письменника. Ще одним новаторським вектором дисертації є розгляд ознак т.зв. «мистецького світогляду романтичного типу» в художніх творах Ігоря Костецького як стартового майданчика для його суб'єктивного за своїм характером творчого методу, скерованого в той історичний момент на пошук органічних для українства ключів до «тональної системи» модернізму.

Практичне значення роботи. Опрацьований теоретичний, критичний і художній матеріал, основні теоретичні положення і висновки можуть бути використані в подальшому вивченні як творчості Ігоря Костецького, так і тих авторів, для творчого методу яких іманентними ознаками є полістилістичність і експериментаторство. Актуальними є положення роботи для створення монографій, навчально-методичних посібників, а також для розробки спецкурсів, спецсемінарів, університетських лекційних курсів з історії української літератури. Практична цінність дисертації визначається залученням до літературознавчої практики раніше не досліджених критичних праць Ігоря Костецького та його листів, деяких невідомих архівних матеріалів.

Апробація результатів дослідження. Дисертацію обговорено й рекомендовано до захисту на засіданні кафедри української літератури ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 6 від 12 лютого 2013 року). Основні положення роботи пройшли апробацію на Міжнародній науковій конференції, присвяченій 120-річчю від дня народження Станіслава Вінценза, у Коломийському інституті ДВНЗ «П рикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Прикарпаття, 25–27 вересня 2008 року), Всеукраїнській конференції «Актуальні проблеми літературознавства та мовознавства» у Кам'янець-Подільському національному університеті імені Івана Огієнка (Кам'янець-Подільський, 22 березня 2011 року), Міжнародній науково-практичній конференції «Василь Стефаник та українська культура кінця XIX – початку XX століття» у ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (Івано-Франківськ, 17–18 травня 2011 року), Міжнародній науково-практичній конференції «В світі науки і мистецтва. Питання філології , мистецтвознавства і культурології» при Міжнародному центрі науки і освіти (Росія, Новосибірськ, 10 грудня 2012 року), а також на щорічних звітних конференціях викладачів, докторантів і аспірантів ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» під час навчання в аспірантурі (2007–2010 рр.).

Публікації. Основні положення та результати дисертаційного дослідження викладено в одноосібних восьми публікаціях у фахових виданнях України і одній додатковій закордонній статті.

Структура та зміст роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків та списку використаних джерел (279 позицій). Загальний обсяг роботи – 217 сторінок, із них 191 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ТВОРЧИЙ МЕТОД ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО : КРИТИЧНИЙ І МЕТАКРИТИЧНИЙ ДИСКУРС

В українському материковому й діаспорному літературознавстві сьогодні є чимало матеріалу, частково чи цілком присвяченого розглядові різних граней творчого методу* Ігоря Костецького. З огляду на це виникає необхідність систематизувати й узагальнити наявні оцінки його творчої манери, що сприятиме кристалізації тих особливостей художнього стилю автора, які, з одного боку, вказувалися дослідниками як домінантні, а з іншого , – ще не були повною мірою висвітлені вченими. Реалізації зазначених завдань, власне, й присвячений цей розділ дисертації.

Безумовно, перші оцінки творчого підходу Ігоря Костецького належать емігрантській критиці, в середовищі якої жив і працював автор. Судження сучасників письменника, як зрештою і новітні праці, відзначаються протилежною спрямованістю. Одні дослідники не сприймають й усіляко засуджують епатажно-експериментаторський стиль Ігоря Костецького, інші – навпаки апологетизують його намагання творити т. зв. модерну, елітарну літературу, виводити українське письменство з вузьких рамок етнографізму. При цьому, звичайно, у кожного дослідника існує власна логіка і свій кут зору на обрану проблему, які залежать від його бачення літературного процесу чи ідеологічно-культурних установок загалом. Влучно висловився з цього приводу Г. Грабович, який писав: «У своєму контексті Ігор Костецький, бувши нігілістом в очах традиціоналістів, насправді був протеїчним творцем, нібито стихійним, а по суті програмовим експериментатором у поезії, прозі й драмі, критиком, перекладачем, видавцем і постійним організатором і водночас провокатором українського літературного життя [44, с. 28]».

Подібний характер стосунків письменника з українською еміграцією помітив і Юрій Шерех, залишивши у спогадах згадку про те, що «більшість української громади не надто симпатизувала, ба навіть не надто довіряла Ігореві Костецькому, просто мало розуміла його. Почуття такі були взаємні [258, с. 145]». Б. Бойчук, окреслюючи місце Ігоря Костецького в МУРі, говорив про те, що «він був завзятим прихильником модернізму, але пропонував повернутися до релігійності, а МУР був традиційною організацією, яка не надто схилялася до духовності, й Ігоря Костецького приймали в цьому середовищі як сміховинну постать [21, с. 96]».

Крім того, Ігор Костецький сам неодноразово підкреслював не тільки застережливе ставлення до представників української еміграції, а й власне розуміння індивідуальної місії в такій полінаціональній і відрубній від материкової культури спільноті: «Я знаю дуже мало людей української національности, в розмові з якими я відчував би ту гостру інтелектуальну насолоду, що струмує у взаємненні з інтеліґентним росіянином або поляком. […] Створити ваговиту планету української духової та політичної державности – це значить довести можливість неможливого. Це єдина приваба, яка в земному існуванні людини може мати вище виправдання. Інші можливості не приваблюють мене. Зіпертись на цей жалюгідний гурт людей, який сам не знає, чого він хоче, вростися в його найтаємніше, а тоді вийти з нього, щоб продемонструвати, як навіть з найнеталановитішого матеріялу може постати за всіма законами мистецької прецизности зроблений геній, – що може бути більш захватним. […] Так от, довести українську мову до меж і поза межі, одним зосередженим ударом поставити її в рівень французької

мови Маларме і англійської Джойса, викарбувати цією мовою новелу й есей, дати нею театр, засвоїти нею добір з европейської поезії та прози, закласти нею, нарешті, монумент роману, – ну, а тоді нехай мене судять [116, с. 519–520]».

Достатньо повно пояснює причини вказаних епатажно-максималістських культуротворчих ідей Ігоря Костецького А. Біла в монографії «Український літературний авангард. Пошуки. Стильові напрямки» (К., 2006). Річ у тому, що жителі ДіПі таборів опинилися в ситуації «часового і просторового «провисання», невизначеності статусу «переміщеної особи», ситуаційної заборони на минуле і непередбачуваності майбутнього [17, с. 338]». Такий стан був «почасти праобразом-передбаченням майбутнього «українського ґетто» в Німеччині, Північній та Південній Америці – українства як замкненої в собі спільноти, що, боячись втратити ідентичність, оминає шляхи інтеґрації в інокультурний контекст [17, с. 339]». Сам Ігор Костецький про це згадує так: «Мешкати взагалі за тієї епохи – це було відчувати, мабуть, те, що відчуває столпник, стоявши на вершку колони однією ногою на площині, яка дорівнює якраз його ступні, тільки що без головної якості столпника: віри в майбутнє [126, с. 116]». І далі: «У такого роду побуті, що видається просто чудернацьким, у самій його природі автоматично закладена можливість пробиватися до свідомості оточення так, що рано або пізно… утвориться ясність щодо мети й глузду всіх цих вибриків [126, с. 127–128]». Отож, «екзистенційна відірваність від батьківщини, мовної домівки і взагалі будь-якої домівки, – зазначає А. Біла, – сприймалась [українцями з ДіПі таборів. – М. Б.] як дещо «очуднена», ірраціональна і багата можливостями. […] Однією з таких «ірреальних» можливостей стала для них ідея культурно-інтелектуального реваншу, що постала в межах Мистецького Українського Руху (як концепція органічного стилю) і в межах ініціативної групи «Хорс» [17, с. 338]».

На тлі стильової концепції МУРу, розробленої Юрієм Шерехом, своєрідним смислом відплати за культурну ізоляцію була апологетизація своєї мови, культури та літератури як окремішніх і самодостатніх явищ. Цим зумовлювалося закам’яніння естетичних канонів, «відштовхування інноваційних напрямів розвитку», повернення до т. зв. «фольклорних вартостей», а також небажання опановувати нову «мовну домівку» та продукувати «альтернативну історію» нашої літератури [17, с. 339–340]. Очевидно, саме дією вказаного «інстинкту самозбереження нації» можна пояснити радикальне неприйняття багатьма представниками тогочасної української еміграції радикальних мовотворчих експериментів Ігоря Костецького, який завжди прагнув вивести українську культуру з вузьких провінційних рамок і вписати її у світовий контекст.

На відміну від свого оточення, Ігор Костецький усвідомлював потребу мовної інтеграції і, за свідченням А. Білої, у статті «Про Пабльо Неруду та те, що навколо» висловив жаль із приводу втраченого культурного реваншу [17, с . 340–341]. Прагнучи самотужки розбудовувати українську «мовну домівку» в умовах діаспорного «культурного ґетто», письменник, зосібна, писав: «Максимально наблизьмось до реальних спостережень і подаймо їх у нових чергуваннях, у нових ритмах, у нових словах. Може, для цього довелося б витворити нову мову – не лякаймось. Витворім її [187, с. 36]». Як відомо, Ігор Костецький запропонував навіть власну альтернативну манеру письма, споруджену на принципах експерименту, анормативності, деструкції

традиційної мови й насичення її новими формами. Подібне звернення до стилістичних прийомів, за переконанням автора, мало неабияку мету: «Вирвати предмет з його звичного ряду й поставити в інакші зв'язки: так формулюється по-модерному засіб усякої мистецької дії. […] Так пояснюються й операції з деформуванням слова. Для чого? Щоб привернути увагу до слова, до його внутрішнього складу, до зібраних у ньому дійових елементів, до їхньої прихованої здатності об'являтись у нових зв'язках звукового та глуздового. А для чого це? Для того, щоб подолати автоматичність мовлення. Для того, щоб відродити мові її роль живого чинника у взаємненні [108, с. 159]».

Згідно з твердженням А. Білої, визначальним орієнтиром часопису «Хорс» (1946 р.), що був предтечею видавництва «На горі», заснованого Ігорем Костецьким, «були не просто елітарні твори, але принципово нереалістичні. Відповідно до цих критеріїв, редактор «Хорсу» дозволяв собі, за свідченням Юрія Шереха, навіть «виправляти» чужі тексти [17, с. 344]». Три редактори «Хорсу» підписалися під першим числом журналу псевдонімами: Юрій Шнейдер – як Юрій Шевельов, Ігор Мерзляков – як Юрій Корибут, Віктор Петров (Домонтович) – як Віктор Бер. Псевдоніми не приховували справжніх імен, які у вузькому діаспорному колі просто-таки не могли залишитися таємницею, – вони мали мету означити початок, спробу чогось іншого, нової свідомості та ідеології, відмінної системи світоглядних орієнтацій і цінностей. Саме таким повинен бути «Хорс», який фактично складався тільки з Ігоря Костецького, запал і відданість котрого, за словами Юрія Шереха, «перевищували спроможність однієї людини [263, с. 512]». Зусиль головного натхненника вистачило тільки на один номер альманаху, хоча те єдине число «Хорсу» «не засоромило ні саму групу, ні МУР у цілому [263, с. 512]». Цей номер мав власне обличчя і в літературному, і в суспільному , і в друкарському сенсі. Стаття «До техніки романтичного письма», написана Ігорем Костецьким для «Хорсу», доводила, що метою цього часопису були принципово нові взаємини мистецтва і життя. Автор заперечував подальше використання колишнього «мистецького світогляду», прагнув нової «естетичної сфери, без якої неможливе народження ніякої зовнішньої мистецької форми [105, с. 149]». Тогочасний український стиль, у розумінні Ігоря Костецького, мав бути модерним і потрясти Європу саме цим. Власне, з цією метою, як можна припустити, він і задумав «Хорс».

Символічною, на нашу думку, була й назва вказаного часопису. Як відомо, Хорс – божество давньоруського пантеону. Його згадують серед головних небесних божеств. Спершу вчені вважали Хорса сонячним богом, але потім стали схилятись до того, що це місячний бог. Адже у багатьох давньоукраїнських міфах Хорсу було відведено роль «місяця» – персонажа, здатного до перевтілень і створення метаморфоз, що перегукується з поширеними народними легендами про магічну силу перевертнів і вовкулаків. Не випадково, очевидно, й О. Забужко, осмислюючи філософсько-культурологічне значення божества Хорс, зазначала: «Існувало поняття світле й безмежне: Україна Київська. Осередок сліпучо-привабливої культури, туди-

бо стікалися звідусіль генії, що втратили для потомства ім'я своє особисте, щоб славним вовіки було спільне всім їм: Україна – Київська. Світлоносне божество несло на стрілі образ, сонце мистецтва: ХОРС [61, с. 5]». Отже, зрозуміло, що назва «Хорс» мала на меті символічним чином сигналізувати читачам про важливу культуротворчу роль часопису: перетворювати колишні естетичні установки в новітні мистецькі форми.

Прикметно, що, аналізуючи часто непримиренні позиції диспутантів у діаспорних збірниках «Мистецький Український Рух» стосовно стильових орієнтацій представників тодішнього письменства (у т. ч. Ігоря Костецького), С. Хороб зазначає, що особливою опозиційністю відзначалися виступи Юрія Шереха (Шевельова) та Володимира Державина: «Перший відстоював концепцію «національно-органічного стилю» в літературному процесі діаспори, за якою творчість багатьох художників слова українського зарубіжжя у філософському аспекті мала б розвиватися як відрух од загальноєвропейського до конкретно національного, а в плані, власне, естетично-стильовому – від неокласицизму до неоекспресіонізму. З цим він пов'язував твори Ігоря Костецького, В. Домонтовича (Петрова, Бера), Тодося Осьмачки та Василя Барки. Другий, погоджуючись щодо синтезу національного й загальнолюдського в художній літературі, що позначався на її ідейному пафосі, все ж заперечував самé існування в українському письменстві діаспори «національно-органічного стилю», потрактовуючи його, як й інші стильові означення («активний романтизм», «реалізм атомової доби») тогочасного літературознавства, фантомними виявами та дефініціями нездійснених художніх напрямів [249, с. 11–12]».

У іншій розвідці, безпосередньо приуроченій розглядові ідей В. Державина щодо стильових засад художньої творчості, С. Хороб уточнив, що згаданий діаспорний літературознавець одним із перших помітив кордони, що розмежовували на той час українську літературу – «еміграційну» та «материкову». В останній домінувало пряме авторське висловлювання, а точка зору персонажа виявлялась лиш епізодично. Натомість в еміграційній відчутно помітна тенденція поширювати погляд героя на всі конструктивні елементи твору, що з особливою виразністю зустрічається у творчості Ігоря Костецького [250, с. 140], котрий наголошував на необхідності орієнтування української літератури на найвизначніші здобутки світового дискурсу, прагнучи втілювати їх у власній творчості. Він не тільки сам писав, дотримуючись висунутих вимог, але й намагався переконати інших авторів відчути важливість відмови від усталених форм і звернутися до закордонної (європейської й американської) літературної практики, зробити «український дискурс частиною світового [108, с. 158]».

Естетичні погляди Ігоря Костецького відбилися уже в ранніх критичних творах, зокрема в рецензії на нову книжку поезій Василя Барки «Свій білий світ» і у «Відкритому листі до доктора філософії та визнаного майстра поезії О. Бабія», де він закликає «не шукати втіхи в позавчорашніх піснях, не заспокоюватися в милуванні заскорузлим побутом...» і різного роду патріархальщиною, що є найбільшим злом для літератури [187, с. 18]. Для Ігоря Костецького сучасне українське мистецтво мало бути надчасовим, понаднаціональним, синтетичним, новаторським за «художньо-технічними термінами» − ця концепція модерної літератури найповніше викладена в

статті «Тло поетичної місії Езри Павнда» [133], яка була передмовою до єдиного на наш час українського видання цього найбільш контроверсійного поета XX століття. Висловлені там міркування лягли в основу власної творчості Ігоря Костецького, які нерідко заважали їй своїми заздалегідь сформованими приписами й часом суперечливими теоретичними настановами .

Письменник уважав: те, що було зроблено материковими українськими митцями на початку століття, було першим, але помітним кроком до подальшого звільнення української мови і літератури від стереотипів і старих категорій, наголошуючи при цьому на принципі сміливості у ставленні до мовного матеріалу [145, с. 102]. «Те, чого весь час бракувало новій українській мові, – животворного духу старої книжности, з одного боку, і гнучкої брутальности, міського жарґону, одеського арґо, з другого, – це почало об'являтися щойно з революцією, щойно з П. Тичиною, щойно з М. Бажаном, а тоді, другим потужним наворотом, з теперішніми молодими київськими поетами», поетами-шістдесятниками в межах літератури підрадянської України, а з іншого боку, – у творчості емігрантів [115, с. 125]», – писав він. Ігор Костецький, один із першопрохідців у модернізації мови, став добровільною «самоілюстрацією» того межового для тодішньої літературної ситуації стану, коли відбувався потужний злам свідомості, перелом у пошуках виразних художньо-естетичних засобів для відображення нового світовідчуття, нового звучання слова, супроводжуваний як інерцією старого мислення, так і навалою нових інтенцій, алюзій тощо. Письменник вражав майстерністю творчого методу, відкриваючи нові стильові пласти в українській літературі.

У статті «Мій Юрій Клен» критик зауважував: «Маю на думці те, що модерне – це, звичайно, не тільки допасування до вимог, до подиху часу, а й здатність вимоги й подих тягнути далі за свій час, тягнути у так звану вічність . Але без бази цього конкретного часу, без реального середовища, без одноразового літературного побуту модерне – а тим самим і вічне – таки неможливе. Просте наподоблення старої форми, роблене за відмінних часів, буде у кращому випадкові стилізацією, у гіршому – підробкою [115, с. 132]». Застосування письменником розмаїтої палітри форм, засобів і прийомів психологічного зображення допомагало художньому розкриттю багатого світу героїв прозових та драматичних творів, єдності зовнішнього і внутрішнього, детермінованості їх поведінки як соціальними, так і власне психічними чинниками. Творчий метод Ігоря Костецького, зорієнтований на відображення особливостей його концепції національного буття за нелюдських умов більшовизму й фашизму, був позначений експресивністю світовідчуття, яка виявлялася в поєднанні вольового начала з інтелектуальним, епічного й драматичного хисту з ліричним почуттям. Письменник, як можна зрозуміти, виокремлював дві ділянки людської свідомості − ідеологічно-світоглядну і мистецьку. Першу пов'язував із розумовою, а другу – з чуттєвою сферою сприйняття та оцінки певних природних чи суспільних явищ. І хоча сфери мислі й почуття пов'язані між собою, все ж вони не повинні втрачати своїх

визначальних прикмет, розмиватися, бо сутність мистецької творчості полягає в здатності зворушувати читача, викликати в нього співпереживання.

Ігор Костецький був переконаний, що як людина, так і народ не повинні втрачати віри в майбутнє, а утвердження в собі мусить базуватися на зв'язку з традицією, на відчутті безперервності історичного процесу, яке водночас відкриває нові перспективи розвитку. Саме тому й мріяв про велику культурологічну місію своїх творів. У феноменологічній проекції осмислив її і охарактеризував упорядник найбільш повного на сьогодні українського видання творів Ігоря Костецького «Тобі належить цілий світ» (К., 2005), автор передмов до усіх розділів цієї книги М. Р. Стех. Він звернув увагу на проблему імені-ідентичності у творах автора, яка постійно «виходить на перший план і завжди поєднана з мотивом самозречення, відмови від особистого «я» задля […] «альхемічного» перетворення і народження «божественного я» [225, с. 91]». Іншими словами, зображуючи безнадійну істоту, закинуту долею у чужий простір, у вир війни й т. ін., Ігор Костецький прагне сублімувати духовні сили втраченої особистості до ролі «переможця», «великої людини», свідомої і відповідальної, здатної піднятися над оточенням , стати співтворцем всесвіту. Таке збудження внутрішнього «божества» для автора – це не просто тема, а творча програма художника слова, покликана допомогти його сучасникам стати частиною міфотворчого руху європейської цивілізації, а відтак – створити таку українську культуру, яка б мала вселюдське значення та могла стати на один рівень із культурами інших народів.

За словами Ю. Соловія, у начерках до невиданого автобіографічного есе Ігор Костецький не відмовився від спокуси висловити прямо розуміння власної творчої місії: «Все, що я пишу, є з життя духу, завжди – про перемогу духу. Нічим іншим я не цікавлюсь. Останнім ослом треба бути, останнім ідеологічним барбосом, щоб цього не помічати. «Божественна лжа», моя порожньо нашуміла новела, яка принесла мені славу винахідника «камбрбуму», є суцільною апологією духу… Це чути з зумисне неспаєних двох половин її композиції. Я пішов на цей стилістичний злочин виключно для того, щоб унаявнити в першій частині те, що зветься «красою гріха», і щоб зречовистити його як щось, що далі підлягає обов'язковому подоланню. Це було моє, як то говориться, «цілеве наставлення» [220, с. 60]». Саме в цьому для автора є суть людини, суть людства загалом, яке він хоче бачити інакшим.

Описані естетико-літературознавчі концепти Ігоря Костецького, наполегливо й послідовно трансформовані в його художню практику, як уже зазначалося, дуже по-різному оцінювали тогочасні критики. Скажімо, відомими є схвальні відгуки Ю. Тарнавського й Л. Залеської-Онишкевич. Перший, зосібна, писав: «...головною нашою проблемою є вихід із провінціалізму, себто написання творів, які могли б мати загальнолюдське значення; найбільш затримали в провінціалізмі українську літературу (та й взагалі культуру) свідоме чи несвідоме бажання творити літературу «національну», основану на вже існуючих традиціях. А тому, що ми нація малорозвинена, яка ще вчора була майже повністю селянська, це зводиться майже виключно до етнографізму [237, с. 65]». Дослідниця драматургічного доробку Ігоря Костецького Л. Залеська-Онишкевич підкреслювала: «його п'єси сповнені інтертекстуальності, іронії та глибокого цінування людської індивідуальності й самовияву [62, с. 20]».

Натомість зовсім негативними, як знаємо, були судження О. Грицая та О . Штуль-Ждановича. Перший із щойно названих дослідників рецензував дебютну п'єсу автора, надіслану на конкурс мюнхенського журналу «Рідне слово», і помітив у ній лише «нікчемні бздурства» та «півбожевільні

нісенітниці». За його словами, коли члени журі почали читати «Спокуси несвятого Антона», то вступні сторінки відразу справили враження, що «автор несповна розуму»; а після прочитання цілої п'єси, тобто «після тортур страшно втомливої праці», всі погодилися, що цей твір написаний «ненормально думаючою людиною [див. 132, с. 6]». Згодом у берхтесгаденському таборовому журналі «Орлик» О. Грицай у розлогій статті під заголовком «Банкрот літератури», де «банкрот» означало «банкротство», наголосив: «Подумаймо тільки, як важко нині за друковане слово, за духову наживу для громадянства. Тяжко за ліцензію, за папір, за видання книжки. Тяжко прогодувати людей, що готовлять книжку. Отак, чи не громадський шкідник той, хто невідповідальним способом зловживає змогою видати книжку? Хто нині заставляє цілий гурт людей працювати роками на те, щоб дати читачу такі нікчемні бздурства, такі півбожевільні нісенітниці, як камбрбум-літераторської організації? [див. 132, с. 6]». Із приводу мовотворчих експериментів Ігоря Костецького О. Штуль-Жданович писав не менш категорично: «Автор нас мало дивує. Його не цікавить ніяка література, зокрема українська, його не цікавить жодна проблематика. Його цікавить погоня за забавою в словах, наприклад, «камбрбум», і їх оригінальністю»; «Я знаю, що МУР – це не кесарня, де всі мають однаково думати. Але коли говориться: «Не будемо допускати, щоб слабкість і халтурництво підводились під ознаки «шукання», – то треба, щоб це не була теорія, яка на практиці виглядає як «божественна лжа» [269, с. 114]».

Перебуваючи в самому вирі подібних критичних суджень, глибоко переосмисливши їх, Ігор Костецький так проартикулював у бесіді з Ю. Соловієм своє літературне реноме: «Базарна термінологія […] не зникає зі сторінок преси, а певною мірою і з язика нечитаючих читачів: […] «розкладач моралі», «руйнач веж духовности», «камбрбумщик», «матеріалістичний вітаїст», «ненормальна людина», «їдець оселедця з хвоста», «невитанцюваний письменник», «літературний деґенерат», «шашель», «нахаба», «циган»… Усе наведене – автентичне. Про «цигана», наприклад, докторську дисертацію написав В. Чапленко у «Наших днях»… [99, с. 109–110]».

Водночас було чимало й більш поміркованих оцінок творчого методу Ігоря Костецького, базованих не на чутках, а на безпосередньому аналізі текстів автора. До когорти критиків такого ґатунку слід віднести В. Державина, у якого знаходимо, напевно, найбільшу кількість думок стосовно стильової приналежності творів письменника. Скажімо, у праці «Три роки літературного життя на еміґрації» він писав: «Ігор Костецький – єдиний у цілому нашому письменстві белетрист, що органічно (а не в порядку зовнішньої імітації, як-от Ю. Косач) пов'язаний із сучасними течіями західноєвропейської та американської мистецької прози. Це забезпечує йому брак розуміння в ширших читацьких колах та іронічне небажання розуміти з боку нашої літературно-критичної напівінтеліґенції, яка залюбки обурюється з приводу таких, здавалося б, самозрозумілих речей, як звукопис, словотворчість і ґлосолялія, а старанно замовчує такі прегарно оформлені і глибоко національні своєю ідейною проблематикою твори, як героїчна новеля «Боротьба за прапор» (у збірці «Оповідання переможців», 1946) – далеко найкраще, що тільки є на сьогодні в нашій белетристиці на тему про УПА, як

філософічна новеля «Ціна людської назви» (альманах «МУР», ч. 1), як гідна Волтера Патера, коли не Вайлда, рафінована стилізація «Історія ченця Гайнріха» («Світання», ч. 2), а зокрема – як присвячена пам'яті Ольжича белетристична мініятюра «Перед днем грядущим» (Календар-альманах «Українського Слова» на 1947 р.), де попри кілька невдалих висловів, що можуть бути тенденційно використані політичними противниками Ольжича, письменник спромігся подати героїчний образ великого поета, войовника й мученика нашої національної державности, не лише з гідним його постаті пієтетом, а й з тією гострою чіткістю, з тією своєрідною спостережливістю, яка, замість псевдопатріотичного бронзування, розкриває в герої людину [53, с. 344–345]». Як видно з цієї розлогої цитати, В. Державин високо оцінив і змістові, і формальні аспекти прози Ігоря Костецького, зауваживши в ній лише окремі прорахунки, за які критика й так за традицією часто дошкуляла йому.

Цікавими для нас є й деякі судження В. Державина стосовно інших стильових особливостей текстів автора: «Немає нічого експресіоністичного і експериментального в цій легкій демонстративно легковажній і немов танцюючій прозі: це чистий імпресіонізм, не надто тонкий, але вкрай чіткий і щирий – такий, якого в нашій белетристиці, мабуть, іще не було; ця імпресіоністична грація і немов безпосередність вислову викликає таке саме захоплююче відчуття безваговості і визволення з-під усього ґрунтовного і солідного [52, с. 21]».

Не оминув своєю увагою В. Державин і драматургію Ігоря Костецького. Наче врівноважуючи брутальні звинувачення стосовно п'єси «Спокуси несвятого Антона», він, для прикладу, зазначав, що «ніякі експериментальні збочення, ніякі теоретичні непорозуміння не знижують високоартистичного рівня його мистецького хисту і не заступають органічної щирости його справді творчих новаторських шукань [52, с. 22]». Притаманна авторові виразність напружених діалогів, що притягує і відштовхує ілюзійним алогізмом своєї залізної внутрішньої логіки одночасно, була оцінена В. Державином так: «Дія весь час межує з трагічним, зберігаючи при тому легкий виклад і блискучий шліф сальонової комедії. Жадного експресіонізму, найменшого експериментаторства, ніяких зазіхань на сюрреалістичне чи ірраціональне «дійство» не містяться в цьому досконалому зразку правдивої європейської драматургії, з ознаками екзистенції [52, с. 8]». Подібну думку висловив також Юрій Шерех, зауваживши, що майстерність драматичного сюжету в п'єсі «Спокуси несвятого Антона» «доведена мало не до віртуозності [258, с. 95]».

Інші сучасники Ігоря Костецького, розмірковуючи про його творчий метод, зазвичай наголошували на тій згаданій нами вище специфіці авторської творчої програми, яка мала допомогти українцям стати повноправною частиною міфотворчого руху європейської цивілізації. Скажімо, М. Іванейко писав: «Оце хвилює нас питання про кризу духовної культури, воно займає, воно дискутується. Красне письменство зреклося безпосередньої білизни життя і ставало або віршованою ідеологією, або прозовою ілюстрацією ідеології [66, с. 16]». Кілька років опісля Б. Ковалів відзначив широку амплітуду ідей Ігоря Костецького («від проблем прометеїзму й профетеїзму («День святого», «Божественна лжа») до

екзистенціалістичної ніщоти людської комедії, від патріотично-націоналістичного патосу до всесвітянського гуманізму, від погансько-пантеїстичного «хорсизму» до католицького прозелітизму, від релятивізму до догматизму…»), а також всеосяжність митця, який був «критиком, перекладачем художніх творів, мистецтвознавцем, публіцистом і режисером-новатором [77, с. 8]». Із погляду Л. Залеської-Онишкевич, особливою культурологічною цінністю наснажений абсурдистський вимір драматургії Ігоря Костецького, завдяки якому немовби вирівнювався еміграційний літературний дискурс, адже молоде покоління українських митців засвідчувало свій намір довести європейський характер нашої словесності та «тяглість української культури взагалі [63, с. 28]».

Якщо ж пробувати узагальнено характеризувати стан метакритичного дискурсу творчості Ігоря Костецького, то слід, очевидно, зазначити, що він зазвичай є певним відрухом діаспорної критики, з єдиною відмінністю – своєрідним табу на абсолютно негативні оцінки. Більшість сучасних літературознавців, повертаючи нам забуте в радянські часи ім’я письменника, більш толерантно ставляться до його новаторства, прагнуть оцінити ті окремі особливості творчого методу автора, які, з їхнього погляду, формують його літературне обличчя. Цими факторами, ймовірно, зумовлена відсутність повноформатної розвідки про його доробок у сучасній українській науці про словесність, за винятком монографії І. Юрової «Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі ІІ половини ХХ століття» (Донецьк, 2006), на характеристиці якої ми зупинимось пізніше.

Чи не першою з-поміж українських літературознавців пострадянського періоду звернулася до постаті Ігоря Костецького С. Павличко. Дебютним її дослідженням про письменника стала стаття «Ігор Костецький та Езра Павнд» , опублікована в 1992 році в журналі «Сучасність», де з особливою силою була актуалізована авторська концепція модерної літератури, про яку вже говорилося вище. У згаданій статті С. Павличко по-особливому відзначила прийоми маски, деструкції мови й образності в багатьох творах письменника, що «мали служити меті [...] модернізувати українську культуру, інтегрувати її в світові літературні процеси [197, с. 137]». Відтак і пізніша оцінка дослідницею його ранніх оповідань була цілком закономірною: «Для автора важливіше те, як сказати, ніж те, що сказати [196, с. 353]». Безумовно, Ігор Костецький цікавив С. Павличко передовсім у ракурсі його формальних стильових спроб, модерністських за своєю суттю, які стали згодом головним предметом рефлексії в монографії «Дискурс модернізму в українській літературі» (К., 1999). А тому, розглянувши погляди літературних критиків на творчість автора, дослідниця відзначила її величезне значення для розвитку української літератури в еміграції: «З прізвищем Ігоря Костецького асоціюється український модернізм. Запізнілий, забутий, недостатньо досліджений, маргінальний, однак у свій час чітко усвідомлений і цілеспрямований. З мрії, напівокресленого бажання в перші місяці МУРу він швидко став візією і навіть місією, яку визначив для себе письменник [198, с. 345]».

Зрозуміло, що більшість адептів ідей С. Павличко аналізували пізніше творчість Ігоря Костецького в подібному ключі. Скажімо, О. Любенко, згадуючи критичні судження О. Грицая про словесні експерименти в драмі «Спокуси несвятого Антона», намагалася навіть якоюсь мірою виправдати письменника: «Щоправда, епатажний «камбрбум» виглядає сьогодні абсурдно лише з погляду критика, самі ж дійові особи п’єс, здається, чудово розуміють одне одного [163, с. 36]». А факт нівеляції жанрових ознак містерії або мораліте в цьому творі до комедії масок, на її думку, допоміг йому

«автоматично стати вищим жанром [163, с. 38]». Прагнення абсолютизувати модернізм Ігоря Костецького помітне й у працях О. Когут, яка пише: «І. Костецький-драматург грає дійовими особами, персонаж драми Бернадський − злочинцями і Максимусом, а останній − Масками і людством загалом, а всі разом грають у модерний містерійний театр із відтінком сарказму та іронії [79]».

Відчуває певну тенденційність сучасної оцінки доробку Ігоря Костецького, зворотну щодо ідей, висловлених сучасниками письменника, й М. Москаленко – дослідник його перекладацьких спроб. Зосібна, він зазначає: «І. Костецького у нас вимушено зараховують до експериментаторів, – підозрюю , тільки тому, що його переклади просто-таки вражають силуваністю, претензійністю, браком мовного чуття. Вимучене мовне штукарство І. Костецького нерідко балансує на межі з пародійним глумлінням, а добре відчутна іронія перекладача (як правило, анітрохи не задана оригіналом) спрямована чи то на саму українську мову як таку, чи то на його, І. Костецького, власні намагання сяк-так нею послуговуватись, при цьому не видно ніяких ознак того, що як перекладач він міг створити щось повноцінне [186]».

Чи не найбільш виважений погляд на модерну стилістику Ігоря Костецького знаходимо в згадуваних вище монографіях А. Білої та її учениці І . Юрової. Обидві дослідниці дотримуються істотної для нас думки про полістильовий характер творчості письменника. Вказану ідею А. Біла взяла з праць Л. Залеської-Онишкевич, яка першою спостерегла цю найвагомішу ознаку його творчого підходу [17, с. 349]. У книзі «Український літературний авангард. Пошуки. Стильові напрямки» знаходимо навіть ґрунтовне пояснення терміну «полістилістика» в контексті споріднених із ним понять «еклектика» і «постмодерність». Так, А. Біла стверджує: «Полістилістика, на відміну від еклектики, є свідомим міксуванням-обігруванням літературних форм з метою відживлення їх внутрішнього змісту в новій структурній єдності. Будучи не «технікою», але авторською позицією (або, ширше, – методом), вона передбачає цілісний світогляд, високий культурний рівень автора і тонке відчуття естетичної міри. Полімерія художніх ресурсів у цьому випадку необмежена. Останнє споріднює поняття «полістилістика» і «постмодерність», втім, полістилістика, очевидно, ближча до «сецесійного» і «необарокового» світогляду – з домінуючими іронічно-пародійними модусами [17, с. 349]».

Сам Ігор Костецький, згідно з логікою міркувань А. Білої, виділяв «три найвагоміші здобутки ХХ століття: це «очуднення» і «зсув», запропоновані експресіонізмом; пародія та її деструкційні наслідки – «оголення засобу» і «пакувальний матеріал»; і нове міфологічне мистецтво [17, с. 353]». Перший принцип у творчості автора виявився на рівні зображення «перехідних станів» , колажу «планів зображення» і часових моделей, використання прийому «етапів-станцій» і своєрідного лексичного й синтаксичного матеріалу (кліше, трафаретні знеособлені фрази, «фахова мова»). Другий, тобто пародія, утілився в «автоматичному письмі», прийомах зауму і транспозиції (гра з мовними контекстами), алюзії та цитації. Міфологічний принцип є цінним для відновлення взаєморозуміння і рівноваги у світі, для глибшого осмислення мови і комунікації, а тому дає змогу розбудовувати образ героя, максимально

віддаленого від «спустошеної людини» драми абсурду; це герой-інтрига, «омовлений», зітканий з чужих уявлень, або герой-«чуперадло», якому дається шанс створити власну міфологію, щоб оприявнити свою сутність [17, с. 353–356].

Підсумовуючи ці спостереження, А. Біла зазначила: «Враховуючи синхроністичний європейський досвід, будучи занурений в саму товщу європейського повоєнного експерименту, Ігор Костецький схилявся до автентичного полістилістичного письма, близького до необароко, до авторського рішення проблеми комунікації, в тому числі на теоретичному рівні – під ракурсом модного тоді структуралізму [17, с. 356]».

Більш детально співвідношення науково-критичних і теоретичних ідей Ігоря Костецького з актуальними тоді літературознавчими течіями, які беруть свої витоки в розробках російських формалістів, охарактеризувала І. Юрова. Розгляд авторських ідей «учуднення» та «пародія», сформованих під впливом відповідних концептів у В. Шкловського, дав підстави молодій дослідниці стверджувати наявність між ними принципового різночитання. Формалісти пов’язують «учуднення» з пародією, розуміючи останню як прийом «переосмислення особливості форми та оповіді (зокрема романної) попередніх письменницьких поколінь», який потрібен для того, щоб на тлі звичних явищ «збільшилася яскравість і несподіваність нового філософського осмислення», а відтак – на зміну старій формі прийшла нова. Для Ігоря Костецького розпад форми став найбільш позитивним моментом в розвитку літератури, він вимагав від модерної словесності «рішучої ревізії у ставленні до матеріалу», кардинальної зміни, «загостреного, дистанційного стилістичного засобу», а не простого «глузування» з віджилих явищ [271, с. 114–116]. У результаті проведеного порівняльного вивчення І. Юрова прийшла до висновку, що теоретичні судження Ігоря Костецького «наближаються до ідей, висунутих у роботах постструктуралістів та постмодерністів», через що й модернізм стає для нього «можливістю повернутися новим, несподіваним шляхом до класичного, «оживити» його, наново осмислити старовинні речі, надати їм нового життя [271, с. 114, 117]. Власне, цими особливостями модерністської концепції письменника й зумовлені його експерименти зі словом, прийоми алюзії, ремінісценції, маски, іронічного висміювання і т. ін., які завжди дивували і навіть дратували сучасників. Юрій Шевельов, наприклад, говорив про акторство Ігоря Костецького, «удавання із себе», свідому театралізацію життя, які, поруч із «імпровізованим дійством з промовлянням дванадцятьма мовами і вистукуванням на горщику», за висловом А. Білої, були «векторами «відкритого мистецтва», що веде свою ґенеалогію з дадаїстських і футуристичних публічних акцій і набуває масової популярності у 1950-х – 1960-х роках [17, с. 342]».

Свідком російського формалістського досвіду Ігор Костецький міг бути в юності, – пише щойно згадана дослідниця, – коли спостерігав «скандал навколо драматичних сценок Д. Хармса і А. Введенського». Так і сформувалася «концептуальна установка письменника на радикальний вектор літературного модернізаторства – в однаковій мірі чужий мурівській (

Шерехівській) настанові на синтез, запропонованій ще М. Хвильовим у 1920х рр., спробам реставрації неокласицизму групою «Світання», не кажучи вже про традиціоналізм учасників часопису «Дозвілля» [17, с. 347]».

Застосовуючи методологічні установки постмодернізму до драматургії Ігоря Костецького, А. Біла приходить до висновку, що ці твори є «явищем, «затиснутим» між сюрреалістичним «Театром Альфреда Жаррі» під керівництвом А. Арто (з його пошуками «приголомшливого образу» і розробкою проблематики «метафізичного театру»), сюрреалістичними п'єсами спадкоємного щодо Арто А. Адамова (з мотивами «великої гри подібностей і різниць», «присутності й щезання» і концепцією «заново знайденого часу»), експериментом відчуження епічного театру Б. Брехта (з посиленою вагою до сценічної умовності, новою функцією кіно і музики в структурі п'єси), – це з одного боку. А з іншого, – абсурдистськими п'єсами 1940-х – 1950-х рр. Е. Йонеско, С. Беккета, Г. Пінтера [17, с. 352].

Із підходами сюрреалістів дослідниця пов'язує також часто вживані Ігорем Костецьким прийоми «автоматичного письма», «деформування слова», «творення міфу», пошуку «відкритого слова», «зауму» і под. За її спостереженням, т. зв. «заумне слово» у творах письменника є не просто самоціллю, а важливим естетичним прийомом: найчастіше воно виконує істотну для композиційної організації роль – семантичного осердя («камбрбум» у «Божественній лжі»), психологічного повороту («кобридень» у творі «Шість ліхтарів і сьомий місяць»), каналу в «паралельну реальність» («Ґуґа, Ґоґа і Ґіґо», «Ціна людської назви» і т.д.) [17, с. 345]. А спокуса «творення індивідуального і колективного міфу з абсолютного Ніщо» породжує проблематику нового імені в творах автора («Ціна людської назви»), сприяє формуванню автобіографічного міфу про «розкішного леопарда» [17, с. 348].

Окрім проблеми впливу формалізму й структуралізму на творчість Ігоря Костецького, а також проявів у ній постмодерністських прийомів трансгресії, інтертекстуальності, жанрово-сюжетної інтерференції й т. ін., І. Юрова детально розглядає в практичній частині згаданої вище монографії і такі антропологічні виміри текстів автора (тема двійництва, пошуку ідентичності, біблійні мотиви), які дозволяють вбачати в його творчому методі певні ознаки співіснування експресіоністичної, феноменологічної, психоаналітичної та екзистенціалістської поетик. Правда, щойно вказані стильові означники дослідниця вживає в практичному аналізі досить рідко, натомість ними рясніє перший розділ книги «Провідні тенденції літературного дискурсу середини ХХ століття у Західній Європі», який є теоретико-методологічним підґрунтям наступних рефлексій стосовно внутрішньої і зовнішньої форми творів письменника. Отож, зрозуміло, що І. Юрова не робить предметом свого дослідження стильову своєрідність творів Ігоря Костецького. Поняття з цієї царини цікавлять її менше, зазвичай лише тоді, коли потрібно увиразнити ту особливість творчого почерку письменника-емігранта, яка полягає в дивовижній конвергенції художньої літератури й новітньої філософії [271, с. 11]. Для прикладу, наведемо підсумкове судження дослідниці з приводу

докладно проаналізованої ситуації взаємин героя й антигероя в прозі автора: «Експресіоністичний варіант мотиву двійника зазнає значних, проте не концептуальних змін: залишається протистояння двох персонажів, їх вихідна схожість та суттєве неспівпадіння, яке призводить до протиставлення, часом – протистояння. Натомість у драматичній спадщині письменника мотив двійника наближається до традиції драматургії парадоксу і через це змінюється кардинально [271, с. 76]».

Велику роль Біблії як пратексту для творчості Ігоря Костецького відзначали й інші дослідники, на праці яких певним чином теж опирається І. Юрова. Скажімо, Т. Салига в антології української релігійної поезії «Слово благовісту» (Львів, 1999) зазначає, що в художньому доробку цього автора традиційними стають прийоми переосмислення образів Христа, Юди, диявола , апеляції до філософських засад християнства, релігійно-містичних сюжетів, поєднання релігійного містицизму з язичницькими коренями [210, с. 72]. Аналізуючи драматичні твори Ігоря Костецького, С. Хороб зауважує в «Дійстві про велику людину» прийом запозичення із староукраїнської, зокрема, містерійної або міраклевої драми, книг Святого Письма [252, с. 86], а також «реінтеграцію вічної правди про людину, віру і безвір'я, добро і зло [252, с. 88]». Рецепція євангельських легенд, за словами ученого, лежить і в основі радіоп'єси «Юда або богохульство»; такі твори «несуть в собі потужний струмінь морально-етичних, християнських заповідей людського співжиття, релігійного вірування українців [252, с. 103]».

У шістдесятих роках XX століття письменник створює другу і кінцеву редакцію повісті «День святого», названу дослідниками «Євангелієм від Костецького». Ю. Мариненко зазначає, що у цьому творі «є мимовільні літературні впливи і свідомі ремінісценції. Тут чути техніку подібних інтермедій у ранніх творах Дос Пассоса та Гемінгвея. Не виключено, що на повість вплинула «Смерть Вергілія» Германа Броха... Сновидні впливи Джойса варто брати з застереженням. Це Джойс не достотний, а «пародійований...» [166, с. 127]». За влучним висловом М. Р. Стеха, ідея партнерства людини з Богом «рідко буває у Ігоря Костецького канонічно християнською». Особистість у його творах причетна до співформування Всесвіту, що було більше властиво для абсурдистських й «нігілістичних» течій, до яких залюбки зараховували письменника діаспорні критики й ідеологи від літератури й до яких долучила його і С. Павличко [223, с. 336].

Отже, між критичним і метакритичним дискурсом творчості Ігоря Костецького існує чітко видима кореляція: сучасні дослідники зазвичай доповнюють, розвивають ідеї критиків часу автора стосовно ключових особливостей його полістилістичного творчого методу. Водночас слід зауважити більш виважений і толерантний характер новочасних оцінок.

Висновки до першого розділу

Найістотнішими ознаками творчого методу Ігоря Костецького, як переконує здійснений аналіз критичних і метакритичних оцінок його доробку, є неодмінне експериментаторство й полістилістичність.

Більшість дослідників пов’язують епатажний стиль письменника з намаганням творити модерну, т.зв. елітарну літературу. Такі реформаторські спроби на тлі стильової концепції МУРу, культурної ізоляції українства зазвичай сприймалися різко негативно. Сам автор натомість розглядав власну місію в умовах діаспорного «культурного ґетто» як обов’язок розбудовувати українську «мовну домівку» на засадах новітніх європейських тенденцій, щоб дати можливість сучасникам стати частиною міфотворчого руху світової цивілізації, а відтак – створити таку українську культуру, яка б мала вселюдське значення та могла конкурувати з іншими.

Ігор Костецький навіть запропонував свою альтернативну манеру письма, споруджену на принципах експерименту, анормативності, деструкції традиційної мови й насичення її новими формами. Крім того, він став засновником і редактором часопису «Хорс», назва якого мала символічним чином сигналізувати читачам про важливу культуротворчу роль журналу: перетворювати закам’янілі естетичні канони діаспорного українства в новітні мистецькі форми.

Найповніше концепція модерної літератури Ігоря Костецького викладена в статті «Тло поетичної місії Езри Павнда», аналіз якої дав підстави С. Павличко пов’язувати насамперед із прізвищем цього письменника український модернізм – запізнілий, забутий, недостатньо досліджений, маргінальний, однак у свій час чітко усвідомлений і цілеспрямований.

Згідно зі спостереженням А. Білої, концептуальна установка автора на радикальний вектор літературного модернізаторства, чужий мурівській (Шерехівській) настанові на синтез, – сформувалася в часи, коли Ігор Костецький був свідком російського формалістського досвіду, зокрема скандалу навколо драматичних сценок Д. Хармса і А. Введенського. Водночас , як зауважує І. Юрова, теоретичні судження автора наближаються більше не до формалізму, а до ідей, висунутих у роботах постструктуралістів та постмодерністів, через що й модернізм стає для нього можливістю повернутися новим, несподіваним шляхом до класичного, «оживити» його, наново осмислити старовинні речі, надати їм нового життя. Власне, цими особливостями модерністської концепції Ігоря Костецького й зумовлені його експерименти зі словом, прийоми алюзії, ремінісценції, маски, іронії, трансгресії, інтертекстуальності, жанрово-сюжетної інтерференції і т. ін.

Належність письменника до котрогось із стильових напрямів не є визначеною та чіткою. Його творчість перетинається багатьма стилями XX століття. Стосовно неї С. Павличко вживала термін «нігілістичний модернізм [196, с. 345]». Чимало дослідників бачать у його творах елементи експресіонізму [272, с. 530], [167, с. 57], екзистенціалізму [169, с. 171], сюрреалізму [272, с. 530], [17, с. 189], драми абсурду [169, с. 170], [63, с. 13], постмодернізму [271, с. 114] і т. ін.

Для більш чіткого пояснення специфіки різностильового творчого методу Ігоря Костецького А. Біла запропонувала використовувати поняття «полістилістика», яке, на відміну від еклектики, передбачає свідоме міксування-обігрування літературних форм з метою відживлення їх змісту в

новій єдності. А тому полістилістичність авторської позиції сигналізує про цілісний світогляд, високий культурний рівень митця і тонке відчуття естетичної міри. Будучи спорідненою з постмодерністю, полістилістика все-таки ближча до сецесійного і необарокового світогляду – з істотними для них іронічно-пародійними модусами. Вплив останніх на релігійний дискурс творів Ігоря Костецького виявився в достатньо вільній обробці біблійних сюжетів, яка подекуди схожа до абсурдистських й «нігілістичних» технік.

Здійснений у цьому розділі аналіз критичного і метакритичного дискурсу творчості Ігоря Костецького переконує, що існує необхідність комплексного дослідження творчого методу митця – з подальшою розробкою наявних уже висновків дослідників про його експериментаторство й полістилістичність та з детальним аналізом всіх аспектів стильової майстерності автора.

РОЗДІЛ 2
ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЮ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

В сучасних умовах поступового долання літературознавчою наукою популяризованих у ХХ столітті формалізмом і структуралізмом виключно сцієнтичних методологій існує нагальна потреба розглядати феномен художнього стилю з антропологічних позицій. Для українського літературознавства, яке досі переживає пострадянський синдром, ця ситуація ускладнюється ще й певним засиллям діалектико-естетичної теорії стилю, сформованої під впливом ідей марксизму. Своєрідне балансування між формально-стилістичним і філософсько-мистецтвознавчим розумінням стилю стало своєрідним символом нашої науки про словесність ще в 30-40их роках ХХ століття, коли представники діаспорної науки схилялися переважно до першого підходу, а материкової – до другого. Закономірно, що опинився перед такою дилемою і письменник-емігрант Ігор Костецький, формування котрого відбувалося ще в СРСР, а найбільша творча активність припала на період життя у повоєнній Німеччині.

Найбільше міркувань дослідника з приводу феномену стилю знаходимо в працях «Романтизм і наше письменство сьогодні», «До техніки романтичного письма», «Український реалізм ХХ сторіччя», «Стефан Ґеорґе. Особистість, доба, спадщина», «Тло поетичної місії Езри Павнда». І хоча ці судження, на думку науковців (С. Павличко, М. Р. Стеха, І. Юрової) позначені дилетантизмом і браком інтелектуальної дисципліни [271, с. 114], все ж достатньо цікавим і перспективним залишається їх розгляд в означеному вище контексті. Тим більше, що сам Ігор Костецький неодноразово декларував свої намагання подивитися на проблему стилю з виключно художніх, а не світоглядних чи формалістських позицій: «Стиль – це техніка. Але техніка може розвиватися лише в залежності від об’єкту свого прикладання. […] Техніка стилю служить авторові, щоб зробити мистецьку ідею приступною іншим. […] Взаємини трьох категорій (світогляду, мистецького світогляду та зовнішньої форми) […] зрозуміти буває інколи дуже важко [105, с. 152]». Зважаючи на вказані теоретичні інтенції дослідника, спробуємо спочатку описати загальнотеоретичну проблематику стилю в літературознавстві, яка переважно диференціюється на т.зв. діалектико-естетичний і лінгвостилістичний аспекти, а відтак – розглянемо специфіку стильової концепції Ігоря Костецького, її місце в тогочасній літературознавчій науці й художній практиці, а також її значення для розуміння творчого методу автора.

2.1 Проблема художнього стилю в літературознавстві

Лексема «стиль» багатозначна не лише в розмовній мові, а і в естетико-філологічних дисциплінах. Говорячи про це, часто підкреслюють різницю кількох підходів до стилю, або ж трьох його визначень – лінгвістичного, літературознавчого й загалом мистецтвознавчого. «Правда, літературознавче

розуміння стилю, – за твердженням В. Виноградова, – поки що не опирається на глибоку, самостійну й загальновизнану основу [28, с. 24]». Воно зазвичай коливається між ними обома, поєднує їх риси, нерідко без урахування специфіки словесно-художнього мистецтва як такого.

Якщо ж дослідник вибирає якусь конкретну методологічну установку – виключно сцієнтичну чи антропологічну, то в такому випадку ракурс тлумачення ним проблеми стилю набуває або формалістсько-мовознавчого, або діалектико-естетичного забарвлення відповідно. У другому випадку розмисли про питання стилю розгортаються переважно з використанням концептів «стиль епохи», «творчий метод», «стильовий напрям чи течія», «індивідуальний стиль», «формально-змістова єдність» і т. ін. Зупинимось детальніше на характеристиці цього підходу до художнього стилю.

Напевно, найбільш узагальнено його суть викладено у відомому збірнику радянських часів «Теорія літератури. Основні проблеми в історичному висвітленні. Стиль. Твір. Літературний розвиток» (Москва, 1965). На основі вміщених там статей, а також публікацій деяких інших учених спробуємо реконструювати ключові вектори діалектико-естетичної концепції стилю.

«Для естетики стиль – початкова й кінцева інстанція творчого процесу, зорієнтована на естетичний вплив на читача, слухача, глядача, – пише Ю. Борєв. – Ця мета за принципом «зворотного зв'язку» впливає на весь процес створення стилістично виразного твору і на його функціонування [24, с. 337]». Будучи конструктивним принципом побудови організму культури, стиль акумулює в собі духовні та матеріальні цінності людства загалом і окремого письменника як репрезентанта індивідуальної свідомості, перетворює їх у найбільш зручні для сприймання читачами формально-змістові єдності. Кажучи словами П. Палієвського, «стиль – це художній метод, який виступив назовні, структура образу, позначена зовні»: у мові, яка набуває нового звучання, у виразних елементах композиції, у головному настрої чи «тоні» розповіді і т.д. [199, с. 7]. Тобто він відкривається лише як єдність, яку потрібно відшукати в зовнішньому багатоманітті. Водночас кожен метод і стиль має власну логіку розвитку, обов'язкову якщо не для читача, то для письменника. Адже в мистецтві, так само як у науці, свобода вибору і руху існує тільки в тому сенсі, що вона врешті-решт стає необхідністю.

Достатньо проникливо, за свідченням О. Чичеріна, описав вказану закономірність О. Толстой, який зіставляв т.зв. «внутрішній стиль» письменника з літературним стилем завершеного твору: «внутрішній стиль» – це «душевний лад, що створюється в процесі розмислів і праці, а тоді оприявнюється в стилі [254, с. 18]», це «сукупність ідей, які запалили письменника, це вольова напруга й енергія автора»; саме у «внутрішньому стилі» міститься «складний сплав того, що накопичилось у всьому людстві, у сучасному житті й культурі, особливо в мові, – та індивідуальності письменника»; завдяки «бродінню, визріванню, кристалізації «внутрішнього стилю» народжується твір, так встановлюється «діяльне співвідношення попередньої праці думки письменника і його творіння [254, с. 47–48]». Тому стиль – це не «сукупність прийомів», не зовнішня форма, а найістотніша

властивість художнього мислення та поетичного сприймання світу. Письменник – не просто досвідчений майстер, який уміє використовувати різні прийоми впливу на читача, ні, – він сам так бачить, так думає, так відчуває, і по-іншому він цього робити не може, бо «здатен лише доводити і перше, і друге, і третє до досконалості [254, с. 361]». Читач же, на думку О. Чичеріна, «іде зворотним шляхом – від розуміння стилю до більш тонкого й повного осягнення образу, чуття й думки, цілісного ладу ідей. Між одним та іншим – нерозривний зв'язок [254, с. 18]».

Якщо тлумачити стиль як фокус художнього процесу, то, за словами Ю. Борєва, можна встановити такі поля функціонування стилю: перше – «опрацювання різноманітних вражень буття в єдину формально-змістову художню структуру», тобто формування методу автора, індивідуального бачення світу; друге – «переробка художньої традиції на нових засадах», із одночасним збереженням власної індивідуальності та специфіки певної епохи; третє – «створення художньої цілісності, яке забезпечує онтологію твору як звершеного й специфічного соціального феномена», четверте – вплив на мистецьку аудиторію [24, с. 339].

Розглядаючи феномен моделювання авторською свідомістю цілісності художнього світу за допомогою слова, С. Луцак говорить про художнє мовлення як про головний засіб втілення результатів «переживального думання» творчої особистості [161, с. 114–115]. З його допомогою у формально-змістовій структурі тексту матеріалізується авторський спосіб бачення світу, його т.зв. індивідуальна творча місія, заради якої митець, очевидно, і бере в руки перо. У такий спосіб творчий метод письменника стає визначальною рушійною силою при формуванні стильової майстерності. Подальший процес виникнення цілісної системи художнього твору проходить під впливом «домінанти стильової епохи, яка має здатність проникати в різні поетикальні компоненти». Узагальнено суть цього діалектичного процесу згадана дослідниця описує так: «Формуючи естетичні наставлення, стильова домінанта зумовлює творчий метод митця, а відтак – проникає в усі елементи художньої системи і структури. […] Стиль є динамічним стержнем змістовної форми [161, с. 133]». Це означає, що стиль, шукаючи відповідні для змісту художні форми, неначе вбирає цей зміст у себе: «Дійсність і зміст твору посилають могутні імпульси, які народжують стиль, але, народившись, останній не лише оформлює, а й своїми специфічними засобами розвиває зміст. Виникає живий процес, у розвитку якого, безперечно, бере участь і метод – стиль і метод ніби проникають одне в одного [59, с. 39]».

Ю. Борєв із цього ж приводу зазначає: «Стиль є «генним набором» культури, який виникає на перетині художньої традиції, індивідуальності творця та переломленої через неї специфіки епохи. Цей «генний набір» зумовлює тип культурної цілісності твору. Стиль – представник цілого в кожній частинці, гарант втілення в кожній клітині «генерального плану» побудови організму й підкорення кожної деталі конструктивному задумові. Стиль визначає конфігурацію художньої думки, характер її побудови [24, с. 338]».

Найкраще показати співвідношення стилю й методу, – слушно запевняє Я. Ельсберг, – можна за допомогою текстології, оскільки задуми й замітки автора проливають світло на авторське бачення світу, вкорінене в зацікавленнях тими чи іншими людьми, подіями, ситуаціями. У момент народження задуму «світогляд і метод письменника вже почали свою велику працю, але ще якийсь час здатні обходитись без чіткого й конкретного вирішення стильових проблем, хоча те, що бачить автор і як він це бачить, уже дієво готує виникнення відповідної для цього змісту форми, випереджує цю форму, стиль [59, с. 41]».

Дослідження співвідношень категорії стилю з поняттям творчого методу автора, зумовленого, крім індивідуальних чинників, ще й т.зв. «духом епохи», ведуться зазвичай із перспективи т.зв. міметичної природи мистецтва. І це зрозуміло, бо «метод є способом художнього усвідомлення життя мистецтвом [24, с. 344]». Очевидно, саме з цієї причини в радянському літературознавстві навіть було запропоновано своєрідний синонім до терміна «стиль» – поняття тип творчості. Так, у праці «Теорія літератури» Л. Тимофєєва (1971) мова йшла про реалістичний (відтворює життя) і романтичний (перетворює життя) типи творчості, які проходять через усю історію світової культури. Аналогічно В. Днєпров у книзі «Проблеми реалізму» (1961) диференціював два історичні типи художнього узагальнення – типізацію та ідеалізацію. У дослідженні «Революційно-романтична поема першої половини XIX століття» І. Неупокоєвої (1971) у тому ж сенсі говориться про типізацію і символізацію.

«Теорія двох типів творчості, реалістичного і романтичного – ідеалізуючого – символічного, за словами В. Ванслова, була висунута в радянські часи на противагу спрощеним уявленням про боротьбу реалізму й антиреалізму [26, с. 127]». Водночас можна говорити, що згадана опозиційна пара міцно увійшла в літературознавчу практику (навіть значно пізніше послуговувалися нею М. Кодак, Б. Мейлах, Д. Наливайко й ін.). М. Кодак, зокрема, характеризуючи українську словесність 30–40 рр. XX ст., говорив, що цей період в українській історії називають національним відродженням (ренесансом), «переходовою добою», її слід розуміти «як континуум із внутрішньою напруженістю між настроями екстремуму і норми, між ідеогенною і природною (об’єктивною, наукогенною) тенденціями, між романтичними і реалістичними співвідношеннями і відповідними типами творчості [80, с. 69]».

Відгомін охарактеризованої традиції помітний частково і в працях Д. Чижевського, присвячених аналізові стильових епох і напрямів в українській літературі. Всю історію літературного процесу вчений розглядав як чергування об’єктивних – «ясних» та суб’єктивних – «глибоких» стилів, які він позначив числами «1» та «2»: «Представники цих двох різних типів літературних стилів цінять не те саме: ясність або глибину, простоту або пишність, спокій або рух, закінченість у собі або безмежність перспектив, викінченість або прагнення до мінливості, сконцентрованість або різноманітність, традиційну канонічність або новизну і т.д. [253, с. 28–29]». До простого типу («1») автор відніс раннє Середньовіччя, Ренесанс,

класицизм, реалізм; до ускладненого («2») – пізнє середньовіччя, бароко, романтизм, символізм.

Застосувавши вказану концепцію до аналізу світової практики т.зв. ускладненого стилю, у тому числі – футуризму, символізму і под., Я. Ходаківська прийшла до наступного висновку: він «обирався і проголошувався як істинно поетичний тими, хто сповідував релігійний світогляд, дотримувався принципів ієрархічності, замкненості й обраності, надавав мові і слову магічно-божественного значення та вважав світ до кінця не пізнаваним». Натомість «вибір простого стилю, на її переконання, свідчить про схильність до раціональних, сцієнтистських, матеріалістичних, просвітницьких, позитивістських поглядів [246, с. 155]».

У сучасному літературознавстві вчені зазвичай говорять не лише про антитетичність реалістичного / романтичного, об'єктивного / суб'єктивного типів творчості в історії світової літератури, зумовлену дією т.зв. закону протилежного жесту (за Г. Гегелем), а й про необхідність їх боротьби для формування якісно нових художніх стилів. Більшість письменників і критиків, інтуїтивно відчуваючи її важливість, часто використовували поняття «муки слова», «боротьба творчих поколінь, художньо-естетичних установок, стилів» тощо. У ракурсі філософії перехідного мислення як історичного і культурно-естетичного феномена в працях літературознавців (В. Гусєва, В. Силантьєвої, А. Степанової та ін.) теж розглядалися проблеми модифікації людської культури і мистецтва з одного стану в інший, тобто «відмирання» старого і «народження в муках» нового, яке стимулювалося кризою часу. Для глибшої характеристики цього процесу В. Силантьєва запропонувала розглядати ті багаторівневі прояви синтезу, які стали художнім обличчям культури межі XIX – XX ст., за допомогою терміна «конвергентність»: це «принцип співіснування різних за природою естетичних форм і явищ», який полягає «не стільки в засвоєнні традиції та її оновленні, скільки у зближуванні полярностей», це «ідея синтезу як спроба об'єднати «світ уламків» і звести «об'єкти, що не стикуються [215, с. 27–28]».

Розглядаючи цю ж проблему в термінах синергетики, С. Луцак аналізує розвиток художньої свідомості митців межі XIX – XX ст. як самоорганізацію української словесності в напрямку до засвоєння модерністської аксіології з притаманними для неї ознаками елітарності, естетизму, творчого контакту з європейськими літературами. Хоча ці атрибути модернізму дуже важко приживалися в українському середовищі, однак саме конфлікт цінностей, із яким стикався фактично кожен тогочасний письменник, давав їм змогу перетворювати енергію «межової» ситуації в живильну силу триєдного діалогу з народом і божественним провидінням, як це красномовно виражено в поемі «Мойсей» І. Франка [161, с. 67–69]. Таким синергетичним способом, власне, і народжувалася на початку XX століття нова для нашої літератури стильова парадигма модернізму. Якщо тоді вона виявляла передусім «синтезний характер трансформацій», – пише дослідниця, – то в час активного розвитку авангардних стилів, а згодом і постмодернізму, помітнішою стає «тенденція фрактального тиражування «транспарентних символів» [161, с. 77]

», тобто безконечного перетворення смислу, міксування та довільного сполучення художніх знаків. Ці висновки С. Луцак цінні для нас з огляду на окреслену в першому розділі полістильову природу творчого методу Ігоря Костецького, яка виявлялася в необмеженій полімерії художніх ресурсів. Крім того, вказана теоретична специфіка перехідного до авангардизму й постмодернізму стилю як такого мотивує доречність історико-літературної постановки проблеми полістильності творів Ігоря Мерзлякова, практичному розглядові якої будуть присвячені наступні розділи дисертації.

Повертаючись до характеристики інших аспектів діалектико-естетичної концепції стилю, зауважимо, що більшість її прихильників розглядають його як динамічний і багатопластовий феномен. Однак у структурі цього явища здебільшого виділяють не завжди однакові елементи. Так, В. Ванслов говорить про художній стиль епохи як найширше поняття, що передбачає сукупність художніх явищ одного періоду в різних країнах (наприклад, Ренесанс, бароко і под.). Друге значення терміна «стиль», на його думку, пов’язане з національними відмінностями, а найбільш вузьке – це індивідуальний стиль митця [26, с. 121–123]. Учений також уточнює, що не слід повністю ототожнювати поняття «стиль» і «напрям», бо перше з них зазвичай ширше (у літературі пізнього класицизму виявлялися ознаки сентименталізму й преромантизму), хоча буває й навпаки (у малярстві символізм проявив себе не лише в стилі модерн, а й у експресіоністів, фовістів і т.д.). Для напряму ж вирішальне значення мають творча програма, провідні ідеї, естетичні погляди, декларації, маніфести [26, с. 127–128]. П. Палієвський розрізняє лише художній напрям і метод окремого письменника: «Стиль шукає для своєї єдності певну матеріальну сутність, може, великий художній напрям чи підкреслено незалежного поета [199, с. 21]». Зрозуміло, що термін «стиль» ми вживаємо не лише для означення яскравого літературного таланту, а й у ширшому сенсі, коли мова йде про художній напрям, однак завжди при цьому «мислимо про стиль основоположника чи найбільш яскравого представника цієї течії» або національної літератури. З огляду на це вчені завжди диференціюють поняття індивідуального стилю і стильової тенденції як явища більш широкого й менш індивідуального характеру.

Ю. Борєв пропонує детальнішу класифікацію стилю. Згідно з його твердженням, у ході історичного розвитку людства зростала не лише кількість стилістичних спільнот, а й культурно-стилістичних пластів у структурі твору, міра стильової індивідуалізації та спільності з іншими феноменами культури. «Одночасно зростає ступінь стильової спільноти: 1) здатна до породження стильова спільність, 2) національний стиль, 3) національно-стадіальна стилістична спільнота, 4) стиль напряму (а також школи, течії), 5) індивідуальний стиль митця, 6) індивідуальний стиль творчого періоду митця , 7) стиль твору, 8) стиль частини твору (у художньому колажі), 9) стиль епохи , який кладе свій відбиток на всі перераховані пласти стилю [24, с. 342]».

Характеризуючи комплекс детермінант, які впливають на формування стильових спільнот, Н. Мафтин диференціювала антропософський, онтологічний і філогенетичний аспекти стилю. Перший із них пов’язаний «зі

структурами авторської свідомості, її філософськими, естетичними, релігійними та ін. основами», другий – із «суспільно-політичними та іншими буттєвими чинниками», а третій «оприявнюється на «зрізі» національної культурної традиції [173, с. 11]». Акцентування дослідником єдності вказаних аспектів стилю, на думку авторки, дозволяє глибше розкрити «і типологію особистості автора, і його прагнення через рольові моделі персонажного світу осягнути ідентичність у всій множинності екзистенційних виявів – особистісну, гендерну, національну, геокультурну [173, с. 14]». У проекції обраної Н. Мафтин доби в українській словесності (міжвоєнне двадцятиліття, коли виникла велика загроза національному буттю) для практичного аналізу категорії стилю особливо доцільним виявився онтологічний складник, який актуалізував проблему місійності тогочасної словесності [173, с. 17]. Саме з цим її функціональним призначенням дослідниця пов'язала появу в літературі української діаспори т.зв. концепції «органічно-національного стилю» (за Юрієм Шевельовим), до якої критично ставився В. Державин (адепт неокласицизму) [173, с. 23] і, безумовно, прихильники модерністських теорій. Означену проблему стильових суперечок у тогочасній українській діаспорі ми вже частково характеризували в першому розділі дисертації. Більш детально на аналізі практичних форм втілення таких стильових колізій зупинимось у наступних розділах.

У праці «Індивідуальні стилі та питання їх історико-теоретичного вивчення» Я. Ельсберг найбільш ґрунтовно пояснює істотність індивідуального чинника для всіх семантичних пластів категорії стилю. Завдяки такому підходові діалектико-естетична концепція стилю набуває ще й художнього забарвлення, що особливо важливо для її літературознавчого аналізу. Зокрема, учений зазначає: «Індивідуальний стиль письменника ми розглядаємо як центральне поняття поетики, тобто тієї сфери теорії літератури, яка зосереджена на питаннях змістовної форми. У розвитку, у взаємодії та синтезі всіх елементів художньої форми, під впливом об'єкта і змісту твору, світогляду письменника і його методу та в єдності з останніх формується стиль, який виражає цілісність змістовної форми. Стиль складається з усіх її елементів, виростаючи з них. Стиль – це домінанта художньої форми, її організовуюча сила [59, с. 35]».

Таким чином, зрозуміло, що художній стиль – динамічна сфера діалектичного переломлення творчого методу митця, тобто втілення його авторської програми діяльності в системі художніх знаків завершеного в змістовому і формальному аспектах твору. Інакше кажучи, стиль є випуклим вираженням того, як, пізнаючи свій об'єкт і осягаючи істину, рухається в своїй своєрідності думка письменника. Більше того, як зауважує Я. Ельсберг, «чим більше в розвитку форми конкретного твору визначився й проявився стиль, тим більш значущим стає його зворотний об'єднувальний і організовуючий вплив на жанр, ритм та інші елементи форми [59, с. 35]».

Водночас не слід буквально тлумачити вплив стильової домінанти на різні рівні художнього твору. Адже індивідуальний стиль письменника не нав'язує свої вимоги жанрові, а, відгадуючи логіку й можливості його

розвитку, вбирає в себе його специфіку, знаходячи рішення, яке відповідає їй та власному духові й впливаючи тим самим на подальший шлях жанру. Описуючи зв'язок стилю і жанру, О. Чичерін переконував, що не варто боятися переходити з однієї категорії в іншу, бо, скажімо, історія роману дає привід до сучасних суперечок стосовно «проблеми роману в літературах нашого часу [254, с. 13]». Для аргументації цієї думки вчений у підрозділі «Гете біля джерел роману нашого часу» книги «Ідеї та стиль. Про природу поетичного слова» (Москва, 1968) детально проаналізував романні форми письменника, відзначивши тяжіння його творчого методу до романтизму, яке виявлялося в презентації переважно індивідуальної сфери героя, вільній композиційній будові, ритмізації фрази і т. ін. У третьому періоді творчості В. Гете О. Чичерін помітив «широкі соціальні, політичні й філософські горизонти» його романів, занурення в «життєві проблеми», які вимагали «максимальної уваги до конструювання композиції»; однак такий реалістичний «пульс життя», за його твердженням, не завжди знаходив адекватну «стилістичну систему», через що автор не дописував вчасно твір, переживав муки окремих частин, або ж «художню катастрофу незавершеності [254, с. 102]». Подібний творчий стан О. Чичерін спостеріг і при розгляді романних форм О. Пушкіна, коли той намагався створити прозовий роман всупереч ліричній домінанті свого художнього мислення.

Навіть із наведеного судження зрозуміло, що розглядати зв'язок стилю і жанру варто не відособлено, а з урахуванням інших формально-змістових елементів художнього твору, таких як сюжет і фабула, композиція, ритміко-інтонаційний лад і т. ін. На цьому наголошує також Я. Ельсберг, влучно пригадуючи таку особливість творчого процесу, яку багато митців висловлювали за допомогою слова «бурмотати», тобто промовляти в собі фабулу майбутнього твору [59, с. 36]. Як приклад взаємозумовленості стилю, жанру та способу оповіді вчений наводить думку М. Твена про відмінність американського гумористичного та англійського комічного оповідань: у першому випадку «домінує комізм самої манери навмисно сповільненої та невдалої за розгортанням фабули оповіді, а в іншому – та ж фабула стає сутністю оповідання, оскільки воно зводиться до анекдоту, до викладу безглуздо-смішного випадку [59, с. 36–37]». Якщо ж говорити про взаємозв'язок стилю і сюжету, то необхідно, – уважає О. Чичерін, – встановлювати стилістичну роль останнього, тобто чи є «сюжет лише засобом цікавості, засобом художньої організованості, чи, можливо, вирішує й інші, більш глобальні завдання [254, с. 10–11]». Отож, для адекватного аналізу стилю слід ураховувати його жанрову, сюжетну, композиційну й ін. функції, а також смисловий характер стильових традицій національних літератур, особливо яскраво виявлених у жанрах як формах, що мають певні «симпатії» до змістового наповнення.

За влучним висловом Ю. Борєва, «стиль – скерованість усіх елементів твору до його єдиного художнього центру, сила, яка спрямовує їх до ядра та забезпечує монолітність твору [24, с. 339]». Оскільки ж головним «будівельним матеріалом» художнього твору та першоелементом літератури є

слово, то саме в мові необхідно вбачати основні джерела цілісності поетичного образу, а також архітектоніки (тобто органічного й закономірного зчеплення частинок) і композиції твору. На вирішальному значенні стилістичної функції художньої мови наголосив свого часу О. Чичерін, що дало підстави І. Козлику стверджувати, що його «визначення категорії «стиль» синкретично поєднує в собі уявлення про літературний стиль із загальними уявленнями про мистецтво слова [82, с. 11]».

Чичерінська концепція художнього стилю формувалася, з одного боку, через зіставлення з досвідом формальної школи 1920-х років, що заклала підвалини лінгвостилістики В. Виноградова, а з іншого, – під вирішальним впливом філософії мови В. Гумбольдта в її застосуванні О. Потебнею [82, с. 16–17]. Полемізуючи з В. Виноградовим, О. Чичерін не сприймав виключно лінгвістичного тлумачення ним категорії художнього стилю, яке не враховувало філософсько-естетичного й історичного ресурсів аналізованого явища [254, с. 20], а також передбачало виключно структурно-функціональний ракурс дослідження, без урахування «ієрархічної значущості» кожного елемента [256, с. 229]. Не надто імпонувало йому й структуралістське поняття художнього знака: «Так зване «кодове» розуміння стилю – це смерть для нашої науки. У справжній любові до слова, філології – її життя [255, с. 434]». Очевидно, саме з цієї причини О. Чичерін захоплено вітав появу книг М. Коцюбинської «Образне слово в літературному творі» та «Література як мистецтво слова. Проблеми літературознавчого аналізу художньої мови», які, на його переконання, ставили перед собою дуже важливе завдання – «викорінити найменші прояви формалізму й обґрунтувати права конкретного мистецтвознавчого підходу до поетичної мови [254, с. 5]». Згідно з твердженням І. Козлика, О. Чичерінові методологічно ближчими були М. Бахтін, котрий розумів слово як феномен «поетичної діяльності», та гегелівські принципи діалектики, завдяки далекозорості яких «видимими стають епохи, літературні течії, жанри [82, с. 16–17]».

Сам же О. Чичерін зазначав: у розумінні О. Потебні, «слово – це не умовний знак, не етикетка, а сукупність мислення (у дії) та вже здобутих завдяки йому знань»; тому істинною є його теза, що «слово має всі властивості художнього твору», тобто в мові й навіть в окремому слові міститься «зародок твору мистецтва [254, с. 38–39]». «Праця духу» письменника виразно помітна «у розкритті й застосуванні внутрішніх форм слова», бо «сила поезії – у ступені , характері, несподіваності й сміливості їх прояву [254, с. 45]».

Указаною специфікою художньої мови зумовлені принципи і методи вивчення художнього стилю: «Дати спочатку повний хід захопленому читанню, – це право, яке законно належить літературознавцеві, як і будь-якому громадянину. І горе тому, хто втратив безпосередність пересічного читача [255, с. 433]»; «Вирощувати читача, здатного проникати в глибини слова, брати його з кореня, чути музику мовлення [256, с. 234]»; «Опиратися на дослідження слова, його звукової, морфологічної і синтаксичної форми, просуватися далі по одній нерозривній лінії до образності мовлення, до образу людини, до ідеї літературного твору, до творчості автора загалом [256, с. 7–8]

»; «Ключ до осягнення стилю – у повільному читанні, у сприйнятті слів і речень»; «Справжнє філологічне ставлення до стилю не заморожує, а оживляє сприйняття тексту [255, с. 433]». При студіюванні проблеми стилю, на думку О. Чичеріна, істотними є ті підходи, які враховують «творчу природу стилю, що інтенсивно формує думки і почуття. І тоді відмінності у визначеннях відхиляються або в аспект ідеалу абстрактного, досконалого й гармонійного стилю, або в ракурс пізнання змістовності стилю, неминучості не тільки гармонії, а й вибоїн, провалів, ритмічних збоїв, дисонансів [255, с. 5]».

Цілісне розуміння стилю згаданий учений називає органічним (або смисловим) осягненням «самої єдності змісту і форми» (змістовності форми) [255, с. 5]. Бо «у літературному творі не буває відокремленого слова, усі слова взяті разом. […] Взаємодія слів виявляється в тому, що яке слово, така і синтаксична побудова, які вони обоє, така і побудова образу, і композиція виростає зі слова [256, с. 235]». На перетині таких глибинних ритмів твору, – пише І. Козлик, аналізуючи праці О. Чичеріна, – з його власної внутрішньої необхідності й виникає стиль, який «завжди засвідчує існування певної цілісності та є чинником, що все собі підпорядковує, присутній там, де окреме слово «розчиняється» в певній спільній якості у процесі сприйняття [82, с. 14]».

Якщо залучити до характеристики всіх перелічених вище складників стильової єдності відому в літературознавстві класифікацію т.зв. «стилетвірних чинників» і «носіїв стилю», то до розряду перших віднесемо «ідею, тему (тематику), проблему (проблематику), тенденцію, пафос / тональність, фабулу, конфлікт / колізію тощо», а других – «сюжет […], композицію (включно з предметною деталізацією […]), художню мову (у всіх її сферах – від фонетичної до синтаксичної) [239, с. 25]». Водночас слід обов’язково зауважити, що у змістовній формі художнього твору стиль є тим динамічним стержнем, який поглинає в собі без залишку зміст і форму мистецтва, об’єднує і керує у творі всім, починаючи від слова і закінчуючи центральною думкою.

Таку діалектичну властивість стилю забезпечувати художню єдність твору П. Палієвський свого часу охарактеризував поняттями «центральна стильова думка» і «загострення стилю»: «Стиль загалом не в змозі бути завжди самим собою і безперервно, наполегливо заявляти про себе спостерігачеві. Зазвичай він розсіяний у «нейтральному» матеріалі і лише організовує форму, даючи їй у вирішальний момент напрям, поштовх, але згодом пропадає і пливе десь всередині; вартує їй через якийсь час відхилитися надто сильно – і він проявляється якоюсь різкою рисою знову. […] Це явище можна було б назвати «загостренням стилю»; воно відоме всім, хто сприймав підряд декілька текстів однієї художньої школи. Після довгого знайомства – а проникнення в цілісну стильову масу вимагає часу – багато дрібних ознак чи фраз почнуть подавати нам особливі сигнали, повідомляючи, де замкнувся єдиний формальний ланцюг, звідки почався перехід до формування і організації [199, с. 18]»; «Стиль шукає для своєї єдності певну матеріальну сутність, може, великий художній напрям чи підкреслено незалежного поета. Потрібно відкрити ту чи іншу загальну форму, здогадатися одного разу про її існування,

щоб знаходити її пізніше в багатьох сторонніх і випадкових предметах, підкоряючи їх та продовжуючи ними центральну стильову думку [199, с. 21]».

Щойно охарактеризоване явище осягнення індивідуального феномену стилю, зумовленого спостереженням діалектики стильової єдності, О. Чичерін пояснює ще й із лінгвістичних позицій. Адже читач не лише відкриває для себе та засвоює суть певної художньої форми, щоб потім порівнювати з нею інші твори якогось автора, певної епохи чи напряму, але й володіє інтуїтивним відчуттям доречності кожного компонента твору – і стилістично маркованого, і нейтрального. Будь-яка синтаксична форма (типи речень, розділові знаки, абзаци й под.), за спостереженням ученого, має стилістичне призначення в тому сенсі, що «органічно пов'язана зі способом художнього мислення, пізнання світу й прояснення думки [254, с. 368]». «Навіть звичайні слова в тих чи інших словосполученнях можуть набути великої сили [254, с. 361–362]». Саме тому найтонші явища стилю зовсім «не впадають в очі», їх потрібно розпізнати, вловити малопомітну, але міцну нитку, яка поєднує феномен стилю та думку, що нею живе авторська свідомість, утілюючи в художніх формах дух своєї епохи та індивідуальну програму творчої діяльності письменника.

У такий спосіб, як бачимо, О. Чичерін поєднав у власній концепції стилю діалектико-естетичні принципи з лінгвістичними, що дало йому змогу вичерпно і всебічно пояснити літературознавчий феномен художнього стилю. Отож, зовсім не випадково він задекларував у монографії «Ритм образу. Стилістичні проблеми» (Москва, 1980) єдність історичного та стилістичного чинників у власній теорії індивідуальних стилів: «Я поклав перед собою інше завдання [тобто не лише характеризувати класицизм, романтизм чи інші стильові напрямки. – М. Б.] – розглянути найбільш значні індивідуальні стилі, їх зв'язки між собою, плідне їх взаємопоглинання в історії, зростання нових стилів зі стилів минулих», бо саме «вивчення стилю збагачує історизм науки, показує стилістичні типологічні відповідності, а також історію стилю всередині історії словесності [256, с. 5]», тобто допомагає дослідникові встановити й правильно оцінити значення кожного індивідуально-неповторного стильового явища (у тому числі – художніх відкриттів на різних рівнях твору) в загальній картині розвитку світової чи національної літератури.

Вивчення індивідуального стилю в означеному ракурсі, таким чином, повинно базуватись на глибокому пізнанні його зв'язку з художньою свідомістю людства, з духовним життям народу (нації) та окремої творчої індивідуальності, з іншими епохами чи типами творчості, стилями (течіями, напрямками) сучасності, з корпусом усіх творів письменника, які побачили світ, а також авторських нотаток, щоденників, періодики. Воно має враховувати традиції, творчий спадок попередніх стилів, показувати глибинні передумови зміни стильових тенденцій у перехідних періодах, відтінювати зосібна та в комплексі канонічний і новаторський характер створених письменником жанрових, композиційних, образних і стилістико-мовленнєвих форм, сюжетно-фабульних колізій, характерів, ритміко-інтонаційних малюнків і т. ін. При цьому основна увага дослідника має бути зосередженою

на різнорівневих фактах переломлення в художньому слові творчого методу автора.

2.2 Теоретична концепція стилю в доробку Ігоря Костецького

Питання художнього стилю значною мірою цікавило Ігоря Костецького. У першому розділі ми писали, що письменник досить часто висловлював у критичних статтях і рецензіях міркування стосовно власної творчої місії, більшість із яких стосуються такого аспекту теоретичної проблеми стилю, як творчий метод, а точніше – тип творчості. У щойно зазначеному ракурсі його підхід близький, очевидно, до суджень Д. Чижевського про відмінність об'єктивних («ясних») і суб'єктивних («глибоких») стилів, із котрим Ігор Костецький співпрацював у справі україномовного видання трагедії «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра. Більше того, розмисли автора про потрібний для тогочасної української літератури новий епатажний стиль суголосні з цитованим вище судженням Я. Ходаківської – дослідниці теоретичних праць Д. Чижевського – про те, що ускладнений стиль властивий митцям із релігійним світоглядом, які дотримуються принципів непізнаваності світу, обраності творця і надають слову магічної функції. Цим, власне, і можна пояснити згадану в попередньому розділі суперечність між МУРівцями й Ігорем Костецьким, яка, на думку Б. Бойчука, виникла через одночасне пропагування автором ідей модернізму та католицизму.

Про істотність релігійного ідеалу для модерністського мистецтва, як відомо, письменник висловився в програмній щодо цього стилю статті «Тло поетичної місії Езри Павнда»: оскільки в релігії проблема вселюдського вже потенційно розв'язана і «Церква стверджує, мовити б, природу-максимум», «сукупність світів і законів їхнього існування», то «модерне мистецтво використовує всесвітній релігійний (але не конфесійний) ідеал для формування ідеалу естетичного [133, с. 382–383]». Ігор Костецький говорить при цьому про прагнення модернізму вдосконалювати людське відчуття всесвіту, з метою реалізації якого «витворюються символи для руху небесних світил, будов атома, дії етерових хвиль, силових полів космічної творчости, внутрішньої форми барв [133, с. 383–384]». Отож, найбільш важливими засобами формування модерністами всеосяжного космічного ідеалу мали б стати, на переконання митця, барва та звук, що, безумовно, підтвердила художня практика імпресіонізму й символізму.

Останню з щойно названих стильових течій Ігор Костецький кількома влучними реченнями охарактеризував у передмові до видання своїх перекладів поезій Поля Верлена: програма символістів, оголошена 1884 року, «відзначається агресивним тоном, вона протестує проти випорожненого красномовства, закликає до нової чуйности в обходженні з закладеними у словесному матеріялі енергіями. До того ж їй притаманна, мовити б, фахова атмосфера, ясне уявлення про те, що враження безпосереднього й невимушеного досягається не чистою інтуїцією, а кінець кінців ремісничим робленням поетичної речі. Усе це спокушає шукати перегуків з поетикою […] так званої «формальної школи» [98, с. 168]». Зі сказаного видно: найбільші

естетичні позитиви цього першого з модерністських стильових різновидів полягають, на думку митця, у таких формально-змістових якостях тексту, які становлять собою не просто самоцільне експериментаторство, а є результатом тривалої фахової роботи автора зі словом, покликаної видобувати з нього істотні смислові пласти.

У першому розділі ми вже зазначали, що Ігор Костецький особливо цікавився досвідом російських формалістів і навіть на підставі концептів «учуднення» та «пародії» В. Шкловського розробив власну теорію «зауму», «автоматичного письма», «деформування слова», «творення міфу» і т. ін., докладний розгляд якої дав вагомі підстави І. Юровій називати її постструктуралістською і постмодерністською. З цієї причини, як говорилося вище, суть модернізації тогочасної літератури письменник убачав не в запереченні класичного спадку, а в його, так би мовити, реінкарнації, тобто в якісно новому стильовому оживленні та переосмисленні тих цінностей, які віддавна вважалися ключовими в кожній національній культурі та літературі зокрема і світовій художній практиці загалом.

Правда, Ігор Костецький досить виважено ставився до поняття класики. Він не зводив традицію до тих усталених речей, які багато представників певної культури вважали звичними і тільки через це необхідними для подальшого вживання. Іншими словами, митець говорив про істотність такого «канону», який забезпечував би внутрішні резерви майбутнього розвитку національної культури, а не її закостеніння. Найґрунтовніше смисл цих ідей він виклав у праці «Стефан Ґеорґе. Особистість, доба, спадщина», де, крім розгляду доробку найпослідовнішого виразника німецького символізму, здійснив огляд української літературної класики, починаючи від Т. Шевченка до свого часу. У розрізі мовної концепції Ігоря Костецького, зорієнтованої на принцип сміливості у ставленні до словесного матеріалу, значення творчості трьох головних наших письменників набуло зовсім іншого забарвлення. Оскільки судження митця з цього приводу вже детально проаналізовані в монографії І. Юрової [271, с. 121–129], ми не будемо ще раз удаватися до їх анотування. Наголосимо тільки, що звична шевченківська модель розвитку словесності не влаштовувала автора через її односпрямованість («українське життя звужується до одної-єдиної теми»); натомість більш функціональною, на його думку, могла стати сковородинська традиція, яка одночасно живилася грецькою, латинською і давньослов'янською мовами, допускала елементи «котляревщини» і народно-селянської лексики [130, с. 460]. Із причини тривалої розробки «мови для домашнього вжитку» [130, с. 466] українська література не могла вільно й легко включитися в процеси модернізації на межі XIX – XX століть. Цим, власне, й зумовлена т.зв. «дослівність» І. Франка [130, с. 473], «невисловленість» Лесі Українки [130, с. 480], «страх висловлюватися» О. Кобилянської [130, с. 484], який зумів частково подолати лише В. Стефаник і самотужки зайнятись мовотворчістю на рівні з відомими європейськими митцями [130, с. 488]. Деякою мірою звільнились від тягаря «мови для домашнього вжитку» неокласики, футуристи, М. Куліш, П. Тичина і В. Свідзинський, однак і вони не могли вільно займатись українською

стилетворчістю через національні комплекси, а згодом – диктат радянської системи [130, с. 508–516].

Як бачимо, Ігоря Костецького по-особливому цікавила ідея модерного стилю в українській літературі, причому саме під кутом зору національних мовних «канонів» він намагався осмислити специфічні культурно-естетичні та суспільно-історичні умови входження нашої словесності в тогочасну європейську модерну культуру. Найбільш промовистими в цьому аспекті є листи письменника до Юрія Лавріненка й уже згадана стаття про творчість Е. Павнда, де фактично декларується потреба європеїзувати українську літературу, вивівши її зі стану зумисної чи неусвідомлюваної ізоляції, отого культурного гетто, в якому опинилося українство й почало відтак апологетизувати свою окремішність, боячись почуватися слабкими й вторинними у світовому контексті, про що вже говорилося в попередньому розділі.

Хоча міркування Ігоря Костецького про т.зв. «органічно-національний» стиль у новітніх суспільних умовах і позначені певним дилетантизмом, внутрішніми протиріччями, як зазначали свого часу С. Паличко, М. Р. Стех, І. Юрова [271, с. 114], все ж не можливо не відзначити у них глибоку стурбованість автора станом рідної культури, його усвідомлення суті власної місії щодо розвитку української словесності як рівноправної з іншими. У цьому сенсі ми цілком поділяємо думку Г. Костюка, що Ігор Костецький був одним із найбільш небайдужих представників нефахового емігрантського літературознавства [143, с. 16]. Скажімо, у листах письменника 1958-1959 років читаємо: «Хочеться «Трьох мушкетерів», хочеться «Дванадцятьох крісел», хочеться такої прози, як «Підпоручник Киже» Ю. Тинянова, як міцні репортажні оповідання В. Шкловського. Хочеться здорового формалізму [111, с. 132]» (лист 21.06.59); «Ясно, що, європейська нація, ми повинні мати все, включно з сюрреалізмом (що, зрештою, й робимо). Але основа літератури є основою, і тільки нею можна перевірити українськість чи неукраїнськість твору [111, с. 136]» (лист 27.07.59); «Розумієте самі, що значить узяти на себе зобов'язання видати Осьмаччині переклади – зобов'язання перед ним і перед культурою [111, с. 125]» (лист 16.11.1958).

Достатньо проникливими є міркування митця стосовно властивого для українців стилю, поява яких, очевидно, зумовлена активним обговоренням у середовищі діаспори вже згадуваної концепції Юрія Шереха. На відміну від свого колеги, Ігор Костецький говорить не лише про потребу розвитку національної літератури за зразком європейського модерну, а й встановлює причини слабкого розвитку нового стилю в українців, розмірковує про ті «первісні живильні соки» народної культури, які потрібно актуалізувати, щоб нові естетичні віяння Заходу не були лише диковинкою та примарою для нашої культури. Так, у передмові до поезії «До Каллімаха» Стефана Ґеорґе перекладач зазначає, що цей провідник німецького символізму, знайомлячись з іншими літературами, намагався одночасно відшукати органічні для кожної національної словесності ключі та не втратити естетичних традицій свого етносу, через що зміг створити підкреслено самобутній стиль на тлі активного

розвитку традицій авангардизму: «Всупереч забобонам оточення, всупереч тенденціям доби, німець [С. Ґеорґе. – М. Б.] відкрив завдяки полякові [В. Ролічу-Лідеру. – М. Б.] зразкове й шляхетне у слов'янстві [124, с. 200]»; перекладаючи польських і українських поетів, «він удавався до отієї життєво важливої для нього романтики землі й народности, що була йому, як влучно це назвала М. Подраза-Квятковська, за «протиотруту» в ствердженні себе супроти західного модерну» [124, с. 205]».

У цій же передмові Ігор Костецький висловлює ще одне дуже істотне судження про специфіку слов'янського модернізму: «Відома річ, що, як і в поляків, в українців, – либонь, навіть ще гостріше – кардинальною проблемою мистецького модерну була і є проблема сливе неодмінної залежности авангардного від традиційного [124, с. 195]». Власне тому українські поети, розробляючи новітній стиль, могли б, на думку критика, взяти приклад зі С. Ґеорґе, котрий, «шукавши рідних зразків у романтиків, удаючись до їхніх народнопісенних структур із метою їх засвоєння, водночас знаходив потужне покріплення й у споріднених змаганнях польського соратника. Ось тут десь і лежить пункт, на якому могла б відбутися зустріч С. Ґеорґе з українськими поетами [124, с. 202]». За таких умов розвиток модерного стилю, імовірно, відбувався б значно швидше й ефективніше.

Українська ж література часу автора, як можна здогадатися з його міркувань, вибрала, на жаль, зовсім інші шляхи розвитку: діаспорна замкнулася у своїй національній окремішності, а материкова – почала орієнтуватися на властиві російській культурі пріоритети, які були «породженням бєлінщини-некрасовщини-глєбуспенщини і т.д.». «Органічний стиль для росіян – «реалізм», «правда життя», «велич російської душі в ділах щоденного героїзму» і подібні речі, для мене органічно огидні, – пише Ігор Костецький у листі до Ю. Лавріненка 27.07.1959 року. – Думаєш, чому кацапня так доглибно ненавидить М. Гоголя і Ф. Достоєвського? Саме ж тому. А думаєш, звідки походить оця сутичка між В. Некрасовим та іншими з-за «Поеми про море», з-за нестерпного для кацапа «псевдопатосу»? Саме тому, що О. Довженко, П. Тичина, Ю. Яновський – це ж ускладнені відміни нашого прадавнього бароко, і на цих полях тільки й може розвиватися література українського роду» [111, с. 135]».

Ігор Костецький із великим захопленням сприймає стильове визначення Ю. Лавріненка стосовно нашої літератури міжвоєнного двадцятиліття: «Те, що ти пишеш про «необароко» і взагалі вжив цього терміну в прикладанні до 1917-1933 років, – разюче. Думаю, що це влучає в самий нерв проблеми. Та ж бароко – це наш притаманний, українсько-польський, «органічно-національний» стиль, так як для французів класицизм, а для німців – романтичні стилі. […] Отже, розвивай цю концепцію, вона конечна, як вода рибі [111, с. 135]». В іншому листі, через 8 років, автор знову ж таки продовжить цю свою думку, оцінюючи літературознавчі судження адресата: «Саме тобі належить визначення цілої епохи як «розстріляного Відродження». Можеш бути певний (зволь мені це невеличке пророкування): цей термін увійде накріпко в майбутню історію української духової діяльности, так, як

він уже широко прийнявся серед молодих інтелектуалів у нас удома [111, с. 147]» (лист 22.11.1967). У цитованих щойно рядках, звичайно, існує певне термінологічне протиріччя: для характеристики одного й того ж стильового періоду розвитку української літератури використано дві різні дефініції. Однак, як відомо, спільним для них є поняття типу творчості – суб'єктивного, або ж ідеалізуючого. Сказане ще раз переконує, що для стильової концепції Ігоря Костецького більш істотними були розмірковування про типи художнього узагальнення, які визначають, по-перше, специфіку різних стильових спільнот, у т.ч. національно-стадіальних чи групи письменників-однодумців, по-друге, – параметри індивідуальної творчої програми окремого митця.

Залучаючи до характеристики авторського концепту стилю анотовані вище ідеї Н. Мафтин, зазначимо: у ньому однозначно домінує філогенетичний аспект. Його усвідомленням, очевидно, зумовлена активна перекладацька діяльність Ігоря Костецького. У листуванні митця з Ю. Лавріненком знаходимо блискуче підтвердження сказаного. Беручись до друку в своєму видавництві «На горі» українських версій світової класики ініціатор цієї справи ледь не стосовно кожного перекладача писав у листі приблизно так: «Розкрити українське в П. Юркевичі і П. Юркевича в українському – хто ж це ще зробить, крім еміґрації! [111, с. 117]» (лист 20.04.1958). Як бачимо, розуміючи факт тотального російського контролю в радянській Україні, жителі якої не могли в силу політичних причин заповнювати перекладацьку лакуну в рідній культурі, митець покладав основну й виключну відповідальність на діаспору. Водночас він чітко усвідомлював, що і в їхніх умовах не все буде гладко. По-перше, тому що представники т. зв. «українського ґетто» в різних країнах зазвичай боялися організовувати якісь спілки для офіційної пропаганди своїх культур: «Треба дбати про власне «одноосібне літгосподарство», бо тільки так і можна щось вструґнути. Колективна творчість на розмагніченому полі еміґрації – виключається. Тож діймо одноосібно, пов'язуючи дії лише в таких принципових речах, як-от творчість В. Барки, – і нехай нас судять за сто років [111, с. 130]» (лист 21.06. 1959). Щойно вказану причину посилювали, по-друге, ще й взаємно зумовлювані психологічні комплекси національної меншовартості та самозакоханості: «Треба бути готовим наперед, що передстоїть ще сила труднощів. Справа просування будь-якого українського твору – справа комплексна. Українців повсюдно ненавидять… Наша довга еміґрація, від СВУ (донцовського, 1914 р.) і аж до найновіших днів, постаралася про те майстерно. Це й справді така нечувана любов до батьківщини, що треба вживати бозна-яких зусиль, аби нейтралізувати її шкідливі наслідки у світі [111, с. 151]» (лист 15.03.1972).

Отож, беручись до відповідальної справи друку українських перекладів, Ігор Костецький дбав насамперед про вузьке коло однодумців, які б могли в будь-який момент підсобити йому якщо не матеріально, то хоча б ідейно. Листи автора до Ю. Лавріненка переконують, що, крім адресата, підтримували його В. Барка, В. Гаєвський, О. Зуєвський, О. Ізарський, Т. Осьмачка, Д.

Чижевський. Хтось писав рецензії, хтось надавав власний чи віднайдений художній матеріал. Наприклад, Ю. Лавріненко мав подбати про «переписання тих пісень з «Одіссеї», що їх переклав О. Потебня», «видурити в Т. Осьмачки на предмет публікації його переклад Шекспірового «Генрі IV» [111, с. 107]» (лист 26.08.1957); «зробити бодай монтажі (тобто вибори) з праць О. Потебні і П. Юркевича в українських перекладах. […] Гарно було б також перекласти по-українському «З дзєюф України» В. Липинського [111, с. 113]» (лист 3.01. 1958); дати «зрозуміти В. Барці, що не тільки ми маємо обов'язки супроти нього (які ми виконаємо), але й він – супроти навіть не нас, а української культури. Йдеться про все той же переклад «Короля Ліра», що його він так блискуче розпочав (у чому ти міг переконатися з попереднього числа «Україна і Світ») і так ганебно перервав [111, с. 131]» (лист 21.06.1959); відшукати десь «текст костомарівської «Книги битія українського народу» […] для порівняння з А. Міцкевичем, якого в українських перекладах я наміряюсь видавати [111, с. 153]» (лист 20.02.1977) і т.д. Звичайно, саме на Ю. Лавріненка лягала дуже велика відповідальність – і не лише посередницька, а й організаційна: «Санкціонуй при «Слові» утворення одноосібної (безплатної) посади, що відала б надходженнями на розпродувану (і видану) «Вістями» книжечку: «Баляда про Редінґську тюрму» Оскара Вайлда в перекладі Теодосія Осьмачки [111, с. 119]» (лист 29.05.1958). Як бачимо, попри всі труднощі й неузгодженості двоє друзів-однодумців уперто й самовіддано рухали дуже важливу для тогочасного українства справу популяризації нашої культури в світі та взаємного засвоєння світової класики українцями.

Враховуючи загальний контекст міркувань Ігоря Костецького про врівноважування органічних для кожної національної словесності естетичних кодів із новітніми стильовими пошуками, можна припустити, що наша тогочасна література пішла б значно впевненіше європейськими стежками, якщо би більша кількість її представників подібним чином сприймала власні плюси й мінуси та займалася аналогічними формами культурницької діяльності. Натомість самого автора, як ми вже писали вище, не розуміли в його ж таки середовищі й не поділяли думку письменника про «принцип сміливості у ставленні до мовного матеріалу»: «Я, здається, тим знайшов найточнішу формулу того, що ввесь час хочу сказати. Застосування цього принципу не відбувалось в українській літературі з потрібною силою. Самим фактом колоніяльного гноблення таке явище годі пояснити. Це бо була теж своєрідна засада – писати не для людства, а для звуженого етнічного кола, не в натхненні творчої пристрасти, а як Бог велів [100, с. 102]». Виступаючи проти зазначеного консерватизму естетичних засад, письменник акцентував спочатку на формально-змістових якостях тексту, які є результатом фахової роботи митця зі словом, а потім, імовірно, вдався до більш радикальних засобів, через що й охрестили його в діаспорних колах «банкротом літератури», «ненормально думаючою людиною», винахідником «камбрбум-літераторської організації» і под. У такий спосіб було великою мірою спотворено його ідею модерного стилю в українській літературі, який мав би розвиватися способом одночасної та паритетної актуалізації «первісних

живильних соків» народної культури й нових естетичних віянь Заходу. Тому цілком справедливою вважаємо таку думку М. Р. Стеха: Ігореві Костецькому найближчою була епоха «західноєвропейського модернізму – культурна парадигма, до якої, напевне, він належав органічніше й цілісніше, ніж будь-який інший український літератор його покоління [229, с. 159]».

За свідченням самого автора, він давно мав намір написати важливу статтю «про модерну поезію і взагалі мистецтво [111, с. 107]». У листі до Ю. Лавріненка від 7.10.1957 року Ігор Костецький уже вкотре скаржився: «Автоматизація генія» ще далеко не готова. Я пишу взагалі дуже повільно. Але тим часом у мене готова ніби вступна до цієї теми річ, постала під враженням недавно відбутої подорожі до Швейцарії. Там у зародку (або в конспекті) всі ті проблеми, що їх ширше хочу розпростати в «Автоматизації» [111, с. 108]». Однак, на думку М. Р. Стеха, автор найімовірніше «ніколи не завершив цього задуманого есею [див. 111, с. 107]». Натомість докладне знайомство з поетикою канто Е. Павнда спонукало Ігоря Костецького пізніше висловити «ключові ідеї власних концепцій розвитку модерного мистецтва […] у передмові до книжки «Тло поетичної місії Езри Павнда» [229, с. 160]».

У першому розділі ми говорили, що аналіз цієї вступної статті допоміг А. Білій, по-перше, узагальнити найвагоміші здобутки XX століття, тобто три новітні принципи творчості – перехідний, пародійно-колажний і міфологічний, по-друге, – висловити в підсумку гіпотезу про полістилістичний характер авторського письма, близького до необароко та постмодернізму. Цікаво, що ще в коментарі «Як читати канто» дослідник, аналізуючи специфіку цього жанру, фактично вже окреслив ті естетичні ознаки, які стануть згодом предметом осмислення в роботі, присвяченій модернізмові поетичної творчості Е. Павнда. Це, по-перше, незавершений характер твору, тобто проміжний тип художньої форми: канто – «усе ще тільки матеріял, сирівець, хоч і доведений уже, щоправда, до стану півфабрикату, як-от записана композитором у чернетці музична фраза, яка спала йому на думку і яка потім буде розвиватися й варіюватися [141, с. 225]». Друга властивість улюбленої жанрової форми Е. Павнда – можливість створювати ефект багатоплановості: «Оце високе вміння пропускати абстракцію «через середовище», вміння всюди відшукати точки дотику між метонімією (одиниця прози) та метафорою (одиниця поезії) і надає Канто специфічного звучання. […] Урівноважити оповідь у гимні, а зоровий образ, «ейдос», у ліричному виливі, звести всі рухомі первні до одноразової непорушности – це й є головне завдання поезії [141, с. 227]». Третя особливість канто – здатність переводити увагу читача з окремих художніх деталей на художній тип чи його праобраз, тобто на міфологічні першооснови буття: «Словесне єство Канто відмінне від псевдоклясицистичного тим, що, на протилежність йому, воно не зводить приватні випадки до словесних типів, а, узагальнюючи деталь, конче дає відчути в ньому його походження, зберігає йому його своєрідне зерно [141, с. 227]». Як бачимо з наведених цитат, уже в роботі про канто більшою чи меншою мірою були встановлені ті три новітні принципи творчості, які дослідник детальніше опише в праці «Тло поетичної місії Езри Павнда».

Вдаючись до аналізу теоретичних ідей автора, більшість учених відзначали дилетантизм, еклектизм і колажність його основних робіт, зумовлені переважно браком освіти [271, с. 114]. Та, зрештою, сам Ігор Костецький жодною мірою не приховував фрагментарного характеру своїх літературознавчих пізнань, спричиненого не тупістю чи лінощами, а прикрими поворотами долі, яка не дозволяла йому систематично вчитися: «Я носив у кутках свого мозку мішки з датами й іменнями. […] Я міг дати найдетальнішу довідку щодо Жофре Рюделя, стилю провансальських альб і серен, про «Адвоката Патлена» й «Мула без гнуздечки», таку точну й вичерпну, як на це не спромігся б жоден галицький маґістер. […] Але я не читав «Виховання почуттів» Флобера, «Вільгельма Майстера» Ґете, Шілерового «Валенштайна», більшості творів Золя й Драйвера… [116, с. 517] ». Через такі об’єктивні обставини й умови автор часто вдавався до власної інтуїції і саме з її погляду розглядав цікаве для себе естетичне явище, а не в ракурсі полеміки з усталеними поглядами на ту чи іншу мистецьку річ, причому тлумачив зацікавлено, неначе відкриваючи заново велосипед.

Відгомін указаної тенденції помітний і в статті «Тло поетичної місії Езри Павнда». Скажімо, пишучи її в 50-их рр. XX століття, Ігор Костецький іноді зовсім буквально розглядає модерн як різновид «юґендстилю», що «покривається з епігонадою певного роду стилістичного символізму»; поверхнево декларує духовну, надматеріалістичну, високо мистецьку настанову модернізму тільки через те, що він протиставляється реалізму [133, с. 381–382]; вживає фактично в синонімічному сенсі терміни «модерн», «символізм», «новий вираз класицизму», а згодом встановлює три щаблі модерного оновлення мистецтва (експресіонізм, пародія, міфологізм), зовсім не вводячи понять стильових різновидів модернізму і не дбаючи про конкретний принцип їх класифікації [133, с. 384–389]. І все ж попри відсутність теоретичної дисципліни, аналізована стаття цікава не лише своїм дослідницьким пафосом, а й глибокими інтуїтивними прозріннями, не доступними, як відомо, для тих, хто керується лише логікою і встановленою системою понять.

Перше, що позитивно вражає в цій роботі, – це цілеспрямована й послідовна декларація контакту модернізму з традиційним мистецтвом у різних його формах (народно-вжитковій, ритуально-релігійній і под.), покликаного перевести їх характерні ознаки на новий, вищий рівень загальнолюдського естетичного ідеалу. «Модерне мистецтво з пошаною ставиться до мистецтва народного ритуального та вжиткового», але стоїть «понад національною обмеженістю», замкнутістю окремих культур, – пише Ігор Костецький. – Воно синтезує ідеали народів. […] Це радше якісна ознака мистецтва, тобто «фаховість» [133, с. 381–382]». «Новий вираз класицизму відрізняється від попередніх лише тим, що їхні фігури він дещо видозмінить: коло може витягтися в овал, рівнобічний трикутник у нерівнобічний або тупокутний, прямокутний чотирикутник – у паралелограм і трапецію. Неміренно збільшиться кількість матеріялу: того, що здобуто в окремих стилях і школах, і того, що безперервно й далі здобуватиметься. Але в основі

лежатиме світла простота: класицизм. [...] Людство потребує мистецтва, вся складність якого зводилася б до основних знаків, […] коротких і ударних символів, […] символічної одноразовості маски замість найдокладнішої міміки обличчя. […] Митець нового класицизму стане великим вияснювачем. Він знову прийме на себе обов'язки церемоніймайстра масового ритуалу [133, с. 385]». Отже, автора жодною мірою не можна звинувачувати в тому, що його теорія модерного стилю будується на запереченні традиції як такої.

Ще одна важлива риса підходу дослідника до модернізму полягає в спробі пояснити причини його т.зв. «незрозумілості» не способом простої декларації елітарності нового стилю, а немовби зсередини, із погляду внутрішніх законів розвитку мистецтва в перехідних епохах. Для цього Ігор Костецький спочатку з'ясовує суспільно-культурні й естетичні передумови «межової» ситуації тогочасного мистецтва: «Труднощ лежить лише в тому, що мистецтво у своїй монументалізації значно пішло вперед, тоді як світ суспільний перебуває у стані роздрібнених комплікацій. Перехід до вселюдського суспільного знаменника не може бути нескладний. Революціям притаманний біль розривів. Переплутане все життя періоду недосконало «об'єднаних націй». Виникають і, нерозв'язувані, одна одній стають упоперек проблеми: перенаселення, прохарчування, масовізації психіки, національна, колоніальна, соціяльного устрою. В естетичній площині входженню модерного мистецтва в життя – входженню як конечної в побуті речі – найбільш, однак, перешкоджають суперечні коментарі до нього [133, с. 386]». Зі сказаного можна зрозуміти, що бурхливе становлення модерного мистецтва гальмувалося запізненням суспільного розвитку та ускладнювалося частими фактами болісного неприйняття нових естетичних відкриттів прихильниками іншого типу творчості.

Усе це, очевидно, спричинювало спонтанно-ймовірнісний характер розвитку багатьох течій модернізму одночасно, кожна з яких по-своєму долала труднощі розривів і трансформацій, а іноді й рівнобіжними лініями прямувала до своєї мети – досконалого володіння смисловими пластами. «Питання «незрозумілости» модерного мистецтва зводиться до проблеми бачення. […] Бачити значить: опанувати те, на що дивишся. Бачити – це вміти . Новий класицист виростає, таким робом, на класика нової техніки. Формально-технічні властивості нового класицизму відрізняються тим, що не заперечують усе попереднє, а, навпаки, включають у свій обсяг осередні точки кожного мистецького явища». Проводячи «революцію деталі», модерне мистецтво прагне до «вершини синтетичного», і на цьому шляху «належалось йому здобути три ступні [133, с. 387]».

Перший етап у цьому процесі, за твердженням Ігоря Костецького, – це надання «поодинокому автономного значення» і возведення його «у новий тип», таке «екстатичне випинання» окремої, на перший погляд, незначної деталі створювало їй статус «неповторного символу». Вказане перетворення здійснив експресіонізм, навчивши «по-новому бачити індивідуальні символи численних шкіл народного мистецтва», запропонувавши на противагу реалістичному принципу деталізації «нові художньо-технічні терміни:

учуднення і *зсув*». Формально це досягалося деструкцією звичного бачення, усталеного синтаксису й т. ін. [133, с. 387–388].

Наступний щабель у розвитку модерного мистецтва – «праця в напрямі багатопланового виразу». Його забезпечила нова техніка побудови композиційної структури твору, для характеристики якої автор статті використовує термін «пародія» у його етимологічному сенсі – «рівнобіжний спів», «спів допари», а також формалістські поняття «*оголення засобу* і *пакувального матеріялу*». Це методика симультанного зображення і сприйняття, «монтажу різних планів», створення ефекту «мистецької відстані», завдяки якій звична деталь постає в уяві читача «несподіваним робом», набуває особливої функції [133, с. 388].

До третього етапу еволюції модернізму призвела тенденція міфологізації. Вона, з одного боку, повернула мистецтво до його першооснов, а з іншого, – забезпечила коригування системи вічних і нових міфів та утворення якісно нового типу «взаємнення Я з Ти» [133, с. 388–389], тобто єдність розумової й неусвідомлюваної сфери психічної активності митця і читача, синтез усіх складників окремого художнього знака та всіх компонентів внутрішньої структури художнього твору на різних його рівнях – образному, наративному, сюжетному й т. ін.

Здійснений опис теорії модерністського стилю Ігоря Костецького переконує, що його стильова концепція враховує не лише згадувані вище поняття «тип творчості», «національно-стадіальні спільноти», «перехідні епохи», «творчий метод», «індивідуальний стиль», а й «стиль як домінанта художньої форми, її організовуюча сила». Адже, описуючи найістотніші ознаки модернізму, дослідник зосереджує свою увагу передовсім на взаємозв’язку нових естетичних принципів та формальних засобів їхнього оприявлення в різних складниках художньої структури. Безумовно, не всі наведені міркування можна вважати теоретично виваженими, однак вони все-таки засвідчують велике авторське зацікавлення загальномистецькою проблематикою стилю.

Красномовним підтвердженням сказаного є також наступне розлоге судження Ігоря Костецького, яке цитуємо майже повністю, оскільки воно дуже точно передає суть його стильової концепції: «Стиль – це техніка. Але техніка може розвиватися лише в залежності від об’єкту свого прикладання. […] Щоб стати мистецькою, ідея мусить дістати насамперед внутрішню форму . Її треба «побачити» у світі певних вимірів, певних співвідношень, певних ритмів. Мистецька ідея народжується відразу в сорочці, але народжується спершу тільки для мистця. І техніка стилю служить йому, щоб зробити мистецьку ідею приступною іншим. Єдність мистецького явища досягається не механічним поєднанням змісту й форми, тобто ідеї зі стилем, лише єдністю внутрішньої форми з зовнішньою. Хемічно стиль сполучається з мистецькою ідеєю. Притяганий силоміць до ідеї як такої, поминаючи це питоменне йому посереднє становище, стиль стає мистецьким фальшем. Стиль як гола ілюстрація до ідеї – це звук у порожнечі, тобто звук німий [105, с. 152]». Зважаючи на видиму присутність у наведених рядках ідей О. Потебні про т.зв.

внутрішню форму слова і художнього тексту, припускаємо, що Ігоря Костецького не варто безапеляційно вважати послідовником формалізму. Слід радше співвідносити його теорію стилю з анотованою вище концепцією О. Чичеріна, в якій лінгвостилістика співіснує з філософією мови та проблематикою художньо-естетичної цілісності. Письменник, безумовно, розуміє стиль як динамічну сферу народження, існування і розвитку мистецької ідеї, завдяки якій між думкою письменника та всіма елементами художньої форми встановлюється зворотний об'єднувальний і організовуючий зв'язок; при цьому будь-яке порушення вказаного балансу призводить до руйнування стилю.

Як спрацьовувала ця концепція на практиці, Ігор Костецький перевіряв принаймні декілька разів. Скажімо, в статті «До техніки романтичного письма» він здійснив детальний аналіз цього світогляду, що «народжувався не з органіки автономних законів розвитку мистецьких форм, а виплекувався в інкубаторі релігійних, політичних, громадянських, нарешті національних та інших немистецьких ідей [105, с. 150]». Розглянувши найголовніші факти романтичного досвіду німців, англійців, італійців і французів, автор прийшов до висновку, що «романтичний стиль» як такий у XIX столітті не дійшов до стадії перетворення мистецької ідеї в художню форму: «Фальшиве розуміння єдности змісту й форми затримало літературний розвиток, особливо у німців. «Романтичний стиль» оформився лише фрагментарно, під єдністю загального світогляду – в різних, раз у раз взаємно не сполучних мистецьких світоглядах. Досліджувати «романтичний стиль» на порозі XVIII та XIX сторіч – практично означає досліджувати поодинокі, розрізнені (частіше – півмистецькі) явища з врахуванням того, що в багатьох з них тільки в самому зародку живуть первні, які пізніше таки пробилися до спільного стилевідчуття . Техніка романтичного мистецького світогляду досягла ідеального стану аж сто років пізніше, коли німецькі літератори спромоглися на витвір експресіоністичного стилю і тим заманіфестувались як нова літературна нація Европи. Аж за сто років «народ мистців та поетів» здійснив другу частину даної йому в поспіху авансом назви [105, с. 152]».

Протилежний випадок руйнування художнього стилю через механічне прилаштовування формальних засобів до декларованої мистецької ідеї Ігор Костецький спостеріг у практиці екзистенціалістів, про що так написав 21.06. 1959 року в листі до Ю. Лавріненка: «Справа в тому, що я нещодавно прочитав п'єсу Артура Міллера «The Crucible», а також бачив її зфільмованою за сценарієм Ж.-П. Сартра. Це переповнило чашу мого терпіння супроти екзистенціялізму. До чорта з усім цим! Я абсолютно не маю нічого проти песимістичної літератури, але є якісь нитки, яких не можна рвати остаточно. Я аґітую за В. Шекспіра цілком серйозно. Песимізм «Гамлета» чудовий і всеохопний, але яка ж радість цю річ читати й бачити на сцені. А сартризм це щось наче як погребіння живого від віко, в тісному просторі, де не можна вирівняти ні рук, ані ніг. І головне: пощо? Таж Бог, життя, смерть, почуття провини, викуплення, свобода, обов'язок і т.д. – усе це речі неймовірно простіші, ніж їх намагаються зображувати ці паршивці вселенної [111, с. 132]»

. З наведеної цитати зрозуміло, що митця фактично роздратувало зумисне допасовування авторами-екзистенціалістами своїх сюжетів до ідеї абсолютного Зла, або т.зв. Ніщо. Цілком закономірно, що воно справило на нього враження мистецького фальшу, адже суперечило базовим засадам авторської стильової концепції.

Таким чином, здійснений аналіз критичних (подекуди – теоретичних) суджень Ігоря Костецького з приводу художнього стилю переконує, що його стильова концепція базується переважно на авторському інтуїтивному відчутті феномену стилю. Вона враховує насамперед такі відомі в літературознавстві стильові критерії, як «тип творчості», «національно-стадіальні спільноти», «стильові епохи», «творчий метод» та «індивідуальний стиль». Водночас особливе зацікавлення проблемою модернізму спонукало дослідника й до спорадичного розгляду семантичних пластів категорії стилю, включно з поняттями стильових різновидів, формальних засобів оприявлення мистецької ідеї, стильових чинників і носіїв стилю. Говорячи про вплив творчого методу на художню форму, Ігор Костецький виступав проти його механістичного тлумачення, ратував за розуміння стилю як динамічної сфери становлення, буття і розвитку мистецької ідеї, завдяки чому між автором і читачем встановлюється тривкий естетичний контакт-взаєморозуміння.

Висновки до другого розділу

Сучасний стан недостатньої розробки концепції художнього стилю в українській науці про словесність можна вважати наслідком двох тенденцій: 1) великого захоплення сцієнтичними методологіями, які популяризували лінгвостилістику, 2) продовження, хай і прихованого або нецілковитого, традицій радянського літературознавства, зосередженого виключно на діалектико-естетичних принципах. Напевно, вперше в силовому полі цих різноспрямованих векторів теорії художнього стилю, дія яких зумовила коливання літературознавчої ідеї стилю між лінгвістичною і загалом мистецтвознавчою (нерідко без урахування специфіки словесної творчості як такої), – опинилися ті діячі української культури 30-40-их рр. ХХ століття, які в силу політичних причин змушені були емігрувати за кордон. Одним із них є, безумовно, Ігор Костецький, у критичному доробку котрого знаходимо чимало праць, де фактично паралельно співіснують стилістичні концепти формалізму та загального мистецтвознавства.

В основі діалектико-естетичної концепції стилю лежить категорія творчого методу, специфіка якого, з одного боку, визначається «духом епохи» , суспільно-політичними, національно-ментальними, філософсько-естетичними, онтологічними, релігійними й ін. основами авторської свідомості, а з іншого, – сама зумовлює характер естетичного впливу стильового явища на читача. Оскільки художній метод є, умовно кажучи, способом літературного тлумачення життя, то в радянському літературознавстві навіть існував своєрідний синонім до терміна «стиль» – поняття «тип творчості» (реалістичний і романтичний, або ідеалізуючий чи символічний).

Представники діалектико-естетичного підходу до стилю, крім того, наголошують, що стиль слід розуміти не як статичний, а як динамічний стержень змістовної форми. Адже будь-який компонент формозмісту стає стилістично маркованим лише завдяки різкому виділенню на фоні нейтрального матеріалу. З цієї причини для дослідження естетичного феномену художнього стилю конче необхідно використовувати методи аналогії, типології, порівняння, а також враховувати т.зв. перехідні стани (зміну епох, напрямів і т. ін.), що сприятиме кращому увиразненню особливостей індивідуального творчого методу автора.

Згідно з твердженням Ю. Борєва, стиль – це скерованість усіх елементів тексту до його єдиного художнього центру, сила, яка забезпечує цілковиту монолітність твору. Оскільки ж першоелементом літератури є слово, то саме художня мова несе на собі вирішальну стилістичну функцію, на чому свого часу наголосив О. Чичерін. Дбаючи про єдність історичного та стилістичного чинників у власній концепції індивідуальних стилів, цей український літературознавець зробив дуже оригінальну спробу прокласти місток між діалектико-естетичним підходом до стилю і лінгвостилістикою, яка утвердилася в науці про словесність після формалістів і структуралістів. Чичерінська теорія художнього стилю, як відомо, виникала, з одного боку, через зіставлення з досвідом формальної школи 1920-х років, а з іншого, – під вирішальним впливом філософії мови В. Гумбольдта в її застосуванні О. Потебнею.

До певної міри аналогічну передісторію має стильова концепція Ігоря Костецького, котрий був свідком російського формалістського досвіду в юності, коли спостерігав скандал навколо драматичних сценок Д. Хармса і А. Введенського. Прискіпливе вивчення митцем праць В. Шкловського вилилося в розробку на основі формалістських ідей «учуднення» та «пародії» власної теорії «зауму», «автоматичного письма», «деформування слова», «творення міфу» і т. ін., докладний розгляд якої дав підстави І. Юровій називати її постструктуралістською і постмодерністською.

Детально ця концепція викладена в програмній щодо модернізму статті «Тло поетичної місії Езри Павнда», де узагальнено найвагоміші здобутки XX століття, тобто три новітні принципи творчості – перехідний, пародійно-колажний і міфологічний. Перший полягав у експресіоністському наданні незначній деталі статусу «неповторного символу», деструкції звичного бачення, усталеного синтаксису й т. ін., які забезпечувалися прийомами учуднення і зсуву. Наступний щабель у розвитку модерного мистецтва – праця в напрямі багатопланового виразу, його символічним репрезентантом стала пародія (в етимологічному сенсі – «спів допари»), тобто техніки монтажу, симультанного зображення, створення ефекту «мистецької відстані» , завдяки яким звична деталь набувала особливої функції. До третього етапу еволюції модернізму призвела тенденція міфологізації: вона, з одного боку, повернула мистецтво до першооснов, а з іншого, – забезпечила коригування системи вічних і нових міфів та утворення якісно нового типу «взаємнення Я з Ти», тобто єдність розумової й неусвідомлюваної сфери психічної активності

митця і читача, синтез усіх складників окремого художнього знака та всіх компонентів внутрішньої структури художнього твору на різних його рівнях – образному, наративному, сюжетному й т. ін.

Водночас, розмірковуючи над взаємозв'язком світогляду автора і властивою для нього технікою стилю, Ігор Костецький використовував ідеї О. Потебні про т.зв. внутрішню форму слова і художнього тексту, через що його не слід однозначно вважати послідовником формалізму. Це ще більше споріднює його теорію стилю зі згаданою вище концепцією О. Чичеріна, в якій лінгвостилістика співіснує з філософією мови та проблематикою художньо-естетичної цілісності. Ігор Костецький тлумачить стильову техніку як динамічну сферу народження, існування і розвитку мистецької ідеї, при якій між думкою письменника та всіма елементами художньої форми встановлюється зворотно-об'єднувальний зв'язок, через що порушення такого балансу призводить до руйнування стилю, до мистецької фальші. У вказаному ракурсі його концепція мовотворчості сплітається з мистецтвознавчими підходами до розуміння стилю.

З-поміж усіх діалектико-естетичних концептів найбільш апробованою в стильовій теорії Ігоря Костецького є категорія творчого методу, а точніше – типу творчості. У зазначеному ракурсі його підхід близький до суджень Д. Чижевського про відмінність об'єктивних («ясних») і суб'єктивних («глибоких») стилів. Саме під таким кутом зору розгортається у роботах автора концепція українського модернізму.

Цікаво, що він не просто акцентує на запереченні модернізмом класичного спадку, а декларує потребу якісно нового стильового оживлення та переосмислення тих цінностей, які є ключовими в національній словесності . В критика знаходимо цілком самобутнє розуміння проблеми «канону»: митець визнавав його доцільність, але тільки в тому випадку, якщо традиція забезпечує внутрішні резерви майбутньої еволюції національної культури, а не її закостеніння. Ще одна важлива риса підходу дослідника до модернізму полягає в спробі пояснити причини його т.зв. «незрозумілості» не способом простої декларації елітарності нового стилю, а немовби зсередини, із погляду внутрішніх законів розвитку мистецтва в перехідних епохах. Для цього Ігор Костецький спочатку з'ясовує суспільно-культурні й естетичні передумови «межової» ситуації тогочасного мистецтва, а потім уточнює, що бурхливе становлення модерного мистецтва у нас гальмувалося запізненням суспільного розвитку, частими фактами болісного неприйняття нових естетичних відкриттів прихильниками іншого типу творчості.

Аналогічними інтенціями характеризується і концепція «органічно-національного» стилю Ігоря Костецького. На відміну від Юрія Шереха, він зауважує не лише потребу розвитку національної літератури за зразком європейського модерну, а й встановлює причини слабкості нового стилю в українців, розмірковує про ті «первісні живильні соки» народної культури, які потрібно актуалізувати, щоб нові естетичні віяння Заходу не були лише диковинкою та примарою для нашої словесності. Українським авторам Ігор Костецький радить узяти приклад із С. Ґеорґе, котрий, удаючись до

народнопісенних структур, знаходив водночас потужне підкріплення у споріднених змаганнях модерних авторів. За умови такого толерантного ставлення до традиції та новаторства розвиток модерного стилю в Україні, на думку критика, відбувався б значно швидше й ефективніше. Із великим захопленням Ігор Костецький сприймає стильове визначення Ю. Лавріненка стосовно нашої літератури міжвоєнного двадцятиліття як необароко. Саме його він називає українсько-польським «органічно-національним» стилем.

Проведений аналіз концепції художнього стилю Ігоря Костецького переконує, що вона, по-перше, базується переважно на авторському інтуїтивному відчутті феномену стилю, по-друге, цілком самобутньо балансує між лінгвостилістикою і діалектико-естетичними підходами, по-третє, повною мірою відображає суть його літературних шукань, що дозволить нам у наступних розділах дисертації глибше охарактеризувати специфіку індивідуального стилю творчості письменника.

РОЗДІЛ 3
СПЕЦИФІКА ПОЄДНАННЯ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ У ТВОРЧОМУ МЕТОДІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

Відзначена багатьма дослідниками художня майстерність Ігоря Костецького, яка має підкреслено експериментальний і епатажний характер, а також позначена особливою мірою стильової строкатості, потребує сьогодні більш детального вивчення – як у ракурсі загально естетичного феномену стилю, так і в аспекті формування полістильного творчого методу автора.

Враховуючи той факт, що стильова теорія Ігоря Костецького зпоміж усіх діалектико-естетичних концептів найбільше враховує поняття типу творчості, ми спробуємо спочатку змоделювати в цьому розділі дисертації загальну картину еволюції творчого методу автора, яка диктувалася чітко усвідомленою потребою якісно нового стильового оживлення та переосмислення тих переважно суб'єктивно маркованих цінностей національної культури, які стали ключовими для української словесності й зумовили активний розвиток у ній бароко і романтизму.

Як уже зазначалося, Ігор Костецький цілком своєрідно пояснював причини запізнілого розвитку модернізму в нашій літературі та його т.зв. «незрозумілості», розглядаючи процес формування цього стилю з погляду глибинних законів розвитку мистецтва в перехідних епохах. Вивчення «межової» ситуації тогочасного українського мистецтва дало підстави критику говорити про факти запізнення суспільно-культурного розвитку, болісного неприйняття нових естетичних відкриттів й абсолютизацію романтики представниками старшого покоління. Формулюючи свою концепцію «органічно-національного» стилю, Ігор Костецький, про що вже йшлося в другому розділі, радив тогочасним митцям брати приклад із С. Ґеорґе, котрий, удаючись до народнопісенної стилістики, знаходив, крім того, потужну силу в споріднених пошуках модерних авторів. За умови толерантного ставлення до традиції та новаторства розвиток модерного стилю в Україні, на думку критика, відбувався б швидше й ефективніше.

Попередній аналіз художньої спадщини письменника під кутом зору ознак стильових напрямів спонукає думати, що Ігор Костецький сам вирішив випробувати на практиці справедливість висловленої ним гіпотези. Адже в його творах більшою чи меншою мірою наявні ознаки романтизму, експресіонізму, екзистенціалізму, сюрреалізму. Роль кожного з названих стильових різновидів у формуванні індивідуального стилю автора і специфіка їх співіснування стануть головним предметом дослідження у цьому розділі роботи.

3.1 Ознаки «мистецького світогляду романтичного типу»

Як уже говорилося, Ігор Костецький у статті «До техніки романтичного письма» здійснив її детальний аналіз. На думку письменника, романтизм XIX століття слід розуміти не як стиль, а як світогляд, що «існував тільки в ідеї, ні

разу в історії европейської літератури не ставши реальною величиною [105, с. 149]». Це було «специфічне явище півлітературного порядку, шукання естетики на позаестетичних стежках, великий заблуд, що в ньому окремі сягання до мистецького ідеалу означали окремі нелогічні вискоки супроти ідеалу світоглядового [105, с. 151]».

«Романтизм – це світогляд насамперед релігійний. Це значить, що для його поезії та прози першочергово стояла […] проблема переключення релігійної ідеї в царину мистецької внутрішньої форми. […] Що філософія при тому ототожнювалася з релігією, не підлягає жадному сумніву. […] З погляду технічного, – пише Ігор Костецький, – це означає лобове намагання описати думку, поминаючи (або не вміючи не обминути) її внутрішню мистецьку форму. […] Романтики запозичили собі на допомогу внутрішню форму, звичайно, не тільки з канонізованого романського світу вимірів і ритмів, […] вони разом з тим звернулися до інших можливостей. […] Шукали насамперед нових розмірів і нових родів строфіки. Але поверхове дедалі владніше штовхало в доглибне. З'являлися нові слова, що були «простими», «народними», «низькими», а разом з тим рідкими, нечуваними, екзотичними у власній рідній мові. Їх надзвичайне сполучення давало новий образ, їх небувале розміщення утворювало новий ритм, їх вишукане звучання приносило нову евфонію [105, с. 153–155]».

Розглядаючи студії Ігоря Костецького про літературу романтизму, М. Р. Стех наводить іще чимало істотних суджень автора, які, на жаль, були втрачені й через це не включені до нового передруку статті «До техніки романтичного письма» на сторінках журналу «Кур'єр Кривбасу» в 2008 році. Ці тези мають дещо метафоричний характер, але по-своєму красномовно розкривають суть поглядів критика на цю проблему. Розглянемо їх коротко. По-перше, Ігор Костецький диференціює два типи людей-антагоністів – романтика й філістера; останній «кидається на фальшиве золото», «мислить днями, щонайбільше тижнями», «поспішає нині, зараз, негайно ж наїстися своєї сочевичної юшки, як Ісав», а романтик – «це людина з простромленою головою, в обидва отвори якої глядить вічність [див. 228, с. 147]». По-друге, критик робить спробу узагальнено висловити ключові ознаки романтичного світогляду. Серед них – прагнення волі та фантазії, «дихання на повні груди», намагання поодинці «впливати на загальний хід подій», «вплітання маленької людської волі у величезний вінок Божої волі, що є дією творення всесвіту», а також – «всеоб'ємливість» («Смішне поруч жалібного, побутове поруч звитяжного, містичне поруч тверезого, дике й безумне поруч розумного – ось суміш, в якій відбувається дія романтична, суміш, проти якої повставав у своїй геніяльній обмеженості Л. Толстой, представник однієї з найнеромантичніших народностей світу») [див. 228, с. 148].

Постійне шукання романтиками нової техніки в XIX столітті, на думку Ігоря Костецького, вилилося в народження справжнього романтичного стилю аж у XX сторіччі – в експресіоністів, котрі «винайшли ключ до певної тональної системи», подбавши про «узасаднення загального світовідчуття як внутрішньої форми видива певного світу [97, с. 157]». Спромігшись на витвір

експресіоністичного стилю, німецькі письменники заманіфестувались як нова літературна нація Європи, підтвердивши на практиці ту назву, яку їм авансом дала критика – «народ мистців та поетів» [105, с. 152].

Наведені щойно думки Ігоря Костецького з приводу романтизму знову ж таки переконують, що для стильової концепції автора найбільш органічним було протиставлення романтичного чи символічного (ідеалізуючого) й реалістичного (типізуючого) типів творчості. Усі симпатії критика – на стороні першого з названих різновидів художнього узагальнення, причому вони були настільки сильними, що спричинилися до різного роду протиріч у судженнях Ігоря Костецького. Ці суперечності стосуються як проблеми визнання чи невизнання романтичного стилю як такого (все-таки – світогляд це чи стиль?), так і розгляду еволюції «мистецького світогляду романтичного типу» від «півлітературного явища» до нової техніки з особливою «тональною системою», що найповніше виявилася в експресіонізмі.

Зважаючи, з одного боку, на сильне зацікавлення письменника питанням романтизму, а з іншого, – на певний дилетантизм його суджень із цього приводу, спробуємо розглянути факти часткового прояву романтичної естетики в творчості автора, розуміючи, що це «романтизм» більше умовний, із тяжінням до експресіонізму.

За висловом Ю. Бойка-Блохина, важливою передумовою повернення письменників української діаспори до романтизму став той факт, що «для емігрантів він був чимось більшим, ніж просто стиль, був формою національного самопізнання і життєвого оптимізму, виразом могутнього прагнення до самоствердження себе як нації». Саме тому романтизм можна вважати «панівним стилем тогочасної української еміграційної літератури», причому домінантою в ньому «були взаємини особистості з національним колективом», мотив «національної туги» й т. ін. [20, с. 250].

У першому розділі ми вже зазначали, що стосунки Ігоря Костецького з старшим поколінням української діаспори були, за незначним винятком, досить складними. Багато хто не поділяв його мовотворчих експериментів, залишаючись у полоні романтичної туги за втраченою Батьківщиною. Зрозуміло, що тривале перебування в такому духовному кліматі, де поняття «романтизму» неодмінно прикладалося до всього українського, не могло не вплинути на Ігоря Мерзлякова. Все це спонукало його осмислювати природу романтичного світогляду і, очевидно, «приміряти» її до свого розуміння художнього стилю на практиці. Можливо, складність узгодження змістових ідеалів романтики з бажаною для автора експериментальною формою їх викладу змушувала Ігоря Костецького ставити питання про романтизм як світогляд, а не стиль, а також – шукати для нього певні еквіваленти в новітньому модерному мистецтві, зокрема в експресіонізмі.

Певне пояснення можливості такого широкого погляду на романтизм знаходимо в праці Р. Голода: «Романтичний тип творчості еволюціонував від наївного сентименталізму до естетично вишуканого, високоінтелектуального символізму. Насиченість символічними образами – така ж характерна ознака романтичного твору, як і експресивна наповненість. Інколи важко визначити

межу, за якою закінчується романтичність і починається романтизм [38, с. 43]».

Деякі з окреслених питань Ігор Костецький частково порушив і в резонансній статті «Романтизм і наше письменство сьогодні» [127]. Митець виходив із того, що настрої розгубленості в українському духовному житті, спричинені подіями Другої світової війни, які викликали думки про кризу в літературі, повинні бути подолані. Критик був переконаний, що як людина зокрема, так і весь народ не мають права втрачати віру в майбутнє. Тому потрібні, по-перше, зв'язок із традицією та відчуття безперервності культурного процесу, по-друге, – розуміння нових перспектив розвитку. Роздумуючи над усім цим, автор повертався до творчості Ю. Клена, М. Куліша, Є. Маланюка, Т. Осьмачки, М. Хвильового, Ю. Яновського й ін., підсумовуючи: «Всі вони різні − і всі єдині, бо діти однієї доби, однієї збірної волі, і кожен з них несе в собі частку нитки, протягненої від «Слова о полку Ігоревім», через Тараса Шевченка, до сьогоднішнього національно-мистецького ідеалу пробудження народу [87, с. 5]». У цій послідовності, на думку автора, простежується шлях романтизму, «шлях епохального значення, що має тверду спрямованість і виразні риси цілої школи: школи українського національного романтизму [87, с. 5]». Ігореві Костецькому йшлося про поглиблення в той час значення державотворчої ідеї, безпосередньо пов'язаної з активізацією процесу пробудження й формування національної свідомості українців, збереження національного характеру, трансформацію духовного світу етносу, формування психологічно та духовно сильної української людини з високими шляхетними прагненнями, органічною готовністю до визвольної боротьби та самоствердження народу.

У цьому сенсі «романтизм» письменника був свого роду художньою релігією з претензією на тотальність, на вселенське почуття, відзначався відповідним вираженням цього потягу в екзотиці окремих національних культур, у зацікавленні українською фольклорною стихією та історичним минулим, які сумарно мали слугувати вираженням духу часу в орієнтації на майбутнє. Часткове сплетіння ознак фольклорно-етнографічної та історичної течій романтизму можна помітити у добірці трьох повісток із книжки «Там, де початок чуда» (1948) – «Чорноліський переказ», «Опришок та орач», «Опришок та крива дівчина».

«Старобутні повістки» належать до найбільш ранніх за часом написання творів Ігоря Костецького. Вони присвячені незаяложеній історичній тематиці (боротьбі опришків проти іноземних завойовників Карпат ще на початку XVI століття), через яку віддзеркалено процес формування «нової людини», «що повинна вийти переможцем зі світових катаклізмів [17, с. 394]», людини самостійної і готової до самозречень, починаючи від того, що вважається особистим та сімейним щастям, до життя і доброї слави − за життя й після смерті.

Можна, ймовірно, припускати, що письменнику особливо імпонувала національно-патріотична течія романтизму. Вона, як відомо, вирізняється історичністю в епічних жанрах, ідеалізуванням минулого й національної культури, мотивами неособистої печалі та нахилом до стилізації форм усної

народної творчості. Скажімо, всі три повістки написані мовою, яка властива народним переказам, казкам, приповідкам («Сипано тут стогоном і залізом, і співогласами, мовчуща-мовчуща залягла земля, ніким неторкнута твердь [131, с. 23]»; «Як же не збіглися із Зброярів та з Зелених Лук, ще й з Бісового Яру, з усього краю причвалали, старші попереду, на диво теє дивитись: опришок битий шлях поперек переорює. Сам ходить за плугом, а дурник Бенедьо з хутора в супрузі з іншим хлопцем. І ото їдуть уже від фільварку двораки, від князя Януша, та стрільбу огнистую з-за плечей видобувають [131, с. 25]»). Цікаво, що митець неначе соромиться застосованого прийому фольклорної стилізації, через що й вдається до своєрідної містифікації, пояснюючи в передмові, що «ритмізовані фрагменти у викладі – це уривки уявного, неіснуючого епосу, що асоціативно зв'язує дію повісток із подіями й героями в Україні попереднього, XV сторіччя [134, с. 521]».

Як бачимо, авторський експеримент щодо руйнування старої мови тут ще тільки прогнозується, виглядає радше прагненням не копіювати живу народну мову, а творити на її основі нову, що цілком зрозуміло. Зазвичай це відбувається через використання великої кількості неологізмів. Наприклад, у «Чорноліському переказі» натрапляємо на вислови «волю вволюватиму» – виконуватиму забаганки, «пеком пече» – вогнем пече; в «Опришку та орачі» знаходимо «пардом напруживсь» – тілом напружився, «кміти на коней» – насідати на коней, «іміте концирі» – майте силу, міць; а в «Опришку та кривій дівчині» впадає в очі «юний вицвірок» – молодий хлопець, «вихопень» – не такий, як всі, «під своє папежа» – під своє крило, «аби купно» – щоб разом; «було се в камінчас, деревчас» – давно було [131, с. 20–26].

Знаходимо в «Старобутніх повістках» і чимало народних вірувань та прикмет, різноманітних спостережень. Для прикладу, «бачить князь Януш покійного батька, одежа на ньому темна, і руки бліді, старечі до нього протягає – не до добра сеє [131, с. 20]»; «стріляв князь, двічі не влучив, так Чорноліс волів – зразу його не вподобав [131, с. 22]»; «занапастиш мені плуга, куля проб'є його – німим зостанусь [131, с. 24]»; «загубив люльку в дорозі – повернутись маєш [131, с. 26]». Вони зазвичай символізують авторське прагнення до відновлення втраченої світової гармонії, глибшого осягнення сучасних суспільних проблем. Не випадково, отже, дослідження поглядів Ігоря Костецького на романтизм дало підстави М. Р. Стеху вважати достатньо знаковим наступне висловлювання митця, не опубліковане в сучасних виданнях: «Романтизм – це постійне прагнення одиниці вплинути на загальний хід подій, це вплітання маленької людської волі у величезний вінок Божої волі, що є дією творення світу [цит. за 228, с. 148]».

Пересипані аналізовані ранні твори письменника прислів'ями і приказками («зерном на весну озимина беззубого вінчає», «усе добро – від землі», «дасть Бог день – дасть удатність», «все в нас лад, од Бога віку даний», «літо на зиму робить»), народними віруваннями («І орел срібноперий летів там, понад Чорнолісом. Прийняла Соколиця князя в обійми… – Стріляй, князю, – каже, – поціль вірла золотою кулею» (орла бачити – на мучинецьку смерть)), афоризмами й дотепними висловами («чи то тебе влохи так навчили,

що зміїним розсудком суд чиниш», «тож кориться нам, старий і малий, дід з великим вусом і юний вицвірок, що йому вус ледве ще на губу стріляє», «забути, що було, дбати о те, що буде»). Як бачимо, фольклорні витоки «мистецького світогляду романтичного типу» є цілком зримими.

Цю думку підтверджує й той факт, що Ігор Костецький часто послуговується прийомом фольклорного паралелізму для глибшого розкриття душевних порухів персонажів через їх зіставлення з відповідним станом природи («…не оболоки мряки передранішньої, тож пристрасті людські плавали та парували поміж: стовбурами, скелями й папоротями подільського Чорнолісу, в добу лукавої провесни, коли півмісяць вигинався, мов древній меч…[131, с. 20]»; «…тихо на обрії. За дівочою голубизною крайнеба не розливається погожа…[131, с. 34]»). Іноді такі картини набувають навіть гротескових ознак: «…на землі копичиться багато впалого листя, воно гниє і змішується з ґрунтом, і сонце за літо не встигає висушити його, часом виповзе слизька гадюка ковтнути від сонця крапельку…[131, с. 23]»; «…круглими росинками роса на вінничі. Сипано тут стогоном і залізом, і співогласами, мовчуща залягла земля, ніким нетронута твердь…[131, с. 23]».

У лаконічній передмові до циклу «Там, де початок чуда» Ігор Костецький зазначав ще й таке: «Ця збірка – перша частина циклу старобутніх повісток про опришка, що носив темне ім’я і походив із змішаної крови [134, с . 521]». Що ж до «темного імені» і «темного походження» героя, то все це, безперечно, теж складники романтичного типу художнього мислення [196, с. 354]. Навіть правічний карпатський ліс автор назвав Чорнолісом-труднобором. Мабуть тому, щоб вороги відчували страх одразу ж після зустрічі з «темним опришком», ще й у Чорному лісі.

Можемо відзначити також увагу Ігоря Костецького до стереотипної символічної образності (опришка, доброї дівчини, зорі, сонця, місяця тощо), представленої з особливою виразністю, з акцентом на усталене бачення та високий ступінь інформативності народного досвіду (напр.: сонце сходить – початок нового життя; опришок або козак – утілення відваги й сили). Не залишають байдужими автора й виняткові події та вольові, героїчні, духовно красиві персонажі, для передачі внутрішнього світу котрих описуються стани натхнення, пориву до перемоги, сну, закоханості тощо. Указані картини іноді немовби відсилають читача до досвіду предків, до глибинних постатей національного чи родового минулого.

Освоєння романтиками міфопоетичного матеріалу сприяло широкому введенню в тексти фольклорних символів, бо народна творчість, міфологія і є найпершим джерелом самості національної культури [173, с. 20]. На думку М. Наєнка, саме романтизм є тією стильовою тональністю, «яка присутня у мистецтві всіх епох − від фольклору до найновіших форм професійної творчості [188, с. 16]». «Прагнення ідеалу», на переконання дослідника, можна вважати визначальною рисою романтичного стилю, а з точки зору змісту, – припускав він, – це «жадання гуманістичного ідеалу», оскільки альфою і омегою романтичного світогляду була саме Людина з своїм прагненням до пізнання найвищого ідеального смислу буття. Тому «жадання

гуманістичного ідеалу [188, с. 22]» − визначальна риса не лише романтичного типу творчості, а й власне романтичного стилю, у вузькому значенні, тобто романтичної тональності.

Г. Розорек у свою чергу вважає, що романтизм – «це такий стан душі, духу, матерії, субстанції, здібностей, коли все сукупне єство людини не відчуває на собі жадних пут догми, коли воно сприймає світ особисто, активно й творчо, без посередників [209, с. 181]». Романтичні тенденції засвідчували підвищення емоційності, чуттєвості автора до вимог народу, концентрації уваги на особистості, природі художнього світовідчуття індивіда тощо, пошуку «істинного людського буття, яке полягає не в біологічній природі, а в етичній свободі й цілковито розкривається в світі художнього вимислу, де духовна субстанція долає гніт історичної долі та утверджує себе [188, с. 127]».

Юрій Шерех свого часу висловив думку, що «романтизм Ігоря Костецького хоче бути романтизмом людської душі [262, с. 200]», бо автор бажає фіксувати кожний порух людської свідомості та підсвідомості. Прикметно, отож, що в аналізованих творах велика увага приділена символіці окремих ситуацій чи фактів у житті персонажа (напр.: любовний трикутник між Соколицею, князем Янушем і опришком, людьми з різних верств населення, які не утворили жодної пари, адже мали різні переконання («Чорноліський переказ»); словесна боротьба за плуга між опришком і Таназієм, який для нього слугував символом життя, а для опришка був знаряддям помсти («Опришок та орач»); нерозділена любов опришка та дівчини, яка, незважаючи на дитину під серцем, чинить самовбивство – «для чого тобі на плечах камінь, на раменах тягар, темне життя моє, бо я крива, тобі ж далі йти треба» («Опришок та крива дівчина») [131, с. 26]), а не конкретним картинам із життя суспільства.

Надзвичайна вага у художніх творах Ігоря Костецького належить внутрішній структурі символу, завдяки актуалізації якої більш відчутним стає метафізичний зв’язок чуттєвого й раціонального, видимого та невидимого. Як і більшість українських романтиків, автор часто оперує образами-символами душі й серця. Відомо, що «філософію серця» (М. Гоголь, Г. Сковорода, П. Куліш) визнано філософським осердям українського романтизму і визначальним символом нашої ментальності. Адже глибинне пізнання справді досягається серцем, тобто через інтуїцію, волю, а не розум. Душа ж концентрує безліч факторів духовного життя особистості – емоційний, морально-етичний і раціональний; є об’ємним релігійним символом, утіленням безсмертної, нематеріальної частини людської істоти й виразником християнської духовності.

Митець у кожному творі прославляє самоцінність окремої людської особистості, її цілковиту внутрішню свободу. Він розкриває дивовижну складність та суперечливість людської душі, її одвічну невичерпність, заглибленість у внутрішній світ, пильний інтерес до інтуїтивного та неусвідомленого, до могутніх пристрастей та яскравих почуттів («люблю твоє серце, дівчино, люблю й своє серце, дівчино, ходи ж бо зо мною, навіки вдвох,

і нехай од нас людям ще один син буде», «з радісної люті вхопив її опришок за плечі, лобом уперся їй в лоба і так підніс їй обличчя і в очі глядів», «– Скажи, чи дуже ти її любив. Опришок: – Дуже, бодай не гадати, зав'язала мі світ, а ще більше я їй…»); до всього надзвичайного («Соколиця їде лісом густим, а скелі гудуть, а мох під ноги коневі стелиться, спинити, втримати хоче», «…а над тими стежками зітхала гора. Аж ранок вибухнув») [131, с. 20–33].

Досягнення художньої правди письменником часто трансформується через абстрактно-логічні поняття – порядність, чесність, милосердя, доброту, якими наділені позитивні герої Ігоря Костецького. Вони розглядаються ним як категорії духовності, а духовність розуміється як інтегроване почуття особистості, що відображає гармонію таких понять, як добро, правда і краса. І проявляється вона в автора різносторонньо: у соціальній справедливості, чесній праці, самопожертві, щирій дружбі, любові, щедрості людської душі. Порушення цієї гармонії неминуче призведе до бездуховності. Не випадково Ігор Костецький оперує таким складним поняттям, як душа, навіть при описі безпосередньої практики життя. Наприклад, юнка з «Опришка і кривої дівчини», «хоч крива, але душа в неї пряма, щира», юнак із «Опришка та орача», перелякавшись свого Чорнолісу, біг, аж «кричала в нього душа, волала, бо вона в нього одна-єдина [131, с. 30]». Зацікавлення таємницями слов'янської душі, снами людини, яка пройшла шляхами війни, зводиться до простого і мудрого пояснення, що люди, котрі сіяли жито і пшеницю, не вміли хвалитись убитими.

Ігор Костецький мав своєрідне бачення романтизму, суть якого полягала ще й у тому, щоб показані характери були яскравими й особливими, через що автор зосереджується на розкритті їхньої психології, ставить їх у найскрутніші ситуації, щоби з'ясувати їх справжню суть. Наприклад, коли Войтек із ватагами підіслали криву дівчину виманити опришка, тим самим відправляючи її на вірну смерть, опришок усе-таки не вбив дівчину, а згодом закохав її в себе («Опришок і крива дівчина»); древній Таназій, під страхом власної смерті, не віддає опришку плуга, кажучи, що плугом розмовляє із землею святою, яка є йому отчизною («Опришок та орач»). Письменник підкреслює суперечності дійсності, показуючи різні, часом негативні українські характери, різні класи з відмінними ідеалами, пориваннями. Прикладом є Гальшка Соколиця, яка зводить двох своїх коханців між собою, прирікаючи їх на смерть заради неї («Чорноліський переказ»). Перебіг людських доль у творах Ігоря Костецького відтворюється у зіткненні різних особистостей, поєднанні суспільного й особистого, пристрастей і обов'язку.

Ще однією «романтичною» ознакою «Старобутніх повісток» можна вважати звернення автора до прийому емоційного навантаження художньої деталі, яка завдяки цьому набуває символічного значення в людському житті. Скажімо, у «Чорноліському переказі» «... двічі нині стріляв князь, двічі не влучив, так Чорноліс волів; …стоїть самотня вежа в Чорнолісі, така ж само чорна… [131, с. 22]». В «Опришку та орачі» символічного смислу надано образові плуга, бо без нього хлібороби приречені на голодну смерть:

«…відійміть йому плуга, то й землю не боронитиме, вмре [131, с. 24]». Повістка «Опришок і крива дівчина» подає колоритний образ топірця, який є символом зміни в усьому, до чого прикладають бартку – чи до ворожого тіла, чи до стовбура дерева: «…шепотів їй до вуха, а сам на бартку, топірець спирався, і люди круг неї щетинистим стадом, з бартками, з гомоном», «…виставив Войтек перед собою бартку, поставив сторчма топір, а ватаги й собі [131, с. 27–28]».

Ігореві Костецькому притаманні підкреслений інтерес до внутрішнього світу людини, таємничих сторін її життя, які часто розкриваються через проникливе відтворення природи, особливо – нічної пори. Як відомо, ніч є улюбленою темою романтиків, у чому переконують «Причинна» Т. Шевченка, «Великодня ніч», «Зорі» М. Костомарова, «Вивідка» Л. Боровиковського й т. ін. В «Опришку і кривій дівчині» з аналізованого циклу «Старобутніх повісток» ніч є сховком для закоханих («Ніхто бо не ступав там, самі сліди страхолюдів») і початком їх нової долі («Що ж то кохання, як не сильно дужа зненависть, така сильно дужа, як ніч темна, що не зміститься в грудях»).

Достатньо колоритним у циклі «Там, де початок чуда» є й образ землі. Це не просто ґрунт чи земля-годувальниця, а частинка Всесвіту в антеїстичній єдності з ним. Землі присвячує автор повістку «Опришок та орач», промовляючи словами землероба: «Отчизна мені – вся земля. Ні (каже), опришку, не дам тобі плуга. Плугом (каже) із землею святою розмовляю, занапастиш мені плуга, куля простромить його – німим зостану. Не почує земля-мати, ні тут, ні там, ні деінде. Земля ж мені отчизна, отчизна мені вся земля [131, с. 24]». Для письменника плугом виступає живе, цілюще слово, яке він не проміняє і не зрадить.

Архетипний образ Землі також був одним із найпродуктивніших засобів психологічного характеротворення в романтизмі. В оповіданнях Ігоря Костецького він символізує материнське начало, здатність захищати. «Як зачіпати та сіпати та все ні на своїй, ані на чужій землі, та все з лісу, то радше нам, мирним ратаям, у мирі жити та мати свою землю плідную, плугом доглядати, леліяти [131, с. 24]». Українська емоційність є важливим чинником актуалізації архетипів (за К.-Г. Юнгом – колективне несвідоме, сумісна реакція, що проявляється в універсальних праобразах, праформах [див. 159, с. 36]), отого колективного несвідомого, в якому, на думку етнографа О. Кульчицького, міцно вкорінений і є архетип ласкавої, плодючої Землі, збагачений віковим спільним досвідом співжиття українського хліборобського народу з доброю ненькою-Землею: «Ті праобрази сильно впливають на життя та зазначуються і виявляються в поетичній творчості. Архетип плодючої Землі, українського чорнозему відхиляє світосприймальні настанови від агресивної активності в напрямку м’якої, ентузіастичної забарвленості контемплятивности (пасивної споглядальності) [146, с. 55]».

Звідси й одне з пояснень м’якості українського характеру, відсутності явно вираженої агресивності у світовідчутті українців, комплекс Антея. Слід сказати, що Антей був сином Геї – богині Землі і Посейдона – бога Моря. У ньому поєднались усі багатства Землі і сила Води. Він був непереможним,

доки торкався ногами Землі-матінки. Відірваний від неї, він втрачав свої сили, губив усього себе. Так гине кожен, хто відривається від своєї землі, хто втрачає своє коріння. Це стосується і українського народу, сила і міць якого в своїй землі, яку треба живити, доглядати та берегти.

Аналізовані ранні повістки Ігоря Костецького увиразнюють інтеграцію в їх сюжетних моделях свідомого і підсвідомого, абстрактного і реального, дійсного, умовного й містичного. Можна вважати, що художня структура цих творів розбудована на символіко-асоціативній площині, яка становить собою єдність тривимірного часу: минулого як пам'яті, теперішнього як умовності, майбутнього як невідомого чи ірреального [74, с. 26]. Саме тому слід припустити, що «Старобутні повістки» як найперші художні спроби письменника найбільше позначені романтизмом – отим уявленням про виняткове місце і роль особистості в недосконалому світі, прагненням зобразити людину в її зв'язках із національною і родовою пам'яттю, а надто – зі Всесвітом. Водночас слід зазначити, що фольклоризм і міфологізм цих творів не цілковито романтичний, адже у них наявне прагнення відновлювати втрачену єдність світобудови не просто через апеляцію до форм стереотипної образності, а передовсім – шляхом її включення в процес вибудовування нової символічної мови. Сказане переконує, що «мистецький світогляд романтичного типу» був лише своєрідним стартовим майданчиком для творчого методу Ігоря Костецького: з його допомогою автор «шукав ключ» до модерної «тональної системи», дбаючи про цілковите утвердження суб'єктивного світовідчуття як внутрішньої форми бачення нового світу.

3.2 Риси експресіоністичної манери письма

У критичній статті «Тло поетичної місії Езри Павнда», про що вже йшла мова в другому розділі, Ігор Костецький висловив думку про експресіонізм як перший щабель модернізації мистецтва, розглянувши домінанту цього стилю – «екстатичне випинання» окремої, незначної деталі з подальшим наданням їй статусу «неповторного символу». Суголосними є й недавно цитовані думки автора про еволюцію «мистецького світогляду романтичного типу» до експресіонізму, яка відбувалася завдяки переведенню ідеалізуючого різновиду художнього узагальнення на рівень загального світовідчуття через особливу актуалізацію внутрішньої форми окремих слів-символів.

Підсумовуючи загальну картину розвитку експресіонізму, М. Моклиця висловлює судження про гіперболу як домінанту цього стилю, яке багато в чому перегукується з щойно наведеними міркуваннями Ігоря Костецького: «Неважко впізнати експресивний стиль. З самого початку його прив'язували до гіперболи, і не випадково: стиль експресіоніста – суцільна гіперболізація. Саме вона дає змогу концентрувати емоції, переносити дію на всепланетний рівень [184, с. 221]».

У монографії М. Моклиці «Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика» (Луцьк, 1998) знаходимо досить розлогий «портрет» психологічного типу експресіоніста, який згодом трансформується в розгляд особливостей цього стильового різновиду модернізму. Зупинимось на його

характеристиці детальніше, цитуючи найбільш синтезовані думки вченої: «Експресіоніста визначає найбільш архаїчний світ, світ землі, витоків, первісної стихійної енергії потягів. […] Інтуїція третього ока дає їм можливість безпомилково визначати приховану сутність. […] Експресіоніст не помічає в оточуючому світі приємного і позитивного, але завжди імпульсивно реагує на негативне, вороже. […] Свобода – вища цінність у його внутрішньому світі. Це визначається волею до життя у значенні, яке надавав цьому поняттю Ф. Ніцше. Це стихійне прагнення до волі, властиве хижакам. […] Експресіоністи-митці свою вищу місію вбачають у тому, щоб волати про небезпеку, якої ніхто не бачить. Власне, експресіонізм саме з цього і почався: певна кількість людей відчула нову епоху, XX століття, як епоху глобальних катаклізмів, рух до всесвітньої загибелі (його релігійному погляду властивий есхатологізм). […] В експресіоніста складні стосунки зі смертю. Його внутрішнім світом володіють емоції, які живуть за законом гірського обвалу. […] Коливання емоцій відбуваються не тільки всередині, а й по лінії внутрішнє – зовнішнє. […] Це нагадує балансування над безоднею. Безодня архаїчних емоцій лякає і притягує водночас. Незважаючи на те, що у внутрішньому світі експресіоніста чітко звучить голос інстинкту самозбереження, його постійне перебування над безоднею притуплює цей голос [184, с. 96–97]». «Експресіоніст схильний до максимальної ідеалізації об’єкта своїх захоплень, але оскільки втриматись на вершині позитивної емоції (так само, як і негативної) довгий час неможливо, невдовзі з’являється необхідність виправдовувати коливання в інший бік – до трагічного переживання. Поширений варіант – ревнощі. Менш поширений – глибоке розчарування [184, с. 99]».

«Оскільки сутність переживань визначає конфліктність, боротьба, суперечності, то ще одна неминуча прикмета стилю – дисонанс, дисгармонія, поєднання несумісностей. У галузі сюжетного конфлікту, – зазначає М. Моклиця, – це обов’язково зіткнення великого масштабу, з втягненням у нього визначальних сил життя (добра і зла). Коли герой стає маскою автора, тоді виникає конфлікт людина – доля. […] Творчість З. Фройда навіть у стильовому прояві має елементи експресії: загострений полемізм, шокуючі ходи, виклик, похмурість, екзальтованість тощо [184, с. 100–101]». Особлива поетика експресіонізму «сучасниками сприймалась як не-художність. […] Мовляв, це не мистецтво, а суспільний рух, якась агітація, не підтримана по-справжньому новаторськими відкриттями у галузі творчості». «Гігантизм експресіонізму простежується на всіх рівнях творчості. По-перше, теми: вони стосуються всього людства, прагнуть розгортатись у всесвітніх масштабах. […] Збільшені масштаби зіткнень і конфліктів: це боротьба Сходу і Заходу (Є. Маланюк), Чоловіка і Жінки (від Адама і Єви починаючи, як у віршах М. Цвєтаєвої), Людини і Долі (Л. Андрєєв).Загострюється до неможливості трагізм боротьби, оскільки сили завжди нерівні, перемога неправої сили визначена наперед, але переможений нізащо не відступить, поки не загине [184, с. 221–222]». «Сильна емоція, як ніяка інша, прагне унаочнення. Можливо, для сильної, унікальної емоції існує єдиний спосіб об’єктивації –

алегорія. […] Експресіонізм продемонстрував широкі можливості алегорії і для створення власного міфосвіту, для посилення емоційності штучних конструкцій, які неминучі при постановці глобальних проблем. […] Красномовність алегорії груба, але саме такого втілення вимагає сильна емоція: вона не повинна «подобатись», викликати естетичне задоволення. Вона взагалі не дає можливості спокійно споглядати твір. Вона вривається у чужий внутрішній світ, здійснює над сприйняттям свого роду насилля, вона б'є по наших рецепторах сприйняття, щоб збудити нашу чутливість (так ми б'ємо по щоках того, хто втратив свідомість). Тому справді твори експресіоністів мало кому подобаються, повинна бути часова дистанція, щоб ми зрозуміли необхідність того емоційного струсу, який отримуємо внаслідок сприйняття експресіоністського твору [184, с. 223–224]». «Експресіонізм, як і символізм, природним шляхом може рухатися до сюрреалізму [184, с. 233]».

Наведені судження М. Моклиці по-своєму увиразнюють важливі риси творчого методу Ігоря Костецького. По-перше, вони дають змогу зрозуміти філософсько-психологічні передумови появи його складного, екзальтованого, експериментального, іноді дратівливого й шокуючого стилю, бо таким був, очевидно, психічний тип особистості автора і схожих художньо-естетичних рішень вимагала як ситуація культурного провисання діаспорного українства, так і загальна картина епохи ХХ століття – часу глобальних катаклізмів. По-друге, дуже істотним для нас є намагання ученої пояснити логіку стильової еволюції експресіонізму, тобто його генетичний зв'язок з ідеалізуючим типом творчості (романтичним) і здатність видозмінюватися аж до сюрреалізму. Отож, ці тези допомагають збагнути можливість співіснування в доробку Ігоря Костецького ознак таких різних за часом свого виникнення стильових різновидів – романтизму, експресіонізму, сюрреалізму. Вони доводять також, що поєднання рис цих напрямів можливо розглядати не лише в ракурсах стильової еклектики чи стильового синкретизму, а й з погляду еволюції творчого методу письменника.

Зупинимось тепер детальніше на характеристиці експресіонізму Ігоря Костецького. У його творах співіснують безідейність (письменник часто наголошував, що у нього немає виразних ідей: «Те, що називається ідеєю, я ніколи не висловлюю фронтально. Я лише витворюю певне середовище, в якому ідея має матеріалізуватися, має стати в достатньому значенні матеріалом для зображення [див. 259, с. 3]») і всеохопність, логічно зумовлене й ірраціональне (наприклад, у «Спокусах несвятого Антона» описано подібні вчинки двох різних сімей), розум і божевілля і т. ін. Автор вдається до свідомої деформації картин дійсності, опертої на принцип суб'єктивної інтерпретації: «Величезна краса, подумав він, і йому на мить стало приємно, що природа не має в собі ніякої краси, лиш його спрагле ідеалу око її видобуває [140, с. 80]». Іноді відкрито декларує знеособлення людини: «Її усмішка належить і усім, і нікому. З нею вітається і прощається не особистість , не Стець Германович, а один із восьми або дев'яти, або одинадцяти автоматизованих штаноносів... [140, с. 77]». Ця тема, як відомо, також є ключовою в оповіданні «Ціна людської назви», де Павло Палій-Карпига

відчуває величезний тягар у душі через втрату власного імені.

Здається, письменник цілком поділяє думку, що внутрішнім світом володіють емоції, через що існування його героїв нагадує балансування над безоднею: «Людина виходить вранці з дому, думав Стець Германович. Неймовірна в плескатій своїй підлоті річ, думав він. […] А тим часом, за коротку мить […] сто разів може підбити й підкинути тілом своїм авто. І рівно сто разів їй на голову може впасти лункий шматок даху. […] І рівно сто разів може вона послизнутися на пішоходах об скоринку з огірка. І рівно сто разів може вона замордувати собі зорові нерви, глянувши близько на працю електрозварника [140, с. 80]».

Структура оповідності в прозі письменника включає глибоко індивідуальні роздуми над гріховним і святим у світі, над призначенням людини, яскраво марковані фантазійним елементом. Автор переконаний, що зрозуміти людину допомагає не її свідома, інтелектуальна, перетворювальна діяльність, а заглиблення у світ позасвідомих інстинктів і бажань. Як і всі експресіоністи, він постійно наголошує на пануванні позасвідомого, темного у людській природі: «Яке миловидне обличчя, подумав він зразу. Яка непрострільна глупота, подумав він за хвилину. Почуття сливе вороже бухнуло в ньому, коли тиснув її руку [140, с. 77]».

Відмовляючись від зображення об’єктивної дійсності, Ігор Костецький поступово приходить до руйнування чіткої логіки оповідності, деформує уявлення про світ і людину: «Вона зовсім не красна, як казано, він негайно віднайшов хиби: широкі брови, і зуби її кінські. І глупота непромокальна: вона сиділа, як скитська Афродіта [140, с. 77]». Нерідко сам до кінця цього не усвідомлюючи, він починає бачити в собі весь світ, а самоізоляція спотворює уявлення митця про навколишню дійсність.

Більшість образів, сюжетних ліній у творах Ігоря Костецького тяжіють до ідей «колективного позасвідомого», до міфу, до поетизації архаїчного. Уважаючи рівні нервової системи, що відповідають інстинктам, є значно старішими, ніж ті, що породжують думки, автор доходить висновку, ніби шлях розвитку людства – хибний і воно приречене на смерть: «Занадто тендітні наші особисті бажання, здійснення їх нівечить. Адже світ виник тільки з чиєїсь не заспокоєної спраги. […] Сиґара, забута в кутку рота, готувалася загаснути. А позаду догорав і, догораючи, тріскотів і завалювався минулий день [122, с. 242]».

Експресіоністським можна вважати й анонсоване в творах автора ставлення людини до смерті та страждання. У драмі «Близнята ще зустрінуться» письменник заявляє устами героїв: «Кожне життя кінчається смертю. Мертвому байдужісінько, що про нього думає живий…», «Те, до чого ми приготувалися природно, для них усвідомилося лише через взаємовиключені ідеї вбивства і невбивства. У розламі визирнула препаскудна річ: страх смерти. Про те вже я вам казав. Страх смерти, якого ми цілковито не знали, сьогодні позначає і тих, хто за вбивство для ідеї, і тих, хто проти всякого вбивства взагалі. Я не беруся судити про жадну з обох ідей. Умирати би кожному, смерть не страшна, але довго лежати – ото мука [93, с. 189–190]».

Відомою є думка, що страждання перед смертю очищує душу людини, наближає її до стану абсолютної свідомості, бо нічого порочного не може увійти в чисту сферу нового життя. Іноді людина сама себе карає для того, щоб почути голос сумління. Аналогічні колізії помічаємо в драмі «Близнята ще зустрінуться», оповіданні «Історія ченця Гайнріха». Виникає враження, що страждання у творах Ігоря Костецького є шляхом до перетворення. На цій дорозі страждання людина мусить пізнати саму себе, заглибитися у власне життя, оцінюючи всі свої думки і вчинки, звідати почуття провини і каяття, бо без пережитих мук людина не змогла б досягнути блаженного життя.

Для автора життя, страждання і смерть на землі є не абсурдом, а явищем , потрібним для перетворення й духовного зростання особистості. Майже в усіх героїв Ігоря Костецького схожа психологія: вони надміру пасивні, в стадію активності їх може зіштовхнути хіба що стихійний рух за інерцією, коли раптово змінюються умови, які змушують якось реагувати. Тип персонажа у творах письменника – це сукупна колективна особа, хоча й пасивна, але сповнена такого живого, захоплюючого страждання, що неможливо байдуже спостерігати за нею. Прикметно, що страждання не пригнічує героїв Ігоря Костецького, може навіть приносити радість, допомагати душевно зростати, досягати найвищої душевної досконалості. Персонажі неначе знаходяться на межі, намагаючись зазирнути у просвіт буття іншого виміру, з чого розуміємо, що межовість – іманентна риса художнього світу письменника, що автор не просто експериментує, а перебуває в стані загостреного експресіоністського світовідчуття.

Подібно до багатьох експресіоністів, Ігор Костецький використовує алегорію і символ як ключовий прийом впливу на естетичну чутливість читача. Скажімо, в етюді «Дзвінки в порожнє мешкання» вражає Чорний плащ людини – своєрідний маркер таємничості. Символ сигарети об’єднує «Повість про останній сірник», «Ми з Недж» і «Ціну людської назви» думкою про розкутість людини, швидкоплинність часу і життя. Схожим за своєю функцією є й образ місяця в оповіданні «Шість ліхтарів і сьомий місяць», новелі «Ми з Недж» та етюді «Дзвінки в порожнє мешкання»: читач немовби відчуває присутність нічного Божого Ока, причому вона має не лише просвітлювальний характер, а й жахаючий. Ознак іносказання (рух уперед, до своєї цілі) та персоніфікації набуває в уяві реципієнта Поїзд з оповідання «Поїзд раз у раз спинявся».

До розряду художніх засобів підвищеної виразності слід, очевидно, віднести також авторські прийоми контрасту (у драмі «Близнята ще зустрінуться» кровні брати сповідують різні суспільно-політичні ідеї, є антагоністами), бурлеску (поєднання зовсім протилежних типів мовлення – побутового з вишуканими поетичними фразами) й алогізму:

«Він сказав: людина без імені це коли викинуто на безлюдний острів.
(І що то вже на щоглу підлетіло
і витяглось свавольця довге тіло
замісто стягу --)
([…] Короткий стогін-струм в напруженні бакштагу –

і все.) [139, с. 40–41]».

Дослідження ознак експресіонізму в творчості Ігоря Костецького було б неповним без театрального мистецтва. Як відомо, оповідання письменника мають певні риси сценічності, демонструючи органічне тяжіння його художнього мислення до театральних форм: у них багато діалогу, експресіоністичної театральності, картинності, тому не є випадковим звернення автора до драматургії.

Театральний досвід Ігоря Костецького сягає ще часу життя в Україні: працював на студії О. Довженка в Києві, у театрах Росії, цікавився теорією драми й режисури, навіть у 50–их роках написав розвідку про систему К. Станіславського. У часи МУРу автор опублікував декілька рецензій на вистави театру В. Блавацького, а також театру-студії Й. Гірняка, вважаючи останній модерним театром, продовженням традиції Л. Курбаса, навіть театром масок. Прочитав у грудні 1948 – січні 1949 рр. у театрі-студії Й. Гірняка три лекції, приурочені до постановки п'єси Г. Ібсена «Примари»: «Ібсен і його драматична творчість», «Стилі в театрі», «Експресіонізм» [6, с. 180–181].

Ігор Костецький уважав, що театр був найслабшим місцем української культури, бо відзначався найбільш відсталою тематикою й поетикою, а тому рішуче вимагав радикальної зміни. Автор написав три п'єси: «Спокуси несвятого Антона» (1946), «Близнята ще зустрінуться» (1947) та «Дійство про велику людину» (1948). Лише одна з них «Близнята ще зустрінуться» була надрукована (у скороченому варіанті) в другому числі журналу «Арка» за 1948 рік.

У пролозі до п'єси «Близнята ще зустрінуться» Ігор Костецький написав: «Уже все на світі перепробувано в театрі. Сцену заповнювали декораціями до пересичення. Театр пережив епохи натуралізму, символізму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму, конструктивізму, динамізму, статизму, біомеханізму, дадаїзму, інтелектуалізму. Не кажу вже про геть допотопний романтизм і подібне. Пережив навіть… епоху тоталітаризму [93, с . 189]. Події твору, жанр якого багато чим нагадує драму «абсурду», відбуваються під час новорічного маскараду в роки окупації і тривають лише одну годину. Головних персонажів двоє – це брати-близнюки, які навіть не підозрюють про існування одне одного. Їх звуть однаково – Святославами, але вони мають різні прізвища і сповідують відмінні політичні ідеї. В основу драматичної колізії покладено трагічне зіткнення тих ідей, які вони сповідують.

Дві інші п'єси Ігоря Костецького були вперше опубліковані лише в 1963 році. Вони ніколи не ставилися на сцені. Після 40-х років автор більше до драматургії не звертався, хоча логічно це мав би бути головний його жанр. Театр Ігоря Костецького в цьому сенсі не здійснився, однак він став частиною культурного дискурсу МУРу.

Спробу сформулювати свої театральні концепції митець зробив у статті «Три маски», надрукованій у першому числі журналу «Театр», у якій йшлося про те, щоб окреслити засади театру модерності. Після Першої світової війни

експресіоністичний театр «витворив свій стиль маски», який був виявом світогляду й зброєю протесту [136, с. 14–15]. Про це Ігор Костецький, зокрема , писав: «Коли вже за нашої пам'яті – експресіоністичний театр так рішучо і так, здавалось би, несподівано витворив свій стиль маски, то причини цього явища гніздилися в усьому наставленні повоєнної духової Европи. Експресіоністична маска негайно опанувала і театр на европейському сході – пригадаймо принципи гриму, наприклад, у виставі Л. Курбаса «Газ», так само грим М. Чехова в «Еріку XIV», А. Конен у «Федрі», театральні маски якулівської «Принцеси Брамбіллі», вахтанговської «Турандот», вистав С. Радлова, А. Грановського тощо [136, с. 15]».

Експресіоністична маска є втіленням того світогляду митця, який заперечив реальність зовнішнього світу, а дійсним проголосив світ, творений з глибин свого «Я», який сформувався не з довколишнього соціального середовища, а з творчого світу драматурга і актора – людини умовної і мистецької. Ця маска-обличчя є зброєю протесту людини, котра живе самотворними законами і виступає проти законів перестарілого, хибного суспільства. Стиль експресіоністичної маски диктований світоглядним протестом проти «бюргерського, змеханізованого побуту примітивних людей-тварин, проти того суспільного побуту, де народжується тільки одна мрія: боротьба за існування шляхом поїдання собі подібних [136, с. 15]». Зовсім іншою є маска експресіоністичного актора на сцені: це естетична зброя того, хто має своє «Я». «Якщо мистецтво є витвором сукупного, матеріального і духовного життя народу, то, своєю чергою, воно випереджує життя суспільства, творячи з себе той чи інший ідеал. У світі, заплутаному в соціальних та національних суперечностях, експресіоністичний театр може повести вперед сучасне людство. І театральна маска – це специфічна красна мова ідеалу [10, с. 234]», – писав із цього ж приводу Іван Багряний.

У названих драмах Ігор Костецький створює картину деформованої реальності, де життя не має логіки, зв'язку й сенсу. Автор зосереджений на деталях, подробицях буття, і його герої так само живуть короткими відтинками часу, вони спроможні бачити тільки деталі й не здатні охопити життя в його цілості: «Треба прожити день аж до вечора. Треба обмацати кожну мить. Треба вдихнути в себе кожну річ», – пояснює Антонина у фіналі п'єси «Спокуси несвятого Антона» [128, с. 112]. Лейтмотив п'єси – розрив зв'язків не лише між людьми, явищами, але й між речами. Цікавим є прийом часових рамок. Наприклад, дія в «Спокусі несвятого Антона» відбувається від дев'ятої ранку до дев'ятої вечора в неділю. Простір дії так само обмежений – дія тієї ж п'єси починається й закінчується в ліжку. Час і простір не важливі, адже «де» й «коли» не впливають на суть буття, яка залишається незмінно абсурдною.

Саме ці люди, ці маски і є «модерними людьми». Така думка є провідною в усіх п'єсах Ігоря Костецького: «Антон: Хочеш сказати: ми актори модерного театру? Антонина: Атож, хочу сказати: ми актори модерного театру [128, с. 97]». В іншій ситуації Валентин говорить: «Я роблю з себе штучну людину. Мистецьку людину [128, с. 59]», «…Я боягуз і себелюбець.

Поки я не досягну ступня святости, я ношу маску. Невисокого ґатунку маску. Маску оригінальства для оригінальства. Погану маску. Зовні я просто злий і лінивий. Ви помітили? [128, с. 62]».

Маска, яка прикриває розмивання індивідуальності, власне є символом цього незворотного процесу. Ось як характеризують Антона: «... він уже ніби не людина. – Він табуля раза. – Він кіноекран. – Крізь нього миготить потік притомности. – Він стає зримий не тільки як він, а й як воно. – Він повертається до воно. – Він і вона зливаються у воно [128, с. 54]». Згодом стає зрозуміло, що люди навіть не знають, якої вони статі, не знають про кохання, навіть секс стає для них механічною процедурою.

У п'єсі «Спокуси несвятого Антона» дія перебивається інтермедіями, в яких «штукарі», що власне розігрують дію, її ж обговорюють. Ці «актори модерного театру» мають гоголівські імена: Хома Брут, Тиберій Горобець, а третій забув своє ім'я. Гоголівські ілюзії пов'язують п'єсу з чимось дійсним, хоча це тільки мистецька реальність. Такого роду інтертекстуальність ставить п'єсу в рамки певної традиції – з одного боку, фантасмагорії, а з іншого, – пародії. Сарказм очевидний в імені штукарки – Смеральдіна-Гапка, він визначає характер діалогу Антона й Антонини з кельнером ресторану, куди герої їдуть після церкви: «Панотець Крук – чудесний панотець [128, с. 76]». Таким чином, п'єса нагадує абсурдистську з елементами пародії та грою слів, які не мають логіки: «камбрбум»-«мадохацьоха». Валентин, наприклад, каже: «Ревнощі – це зі світу псів, лосів та лососів [128, с. 100]». У фіналі Валентин виголошує монолог від імені «штучної людини» і з пафосом захищає маску, яку «згвалтували і опідлили», прикриваючи нею особисті й суспільні вади.

Неможливо згадувати про експресіонізм в літературі без живопису і кінематографії (Ігор Костецький цікавився і одним, і другим). Своєрідним відкриттям експресіонізму в живописі стали роботи австрійського художника А. Райнера. Його картини нагадують мову тіла: «Лице – обличчя», «Тіло – пози», «Екстаз», що широко експонувалися на батьківщині художника і за її межами; у них людина завжди деформована, із поламаним, виснаженим тілом, замальованими темною фарбою очима. Більшість творів А. Райнера – це домальовані фотографії, на яких зняті реальні люди, тому створюється враження цілком свідомого, продуманого прагнення художника нав'язати глядачеві страх, біль, муку людини, показавши шлях самодемонстрування, де наголосом фізичного страждання або смерті виступає «діалектичне заперечення психічного страждання».

Сучасний експресіонізм поглиблює елементи фізіологічності, що завжди були властиві цьому напряму мистецтва. Не виходячи за межі раніше заявлених тем, представники експресіонізму сьогодні дедалі більш тяжіють до «філософії життя і смерті». Після Другої світової війни експресіонізм поширився у кінематографі, продовжуючи розвивати ті традиції, які закладалися німецькими кінематографістами-експресіоністами ще у 30–ті роки. Так, у фільмі відомого шведського режисера І. Бергмана «Сьома печатка» смерть є одним з головних героїв твору, а своєрідним епіграфом до фільму «Персона» є неприємні своєю натуралістичністю кадри мертвих очей

птаха, пробитої цвяхом людської руки. У фільмі «Крики і шепоти» глядачеві демонструються усі етапи смерті однієї з сестер від раку шлунка. Муки агонії І. Бергман монтує з романтичними пейзажами дитинства, зі спогадами про складні життєві ситуації то однієї, то другої сестри. У фільмі послідовно проводиться думка про даремність усіх людських зусиль. Гарна чи потворна, щаслива чи нещасна, багата чи бідна людина так чи інакше йде до трагічного фіналу – смерті, яка всіх урівнює, звільняє від заздрості, страждань, будь-якої нерівності. Експресіоністи переконані, що поза власним «Я» світ уже не існує, бо духовна, моральна самотність – це доля людини, що приречена на внутрішні переживання, з яких немає виходу.

Підсумовуючи дослідження експресіонізму Ігоря Костецького, зазначимо передусім, що авторський прогноз стосовно модернізації тогочасного мистецтва цим стилем можна вважати цілком доречним і показовим стосовно його ж таки творчості. Гіперболізоване випинання письменником незначної деталі-символу давало йому змогу звільнятися від романтичних установок, переорієнтовуватися на цілковите моделювання емоцій окремої людини.

Крім того, варто уточнити, що багато експресіоністських творів митця роблять спроби розв’язати проблеми смислу буття, пошуків людського єднання, причин самотності тощо. Оскільки дуже часто звернення до цих філософських питань завершується доведенням неможливості для сучасної людини звільнитися від внутрішньої дисгармонії та власної недосконалості, то можна припускати, що експресіонізм Ігоря Костецького неодмінно межує з екзистенціалізмом.

3.3 Екзистенціалізм у художніх творах Ігоря Костецького

Складність творчої самореалізації представників української діаспори в 40–60 роках XX століття зумовлювалася кількома чинниками: по-перше, емігрантський літературний дискурс був фактично ізольований від загального русла як європейської, так і української словесності, по-друге – у той час сильно поглибилася загальна світоглядна криза, яку переживала людина XX століття. Адже відомо, що в роки Другої світової війни особливої популярності в Європі набув екзистенціалізм. Його поширенню, за словами Л. Левчук, «сприяла насамперед характерна для філософії XX століття певна методологічна, світоглядна всеосяжність, яка легко трансформувалася в невизначеність філософії існування [152, с. 125]». Безумовно, ідеї французьких представників цього філософсько-естетичного напрямку (Ж.-П. Сартра, А. Камю, С. де Бовуар) були сприйняті в середовищі тогочасної української еміграції, яка, оселившись у ДіПі таборах, опинилася в ситуації часового і просторового провисання, невизначеності статусу особи та й існування як такого загалом. Певний вплив на діячів нашої тодішньої діаспорної літератури мусили мати також поширені дещо раніше, у 30-их рр., праці німецьких філософів М. Гайдеґґера і К. Ясперса.

Тому цілком логічним і закономірним видається той факт, що Ігоря Костецького-емігранта більшою чи меншою мірою цікавили популярні в його

час концепти філософії існування. У другому розділі ми вже згадували реакцію митця на перегляд фільму за п'єсою А. Міллера «The Crucible», сценарій для якого написав Ж.-П. Сартр: «Я аґітую за В. Шекспіра цілком серйозно. Песимізм «Гамлета» чудовий і всеохопний […]. А сартризм це щось наче як погребіння живого від віко. […] Таж Бог, життя, смерть, почуття провини, викуплення, свобода, обов'язок і т.д. – усе це речі неймовірно простіші, ніж їх намагаються зображувати ці паршивці вселенної [111, с. 132]» . Бачимо, що письменник, по-перше, поділяв думку про актуальність екзистенціального типу мислення для тогочасного суспільства, не сприймаючи лише сартрівського руйнівного інстинкту, а по-друге, чітко перелічив усі основні концепти екзистенціалізму й натякнув на розуміння їхньої семантики, що вкотре засвідчує його інтерес до цієї філософії.

Ймовірно, найближчими до світорозуміння Ігоря Костецького були погляди М. Гайдеґґера, адже в його концепції йшлося про можливість опановування непізнаваного в своїй суті людського буття через безпосереднє «переживання», втілене у художньо-образних засобах мистецтва. Для опису структур екзистенції цей філософ увів поняття декількох модусів людського існування, а саме – страху, передчуття (переважно трагічні), совісті й ін. «Перелік і аналіз модусів, – зазначає Л. Левчук, – починається зі страху, основою якого є страх смерті, а його продовженням – шлях людини до смерті: буття до смерті є страх. Такі поняття, як страх, смерть, поступово узагальнюються в концепції М. Гайдеґґера в поняття «ніщо». До дослідження цих аспектів ученого підштовхнули С. Кєркєгор з його пошуками «екзистенціального мислення», дослідженням «страху», «трепету», а також З. Фрейд із запропонованою ним концепцією страху [152, с. 127]».

Оскільки основою екзистенціалізму є уявлення про безпосередню, нерозчленовану цілісність об'єкта і суб'єкта, яка є вищою, однак дуже складною щодо осягнення метою буття, то багато представників цієї філософії писали про трагедію порушеної гармонії особистості. Ця проблема є досить актуальною і для творчості Ігоря Костецького. Для прикладу, в драмі «Спокуси несвятого Антона» персонажі постійно змінюють партнерів, шукаючи в такий спосіб власну сутність і спосіб життя, який би міг максимально задовольнити їхні потреби, проте жоден із них не пізнає щастя у нових стосунках, через що змушений повертатися до старого життя. Безупинно хитається душа Тереси з драми «Близнята ще зустрінуться»: дівчина радо погоджується з абсолютно протилежними твердженнями обох Святославів, шукаючи їхнього прийняття, але не все-таки не знаходить, бо не розуміє, хто з них її коханий, через що вона виглядає типом сучасної спустошеної особистості, яка не має власних переконань і гармонії в душі.

Як і більшість філософів-екзистенціалістів, Ігор Костецький намагається довести, що трагедію дисгармонії особистості можливо подолати лише через безпосереднє переживання конфлікту зі світом. Саме тому він приділяє неабияку увагу моделюванню відчуттів героя, які в свою чергу виступають каталізатором дії. Людина, на думку екзистенціалістів, мусить пережити сутичку з буттям, яка відтак і приведе її до самоаналізу та вибору конкретних

вартостей життя. Такий, умовно кажучи, «неможливий» вибір особистості є типовою екзистенційною проблемою. У творах Ігоря Костецького ми часто натрапляємо на схожі ситуації, особливо – в ракурсі комунікативної спроможності висловлювання як такого. Скажімо, у «Божественній лжі» нагла смерть жінки описана таким чином: «Люди з'юрмлюються дивитись на смерть. І падає на натовп, на бандирильєрос, на все крилатий мотиль, мальована заслона, бо ж зрештою червоний цирк вигадав маляр, і капельмейстер кладе батуту на пюпітр. І сі-бемоль летить на нас і розбігається [95, с. 46]». Модус невимовного у творах письменника – це те, що не проявляється на поверхні, на рівні вираження, а сягає глибин, часто неусвідомлюваних і не відчутних на «дотик», саме тоді текст вимагає особливо активної співдії читача. Названий модус нерозривний із екзистенціалістським феноменом мовчання як найвищої міри мовної досконалості, бо саме воно засвідчує нездатність мовної конструкції висловити все, що не сказане досі.

Сутичка особистості з буттям часто межує в творах експресіоністів із хворобливим самоаналізом. У новелі «Божественна лжа» ця істина напряму проартульована: «Григор поклав на столик із квітами чистий листок паперу й почав випростувати на ньому бганки, бо опанувала його думка, спричинивши небажану внутрішню зупинку. Думка була зовсім несподівана, він уявив собі обличчя Валюшки. М'якенький носик, постать у рівній мірі мініятюрна й повноформна – і заборонити собі думати про це було б боягузливою втечею, а роз'ятрювати видиво – хворобливим самокопирсанням. Що ж робити з собою? [95, с. 59]». А в драмі-містерії «Дійство про велику людину» вказаний екзистенціалістський концепт є композиційним стрижнем: головний герой Максимус – лідер, який постійно думає над тим, чи здатен він узяти на себе обов'язки, покладені долею і напівбожевільним натовпом прихильників, доходячи в цій ментальній боротьбі аж до стану суперечки з Господом і звинувачень на Його адресу: «Я поклав на себе неміренну відповідальність. Я думаю, безперестання думаю про тих, у чиїх руках доля світу. Але що я можу сам? […] Нехай моя думка збудить когось, хто так само, як я, бачить навислу загрозу, але має спромогу її відвернути. […] Я зробив те, чого ніхто або майже ніхто не робить. Ти знаєш. Послухай же мене. Я не благаю Тебе про тих, хто чисті невіданням своїм. Ті й так будуть спасенні. Ні, молю Тебе за тих нечисленних, хто так свій гріх збагнули, як я. Молю за тих, хто єдино спроможні будувати царство Твоє на землі. Бо інакше ні для чого було творити світ людський [104, с. 345–346]». Як бачимо, знання і розуміння обтяжує людину, призводить до душевного страждання, і лише безпосереднє переживання дарує спокій і злагодженість душі.

Відгомін екзистенціалістської проблематики особистісної дисгармонії людини можна вбачати і в певних оповідних особливостях прози Ігоря Костецького. Структура більшої частини оповідань автора будується на внутрішніх рефлексіях ліричного героя, на його асоціативному сприйнятті навколишнього світу, що було повним розривом із попередньою традицією об'єктивованої оповіді. Саме тому твори видаються моделлю художньо-

естетичного осмислення фрагментарного, розірваного світу, покликаною утверджувати думку про потребу подолання втраченої гармонійності буття шляхом повернення до першооснов – до правічних образів колективного буття, загальнокультурних, етнічних чи родових уявлень.

Наприклад, герої новели «Божественна лжа» Ігоря Костецького підкоряються імпульсам підсвідомості, проявленим у віщому сні, де «неначе струмки з різних джерел у море, пливуть численні приспані нерви й нервовості в одверту прірву загальної нірвани», тому на світанку вони «повстануть від сну і полишать отця і матір свою і підуть уперед, не маючи сили противитися голосові, що в ночі прозріння простромив їх, як трихвостий з вогню меч [95, с. 58]». Зрозуміло, що вчинки таких людей не підлягають законам загальноприйнятої логіки й моралі, можуть сприйматися оточенням як незрозумілі, неприродні, чудернацькі й суперечливі. Такою, зосібна, виглядає «божественна лжа» героя: це безсердечний акт егоїста, який не зважає на сплячу дружину й будь-які моральні цінності, підкоряється побаченому сну та неправді про невиліковну хворобу, через що й утікає з дому – не лише від жінки, а й від самого себе. Пізніше Ігор Костецький, як відомо, пояснив суть фабули цієї новели так: це «модифікація епізоду з життя Сковороди», «як він шлюбної ночі полишив свою молоду неторкнутою і подався у світи [99, с. 111]».

Із позицій людини, яка ставить особистісні переживання на найвищий щабель цінностей буття, змодельовано також художню структуру повісті «Мій третій Рим» Ігоря Костецького. Її підзаголовок («З книги подорожей») сигналізує про особливості викладової форми твору: це дорожній щоденник спогадів. Однак уже в першому реченні автор дає зрозуміти, що читача чекає щось більше, ніж просто спогади туриста: «Якщо ви виряджаєтесь до незнаної вам країни, не знавши наперед, як ви про неї писатимете, значить, ви не справжній мандрівник. Ви тоді слабенький додаток до подорожнього довідника [114, с. 94]». Роль нотаря, як бачимо, принизлива й абсурдна для героя повісті, – важливішою є позиція спостерігача, заздалегідь налаштованого душею на сприйняття й внутрішнє переживання усього побаченого. Ось чому в сюжеті твору дуже мало самого Риму, а переважають хаотичні враження про Італію. Буденне життя і старе мистецтво розчиняються в асоціаціях автора на найрізноманітніші теми – від фонетичних правил вимови у різних народів до медитацій про столиці держав та імперій, від оперних вистав до «блудодіянь» української еміграційної культури. Манера викладу в повісті – егоцентрично-парадоксальна, подекуди іронічна та саркастична. Оповідач немовби хизується перед читачем своєю феноменальною ерудицією, здатністю доповнювати факти інтелектуальними фантазіями й екстравагантними гіпотезами.

Найбільшою мірою вплив філософії екзистенціалізму на художню творчість Ігоря Костецького можна простежити в його драматургії. Автора слід уважати одним із перших творців української абсурдистської драми, або вірніше – т.зв. драми парадоксу. Дебютна п’єса митця – «Спокуси несвятого Антона» – насправді була експериментальним твором у дусі абсурду, де світ

розщепився на химерні уламки, а люди стали дійовими особами якогось незрозумілого і хаотичного спектаклю, поставленого групою лицедіїв. Наступну драму – «Близнята ще зустрінуться» – навіть у передмові було проголошено «маскованим балом під новий рік під час окупації [93, с. 189]».

Щойно названі два драматичні твори, як і п'єсу «Дійство про велику людину», Ігор Костецький опублікував у збірці «Театр перед твоїм порогом» (Мюнхен, 1963). Час їх виходу, на нашу думку, цілком симптоматичний: це період активного поширення ідей Ж.-П. Сартра – автора трактатів про межі людської свободи. Вже у ранніх роботах цього філософа («Уява», «Ескіз теорії емоцій»), як відомо, з'явилася теорія двох типів людей – «вільних» і «невільних». До першого розряду Ж.-П. Сартр відніс насамперед ангажованих митців, які, активно цікавлячись станом сучасного суспільства, виступають носіями і творцями спрямувань усіх «вільних» людей: «Якщо письменник талановито описує факти знущання над свободою, топтання її, це пробуджує свідомість, кличе до боротьби. Література, мистецтво стають «ангажованими», «залученими» у вирішення навіть соціальних, а не лише художньо-естетичних проблем [див. 152, с. 131]». У пізніших працях цього філософа («Буття і ніщо. Досвід феноменологічної онтології», «Критика діалектичного розуму»), згідно з твердженням Л. Левчук, категорія свободи стає серцевиною всієї його концепції: «Свобода – це людська істота, яка виводить своє минуле з гри. Вона нічим не зумовлена, є розривом з необхідністю, передбачає незалежність від минулого, а сучасне, вважає Ж.П. Сартр, не є спадком минулого, отже, і майбутнє не є логічним продовженням сучасного. Зазначимо, що екзистенціалісти розробляють досить складну концепцію часу, згідно з якою розрізняються «час» і «часовість»: «об'єктивний час» – це похідне від «часовості», тобто часу людського існування. Найбільша складність полягає в тому, що людина не усвідомлює цього і «віддається» об'єктивному плинові подій, «жертвуючи» власною свободою [див. 152, с. 134]».

Майже у той самий час, у 1961 році, вийшла у світ монографія М. Ессліна «Театр абсурду». Згідно зі спостереженням Є. Васильєва, цей англійський літературознавець установив декілька типологічних ознак драматичних творів, які можна вважати показовими для такого театру: «відсутність часу й місця дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, екзистенційні персонажі, абсурдні сюжетні ситуації, переважання засобів умовної образності, словесний нонсенс [27]».

За словами М. Ессліна, назва «театр абсурду» – умовна, оскільки не існує «ні організованого напряму, ні мистецької школи» («абсурдисти» не тільки не створювали ніяких програм чи маніфестів, але й взагалі не спілкувалися один з одним). Сам термін, за його словами, є лише «робочою гіпотезою» та має «допоміжне значення», оскільки «сприяє проникненню у творчу діяльність». «Якщо більшу частину драматургів, зарахованих до цього напряму, – зазначає вчений, – запитати, чи належать вони до театру абсурду, ті обурено заперечать – і матимуть рацію [276, с. 21]». Справді, Е. Йонеско заявляв, що «насилу приймає цей термін» і має всі підстави «називати «абсурдом» театр абсурду [71, с. 152]». А в одному зі своїх інтерв'ю він

запевнив: «Мене завжди смішить та філософська значущість, що надається моєму театру. Його називають театром абсурду. А він передусім картина нісенітниці. Ірреальність реального, ілюзія, що вислизає, – ось що я намагаюся виразити... [70, с. 10]».

Неначе підхоплюючи думку цього драматурга, М. Есслін зазначив, що центральне для нової драматургії поняття абсурду не вміщується в його словникове значення «нісенітний», «недоладний», «безглуздий». Воно має передовсім морально-філософський сенс і відображає найбільш суттєві духовні тенденцій нашого часу, «стан сучасної людини, що знаходиться в розладі з природою, світом, іншими людьми, самою собою [276, с. 23]».

Розглядаючи детально розвиток т.зв. «театру абсурду», Є. Васильєв підкреслив, що справді «категорія абсурду приходить насамперед із філософії екзистенціалізму», але її використання до аналізованої драматургії не завжди коректне, бо «абсурд – це те, що позбавлене мети», а С. Беккету, Б. Віану, Е. Йонеско, Е. Олбі, М. Фрішу й ін. йшлося про «розлад між людиною і життям», через що до характеристики їх творів краще вживати термін «театр парадоксу». «Парадокс, – зауважує вчений, – є не лише основним художнім прийомом, але й законом їх художньої творчості. Сфера його діяльності необмежена: композиція і сюжет, художній час і простір, характер і жанр, мова і стиль. Парадокс активно експлуатується «абсурдистами» на різних рівнях художнього тексту, він широко презентований у всіх своїх функціональних різновидах: від парадоксу вербального до парадоксу як основи сюжетних ситуацій і цілих творів [27]».

Яскравим підтвердженням сказаного можуть бути перелічені вище драматичні твори Ігоря Костецького. Скажімо, на початку вистави «Близнята ще зустрінуться» передбачено виголошення актором-режисером величезного за обсягом прологу-містифікації, де мова йде про те, що автор, мовляв, закинув свою п’єсу акторам, не дописавши ні її сюжету до кінця, ні ремарок, з яких можна було б довідатися про сценічне оформлення, одяг героїв, їх міміку і жести, а також, що навіть сам Пролог не може бути певним у продовженні цієї вистави: «Високошановні глядачі, не така проста річ виступати в нашому театрі з прологом. Хоча б уже тому, що коли я вийшов, ви не знали, що я Пролог. Ви гадали, щось трапилося з виставою, і я мав вас попередити. […] Так от, мені заборонено занадто багато говорити про кризу театру. Все-таки я скористаюся з того, що мене не чують за лаштунками, і розкрию вам таємницю. Театр взагалі, а наш зокрема переходить тяжку хворобу. Криза не в тому, що нема чого виставляти. Ні, п’єс є багато всяких, і між ними є навіть добрі. Криза в тому, що не знають, як виставляти. […] Театр пережив епохи натуралізму, символізму, футуризму, експресіонізму, сюрреалізму, конструктивізму, динамізму, етатизму, біомеханізму, дадаїзму, інтелектуалізму. […] Одне слово, автор, коли його запитали, як грати п’єсу, подав несміливу пропозицію. Він запропонував грати п’єсу засобами, що залишаться, коли відкинути всі ізми. Тобто, засобами чистого театру: розвішати завіси, розмалювати обличчя – і грати. Але воно було так неконкретно, на автора посипалося відразу стільки запитань, що він злякався,

втік і, як бачите, не з'явився навіть на виставу. Автор полишив своє твориво на нас, акторів. […] По-друге, автор не написав ані однієї ремарки. Отже, незрозуміло, де відбувається дія, коли хто виходить і коли хто зникає. Та й щодо самого тексту автор обмежився на тому, що збив його докупи абияк, а по всьому написав великими літерами примітку, мовляв, текст не остаточний, і актори можуть імпровізувати на власний розсуд. А найголовніше: п'єса має ряд серйозних непов'язань. […] Багато місць лишилося нез'ясованими, і раз у раз ситуація суперечить сама собі. […] Агов! Ну, що, як там? Урадили? Що? Граємо? Спробуємо? Отже, граємо. Буде вистава. А де відбувається? Що? Ага . Так щодо дії там ухвалили тим часом визначити обережно і по змозі невтрально. Звучить так: масковий баль під новий рік під час окупації. Можливо, ходом дії пощастить зробити уточнення. У всякому разі, після першої відслони я прийду вам на допомогу з коментарем [94]».

У такий спосіб, як можна зрозуміти, формується враження, що майже все у сюжеті драми і в її постановці цілком хаотичне, парадоксальне, і, можливо, зовсім безглузде, як і у житті. Це з одного боку. А з іншого, – така спонтанність у розгортанні сюжету та виборі сценографії мали б, очевидно, викликати у глядача ілюзію свободи акторів, сприяти руйнуванню дистанції між сценою і залом, залучати реципієнта у своєрідну гру простору і часу, завдяки якій об'єктивний хронотоп перетворюватиметься у відчуття «часовості» і внутрішнє переживання повної свободи. Так досягатиметься найвища естетична насолода: автор і актори як репрезентанти «вільного» світу заангажують глядачів і подарують їм у спогляданні ілюзію цілковито «вільної» особистості.

Як бачимо, постать Коментатора органічно пов'язана з драматичним стержнем твору; зберігаючи певну автономність і влучно підкреслюючи очевидну ілюзорність театрального дійства, вона виконує роль інтерпретатора і посередника між глядачем і актором та реципієнтом і автором. Зазначене художнє рішення було особливо вдалим експериментом письменника, ним його драматургія суттєво відрізняється від більшості творів європейських та американських авторів-абсурдистів. Ми цілком поділяємо твердження І. Головацького, що Ігор Костецький поступово переходив у своїй драматургії «від фази експериментування до зрівноваженіших театральних форм [36, с. 7]».

Зрештою, варто також уточнити, що описані формальні особливості аналізованого твору, як і загалом успіх постановки драми «Близнята ще зустрінуться» зовсім не випадковий, адже Ігор Костецький – висококваліфікований режисер за фахом, через що бездоганно володів таємницями поетики сценічного мистецтва [77, с. 8].

Те, що експериментальна драматургія письменника співвідноситься більше з поняттям парадоксу, а не абсурду, засвідчує і той факт, що автор цілеспрямовано проводить у сюжеті твору центральну ідею про пріоритет загальнодержавних цінностей. Хоча вона й кристалізується за допомогою т.зв. методу доведення від супротивного, а іноді навіть десь губиться у накопиченні сцен і перипетій, все ж нею, хай навіть і не зовсім зримо, просякнуті всі деталі сюжету.

Розгортання ключової думки, безумовно, пов'язане з опрацюванням близнюкового міфологічного мотиву, використаного в драматичному творі, як відомо, ще В. Шекспіром. Ситуація близнят, які неймовірно схожі, чим викликають плутанину, ускладнюється ще й композиційною структурою п'єси, де, крім головної сюжетної лінії, спостерігаємо інтермедії, гру в театр і т. ін. Головна дилема, яку повинна розв'язати запропонована фабула, – існування чи не існування права на вбивство людини заради батьківщини. Кардинальна різниця світоглядів двох Святославів, як можна зрозуміти, зумовлена важливим генетичним фактором: їх батько – старий Полковник – теж мучиться проблемою розколу внутрішнього світу: «Одна не визнає вбивства цілковито. Друга визнає, але тільки з ідейною метою. Ні та, ні та половина не мають найменшого уявлення про те, що означало вбивство для нас, хто були офіцерами старих імперій... Ми не мали нічого спільного з пацифізмом... Але ми ніколи і не бруднилися і ні об яку ідею вбивства [94]».

Отже, Ігор Костецький порушив у драмі «Близнята ще зустрінуться» важливу екзистенційну проблему своєї доби: кризового характеру світу загалом і людського індивіда зокрема, невдалих спроб вдосконалювати буття за допомогою різних форм боротьби і філософій. Розпад єдиної картини світу, розчарування в прогресі і гуманізмі, релятивізм і втрата логічних зв'язків між предметами, акцент на підсвідомості – ці ознаки авторського драматургічного наративу говорять про глибинну екзистенційну тугу митця за образом вільної від усіляких комплексів людини.

Герої драм Ігоря Костецького часто не можуть подолати власну душевну драму, перебувають у трагічній дисгармонії з навколишнім світом насильства і зла, протистоять йому ціною самоти і відчуження, граються масками, словами, ідеями, можуть навіть імітувати безглуздя цього світу, але ніколи не втрачають свого гуманістичного стрижня. Як слушно зазначає А. Богонюк, різні стилістичні прийоми в драмах автора («моделі комедійного перехресного базікання», персоніфікація абстрактних явищ, де актор у «Спокусах несвятого Антона» грає «алегорію словесної нетривкості понять», цілковита свобода щоразового переформовування тексту і фабули) [19, с. 56] були покликані намалювати якомога чіткішу картину сучасного дисгармонійного Всесвіту:

«Дев'ята година. Ліжко.
Чоловік та жінка, одне тіло, одна душа.
Антон. Дев'ята година. Як ти опинилась.
Антонина. Знаєш, я думаю.
Антон. Цікаво. Дуже.
Як ти опинилась.
Що ногами.
Поетова дружина. Як ногами?
Персонаж заімлений. Чому ногами?
Поетова дружина. Коли ногами?
Де ногами?
Між ногами?

За ногами?
Під ногами?
Гами-гами-гами [132, с. 6]».

На нашу думку, наведений прийом маркує ще й прагнення митця осмислити місце «маленької» людини в світі як єдності природного й соціального начал, задуматися над сенсом подій, учинків, моралі. Це радше особистісно пережита й глибоко усвідомлена філософія, пов'язана з рішенням виконати свою місію у світі. Тобто саме життя сублімується у долю, ототожнюючись зі словом (автентичність буття). Проблема долі, в цьому разі онтологічна, розгортається в широкому екзистенційному полі і цілої нації, й окремої особистості[208, с. 154]. Не дарма ж художня структура «Спокус несвятого Антона» наскрізь будується на внутрішніх рефлексіях героя, на асоціативному сприйнятті ним навколишнього світу. З їх допомогою відбувається художнє осмислення розірваного світу, письменник намагається поєднати втрачену гармонійність буття:

«Ми
Під-на-за-між.
Ами-ми-ми-ми-и-и.
Персонаж заімлений. Боротьба за прапор?
Поетова дружина. Ні, переможці.
А шкарпетки?
Як шкарпетки?
Чому шкарпетки?
Які шкарпетки?
Залатала?
алатала
атала
ала
ла
а-а-а-а-а [132, с. 7]».

Отже, вплив філософії екзистенціалізму на художню творчість Ігоря Костецького можна пояснювати не тільки симптоматикою часу, а й потребою тодішньої української діаспорної культурної спільноти долати в такий спосіб ситуацію буттєвого провисання й невизначеності статусу особи. Тож цілком закономірно, що в «драматичному пошуку смислу життя та сенсу історії на особливий статус претендує міфологема долі. Вона оприявнює важливі смисли людської екзистенції, виступаючи «медіатором» між сакральним і профанним началом буття. Її авторська репрезентація в дисидентському тексті показує, що у долі людина пізнає власне життя, і мольба звернена до долі, не є мольбою, зверненою до Бога, а є поверненням та наближенням до самої себе [208, с. 154].

Усі проаналізовані риси екзистенціалізму в прозі та драмі Ігоря Костецького свідчать про глибинну буттєву тугу митця за образом вільної від усіляких комплексів людини. Авторський екзистенціалізм не є цілковито абсурдистським, – його радше слід сприймати як компенсаторну форму

творення ілюзії пошуку сенсу буття та відновлення гармонійності Всесвіту. Вдаючись до поетики екзистенціалізму, письменник уже вкотре засвідчував своє намагання відшукати ключі до модерної «тональної системи», де б цілковито утвердилося суб'єктивне світовідчуття як внутрішня форма бачення нового світу.

3.4 Риси сюрреалізму в творчості письменника

Уперше термін «сюрреалізм» ужив французький поет Г. Аполлінер, вкладаючи в нього значення т.зв. «нового реалізму», який формувався на основі дадаїзму й водночас живився філософськими джерелами інтуїтивізму (А. Бергсона), фантазійного мислення (В. Дільтея) та фрейдизму (З. Фрейда) [158, с. 653], через що почав надавати особливу роль підсвідомому та неусвідомлюваному, реалізованому через правила випадковості, сновидіння тощо. «Сюрреалістична революція» А. Бретона, тобто так званий маніфест сюрреалізму, висловлювала сподівання на відкриття нового шляху звільнення мистецтва від знедуховленої дійсності через сферу надреального, говорила про єднання природи і надприродного, зрештою – про подолання будь-яких бінарностей. В українській літературі сюрреалізм, як відомо, найвиразніше проявився у творчості Б.-І. Антонича (збірка «Ротації»), який апробував свій художній талант у багатьох власне модерністських і авангардистських течіях, не залежачи цілковито від жодної з них. Сюрреалізм розкрився і в доробку Е. Андієвської, Б. Бойчука, Ю. Тарнавського, Б. Рубчака – представників т.зв. «Нью-Йоркської поетичної школи», а також у сучасників Ігоря Костецького – Василя Барки й О. Зуєвського («Слово»). Сюрреалізм притаманний і творчому методу Ігоря Костецького.

Активне використання цього стильового напряму, ймовірно, інспірувалося насамперед атмосферою, в якій творили митці-емігранти, отим відчуттям невизначеності статусу «переміщеної особи», ситуаційної заборони на минуле і непередбачуваності майбутнього, про які писала свого часу А. Біла [17, с. 338]. Із приводу тодішнього духовно-суспільного клімату сам Ігор Костецький висловлювався ще й так: «Те, що відбувається сьогодні, […] це не боротьба – одверта чи прихована – проти комунізму. Це боротьба проти зловживань, проти перекручення ідей, проти закорінених лихих звичок, проти шовіністів, бюрократів і просто безграмотних обалдуїв, що стоять на перешкоді гармонійному розвиткові людини в суспільстві. З чийого боку боротьба? З боку тих, хто вірять в ідеали і хто бажають їх призвести до здійснення. Але що таке комуністичні ідеали і чи можна, сприйнявши і засвоївши їх, стати доброю людиною? Не наполягаю на позитивній відповіді, а просто прошу розсудити [126, с. 142]». Ситуація невизначеності, провисання, нетривкості усіх позицій, ідеалів, цінностей спонукала до її подолання хоча б в уявно-містичному світі. У такий спосіб особливо актуальними ставали такі сюрреалістичні принципи творчості, як навіювання, замовляння, автоматичне називання, сновидність.

Вихід за логічно структуровану свідомість для безпосереднього контакту з сутністю явищ і взаємодії зі світом потребував конструювання

митцями-сюрреалістами безкінечної кількості світів і реальностей − малозрозумілих, неосяжних, іноді дивакуватих і страшних. Адже звичні форми означення семантики речей під дією соціальних обставин зазнавали історичних трансформацій, що давало можливість найабсурднішим творам мистецтва набувати статусу «геніальних» в умовах перерозподілу ролей. Водночас надзвичайно важливими для сюрреалізму ставали символічно-архетипні образи, бо саме вони є істотними для активізації творчого процесу, усіх його рушійних сил, укорінених у підсвідомості. Вивільняючи первісну експресію несвідомого, структури такого типу, як відомо, стають формою вираження інтуїції духу [153, с. 98], забезпечують вільну й безпосередню трансформацію творчої програми митця в художніх текстах.

Питання наявності сюрреалістичних тенденцій в художньому доробку письменника побіжно розглядалося у працях А. Білої [17], Б. Бойчука [21], Л. Залеської-Онишкевич [63], М. Р. Стеха [227], І. Юрової [271] й ін., однак і досі залишається актуальним у літературознавстві через неповноту висвітлення. Зважаючи на те, що Ігор Костецький проголошував себе апологетом указаної стильової течії авангардизму, вважаємо за доцільне детальніше охарактеризувати вектори сюрреалістичної художньої концепції письменника.

Можна припустити, що вона мала вже більш-менш чітко окреслені риси наприкінці 1940–х років, оскільки саме тоді були написані такі повісті й новели, як «Ціна людської назви», «Божественна лжа» (1946), «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Ґуґа, Ґоґа і Ґіґо», «Повість про останній сірник» (1947), п’єси «Спокуси несвятого Антона» (1945–1946), «Близнята ще зустрінуться», «Відбулося за вісім хвилин» (1947), «Дійство про велику людину» (1948). Усі щойно названі твори засвідчують нову якість художнього експерименту в контексті здобутків національної літератури. Хоча вони й різняться за тональністю, специфікою поєднання реального й умовного, все ж єднає їх, по-перше, специфіка художнього світу – чудернацького, вигаданого, з елементами видінь, марень і снів, а по-друге, – постійні намагання автора знайти новаторсько-експериментальні форми вислову для передачі ідей, почуттів і особливо емоцій. Власне, саме особливе ставлення Ігоря Костецького до мови та різних способів оперування нею (гра слів, «потік свідомості», деформація мовлення, розрив синтаксичних конструкцій, акцент на інтонаціях і под.) найбільше спонукає називати його сюрреалістом. Указані експерименти, за словами митця, покликані були «мовою касувати відчуження між людиною та річчю, а тим самим між людиною та людиною», привернути увагу «до внутрішнього складу слова, до зібраних у ньому дійових елементів», подолати автоматичність мовлення [108, с. 159].

Розуміючи мову як певний засіб психоаналітичного виговорювання, сюрреалісти дбали про «звільнення свідомості, вивільнення духу» методом «потоку вражень», через що й використовували прийоми сну, забуття, автоматичної, ледь не гіпнотичної мови [3, с. 232]. Усе це дозволяло виходити за межі об’єктивно існуючого в світ реальності іншого штибу, адже, як зазначає М. Моклиця, «зосередженість на ірреальному породжує особливий світ, реальний та ірреальний водночас [185, с. 192]». Подібного ефекту

намагався досягти й Ігор Костецький, принаймні він неодноразово декларував «однакове відчуття завдань, яке має вислів у відношенні до дословесного середовища, тотожне розумінню відкритого слова, що являє собою постійне становлення [108, с. 125]». Метою застосування психоаналітичних методик було творення індивідуального і колективного міфу з Ніщо: «З абсолютного ніщо постає величина, особистість, окреслена кріпким контуром. З прибраним ім'ям і біографією я стаю самотворною індивідуальністю, точнісінько за тим самим законом, за яким невиразна, забита в отару купа людей, прибравши ім'я і зробивши собі історію, стає нацією [116, с. 519]».

У драматичних і прозових творах письменника спостерігаємо принципову новизну проблеми комунікації між людьми, порушеної і в найширшому міфологічному й містичному розумінні – від стосунків між особистостями, суб'єктами і об'єктами й аж до примарного і реального «я». У постановці такого типу проблематики в творі «Дійство про велику людину» Ігор Костецький справді випередив у часі Е. Йонеско з п'єсою «Голомоза співачка» (1950) і С. Беккета з драмою «Чекаючи на Годо» (1952). Однак, як відомо, щойно згадані тексти стали органічною ланкою європейської драматургії парадоксу, тоді як експериментальні твори Ігоря Костецького переважно були незрозумілі українському загалу, тій невеличкій горстці людей, яким вони були доступні. Зрештою, подібну ситуацію непорозуміння автора і читача, недооцінювання творчої новизни переживав і Е. Йонеско: «Авангардистські твори, метою яких є прагнення знову віднайти, висловити призабуту істину − і разом з тим по-новому, неактуально включити її до актуального, − при своїй появі мусять бути незрозумілі більшості людей. Отже, вони не загальнодоступні. Але це в жодному разі не підриває їх значущості [72, с. 133]».

Для Ігоря Костецького творити − означало перебувати в стані, близькому до медитації. Такий творчий процес важко осягнути раціонально, оскільки в цьому випадку тексти митця лише інтуїтивно наближають реципієнта до образності, даючи змогу споглядати невидиме, перебувати за межами відчутного, розчиняючись у порожнечі, присутній при створенні всесвіту. Відбувається трансформація мислення і розуміння, де слова втрачають свою семантику і нівелюються. Це помітно, скажімо, у творі «Ґуґа, Ґоґа і Ґіґо»: «Янголи слабо розрізняють. Янголи слабо розрізняють між добром і злом. Янголи слабо розрізняють – легенда про невдалого янгола – це найвідповідальніший символ пояснення невдач цього людського світу. Хай так буде. Між добром та злом. Я вас ще навчу. Але хай так буде. Будьте ж моїми обидві.

Він глянув на біляву. Він глянув на чорняву.
Будьте ж моїми обидві.
Анатоль зітхнув.
Він зітхнув, стававши Ґіґо.
Будьте обидві ж моїми.
Переглянулись усі троє.
Круг завершивсь.

Зітхнули гори.
День перший [101, с. 271]».

Щоб збагнути суть і функції медитації у творах Ігоря Костецького, звернемось до літературознавчих та філософських дефініцій. Зокрема, В. Налімов найпоширеніше поняття медитації визначає як «спрямовану мандрівку у глибини своєї свідомості, знайомство з собою в континуальному різноманітті проявів [192, с. 175]». У внутрішніх просторах свідомості відбувається самопізнання у всьому своєму потенційному багатоманітті, виявляючись у вигляді ілюзій, уявлень, фантазій. Людина ніби виходить за свої межі − хоча, насправді, меж тут не існує. «Людське «я» містить у собі всю реальність буття − мікрокосм як дзеркало макрокосму [192, с. 178]». Це явище спостерігаємо у творі «Дійство про велику людину», де головний герой не може знайти свого місця під сонцем: «Глибоченний! Бездонний! Я міг би Тебе тільки дотикатись, більш нічого. Але може бути так, що до вінка Твоїх намірів потрібна моя струнка думка. Тому я плету її струнко. Ти знаєш: крім мене, цього ніхто не робить. Або майже ніхто. Послухай мене [104, с. 345]».

Як письменник-сюрреаліст, Ігор Костецький часто використовує прийом сновидіння з метою включення в художньому дискурсі т.зв. функцій несвідомого. Усі сни і міфи, як знаємо, мають спільну властивість − вони «записані» мовою символів. Так, у творі «Ціна людської назви» головний герой Павло (Карпига) Палій, будучи змушений повернути вкрадене прізвище , мучиться саме в сні через цю необхідність: «Тепер я людина позбавлена ймення, і в потилиці звучать слова:

Такий наказ:
за горло враз
до реї почепити.
Не з кожним же дітей хрестити!
Пірат пірату не рівня:
Той надається лиш, хто пана не міня [139, с. 40]».

У «Божественній лжі» автор надає сну максимально граничного значення: «Хто зна – якби настала така мить, що сон людства однієї півкулі дотривав би, аж поринуло б у сон людство другої півкулі, − хто знає, на що спромігся би вселюдський геній, прокинувшись від всеземного сну»; чи: «Багато людей страждають на безсон. Багато на надмірну сонливість. Є сни марення, сни мрій, сни бажань. Є ще й жахливе явище: сонна хвороба, спричинена мухою це-це. Гіпнотичний сон так само спричинюється різним людям різними засобами: тих присипляють, цих – гладять по спині, іншим лоскочуть п’яти, ще іншим повторюють без кінця те саме слово, речення [95, с. 58]». У «Повісті про останній сірник» теж використано прийом сну, тільки тут він став перешкодою для втечі з дому та сімейних справ, адже Естрелья де Варга змушена слідкувати за сестрою Кончітою через її погану поведінку.

Герої Ігоря Костецького, здійснюючи стрибок з одного психічного стану або плину дійсності в інший за допомогою дельартівської маски чи перевдягання, через фізичну травму, психічну недугу, сон, часто сприймають новий світ як належний, як сновидіння під час сну. Дослідниця М. Медицька

назвала це «театром сну», в якому існують «конфліктні візії, марення, символи, власне те, що не зображувальне, але не менш важливе, яке позначається на психіці читача завдяки підсвідомості, внутрішньому почуттю, маренню, спогадам та передчуттям. За цим театром духовності та совісті люди жаліють, не маючи його насправді [176, с. 132]». І спокусливі інтерпретації людини письменником з погляду «травми народження» або «драми називання» є вершиною втраченої реальності, чинної лише в тут-триванні, житті-як-сні.

Між іншим, Ігор Костецький сам підкреслював важливе значення сновидінь у творах сюрреалізму, наголошуючи, крім того, ще й на істотній для розуміння його творчого методу їхній функції – актуалізації національних чинників стилетворення: «Письменники нового реалізму покажуть процес сновидіння. Це буде нечуваним збагаченням української мови, адже сни нашого героя – це сни українського героя, та велетенська позасвідома сфера, в якій щодня пливе людина, в якій народжується її героїчне непомітно, день у день. Якщо ви зануритесь у його сон, почуєте таке українське звучання вашої мистецької речі, якого для своїх часів досягали найбільші ваші попередники [137, с. 35]». Найповнішою мірою означені ідеї виявилися в трьох «Старобутніх повістках» із циклу «Там, де початок чуда»: прийом сновидінь у них актуалізує міфопоетичні пласти української культури. У повістці «Опришок і крива дівчина» сон розкріпачує людську душу, звільняючи її від тілесних оков, даючи змогу героєві доторкнутися до Вищих Сил, до глибинних тайн людського життя, якими визначається доля: «З радісної люті вхопив опришок дівчину за плечі, лобом уперся в її лоба і так підніс їй обличчя і в очі глядів. Промовляла дівчина: сонний, соняшний. Шепотіла дівчина: син, сни [131, с. 34]».

Варто зазначити, що, за А. Багнюком, існує три види снів: вранішній, який настільки поверховий, що не може «зазирнути» в майбутнє; нічний, що несе певні правдиві повідомлення, але лише молодим людям; і, нарешті, опівнічний сон, який стосується всіх, є важливим і правдивим [Багнюк, с. 65]. Саме третій із названих снів зображує Ігор Костецький: «І спали опришок і дівчина обидва під листям, під кленом, під місяцем», де бачили сон глибокий і всеосяжний, який приходить саме на зламі часу, коли одна доба завершується, а інша розпочинається – в цю мить, в розломі між тим, що було, і тим, що буде, відкриваються тайни буття і стає помітно, як з минулого виростає майбутнє [131, с. 32]».

У «Чорноліському переказі» автор описує сновидіння Князя ще на початку повістки, чим дає зрозуміти наступний хід подій: «Упав Князь під деревом, а головою на камінь, камінь замість подушки (а камінь, як відомо, є символом міцності і непорушності, у ньому вкорінена твердість простору, нездоланність часу і основа світобудови. – М. Б.). Приснився Князеві сон. Бачить Князь Януш покійного батька, одежа на йому темна, чернеча, а пальці рук старечі, бліді [131, с. 20]». Бачити у сні батька – означає потребувати поради, а коли покійного, – то це пророцтво тривоги, у чому переконуємося згодом. В авторському тлумаченні деяких снів часто проступає символіка

буттєвих явищ, у тому числі – в їх національному світоглядно-ментальному сприйнятті, що робить доцільним більш детальний її аналіз. Можна стверджувати, услід за М. Медицькою, що письменник-сюрреаліст, абсолютизуючи сновидіння, які шокують своєю сміливістю, й афекти алогічного і хаотичного, намагався довести загальнолюдський характер мистецтва, засвідчити його методом образної інтерпретації сну [176, с. 280].

Більшість художніх творів Ігоря Костецького у своїй словесній фактурі відлунюють глибинний шар української мовної стихії, формують враження неодмінної присутності джерел колективної свідомості нації в кожному акті висловлювання. Слово стає для автора багатофункціональним кодом, у якому співіснують божественна свобода, живе колористичне тло і нестримність метафоричних зачать.

Несамовиті несподіванки у сполученні речей і явищ, поєднання точності конкретного бачення з неймовірністю сполучень – це ще одна сюрреалістична особливість образності митця. Наприклад, в «Опришку і кривій дівчині» дівчина зображується як «напіврозтятий пуп'янок рожі [131, с. 29]». Троянда – складний амбівалентний символ, оскільки втілює і небесну досконалість, і земну пристрасть. На Заході містична троянда – близький аналог східного лотоса, символізує завершеність, таїнство життя й невідомість, а в поховальних обрядах – вічне життя, воскресіння, мовчання і таємницю. В алхімії троянда, як символ духовного центру, означає мудрість, духовне відродження після смерті. Символізує вона і недоступну красу, якою нелегко заволодіти, – саме для цього вона озброїлась колючими шипами (краса мусить уміти захищатись). Окрім усього, троянда – символ небесної досконалості й блаженства, цнотливості та чистих земних пристрастей [9, с. 20]. Ймовірно, Ігор Костецький порівняв криву дівчину з трояндою, маючи на увазі те, що фізична недосконалість дівчини, як і колючки рослини, є своєрідною зброєю для збереження життя. Хоча опришок і зачарований красою дівчини, він має намір позбавити її життя, щоб залишитись непоміченим. Однак, зауваживши її фізичну ваду, шкодує дівча, завдяки чому пізніше залишається жити сам (вона ж бо рятує його).

Сюрреалістичні градації символічно-міфологічних значень виявляють також велику спорідненість образів хлопця-опришка, баби-відьми і місяця, який в «Опришку і кривій дівчині» виступає в двох іпостасях: символом світла в пітьмі і чоловічого начала в природі: «І на сірих горах сині тіні од хмар, а над усім місяць срібнолився. […] Ішов опришок і лячно свистав: це гикала в ньому кров предків»; «Біг опришок, і ридало йому в грудях. […] Обернувся опришок: стара баба, місяць над нею, дивиться, в руці тремтить дерев'яне відерце. […] А вона вже йшла до нього, відьмиця, баба бородата, мед-голоском примовляє, припрошує, і відерце в ручиці тремтить [131, с. 30]». Тут місяць символізує старіння, виснаження, втрату життєвих сил, занепад енергії, а тому – і непростий шлях у житті та в кожній конкретній справі, що й спіткало опришка.

Ігор Костецький створює цікаві персоніфікації з метафоричною і метонімічною семантикою («місяць срібнолився», «налляте червінню сонце,

вщерть багрецем важке, вже вдарили косії його списи по схилах»), із своєрідними народнопісенними стилізаціями («де півні не піяли, де граки не граяли», «п'є вітер-тепловій, п'є вранішній пташиголос», «розіслалась мир-земля, з бородою-сонцем»), з актуалізацією архетипної символіки («з моїх жартів жару волю сипнути, смаги розсіяної», «то дюра в душі, нею дим виходить», «туга хвилею, сльоза струною»). Використовує він і такий незвичний засіб, як конкретизування абстрактних явищ і понять, де абстракти набувають предметності, наприклад, «крива дівчина, а душа в неї пряма», «на захід сонця землю збурює, зерном на весну озимина беззубого вінчає [131, с. 31–32]».

Безпосереднє відчуття Бога рефлектується у трьох повістках Ігоря Костецького – «Чорноліський переказ», «Опришок та орач», «Опришок та крива дівчина». У переважній більшості згадки про Бога та Його силу носять характер повчань, замовлянь, наприклад, «молися Богу живому, аби дарував тобі вдатність у всіх твоїх починаннях», «проси Господа, щоб не слухав голосів зневіри чи слів, по-дурному вимовлених, або із самовпевнености, або в одчаї, або зловмисне», «дасть Бог день, дасть удатність», «все в нас лад, од Бога віку даний», «і поміж мохом дух Божий віє [131, с. 20–29]». Водночас живе відчуття Бога та його всюдиприсутності спостерігаємо у повісті «Опришок та крива дівчина», де митець влучно наголошує: «Хіба приходить нам тієї миті на гадку, що досить одного чийогось пальця, встромленого в круження тіла, щоб усе раптом перестало існувати. Деякі, зрештою, патетичніші з нас, мають розраду з того, що пальцем може бути Божий перст. Але коли ж ми переважно віримо в серце. Воно бо зростається. Воно те саме [131, с. 35]». Дійсно, серце є так званою дорогою до Господа, саме завдяки цьому органу ми переживаємо різноманітні емоції – від переживання, співчуття, образи до фізичного болю.

Майстерне інкрустування в художній дискурс предковічних замовлянь посилює поетичність сприймання творів Ігоря Костецького, спонукає осмислювати питання власної ідентичності, першооснов людського існування. «Отже, віра в прачас підсвідомо живе в людині завжди, – констатує літературознавець І. Зварич у монографії «Міф у ґенезі художнього мислення» . – Саме замовляння є тією вербальною формою відтворення цілісної єдності людини з основами космосу, у якій людська душа збігається зі світовою і від цього здобуває силу, видужує. У замовляннях людина діє в унісон з силами Всесвіту, бо і сама є однією з його часток і сил». Замовляння – це той унікальний у словесному мистецтві для людини випадок, який не потребує від неї зусиль на подолання темпоральності та історичної дистанції між правічною реальністю і словом [64, с. 84]».

Сюрреалістична фантазія Ігоря Костецького носить і казково-містичний характер, завдяки чому повертає нас у світ дитинства: «в князя пістоль за поясом, і в пістолі куля золота на чаклунів», «вітер князеві розметав світлі лев'ячі вуса», «на збойців маю кулі виливані, шворки шовкові та підземелля вогкі», «круг каплички хащі непродерні, і дуб'я всякого, і темні ями, птиці небесні живлять ченця, котра що принесе», «а в кожній ямі анциболот сидить і

кличе, коли ж підійти, так чкурне, дремене [131, 21–22]».

Часто у «Старобутніх повістках» письменник акцентує на позитивному значенні слова «золото», що є символом сонця, святості й багатства, чистоти та світла: «золот-спис», «золот-кінь», «вціль орла золотою кулею», «молитви землі, золотом напоєні», «розіклав золоті таляри». За висловом А. Багнюка, золото є чистим символом, допоки вказує на духовне багатство, скарби душі; коли ж воно несе в собі лише значення багатства, то перетворюється в носія зла, у джерело лихих помислів і злочинних дій [9, с. 598].

В Ігоря Костецького спостерігаємо напрочуд інтимний зв'язок людини з природою, що завжди було, на думку фольклориста Ф. Колесси, прикметною властивістю етноестетики українців: «…чоловік на давніших ступенях духовного розвитку, живучи в безпосередній єдності з природою, вважав себе її частиною, дивився на ціле своє окруження – звірів, птахів, дерева, рослини, ріки, скали – як на єства з людською душею, що приймають живу участь у людській долі, що спочувають чоловікові в щастю й нещастю, помагають або шкодять. Се рід, так сказати б, примітивного пантеїзму з антропоцентричною тенденцією, бо чоловік являється в ньому осередком животворної природи, від якої ведуть до нього таємні нитки [84, с. 21]».

У повістках «Чорноліський переказ», «Опришок та орач», «Опришок та крива дівчина» письменник використовує різні символи природи, сподіваючись, що відкриє новий шлях звільнення мистецтва від знедуховленої дійсності через сферу надреального, покликану оновити не лише художній світ, а й життя, і сполучити бінарні опозиції природи і надприродного. Спостерігаємо різні дерева-символи (дуб, бук, граб, явір, береза, липа, клен), квіти-символи (рута, чебрець, верес, ковиль) і птахи-символи (орел, сокол). Так, в «Опришку та орачі» бук є символом концентрованої, мужньої краси, взірцем чоловічої зібраності, виявляє, як завжди, справжню міцність у всіх ситуаціях: «Головою бук нагинається до легіневого вуха, а той моргає тонким, як кинжал, вусом. […] Радіють буки, чорноліські буки, буде, гомонять, буча на нетоптаних стежках [131, с. 23]». «Бук підтягнутий не лише за формою свого стовбура, але й за способом свого життя, що дозволяє йому прожити до глибокої старості. Бук такий же міцний, як і дуб, але не має стільки гордості, тому не претендує на корону чи на звання першого серед собі подібних [9, с. 744]», – влучно зазначає з приводу традиційної символіки цього дерева А. Багнюк.

Повістка «Опришок та крива дівчина» репрезентує клена – символ акуратної й чистої чоловічої краси. Зазвичай широке листя названого дерева через його чітку і витончену форму трактують як вираження зосередженої та акумульованої енергії, яку воно витрачає ощадливо й за потребою. Клен – символ спокою і затишку, в ньому немає нічого непередбаченого й агресивного, тому це дерево вважається добрим другом, постійним партнером і надійним союзником [9, с. 745]. Відтак не дивно, що головних персонажів повістки – закоханих опришка і дівчину – Ігор Костецький розмістив під кленовим листям: «І спали обидва під листям, під кленом, під місяцем. Ніхто бо не ступав там, самі сліди страхолюдів [131, с. 32]».

У повістці «Чорноліський переказ» автор наголошує, що густо в лісі один коло одного ростуть дуби, буки, граби, є багато лип і беріз, і клен особливий трапляється – явір. Князя митець порівнює з дубом – символом могутності й довговічності, снаги і здоров'я, повноти життя, могутньої сили й величної краси. Князь викликає захоплення, подив і повагу, бо, як і дуб, не вміє бути слабким. «За своїм характером дуб ніколи не гнеться – його можна тільки зламати. Він сміливо стоїть проти всякого буревію, навіть сильнішого за себе, бо його стійкість не так від власної сили, як від його визначної гордості [9, с. 744]». Яцько Кривий у цій повістці нагадує граба – символ непоказної чоловічої краси, робочої сили, надійності та ділової корисності. Граб теж міцний, як і дуб, проте не росте сам – лише в оточенні дерев почуває себе добре, тому й символізує сильних людей, здатних служити і приносити користь іншим, а не лише дбати про власну славу й популярність. Указану символіку граба помічаємо в наступних словах опришка: «Гей, князю, ти лишишся тут закладником: Соколиця поїде. Даси їй свою княжу каблучку, а Яцько Кривий, що у замку, її знає, що так важка, як твоє слово [131, с. 21]». Гальшка-Соколиця має якості, схожі й до берези, і до липи. Соколиця, як липа , красива, приваблива, здатна притягати до себе і лихе, і добре, залишаючись при цьому такою ж п'янкою, як мед. Вона обдаровує князя пружним жіночим тілом: «Прийняла в обійми і придавила дужими, грубими грудьми [131, с. 21]» . Як і береза, Гальшка постає гнучкою, легкою і блідою перед обличчям смерті: «Соколиця бліда, як туман», «Соколиця бліда, як вишневий цвіт» (береза ж, згідно з легендою, побіліла через страх, коли до неї підійшов Юда Іскаріот, щоб вчинити самогубство). Береза-дерево випромінює красу, приваблює до себе кожного, але дуже боляче переносить грубе ставлення до себе: в неї ніжні гілки і ламкий стовбур, хоча й станом гнучка. Так і Гальшка-Соколиця промовляє: «Гей, князю, і ти, опришку, любила я вас обох, та й тепер люблю, лиш не можу свого серця навпіл розкраяти. (До князя:) Не завела я, князю, й не зрадила, зумисне викликала тебе сюди, аби став ти віч-на -віч із суперником, та щоби змірялися ви обидва силами. (До опришка:) А на тебе, збишку, що так життям моїм кидаєш, не маю жодного гніву. Обоє дорогі , обох кохаю, обом вам душа моя [131, с. 22]».

Явір є наскрізним деревом-символом у трьох повістках. Він утілює козацьку силу, парубоцьке здоров'я і вроду, єдність чоловічої краси і сили, тим самим суттєво доповнюючи характеристику головних героїв. Саме з явором порівняні «чорний явір-опришок» у «Опришку та кривій дівчині», Збишко в «Чорноліському переказі», орач в «Опришку та орачі» («як явір у зелених шатах»).

Символіка птахів найбільш значуща у «Чорноліському переказі». Гальшка недаремно має таке прізвисько – Соколиця, адже сокіл – благословенний птах, синтез розуму, мужності, молодості й сили, уважається посередником між світами, бо в нього найясніші очі та найшвидші крила, і це дозволяє йому переносити душі покійних у потойбіччя. Сокіл всюдисущий і все бачить, тому може розповісти про всяку істину й неправду, з якими довелось зустрітися, і здатен бути в ролі єдиного свідка найпотаємнішого

дійства, навіть такого, як смерть. Гальшка теж стала свідком убивства, якого сама ж захотіла, кажучи: «Я вириваю волосину з коси, і почеплю її до гілляки отуто, а на кінці прив'яжу каблучку. Хто за п'ятдесят кроків переб'є волосину стрілою, той паном моїм стане, того волю вволюватиму. […] А як обидва не влучите, тоді я обох вб'ю [131, с. 22]». Орел – символ птаха-царя, втілення відваги і сміливості, справжньої гордості та чоловічої краси, що передбачає зарозумілість і самовпевненість, бо в іншому випадку політ орла може завершитись падінням. Цього птаха не можна вбивати, особливо, якщо він дивиться не на мисливця, а вбік. Коли орел загине, то його не їдять черви, і тіло орлове не гниє, а засихає, вбираючи сонячне проміння і подих вітру з небес. Проте, хоча орел і вважається царем птахів і господарем позахмарних висот, його символічне значення поступається символіці сокола. Він є царем птахів і господарем повітряних висот не тому, що сильний і гордий, а через те, що може знову і знову повертати собі втрачені сили та зневажену гідність. У повістці гордим орлом виступає опришок Збишко, якого ні куля, ні чари Гальшки не пробивають: «Дарма, орел летів як летів, не підтяла йому крил князева заворожена куля [131, с. 21]».

У «Старобутніх повістках» Ігор Костецький часто вдається і до лінгвостилістичних прийомів при створенні звукових образів, особливо – до звуконаслідування. Скажімо, у «Чорноліському переказі» домінують фонетичні анафори, лексичні повтори, алітераційні вірші, інтонаційна виразність: «черкнув вищербив мечем тим щирим», «на муки Муху взяли мужа завзятого» або:

«Свидригайло шарпнув Ягайла невірного
За бороду знизу про зраду дізнавшись
Відали люди що виступить люто
Брат проти брата на бранному просторі [131, с. 21–22]».

В «Опришку та орачі» для посилення експресії поетичного мовлення, надання художньому слову особливого колориту й враження поетичної свободи автор використовує анаколуф («непослідовний, неузгоджений»). Ймовірно, митець навмисне іноді не ставить розділових знаків, щоб кожен читач міг сам відшукувати значення, інтонуючи текст відповідно до власної установки на сприймання:

«Спитко з Мельштина списа наставив
Пардом напружившись парубків виправля
Не гнітеся пробі гнів ваш праведний
Кміте на коней іміте концирі [131, с. 25]».

За влучним висловом О. Астаф'єва, Ігор Костецький, використовуючи якийсь символ, передовсім звертається до його «внутрішньої форми» [7, с. 41]. У результаті таких інтерпретацій значно спрощується процесуальна установка сюрреалістичної візії, яка межує з медіумним відкриттям, певною таємницею, осяжною лише для втаємниченого читача. Подібні прийоми образотворення Р. Барт називав «мітологізацією з позицій здорового глузду», що призводить до явища «вторинної мотивації» [14, с. 72]. У творах письменника знаходимо також успадкований сюрреалістами від футуризму прийом звукових аналогій –

нанизування слів, подібних за звуковою структурою, що дає ефект мовленнєвого відчуження і відкриває нові можливості організації твору («твар'ю твердь розорює, скиглить, скорою мовою скаржиться»).

Завдяки зумисному посиленню автором експресії поетичного мовлення річ у «Старобутніх повістках» набуває самодостатнього значення, знак речі втрачає реальні зв'язки з денотатом і виражає щось утаємничене. При цьому можна виділити два характерні взаємно зворотні способи досягнення Ігорем Костецьким указаного ефекту: мале постає в значенні великого і навпаки. Скажімо, описуючи в деталях такі тривіальні речі, як кинджал, каблучка, пістоль, плуг, відерце, топірець, автор неодноразово натякає на проблеми долі, вибору, описує подорож, згадує про смерть, пекло чи рай. Враження «великого як малого» виникає в ситуації спрощення недосяжних і незвичних для людської свідомості явищ (зірки, смерті, погоди, небесного раю), які набувають побутового смислу в актах конкретної діяльності. Знищення у такий спосіб референційної спроможності знака («анциболот сидить і кличе» [131, с. 30]) загалом було характерним для дадаїстичного підходу. Сюрреалісти ж, підхопивши вказаний прийом, трансформували конфлікт називання в містично-уявну царину. За влучним спостереженням Ж. Шеньє-Жандрона, таке рішення було вагомим епістемологічним уроком, оскільки «спонукало нас ніколи не поступатися даром уяви. […] Найбільш продуктивними в математиці й логіці є якраз довільні засновки [260, с. 199]».

Охарактеризованим епістемологічним зрушенням можна пояснити й специфіку топіки суб'єкта в творах сюрреалізму загалом і в ранніх новелах Ігоря Костецького зокрема. Паранормальні, уявні, сновидні форми психічної діяльності особистості – це результат абсолютизації банального випадку-фантазії. Письменник розуміє «сновидну діяльність» не як «несвідому», що характерно для праць З. Фрейда, а як «уявну», що властиво концепції А. Бретона. Адже сновидна реальність у творах автора стимулює до дії, вчинку, до принципового діяння, в акціональності якого зливаються уявне і життєво вивірене, неістотне і суттєве [260, с. 209].

Описані художні експерименти зі сновидністю недоречно зводити виключно до т.зв. травматичного досвіду, що зумовлює «неструктурованість світоустрою, параноїдальність із наступним переключенням на розщеплене бачення світу і шизофренічний дискурс [29, с. 6–7]». Трансагресивна ситуація зацікавлює Ігоря Костецького саме в аспекті вивільнення евристичного потенціалу випадку, який і деформує часопросторові координати, створюючи своєрідні «ущелини», в які герой провалюється крізь сон (Князь у «Чорноліському переказі», опришок в «Опришку і кривій дівчині»). Акцентована параболічність більшості творів автора буквально змагається зі сновидною неорганізованістю випадку (покійний батько з блідими руками у «Чорноліському переказі»). Безсоння – це трансгресивний, але не травматичний стан свідомості, який відкриває можливості для випадку і прориву уяви.

Як відомо, представники французького сюрреалізму запропонували концепцію т.зв. «об'єктивного випадку», введення якого в текст створює нову

якість взаємин подієвої та словесної тканини, вивільняючи «реляційну енергію [260, с. 153]». Одним із улюблених прийомів досягнення такого художнього ефекту стали популяризовані в Європі 1950–60–их рр. мотиви буддизму і даосизму. Вказана тенденція проявилася і в творчості Ігоря Костецького, котрий почав активно використовувати риси гностичних традицій (європейської і східної), де галюцинаційні фантазми, візійні прориви, факти реінкарнації мали дуже вагоме значення. Відкинута раціоналізмом і залежністю наукового досвіду від праксису, гностико-кабалістична сторона пізнання виявилася незатребуваною протягом Нового часу. Але в XX столітті, в індивідуальних версіях сюрреалізму, ірраціональний досвід стає пріоритетним шляхом пізнання, зразком «кодування» інформації (звідси – зацікавлення А. Бретона та С. Далі картами таро, працями Парацельса, Дж. Бруно, Я. Бйоме, релігійних містиків; занурення А. Арто в традиції балійського театру) [157, с. 452–454].

Послуговувався Ігор Костецький і функцією відкритого сюрреалістами у 1930–х рр. т.зв. «чорного гумору», який, на думку А. Бретона, є «аналогом принципу економії, що оберігає від психічних страждань [див. 260, с. 161]». Незнане, містичне, заборонене суспільством або владою «Я» набуває завдяки «чорному гумору» предметної оболонки. Відзначають два основних принципи , завдяки яким уможливлюється дія «чорного гумору»: згущення (свідоме викривлення смислу, потоку неймовірних порівнянь) і заміщення (повторення очевидного з метою зруйнувати риторичний період) [260, с. 163]. Із цих двох принципів, відомих сюрреалістам ще з текстів Лотреамона, письменник обирає згущення, декларуючи: образ − це «поєднання точности конкретного бачення з неймовірністю сполучення [85, с. 362]». У творах Ігоря Костецького реалізація цього принципу часто має ірраціональний і ритуально-символічний характер. Він виявляється, зокрема, у казкових сюжетних ходах («баба бородата мед-голоском промовляє в відьминій курохаті», «у кожній ямі анциболот сидить, і кличе»), в імітації тем вампіризму (у «Чорноліському переказі» Гальшка-Соколиця виступає своєрідним енергетичним вампіром, бо її дії і слова позбавляють одного хлопця життя, а іншого – спокою), мутації чи реінкарнації (в «Опришку і кривій дівчині» відьма-баба перетворюється на дівчину). Крім того, важливу функцію у створенні ефекту «чорного гумору» відіграють мовні експерименти: «небом бігло кульгаве дівча з відерцем, косо вибігало зза крайнеба, і сіло на лісі червоне яйце [131, с. 30–32]».

Прийом «згущення» наявний і у «Фразах з оберненими спектрами», що засвідчує знайомство відомої сюрреалістки Е. Андієвської з досвідом комунікативної проблематики п’єс Ігоря Костецького. На думку сюрреалістів, актуальність «чорного гумору» ставала все більш очевидною в періоди політичної нестабільності, становлення тоталітарних урядів. Сюрреалістична сновидність, спустошення персонажа, очуднення ландшафтів споріднюють творчість Е. Андієвської з ще одним митцем – А. Мішо («Такий собі Плюм», 1930; «Мандрівка до Великої Гарабані», 1939; «Життя у шпаринах», 1949) [181]. Реальні подорожі А. Мішо і експерименти з наркотиками підштовхнули його до описів «країн уяви», до витворення «очудненого» енциклопедизму

новел. Подібна образотворча надмірність відкидає творчість цього письменника на маргінес сюрреалістичного дискурсу, як і новелістику А. Нін («Життя в нутрощах», 1940) чи Б. Віана («Мурашки», 1949). Щойно згадані письменники не мали безпосереднього стосунку до сюрреалістичного ядра, але зазнали, у тій чи іншій мірі, впливу цієї стильової течії, а деякі з них навіть долучилися до творення сюрреалістичного «способу життя» (участь Б. Віана в таємній Колегії Патафізиків у 1950–их рр., до якої належали також учасники сюрреалістичного руху або його «стильові спадкоємці» – М. Ернст, Е. Йонеско, Р. Кено, Х. Міро, Ж. Превер [63, с. 531]). Саме в такому контексті «вторинних, або маргінальних постатей» сюрреалізму – як стильової моди пізніх 1940–1950–их років – і варто розглядати творчий доробок Ігоря Костецького.

Отже, розуміємо, що сюрреалізм у письменника існує як нова естетика, як світ візій, зумовлених тільки особистим вибором автора, його цілковитою свободою поєднувати непоєднуване, природне і надприродне, надавати особливу роль підсвідомому та неусвідомлюваному, реалізованому через правила випадковості, сновидіння і т. ін., керуватися в упорядкуванні явищ, предметів, ситуацій виключно власною логікою, яка нічого не має зі звичним поняттям розумової логіки.

Проаналізована специфіка художнього світу Ігоря Костецького – чудернацького, вигаданого, з елементами видінь, марень і снів, а також його новаторських стильових експериментів з внутрішньою організацією твору (сюжетно-композиційними ходами, символічним пластами) і мовленнєвою фактурою тексту дозволяє припускати, що сюрреалізм домінував у творчому методі автора, тобто був головним чинником розбудови його полістилістики, яка, на відміну від еклектики, передбачає свідоме міксування-обігрування літературних форм із метою відживлення їх змісту в новій єдності.

Висновки до третього розділу

Експериментальна полістилістичність творчого методу Ігоря Костецького формувалася на перетині двох стійких тенденцій авторського мислення – уваги до т.зв. ідеалізуючого типу творчості та розуміння потреби шукати ключі до модерністської «тональної системи», в якій цілковито б переломилося суб’єктивне світовідчуття модерної людини на рівні внутрішньої форми тексту. Абсолютно рішучі наміри працювати саме в такому руслі письменник задекларував у статтях «До техніки романтичного письма», «Романтизм і наше письменство сьогодні», «Тло поетичної місії Езри Павнда».

Своєрідним стартовим майданчиком для формування творчого методу Ігоря Костецького став «мистецький світогляд романтичного типу», який для більшості тогочасних письменників української діаспори «був формою національного самопізнання і життєвого оптимізму, виразом могутнього прагнення до самоствердження себе як нації» (Ю. Бойко-Блохин). Хоча взаємини Ігоря Костецького зі старшим поколінням були достатньо складними, все ж перебування митця в такому духовному кліматі не могло не спонукати до осмислення природи романтичного світогляду і, очевидно, до його адаптації з власним розумінням художнього стилю як техніки.

Найбільше позначені романтизмом перші художні спроби письменника, а саме три т.зв. «Старобутні повістки» з книжки «Там, де початок чуда» (1948) – «Чорноліський переказ», «Опришок та орач», «Опришок та крива дівчина». Тут знаходимо уявлення про виняткове місце і роль особистості в недосконалому світі, прагнення зобразити людину в її зв'язках із національною пам'яттю, а надто – зі Всесвітом. Можна стверджувати, що авторові особливо імпонувала національно-патріотична течія романтизму, яка вирізняється історичністю в епічних жанрах, ідеалізуванням минулого й національної культури, мотивами неособистої печалі та нахилом до стилізації усної народної творчості (ритміки казок, приповідок, переказів), украпленням народних вірувань та прикмет, різноманітних спостережень, прислів'їв і приказок, використанням прийомів фольклорного паралелізму й емоційного навантаження художньої деталі. Варто відзначити також увагу Ігоря Костецького до стереотипної символічної образності, пов'язаної з постатями національного чи родового минулого, символами душі й серця, ночі, землі тощо. Водночас слід зауважити, що романтичні стильові прийоми досить тісно межують у прозі автора з намаганням руйнувати стару мову і творити на її основі нову, тобто шукати нові засоби модерної «тональної системи». У цьому сенсі «романтизм» Ігоря Костецького видається підготовкою до експресіонізму.

Істотність і можливість означених естетичних трансформацій сам автор задекларував у статті «Тло поетичної місії Езри Павнда». Дослідження специфіки його експресіонізму переконує, що прогноз Ігоря Костецького вважати цілком доречним і показовим стосовно його ж таки творчості. Гіперболізоване випинання письменником незначної деталі-символу давало змогу звільнятися від романтичних установок, переорієнтовуватися на цілковите моделювання емоцій окремої людини.

Експресіоністська передача сутності переживань через дисгармонію, контраст або оксиморон помітна в оповіданні «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Повісті про останній сірник», «Спокусах несвятого Антона» й ін. творах Ігоря Костецького. Тут спостерігаємо безідейність і всеохопність водночас, логічно зумовлене й ірраціональне, розум і божевілля, свідому деформацію картин дійсності, оперту на принцип суб'єктивної інтерпретації, феномен знеособлення людини. Іншими важливими експресіоністськими темами у творчості Ігоря Костецького є проблеми позасвідомих інстинктів і бажань («Шість ліхтарів і сьомий місяць»), смерті та страждання («Близнята ще зустрінуться», «Історія ченця Гайнріха»).

Подібно до інших експресіоністів, письменник часто використовував алегорію і символ (Чорний плащ в етюді «Дзвінки в порожнє мешкання», Поїзд в оповіданні «Поїзд раз у раз спинявся» й т. ін.), контраст («Близнята ще зустрінуться»), бурлеск і алогізм («Ціна людської назви») як важливі прийоми впливу на чутливість читача. З-поміж найважливіших експресіоністських засобів у драматургії автора слід особливо виділити прийом маски («Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину»), задекларований митцем у статті «Три маски». Маска-обличчя у

п’єсах Ігоря Костецького – алегорія того світогляду митця, який дійсним проголосив світ, творений з глибин свого «Я»; символ розмивання індивідуальності в сучасному світі, зброя протесту проти законів суспільного побуту.

Крім того, варто уточнити, що багато експресіоністських творів митця роблять спроби розв’язати проблеми смислу буття, пошуків людського єднання, причин самотності тощо. Оскільки дуже часто звернення до цих філософських питань завершується доведенням неможливості для сучасної людини звільнитися від внутрішньої дисгармонії та власної недосконалості, то можна припускати, що експресіонізм Ігоря Костецького неодмінно межує з екзистенціалізмом.

Як і більшість прихильників екзистенціалізму, Ігор Костецький художньо моделював проблему дисгармонії особистості, яку можливо подолати тільки у внутрішньому вимірі, шляхом безпосереднього переживання конфлікту зі світом («Божественна лжа», «Дійство про велику людину», «Мій третій Рим»). Сутичка особистості з буттям у його творах часто межує з хворобливим самокопирсанням, із дилемою комунікативної неспроможності висловлювання, з зануренням у хтонічні пласти людської психіки. Відгомін цієї проблематики можна вбачати і в оповідних особливостях його прози (структура оповідань будується на рефлексіях ліричного героя, на асоціативному сприйнятті, що сигналізувало про розрив із попередньою традицією об’єктивованої оповіді).

Найбільшою мірою вплив філософії екзистенціалізму на творчість Ігоря Костецького простежується в драматургії. Автора слід уважати одним із перших творців української драми парадоксу («Близнята ще зустрінуться», «Спокуси несвятого Антона», «Дійство про велику людину»). Адже сюжет названих п’єс формує враження ірраціоналізму, абсурдності подій, передбачає створення ефекту відсутності об’єктивного часу й місця дії, відзначається переважанням засобів умовної образності, словесного нонсенсу. Водночас слід зауважити, що ілюзія цілковитої спонтанності постановки і повної свободи героя іноді руйнується через уведення постаті Коментатора, що засвідчує поступовий перехід драматурга від фази експериментування до зрівноваженіших театральних форм.

Усі проаналізовані риси екзистенціалізму в прозі та драмі Ігоря Костецького свідчать про глибинну буттєву тугу митця за образом вільної від усіляких комплексів людини, здатної узгоджувати своє внутрішнє буття з гармонією світобудови, поєднувати природне і надприродне, свідоме та підсвідоме, керуватися в упорядкуванні явищ, предметів, ситуацій виключно власною логікою, яка нічого не має спільного зі звичним поняттям розумової логіки. Все це спонукає говорити про глибинне тяжіння творчого методу письменника до сюрреалізму.

Серед сюрреалістичних творів Ігоря Костецького варто виділити «Дійство про велику людину», «Ґуґа, Ґоґа і Ґіґо», «Ціну людської назви», «Божественну лжу», три «Старобутні повістки» – «Чорноліський переказ», «Опришок та орач», «Опришок та крива дівчина». Їм властиве моделювання

автором сюрреалістських станів безпосереднього контакту героя з глибинною сутністю явищ та «звільнення свідомості» через видіння, марення і сни, особливе ставлення до сюжетно-композиційних ходів, а також – до мови й різних способів оперування нею (гра слів, «потік свідомості», деформація мовлення, розрив синтаксичних конструкцій, акцент на інтонаціях, часто – зі стилізацією замовлянь чи голосінь, звуконаслідування, фонетичні анафори, лексичні повтори, алітераційні вірші й т. ін.). Із метою актуалізації т.зв. функцій несвідомого в художньому дискурсі автор часто послуговується символікою міфів і снів, надає окремим образам-символам вирішального значення в тексті. Найбільш акцентованими є дерева-символи (дуб, бук, граб, явір, береза, липа, клен), квіти-символи (троянда, рута, чебрець, верес, ковиль) і птахи-символи (орел, сокол). Зрідка зустрічаються й речі-символи (кинджал, каблучка, пістоль, плуг, відерце, топірець, золото) чи стани-символи (сон, марення, смерть, випадок-фантазія).

З-поміж інших звичних для сюрреалістів технік зустрічаємо в творах Ігоря Костецького прийом знищення референційної спроможності знака, дискурсивні концепції т.зв. «об’єктивного випадку», покликаного вивільнити зі словесної тканини реляційну енергію, і «чорного гумору», який є аналогом принципу економії, здатного оберігати від психічних страждань. Причому домінантним у творчому методі автора слід уважати сюрреалістський принцип згущення (свідомого викривлення смислу, потоку неймовірних порівнянь). Його реалізація у творах письменника часто має ірраціональний і ритуально-символічний характер, що виявляється, зокрема, у казкових сюжетних ходах, в імітації тем вампіризму, мутації чи реінкарнації.

Проаналізована специфіка художнього світу Ігоря Костецького –міфологізованого, іноді підкреслено емоційного, ірреального чи навіть абсурдного – дозволяє говорити, що творчий метод письменника еволюціонував від романтизму до сюрреалізму і навіть постмодерніму, поступово вбираючи в себе ознаки експресіонізму та екзистенціалізму. Всі названі стильові різновиди більшою чи меншою мірою виявилися в наративі прози і драматургії автора, не засвідчивши їх цілковитого синтезу. У такий спосіб сформувалася полістилістичність творчого методу Ігоря Костецького, яка іноді може видаватися еклектикою, хоча становить собою переважно свідоме міксування літературних форм із метою відживлення їх внутрішньої форми у новому художньому цілому.

РОЗДІЛ 4
ФОРМОТВОРЧИЙ РЕСУРС ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЇ ПОЛІСТИЛІСТИКИ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

Як уже зазначалося, Ігор Костецький, роздумуючи над взаємозв'язком світогляду автора і властивою для нього технікою стилю, використовував ідеї О. Потебні про т.зв. внутрішню форму слова і тексту. До того ж, розглядаючи стильову техніку як динамічну сферу народження, існування і розвитку мистецької ідеї, при якій між думкою автора та всіма елементами художньої форми встановлюється зворотно-об'єднувальний зв'язок, він акцентував на особливій істотності вказаного балансу, на його здатності репрезентувати найвищий ступінь стильових шукань кожного митця. А тому, хто намагається осягнути особливість творчого почерку якогось письменника, – нагадаємо, – Ігор Костецький радив вивчати взаємозв'язок ідеї та внутрішньої форми через призму «певних вимірів, співвідношень і ритмів», які становлять собою оту «єдність мистецького явища», що «досягається не механічним поєднанням змісту й форми, тобто ідеї зі стилем, а лише єдністю внутрішньої форми з зовнішньою», їх «хемічною сполукою [105, с. 152]».

Враховуючи ці концептуальні установки митця, а також його цілком усвідомлене прагнення розбудовувати власною творчістю модерністський дискурс тогочасної української літератури на засадах якісно нового стильового оживлення та переосмислення тих естетичних вартостей, що є ключовими в національній словесності, з подальшою розробкою власне елітарної мови модернізму (включно з техніками «автоматичного письма», «деформування слова», «творення міфу», пошуку «відкритого слова», «зауму» і т. ін.), – ми спочатку розглянемо специфіку тих носіїв авторського стилю, які забезпечували на формально-змістовому рівні узасаднення нового типу світовідчуття як внутрішньої форми видива певного світу, а потім звернемось до характеристики окремих яскравих фактів мово- і ритмотворчості в текстах Ігоря Костецького. Окресленими установками, власне, й зумовлена відповідна структура пропонованого розділу дисертації.

4.1 Ігрова актуалізація релігійно-міфологічного коду

Найголовнішою рушійною силою у формуванні полістильового творчого методу Ігоря Костецького був, очевидно, той експериментально-епатажний тип його індивідуального модерного письма, про який, що вже згадувалося в першому розділі, писали майже всі його сучасники, відзначаючи ігрове оперування автором смисловими кодами художнього твору. Зважаючи на таку особливість модерністської стильової концепції митця, як розуміння значення переробки традиційних топосів для становлення нового стилю, спробуємо спочатку детально розглянути ті формотворчі засоби художнього наративу Ігоря Костецького, що мають характер ремінісценцій, алюзій і т. ін. Оскільки ж більшість із них тією чи іншою мірою пов'язані з переробкою релігійних і власне міфологічних сюжетів та мотивів, то на щойно вказані

носії авторського стилю звернемо особливу увагу.

4.1.1 Стилізація форм барокового театру. Українська драматургія періоду раннього модернізму, за висловом С. Хороба, часто послуговувалася елементами містерій і міраклів, у «сюжетах яких спостерігається незвичайне, таємниче, трансцендентне, надто зашифроване, власне таке, що було типологічним проявом жанротворчої функції в розвитку драматургічно-театрального процесу національного письменства і мистецтва кінця XIX – початку XX століття [251, с. 412]». Якщо в той час стилізація і трансформація християнських містерійних сюжетів і образів мала переважно мету обробки вічних тем задля естетичного взаємообміну зі світовою літературою, – то в середині XX століття, коли актуалізувався авангардизм, стає особливо відчутним співіснування сакрального з профанним, що спонукало дослідників говорити про появу необарокових і постмодерних способів опрацювання релігійних мотивів.

Скажімо, Л. Софронова писала: «Зразки вченої культури вільно опускалися до народної культури... Їхні художні мови були рівноправними кодами, за допомогою яких передавалася та сама інформація, але в різних ракурсах [222, с. 32–33]». С. Матвієнко відзначала ту «відвагу бароко щодо форми», яка стала «прикладом для творців епохи «кризи театру» [169, с. 169–170]». У діаспорній драматургії 40-60-их рр. XX століття Л. Залеська-Онишкевич помітила цілковито свідоме або мимовільне прагнення творців продовжувати культурно-християнську традицію, яке іноді набувало такої форми, що відбувалося «майже цілковите знищення історичного коріння [62, с. 13]». Прикладом цього можуть слугувати, на думку дослідниці, драми-містерії «Іконостас в Україні» Віри Вовк, «Ісус – син Бога живого» Василя Босовича, ораторія «Молебник неофітів» Василя Барки.

До когорти тогочасних самобутніх майстрів драматичного мистецтва належить також Ігор Костецький, який охоче брався за переосмислення барокових релігійних театральних жанрів, неодноразово ілюструючи точки дотику т.зв. вченої та народної культури. Як уже говорилося в третьому розділі, саме завдяки цьому режисерові за фахом відбулося становлення справжньої експериментальної української драми, яку часто називають драмою парадоксу або абсурду. Драми письменника засвідчують своєрідну еволюцію українського театру, коли його зв’язок із традицією остаточно обривається, натомість більш актуальними стають експерименти з жанровою формою, мовою і стилем, сюжетом і композицією; у них часто домінує випадковість, алогізм, ірраціоналізм і містифікація.

Драматургічний доробок Ігоря Костецького налічує три вагомі п’єси «Спокуси несвятого Антона» (1946), «Близнята ще зустрінуться» (1947) і «Дійство про велику людину» (1948), а також радіоп’єсу «Юда або богохульство». Всі вони зумовили чималий резонанс у момент їх появи і навіть сьогодні зазвичай провокують дискусії в літературно-мистецькому середовищі. Симптоматично, що оцінки, висловлені критиками стосовно драм Ігоря Костецького, були полярними – і схвальними, і різкими, аж до повного

заперечення їх художньої вартості.

Стилізації Ігоря Костецького під містерії і мораліте мали насамперед необароковий характер. У цьому сенсі варто говорити, напевно, про апробацію автором своєї тези, висловленої в листах і критичних статтях, щодо необароко як органічно-національного українського стилю. Пишучи щойно вказані жанрові форми релігійної драми, митці XVII століття зверталися переважно до осмислення біблійних сюжетів або історій з життя святих, через що їх твори були безпосередньо пов'язані з «високими» темами [271, с. 94]. Ігор Костецький натомість, використовуючи жанрові підзаголовки «мораліте» («Близнята ще зустрінуться») та «містерія» («Дійство про велику людину»), обирає персонажами своїх драм звичайних людей, яким властиві гріхи та помилки.

За бароковою традицією, сюжет мораліте передбачає охоплення собою змісту життя, яке будується на зображенні гранично абстрагованих стосунків людини зі світом. За душу головного героя, який часто є досить пасивним, ведуть боротьбу сили добра і зла, людина ж спостерігає за їхнім двобоєм і відчуває на собі їх вплив. Ця боротьба демонструється співвідношенням алегоричних образів, що втілюють у собі чесноти та вади. Дія, що зазвичай триває від колиски до могили, одночасно спрямовується, так би мовити, до раю, якщо людина вела праведне життя, або до пекла, якщо вона грішила [158, с. 451]. У драмі ж Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона» дійовими особами виступають реальні грішні люди, які не тільки не уникають спокуси, а цілком активно прагнуть їй піддатися, знаючи про неминуче покарання за скоєне. Зрозуміло, що такий тип героя не є бароковим.

У давніх містерійних творах автори дотримувалися композиції середньовічного типу з притаманним їй неквапливим розгортанням подій і виділенням центрального епізоду, сповненого релігійної чи містичної таємниці, якому підпорядковуються інші колізії [158, с. 467]. Містерійний сюжет міг змінюватися в окремих випадках на біблійний, історичний, а також світський. У «Дійстві про велику людину» Ігоря Костецького відсутнє зображення боротьби алегоричних фігур чи біблійних персонажів за душу головного героя і не існує обов'язкового покарання гріха. Аналогія між персонажами письменника та заявленими бароковою традицією постатями спостерігається в образах розбійника, гуляки, лиходія, злочинця, проте не збігається характер їх зображення, оскільки, незважаючи на свої негативні риси, вони намагаються творити добро і шукати «великих людей». Герої цієї драми не плекають утопічних ілюзій щодо реформи українського роду на шляху до соціалізму або створення нового суспільного ладу, що ґрунтується на ідеї вселенської любові, а є людьми порядку, системи. Наприклад, такими є Мартин, невпевнений і закомплексований, який без жодних внутрішніх вагань декілька років проводить на самоті зі своїми проектами, Максимус, поштовий службовець, котрий повірив у свою вищість, інакшість, що і стає для нього поштовхом взяти на себе обов'язки головного героя містерії.

На нашу думку, в цій п'єсі домінує акцент на перевазі внутрішньої егосутності при характеротворенні, проте, як не дивно, в сюжеті не описано

цілковито вільного вчинку героя, чия воля до дії і її реалізації не була би скута завданням пізнання і самопізнання. Про зміни, які відбулися у духовному світі Максимуса, ми дізнаємося лише із його реплік, що нагадують радше маячню божевільного, аніж проголошення вольового рішення особистості. До теми божевілля Максимус звертається неодноразово, навіть розігрує внутрішній діалог, уявляючи себе душевнохворим, чим розхитує і так нестійку до зовнішніх реалій психіку. Барокова драма, прагнучи виховати своїх глядачів, теж зверталася до змалювання людини у ситуаціях, які можна назвати межовими, однак вона ніколи не виходила за рамки розумного. У п'єсах Ігоря Костецького є чимало межових колізій, коли герої прагнуть кардинально змінити своє життя («Спокуси несвятого Антона»), віднайти свою сутність («Близнята ще зустрінуться»), самоствердитись («Дійство про велику людину»). Однак характер «кризовості» ситуації у них, як влучно зазначає І. Юрова, знижено-пародійний: персонажі або не наважуються подолати межу («Спокуси несвятого Антона»), або не відчувають важливості цього випадку у власній долі («Близнята ще зустрінуться»), або залучені до нього випадково («Дійство про велику людину») [271, с. 142].

Письменник доречно використовує прийоми гри, активізуючи цим розгортання сюжету драми «Дійство про велику людину», завдяки чому досягає композиційної динаміки, емоційного навантаження окремих сцен. У драмі зустрічається гра слів і змісту. Скажімо, Валентина спокушає Максимуса на погані вчинки, проте називає себе «пацифісткою з почуття суперництва супроти війни, миротворицею до кінця днів своїх», «богинею миру [104, с. 361]».

Ще одним важливим структурним компонентом драм Ігоря Костецького є інтермедії, що постали за вимогою поетики народного театру та барокової драми і розглядалися як засіб залучення широкого кола слухачів до сприйняття дидактичних і релігійних творів. З усіх драматичних творів автора тільки «Дійство про велику людину» містить у собі інтермедію як окремий елемент структури, а дві інші п'єси письменника будуються на поєднанні елементів інтермедії та барокової драми. Інтермедії, що пов'язані з головним змістом п'єси, дещо знижують смислове навантаження певних відомих символів. Прикладом є інтермедія з Місяцем – символом часу, якому моляться люди, забувши Сонце – утілення вічності, що вказує на зміщення ціннісних орієнтирів. Місяць дивується необізнаності людей щодо властивостей Сонця, тому знаковою є зустріч Сонця з дівчиною, де відбулось поєднання двох начал: чоловічого і жіночого. Цікавою є інтермедія з Брехуном та Суддею, де все перевертається з ніг на голову, оскільки людина, бажаючи говорити правду під натиском Судді, стає брехуном і злочинцем. Вдалою драматургічною знахідкою є концепція Маски, де п'ятиголосий чоловічий хор Масок, як і в середньовічній містерії, коментує події, що відбуваються, висловлюючи взаємозаперечні судження, результат яких залежить від того, наскільки вміло автор сформулює запитання, щоб отримати бажану відповідь. Маски постають як втілення всіх нездійсненних задумів та відлуння несказаних звернень. Партійні колеги, голоси Віри, Довір'я, Симпатії,

Захоплення як відгомін перебування автора в силовому полі впливу тоталітарного режиму наклали свій відбиток на доробок письменника, тому, припускаємо, це й обумовило активне використання ним елементів сюжету апокаліптичної містерії в аналізованій драмі.

Містерійна п'єса «Дійство про велику людину», за словами Ігоря Костецького, була написана неймовірно швидко – за два дні, 11-12 серпня 1948 року, що неможливо здійснити навіть у стані неабиякого натхнення. Ця містерія на той час була відома вузькому колу осіб. У пам'яті автора закарбувалися лише дві зауваги знайомих: стосовно лайки Валентини та звинувачення автора драми у безсердечності.

Ігор Костецький, обравши для цієї п'єси форму містерії, наповнює її зовсім не містерійними героями, створюючи ілюзію вже знаного та відомого. Маски між його монологами пройшли крізь призму буття, пережили державний переворот, осіли у нових містах, сповнених гармонії і порядку, тобто здійснили перехід із пекла до раю. Такий перехід був характерним для персонажів містерійних дійств різдвяного та великоднього типу або п'єс на інші євангельські сюжети. З'єднувальною ланкою між двома світами зазвичай була драбина, яку бачимо також і в «Дійстві про велику людину»: головний герой сидить самотньо на недоступній скелі й лише з власної волі може скинути вниз мотузку тому, кого вважатиме достойним бути поряд із ним під час його розмов зі Всевишнім. Діалог, що розгортається між Максимусом і Валентиною, дуже нагадує розмову диявола з Ісусом Христом під час сорокаденного посту на горі Спокуси, про що свідчить навіть опис місцевості, поданий дійовими особами.

Подібна рецепція євангельських легенд лежить в основі радіоп'єси Ігоря Костецького «Юда або богохульство», яка по-своєму інтерпретує євангельський сюжет про зраду Христа Юдою, біблійну легенду про спокусу людини, її прагнення змінити себе – історію, що сконструйована здебільшого на подіях сімейно-родинного змісту, соціально-побутових колізіях, які пов'язувались то з євангельською легендою, біблійною притчею, то з непритчевими епізодами, мотивами, що в одних випадках були виразними і популярними, в інших – спостерігалися як своєрідні окремі стильові кліше, ще в інших – мали ледь помітний, на рівні вкраплення, характер.

Зрозуміло, що у барокових формах письменник знаходив коди, які були потрібні для гри. Як він наголошував у передмові до видання своїх п'єс, «у творчості реальними є тільки два факти: матеріал і форма [132, с. 7]». Прикладом є п'єса «Спокуси несвятого Антона», яка, на перший погляд, видається складеною з уривків розмов, вражень і дій, однак домінують у ній зведення буденності та використання рішень барокового театру для остаточного руйнування природного стану речей, розшарування дійства з метою позбавити його реального виміру. О. Любенко влучно зазначає: «Це театрально-літературна провокація, в якій немає місця серйозному сприйняттю містерії, мораліте, персоніфікацій Добра, Совісті тощо [163, с. 38]».

У п'єсі «Спокуси несвятого Антона» змінено структуру персонажів, бо в ній немає ні головних, ні другорядних героїв, є лише персонажі-пустки (

Антон – Антонина, Валентин – Валентина) та, безумовно, «штукарі», тобто актори, які беруть на себе обов'язки барокових театральних персоніфікацій різних психологічних явищ (приміром, Злості, Совісті), але надягають зрозуміліші дійовим особам маски: кельнера, відвідувачів із вусами та без вусів тощо. У п'єсі також фігурує друг родини Валентин – «штучна людина» (самоіронічна характеристика), «задня частина усякої справи» (за словами Антонини).

Жанр цієї п'єси – комедія масок, і дотримання його вимог свідчить про певний зв'язок з європейською традицією. Однак в Ігоря Костецького жанр, як і інші художні коди чи кліше, − це лише неосяжне поле для експерименту, покликаного формувати нову «тональну систему», тобто інший вимір художності, де панує деструкція мови і структури твору, гра з масками й характерами персонажів тощо. У цій драмі очевидним є поєднання авангардного письма й барокового театру, що представлений інтермедіями та алегоріями. Проте Ігор Костецький не хоче акцентувати увагу на зв'язку з минулим, а бажає використати минуле для унаочнення конфлікту старого з новим, бо це є найкращим способом демонстрації новаторства, на чому наголошує, зокрема, С. Матвієнко: «Так, у п'єсі «Спокуси несвятого Антона» є навіть такі «немислимі» персонажі, як «філософічна доглибність вистави» чи «алегорія законного обурення глядача». З одного боку, це алюзія до барокового театру з його традицією персонажів-алегорій, з іншого, − намагання у «бароковий» спосіб зіронізувати з тої самої традиції. Однак епоху бароко любили чи не всі українські модерністи (іронія Ігоря Костецького стосується передовсім свого часу). Бароко − епоха химер, коли поєднуватись могло абсолютно непоєднуване, а форма творилась щоразу химерніша та дивовижніша [169, с. 169–170]».

Дію в п'єсі «Спокуси несвятого Антона» повністю віддано персонажам-акторам, маскам: вони керують порожніми оболонками Антона та Антонини, Валентина та Валентини, надаючи їм ситуативного змісту. Ця гра справді найприкметніший феномен у п'єсах автора, що проявляється в усіх без винятку експериментах: у мові, оголенні прийому, деструктуризації тощо. І вона, вочевидь наближає українську драматургію до модерної світової драми.

Симптоматично, що в аналізованій п'єсі Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона» дійові особи мають однакові імена (Антон – Антонина, Валентин – Валентина), але різну стать, що наштовхує на думку про позбавлення імені атрибутів сакральності, таємничості та акцентування двоїстості людської душі, чому найбільше сприяє, безперечно, прийом масок.

У не менш оригінальній п'єсі «Близнята ще зустрінуться» наявна схожа форма, ускладнена ідеєю двійництва. Композиційна побудова цієї драми певною мірою стилізована під містерію: п'єса складається з трьох частин – життя, смерть і апокаліпсис. У першій частині розповідається про події під час новорічного бенкету-маскараду, де несподівано для самих себе зустрічаються двоє братів-близнят. Імена головних героїв ідентичні – Святослав, однак вони мають різне смислове навантаження: Тогобочний – проповідник ідеї невбивства, а Тутешній веде боротьбу з окупантами,

пропагуючи «визволення поневоленого народу» будь-якими засобами. Якщо звернутися до біблійного сюжету, то це нагадує життя синів Адама і Єви, яких звали Каїн та Авель, де Авель, на противагу братові, вирізнявся добротою і побожністю. У Святослава Тутешнього закохана дівчина Тереса, здатна заради коханого на жертву. Але в ситуації незрозумілої зустрічі з іншим Святославом вона віддає перевагу доброму брату – Святославу Тогобочному, як і Бог під час жертвоприношення – Авелю. У процесі розвитку дії другої частини п'єси близнята завдають Тересі клопоту суперечками, до того ж у Святослава Тогобочного випадково опиняється жакет іншого Святослава, в якому лежить вибухівка для здійснення теракту з метою помсти владі. Зрештою, Святослав Тутешній все-таки встигає зробити вибух новорічної ночі, імітуючи апокаліпсис. Цей ключовий епізод у композиції твору теж нагадує біблійний, де Каїн убиває Авеля. Проте фінал п'єси Ігоря Костецького оптимістичніший: твір завершується розмовою Тереси й полковника, з якої дізнаємося, що виконавці атентату опинилися в нейтральній країні і недосяжні для поліції.

У п'єсі «Близнята ще зустрінуться» наявні й такі параметри барокового театру, як фрагментарність і симультанність композиції (наприклад, у розмовах першої, другої і третьої пар). П'єса, як зазначає О. Любенко, сповнена теоретизувань самого автора: міркування з приводу побудови композиції подано як прямо (монологи Пролога, Петра Тогобочного), так і опосередковано, у репліках персонажів [163, с. 41]. Варто уточнити, що персонаж, символічно названий Прологом, дає уявлення про зображуваних героїв: «Ви ж бо не раз чули про цю історію двох близнят. Їх виховано у різних кінцях світу і зведено на сцені, щоб відбувати всякі штуки з переплутуванням, невпізнанням [94]». Пролог коротко характеризує й інших дійових осіб – Петра Тутешнього, Петра Тогобочного, Полковника, Тересу, натякаючи на неоднозначність їхньої позиції. Прикладом є інтермедія про Полковника: «Здається я не розумію цього образу до кінця. Хто він – просто старий жартун , а чи мудрець у блазнівській шапці? Типовий представник середовища, а чи винятковий персонаж, щось на зразок замаскованого символу? Неясно [94]». Її функція в цьому випадку зводиться, на нашу думку, до актуалізації реципієнта, тобто до залучення глядача в процес декодування смислу драми.

Інтрига у п'єсі, якщо схематично окреслити події, полягає у зміні масок. Гра в Ігоря Костецького означає принципову неможливість вибору, адже вибирати дійові особи можуть лише серед масок − найменш істинних персонажів. Навіть кохання залежить від маски-обличчя: Тереса закохана в обличчя Святослава, а не в саму людину. Святослав Тогобочний, уособлюючи ідею невбивства, стверджує, що його опоненти через самозречення знищують власну особистість. Наявні, на перший погляд, логічні зв'язки у п'єсі в такий спосіб руйнуються, бо читач відчуває нестабільність тексту. Саме це, разом із невеличкою пантомімою та грою слів, спонукало дослідників назвати п'єсу абсурдистською. Загалом же образи-схеми репрезентують головну думку драматичного твору про абсолютну фігуративність буття.

Указаній ідеї підпорядковані також інші формальні особливості п’єси «Близнята ще зустрінуться»: автор не знайомить у ремарках читача з особливостями мізансцени, емоційно-жестової поведінки дійових осіб чи їх зовнішнього вигляду. Про ці деталі ми дізнаємось безпосередньо в ході драми . Схожий прийом Ігор Костецький використовує і в «Дійстві про велику людину», вводячи музичні, фільмові вставки, різноманітні вигуки, поодинокі характеристики дій персонажів, інтонації певних реплік. Наприклад: «Музика. Пантоміма. Усі видобувають з-під плащів маски. На місці брів маски мають знаки запитання [104, с. 314]». Однак переважно ремарки в цій п’єсі лаконічні, що допомагає кращому осмисленню твору через кольорові, звукові, світлові ефекти: «Музика. Фільм. Маска» або «Музика: струнний сплеск» і т. ін.

Таким чином, можемо стверджувати: різні варіанти стилізації Ігорем Костецьким у драматичних творах жанрів барокового театру (мораліте, містерії, інтермедії, алегоричної драми масок і под.) були покликані в ігровій формі, по-перше, унаочнити справедливість його думки, висловленої в статті «Стефан Ґеорґе. Особистість, доба, спадщина», про потребу переосмислення літературного канону для стильового оновлення національної літератури, а по -друге, – довести, що необароковий спосіб модернізації словесності є цілком органічним для української культури. Можливо, такий метод демонстрації новаторства був занадто радикальним, через що драми письменника не ставились на сцені українських театрів. Однак їхня експериментаторська сутність дозволяла авторові поступово вписувати українську драматургію у світовий контекст, що не можна не вважати заслугою Ігоря Костецького.

4.1.2 Оперування символікою дуальних образів. У світовій словесності кінця 40–их років XX століття особливого значення набуває поширений ще в архаїчній культурі мотив двійника. Його актуалізації сприяв загальний стан повоєнного світу, в якому модерна проблема пошуку власної ідентичності була загострена ще й через втрату особистістю стійких підвалин існування. Прикметно, що один із засновників теорії психоаналізу – К.Г. Юнг, аналізуючи міфологічні первотвори, покликані забезпечувати збереження цілісності окремої особистості та її родової чи національної спільноти, називав їх домінантами, які міцно закорінені в глибині несвідомого та збуджують тривогу в критичній ситуації [див. 22, с. 16]. До певної міри, солідаризується з ним і С. Агранович, характеризуючи двійництво як своєрідну «генетичну програму» мистецтва, що найбільше виявляється у часи «негативної соборності» нації, коли існує загроза її загибелі, оскільки близнюкова пара володіє культурною семантикою «спільної долі» [2, с. 47–49]. Апробуючи думки вказаних культурологів на матеріалі української літератури межі XIX – XX століть, С. Луцак приходить до наступного висновку: «Спадкова організація психічної енергії народу задля його збереження втілюється найчастіше саме у бінарно-близнюкових кодах культури. За несприятливих для національної свідомості умов двійникові та близнюкові символи набувають статусу провідної «культурної теми» народу і, трансформуючись у художнє висловлювання, урухомлюють загальний процес

культурної ідентифікації нації через художні твори [161, с. 90]».

Однак якщо в період формування націй оперування митцями символікою дуальних образів відзначалося передовсім функціями заміщення, компенсації чи уподібнення, то в часи поширення екзистенціалістських концептів важливішою стала ігрова, а подекуди й чисто симулятивна модель перетворення художніх кодів. Її, як ми вже зазначали в другому розділі, С. Луцак зіставляє з синергетичним поняттям фрактала, що пояснює можливість безконечного перетворення смислу, міксування та довільного сполучення художніх знаків. До такого висновку дослідницю спонукав детальний розгляд теорії Ж. Бодріяра [161, с. 74] про три етапи розвитку світової культури, зумовлені дією різних видів симулякрів.

Для нас, безумовно, найбільш цікавими є анотовані С. Луцак ідеї згаданого французького культуролога щодо останнього періоду розвитку містифікаційних художніх практик, серед яких однією з найголовніших виявився сюрреалізм. Істотні вони, звичайно, тому, що Ігор Костецький не лише пов'язував з цією течією авангардизму можливість європеїзації української літератури [111, с. 136], а й сам практично займався розробкою вказаної естетики на практиці, про що вже йшлося детально в третьому розділі .

«Найголовніші риси гіперреалізму, підмічені Ж. Бодріяром, – пише С. Луцак, – можна узагальнити до таких тез: 1) «уся реальність стала грою в реальність», тобто реалістичною симуляцією; 2) підтримування фікції смислу відбувається за допомогою методики кодування реальності через формулу бінарності (продукування фантасмагоричного світу) і широкого використання прийомів рефракції; 3) враження активної залученості суб'єкта створюється через його «ігрову причетність» до творення особливої мови (т.зв. «тропізмів»). Усі художні стилі, споріднені з гіперреалізмом (сюрреалізмом), мали, за твердженням Ж. Бодріяра, мету «руйнування порядку смислу». У цьому й полягала суть естетичної трансформації XX століття [161, с. 76]».

Характеризуючи психологічний тип сюрреаліста, М. Моклиця зазначає, що він «формується на основі розумового вектора інтенційності», який «робить людину скерованою на пізнання, на дізнання, на вивідування, розгадування, словом, його магніт – невідоме. […] Сюрреаліст без упину поглинає інформацію про світ. […] Він найбільше пристосований природою для потреб самоусвідомлення, самою природою наче штовхається до процесу активної рефлексії. […] Йому здається, що найважливіша таємниця життя (жива вода, філософський камінь) завдяки хитрощам супротивника вислизає з рук в останню мить. Так що зрештою прагнення вивідати таємницю може переважити все інше. […] Сюрреаліст – тип малоетичний. Його пафос – відносність. Він надто багато знає, щоб плекати ілюзії щодо непохитності якихось норм. […] Для сюрреаліста важить найбільше доказ, хід думки, тому він і впливати намагається на процес думання. Логічно, – отже, наближено до істини, хоча бути логічним до кінця – майже неможливо. Далі, коли читача вже достатньо заморочено, автор заспокоює його надією все розплутати. […] Оскільки всім керує розум, а емоції підпорядковані розрахунку, то сюрреаліст

часто виглядає людиною, яка грає роль. […] Сюрреаліст – чудовий режисер. Скерувати гру, бути тим, хто смикає за невидимі ниточки, – це для нього справді захоплююча гра. […] Ставлення до життя як до обтяжливої ролі виходить із розуміння його трансцендентної недосконалості. У критиці буття сюрреаліст може піти найдалі: до твердження, що життя загалом абсурдне. Незважаючи на існування правил, життя надто хаотичне, нерозумне, не підпорядковане доцільності. Критика сюрреаліста, саме тому, що це критика холодна, твереза, може бути вбивчою. Але вона не виходить на есхатологічне світосприйняття, як критика експресіоніста. […] Сюрреаліст ніколи не буває у стані повного розпачу, відчаю. Найнепривабливіше життя може стати цікавим , якщо перетворити його на об'єкт дослідження. […] Не оточуюча реальність, а світ, створений в уяві, світ абстракцій і фантазій цікавить його. Інший світ важливіший не тому, що він вищий, а тому, що він складніший, більш рухливий, багатовимірний, загадковий. […] Спочатку сюрреаліст створив світ чарівних казок, потім – химерних сновидінь, а зрештою – наукову фантастику. […] Сюрреалізм наполягає на домінанті розуму і водночас знейтралізовує його розсудливість парадоксальністю образного світу [184, с. 108–111]».

Розглого занотовані судження М. Моклиці, як бачимо, у багатьох положеннях кореспондують із висновками Ж. Бодріяра, причому перегуки їхніх концепцій сюрреалізму стосуються передовсім феноменологічної сторони цього стильового різновиду модернізму. Так, обоє дослідників говорять про фантасмагорично-химерне моделювання митцями-сюрреалістами художнього світу, яке забезпечують ігрові прийоми рефракції (заломлення реального світу через казкові сюжети, абстракції чи фантазми) та неодмінного подвоєння смислових кодів із метою актуалізації магічної функції розплутування (відгадування) сенсу або знищення протилежного значення. Крім того, вчені неначе в унісон підкреслюють експериментальний феномен художнього мовлення в сюрреалізмі, основою якого є максимально зашифровані тропи (т.зв. тропізми в термінології Н. Саррот) – метафори й парадокси, а також експериментальні наративні структури. Однак якщо кінцевою метою всіх згаданих художніх прийомів Ж. Бодріяр уважає «руйнування порядку смислу», то М. Моклиця говорить про т.зв. інтелектуальну насолоду від «гри в бісер», яка покликана імітувати інший світ , а не доводити абсурдність реального.

Саме з огляду на сказане, ми вважаємо, що оперування символікою дуальних образів у сюрреалізмі лише ілюзорно схоже на екзистенціалістський концепт абсурдизму, а тому й досліджувати його доцільніше в ракурсі ігрової актуалізації фантасмагоричного світу першосутностей, а не емоційно-експресіоністського переживання безглуздості існування, як це робить, зосібна, І. Юрова в монографії «Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі ІІ половини ХХ століття» [271, с. 76–82].

З-поміж різних феноменологічних векторів проблеми дуальності в художній творчості Ігоря Костецького однією з найвиразніших є вкорінена в біографії самого письменника колізія подвійного найменування особистості. Її значення в духовному світі автора спробував уже свого часу осмислити М. Р.

Стех [225]. Загалом, уважає дослідник, «практика приймання мистцем нового імені, окремої «мистецької» ідентичності – не менш природна (навіть якщо не так чітко канонізована і розповсюджена), як факт зречення «світських» імені й прізвища людиною, яка вступає у чернечий чин [225, с. 87]». У цих обох випадках йдеться про принципове відрізнення й відмежування двох аспектів особистості й двох різних вимірів життєвого досвіду людини. Відмова митця від імені і присвоєння псевдоніма – це майже завжди рішення свідоме, хоча не завжди до кінця зрозуміле, дуже рідко основане на чітких світоглядних принципах і наділене радикальним значенням, як у житіях, бо таки можна й треба говорити про два життя, дихотомію долі однієї людської істоти, але водночас і про тотожність єства у відмінних та змінних формах Ігоря Мерзлякова та Ігоря Костецького.

Прагнення митця відмовитися від імені, набутого в момент народження, вигадати для себе нове ім'я, «його особливу транскрипцію», сформувати квазілегендарний «мистецький побут, екстравагантний ритуал мистецького життя [130, с. 394]» – було, власне, для нього не питанням моди чи самореклами, а наріжним каменем процесу самоідентифікації, адже, як сам він писав, «людина робить своє ім'я, а не навпаки, як дехто думає», «шукає себе через ідеал», «долаючи свою екзистенційну загубленість, здобуваючи ґлузд життя [126, с. 143]».

У наступних рядках Ігор Костецький увиразнив свої наміри щодо набуття псевдоніма: «Я відчуваю, що можу все. Можу стати злочинцем, і можу стати праведником. Для мене, для людини це ніколи не запізно. [...] Я є цілковита порожнеча, порожнеча від початку до кінця днів моїх. Те, що називається сьогодні і називатиметься завтра «Костецький», воно існує лише як сприйняття, сприйняття інших, але насамперед моє власне сприйняття. Я вільний дати рух феноменові Костецького або призвести його до безруху [116, с. 519]». Тобто він прагнув, вигадавши для себе ім'я, створити із себе нову індивідуальність, «точнісінько за тим самим законом, за яким невиразна, збита в отару купа людей, прибравши ім'я і зробивши собі історію, стає нацією [див. 225, с. 88]».

Важко визначити, за яких обставин і коли, під чиїм впливом виникла ідея щодо зміни імені. Інформація про людину, яку називали ім'ям Ігоря (Юрія) Мерзлякова, наявна в спогадах брата Андрія Мерзлякова. Ще в дитинстві письменник відчув умовність свого імені, оскільки, за свідченням брата, «Ігоря в родинному і приятельському колі в вінницький період життя [...] звали Юрком». Юрком кликали Ігоря Костецького і в таборовий час, зрештою, він сам у 1940-х рр. підписував свої окремі статті, переважно театральні огляди та теоретичні студії про театр, псевдонімом Юрій Корибут [177, с. 205]. Можливо, авторові імпонувала насамперед патріархальність справжнього імені, адже воно має виразні старослов'янські корені, про що він одного разу зауважив так: «Мене мама так назвала не з патріотичних міркувань, а з мотивів екзотики. [...] Мене справді звуть Ігор, – а мого батька до того ж, як на злість, В'ячеслав. [...] Ігор В'ячеславович – ім'я князівське, не з опери ж [цит. за 223, с. 342]». На нашу думку, письменник на підсвідомому

рівні відчував спорідненість з іменем Ігор, що означає «силу» і навіть «войовничу міць», а тому й не міг змиритися з семантикою імені Юрій – «землероб», ніколи не маючи потягу до фізичної праці.

Потреба змінювати прізвище диктувалася, ймовірно, боротьбою в душі митця національних начал. Син росіянина й українки, як сам він писав, «свідомо відчув себе українцем від осени 1938 року, ані разу не змінивши свого погляду на ідею політичної незалежности України [106, с. 7]». «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 у сучасного людства [116, с. 519]». Іншого разу письменник із цього приводу висловився так: «Костецькі − дуже старий волинський рід… Я справді до нього належу, з материного боку. Але якби навіть і не належав – я завжди б з радістю носив це прізвище [цит. за 225, с. 90]». «Це був направду щасливий збіг, – зазначає М. Р. Стех. – «Ігор Костецький» – це наче хресне ймення з мистецьким оздобленням. [...] Виникає враження, що вибір пов'язати свою долю з невідомим майбутнім за межами України був уже вибором не Мерзлякова, а Костецького – людини, для якої мотив «самозречення» був однією з чільних тем як творчости, так і свідомо твореного, мітологізованого мистецького побуту [225, с. 90]».

Переживання особистісної дихотомії імені та прізвища призвело також до моделювання в художньому світі проблеми втрати індивідуального наймення, яка є центральною в повісті «Ціна людської назви». Указана феноменологічна проблематика поєднана в цьому творі з смисловими кодами міфологічної колізії двійництва, адже обидва Павли Палії походять зі Сходу, навчались в академії і є художниками за фахом, живуть собі окремо, до певного часу не знаючи про існування один одного. Одначе якогось дня с тарий відомий художник Павло Палій приходить до молодого митця, просячи його змінити ім'я. Молодий художник відмовляється від пропозиції старого академіка й професора, оскільки прізвище у того несправжнє, тобто Палій – це його псевдонім. Зазначена колізія в сюжеті повісті поступово розгортається в сюрреалістичне моделювання вигаданого світу обох Павлів. Виходить, що обидва митці живуть не своїм життям: молодий поринає у спогади про козацькі корені прізвища «Палій», які не дозволяють йому зректися свого походження, а старий – усіма можливими й неможливими засобами намагається не втратити свого мистецького реноме, розуміючи, що художник без Імені – це не просто «викинута на безлюдний острів людина [216, с. 41]», а взагалі Ніхто. Опускаючись у безодню таких психологічних мук, відомий художник усе-таки не впадає у стан повного розпачу й відчаю, бо дружина Марта переконує, що нічого страшного не відбувається, що його і далі знатимуть і поважатимуть. У підсумку він вирішує відмовитися від свого псевдо, щоб стати вірним собі Павлом Карпигою. Як бачимо, зустріч фіктивного Павла Палія зі своїм реальним іменем-двійником призводить до прискорення процесу ідентифікації особи. Таким є, на наш погляд, феноменологічний сенс по-сюрреалістичному змодельованої колізії

двійництва в аналізованій повісті.

Заломлення індивідуального світу через дуалістичні абстракції спостерігаємо й у тих випадках, коли мова йде про дисоціацію однієї особистості. За словами Р. Піхманця, у міфології є поняття «близнюкові міфи» , яке передбачає, що персонаж наче роздвоюється, тоді одна його іпостась чинить добро, а друга – зло. «Культурний герой часто теж не має брата-близнюка, проте вирізняються два «центральні» близнюки, наділені протилежними якостями. Здебільшого вони суперечать та ворогують між собою і лише деколи допомагають один одному. «Негативний» близнюк має в собі багато демонічного і комічного, він намагається невдало наслідувати брата, створюючи «погані» предмети: смерть, дим, гори та ін. [203, с. 101]». Тому під дуальністю слід розглядати не лише протистояння двох персонажів: герой – антигерой, а й дихотомію одвічних символів буття – добра і зла, неба і землі, води і вогню, сонця і місяця, світла і темряви, правди і кривди, долі й недолі, правого і лівого, верху і низу, півдня і півночі, сходу і заходу, рівнодення і сонцестояння, грому, грози і блискавки, життя і смерті і т. ін.

Так, неймовірна подібність простежується між персонажами «Повісті про останній сірник» Ігоря Костецького – Джефрі Мельником і Хосе Отавою. Вони стають друзями, яких об’єднують однакові переконання. Намагаються бути будівничими однієї могутньої держави, проте визнані небезпечними злочинцями, за якими полює влада. Стати воєводою-президентом у новій державі Джефрі Мельник відмовляється, хоча заслуговує на цю посаду найбільше. Причиною є розуміння ним важливості власного перебування осторонь подій, які будуть відбуватися. Натомість новим президентом країни стає Хосе Отава, який не має подібних до Джефрі переживань. Символічно цих двох героїв можемо зіставити з вітром та вихором. Адже обидва названі вияви небесних сил – вітри, хоч і дуже різні: один життєдайний, несе дощ і прохолоду, а інший – зазвичай руйнівний, із суховіями і смерчами, тобто співвідносяться вони між собою як добро і зло відповідно. Як вихор крутить повітряною стихією, так і Хосе Отава маніпулює Джефрі Мельником – своїм «близнюком»-однодумцем.

Сюжетну імітацію дихотомії таких полярних одиниць, як сторони світу, можна простежити і в зображенні сімейних стосунків Григора й Валюші з новели «Божественна лжа» Ігоря Костецького. Хоча Григор Печений пристрасно закоханий у свою молоду красуню-дружину, однак усе-таки вирішує першої шлюбної ночі піти воювати за Україну. На противагу йому, Валюшка, окрім забав та свого хисту танцівниці, не переймається абсолютно нічим, тим більше патріотичними цінностями. Обігруючи мотив взаємного кохання, письменник спочатку акцентує на їх неймовірній схожості в смаках і звичках, а потім показує, як ця зовні ідеальна пара вдається до обману і чому Григор прикривався героїчними мотивами, щоб утекти від Валюші. У результаті такого заломлення характерів виникає усвідомлення того, що насправді гармонії почуттів не існувало ніколи, що Григор і Валюша від самого початку були різними, як південь і північ, захід і схід. Причому якщо тип характеру Валюші ототожнюється з півднем і сходом, тобто сонцем,

теплом, молодістю, любов'ю, вічною весною, то холодна невідомість і мінливість почувань Григора, здатних до вгасання, більше нагадують символіку півночі й заходу. І лише коротка мить їхнього єднання вияскравлює разючу відмінність їх позірно «близнюкових» характерів.

В етюді «Дзвінки в порожнє мешкання» ефект сюрреалістичного подвоєння характеру виникає внаслідок маскування головного персонажа чорним пальтом. Поява цієї людини на околиці з метою дізнатися, чи є хтось у помешканні, створює враження приходу злодія, який навмисно не показує свого обличчя. Аналогічне відчуття сугерує ситуація зустрічі героя в ресторані з подібними до нього людьми, а також факту їх арготичного спілкування. У підсумку автор сам немовби протиставляється описаній колізії, зазначаючи, що наше враження від людей не завжди відповідає їхній справжній суті: «Вам покажуть портрет пересічного селянина, і якщо ви не знаєтеся на історії мистецтв, ви скажете, що так, поза всяким сумнівом, це й є типовий дядько від плуга. Звідки вам, якщо ви не знаєтеся на історії мистецтва , знати, що це відомий портрет Мікеланджело?», «Інколи аскет виглядає як міцний бувалець нічних заведень з найтаємнішим репертуаром. Інколи лорд вглядає на продавця гребінок. Інколи голова держави має вигляд учителя арифметики [103, с. 184]». Як бачимо, близнюковий спосіб розігрування смислу наявний і в цьому творі, тільки тут він переломлений через інстанцію гетеродієгетичного наратора в екстрадієгетичній ситуації.

Найбільш виразні факти оперування дуалістичною символікою відзначаємо в драматургії Ігоря Костецького, де досить-таки частотними є т.зв . двійникові колізії з притаманною для них опозицією герой – антигерой. У першій за датою написання п'єсі автора – «Спокуси несвятого Антона» – подвоєння смислових кодів відбувається насамперед на лінії чоловіче – жіноче , у чому переконує авторська гра з парними іменами героїв: Антон – Антонина , Валентин – Валентина. Акцент на статево-родовій ознаці, у свою чергу, підсилюється опозицією двох типів сімейних взаємин: фіктивно-хаотичний шлюб Валентина й Валентини протиставлено щасливому сімейному життю Антона й Антонини. Врешті Валентин робить спроби зруйнувати помірковане життя іншої пари, що йому вдається, оскільки Антонові, на відміну від дружини, набридають домашні обов'язки. Роль антигероя Валентин бере на себе, очевидно, тому, що йому допікають вільнодумні погляди його жінки. У результаті такого тривалого стирання базових опозицій пари обмінюються партнерами, однак і це не приносить їм щастя й задоволення, через що вони знову повертаються у попередні сім'ї, відновлюючи первинну ситуацію протистояння індивідів. Як бачимо, кількаразове перетворення полярних смислових кодів допомагає їм збагнути глибший сенс онтологічної закономірності співіснування добра і зла, правого й лівого, чоловічого та жіночого.

У п'єсі «Близнята ще зустрінуться», де читаємо про двох близнюків-антагоністів, виникає колізія суперечливих виявів однієї особистості, яка є розколотою, нецілісною, як свідоме і підсвідоме, одне з яких прагне руйнації та війни, а інше – пропагує невбивство, шукає миру й добра. Зустріч обох

Святославів є переломним моментом зіткнення свідомого й підсвідомого, з чого випливає, що простір душі двох імен ніби належить одній особистості. У неподільності близнюків переконує і їх сприйняття Тересою – коханою Святослава Тутешнього: вона, орієнтуючись тільки на обличчя, приймає і одного, й іншого близнюка, говорячи, що завдяки пристрасті й коханню можна знищити та зруйнувати все. Про ту ж таки нероздільність їх сутності говорить наприкінці драми і їх батько – старий Полковник: «Звичайно, вони ще мандруватимуть кожен своїм колом. Чи, краще: кожен своїм півколом. Але півкола рано або пізно таки змикаються. Тож десь колись і вони, близнята, ще собі зустрінуться. […] Не варт вагатись. Ми їх ще спіткаємо. Вони ще зустрінуться [93, с. 251]». Використана у цих фразах метафора півкола, безумовно, натякає на те, що один без іншого Святослави не можуть сформувати повноцінної єдності, подібно як і місячне півколо не здатне забезпечити рівня освітлення, властивого сонячному колу. Якщо ж зважити на те, що в міфології Сонце і Місяць уособлюють добро і зло відповідно, то окремішнє існування Святославів ніколи не забезпечить повної реалізації їхніх відмінних політичних позицій, тобто момент зустрічі братів-близнюків украй необхідний для того, щоб нове покоління українців змогло визначитись у своїх пріоритетах.

Ще одна важлива специфіка сюжету аналізованого твору, в якій чітко проглядається оперування дуалістичною символікою, – поява персонажів на сцені парами. Деякі пари п’єси «Близнята ще зустрінуться» утворені на основі близнюкового принципу (Святослав Тогобочний – Святослав Тутешній, Петро Тогобочний – Петро Тутешній), інші п’ять пар, які з’являються в кожній дії п’єси, імітуючи враження публіки на балу, – є не тільки безіменними, а й, очевидно, статево не ідентифікованими. На нашу думку, вони символізують інертний натовп, який ще не пройшов стадії самоусвідомлення і може слугувати лише фоном для розгортання головних буттєвих протиріч. Це припущення підтверджує думка К.-Г. Юнга, який уважає, що «тінь виникає в процесі індивідуації [див. 58, с. 128]», тобто її поява сугерує індивідові переживання «розриву цілісності» і в результаті такого жертвоприношення особистість набуває нової якості свідомості [див. 58, с. 152]. Аналізуючи функцію згаданих безіменних пар у сюжеті, С. Фіськова зазначає, що з їх появою формується певна двоплановість оцінки романтизованих прагнень Святослава Тутешнього, бо у їхньому мовленні змішується пафосний текст (схожий на репліки давньогрецького хору, який виголошував думку аудиторії) з «різноманітними побутовими темами, вимовленими, мабуть, ненавмисне, мимохідь [243, с. 323]». Як бачимо, при розгортанні цієї колізії автор використав сюрреалістичні прийоми рефракції (заломлення досвіду сучасної деморалізованої людини через античний ідеал калокагатії) та подвоєння смислових кодів із метою актуалізації їх міфологічного смислу.

Отже, оперування Ігорем Костецьким символікою дуальних кодів світової культури базувалося передовсім на принципах сюрреалізму. У феноменологічному сенсі воно охопило моделювання колізій подвійного найменування особи чи втрати свого імені, переживання індивідуальної

дихотомії однієї людини, яке могло проектуватися не лише через протидію героя та антигероя, але і за допомогою полярних символів буття – добра і зла, неба і землі, сонця і місяця, світла і темряви, правого і лівого, верху і низу, півдня і півночі, сходу і заходу, грому, грози і блискавки і т. ін. У драматургії Ігоря Костецького найбільш частотними є т.зв. двійникові колізії з прямою опозицією героя та антигероя або братів-близнюків. Вона використовується з метою проектування онтологічної доцільності співіснування добра і зла, чоловічого й жіночого, а також – актуалізації міфологічного смислу.

4.1.3 Біблійно-апокрифічні ремінісценції. Європа XX століття перебувала в атмосфері неспокою, катастрофізму і скептицизму, яка відлунювала і в філософії, і в культурі, і в мистецтві, і в релігії. Проголошення Ф. Ніцше тези про смерть Бога і народження надлюдини суттєво позначилось на вірі та вело до краху цінностей. За влучним висловом М. Медицької, «відбувалась одвічна боротьба між світом духу і світом матерії, між знанням, наукою і вірою, між люциферичним космосом мудрості і Христовим космосом любові [176, с. 12]», через що й назву книги іспанського письменника Мігеля де Унамуно «Агонія християнства», зважаючи на саму двозначність поняття «агонія», можна цілком уважати метафоричним утіленням смислу епохи, бо «агонія – то кохання, проте водночас, згідно з першопочатковим сенсом цього грецького слова, – боротьба не тільки релігії із загрозою її загибелі у щораз індиферентнішому світі, але також боротьба, що точиться у кожній людині з метою перемоги над смертю, яку обіцяє тільки релігія [176, с. 14]».

Закономірно, отож, що в часи «модерністичних пошуків Абсолюту» спостерігався інтерес до буддизму, індуїзму як екзотичних виявів релігії, а також до окультизму, спіритизму, метафізики й різних способів пошуку сакрального. Те, що переживає людство майже три останні тисячоліття, на думку М. Медицької, «є початком повільної катастрофи, бо на тлі матеріально -цивілізованого розвитку релігія дійшла до стану повного занепаду, метафізика пожерла сама себе, що спіткало і долю мистецтва [175, с. 154]». Молоде покоління в той період по-особливому цікавилося таємними культами , що, за християнським ученням, є гріхом і призводить до десакралізації. На фоні таких процесів чимало модерністів, які відкинули раціоналістичне, позитивістське сприйняття дійсності, почали трактувати Бога як одне ціле з Люцифером, а канонізовані церквою постаті Марії Магдалини чи Іуди Іскаріота − реабілітували, переосмислюючи їх учинки, намагаючись бачити в них не грішників, а звичайних людей, які фатально втратили на мить орієнтацію на життєвій дорозі цінностей, у зв’язку з чим їх подальша доля стала трагічною [176, с. 14].

До текстів Святого Письма люди завжди зверталися, шукаючи пораду щодо важких обставин свого життя чи особистісних вартостей, а тому цілком логічно, що найбільші випробування та трагедії XX століття українські митці прагнули осмислити з урахуванням біблійного сакрального коду – сюжетів, образів і категорій Старого й Нового Заповітів. Однак парадоксальним є те,

що чим далі суспільство, вражене війнами, політичною та економічною нестабільністю, віддалялося від церкви та Бога, тим частіше письменники задавались питаннями віри та пошуку своєї релігії. Екзистенціалізм, як одна із найбільш і гомо- і ексцентричних течій в історії філософії, також розвинув свій релігійний напрям, багато представників якого були прибічниками католицизму. Необхідність існування цього напрямку філософії буття полягала в осмисленні досвіду воєнної та повоєнної катастрофи, що відзначалася протиставленням церкви як суспільного й політичного інституту та істинної віри, збереженої в душах людей, адже кожна особистість несе відповідальність за те, що відбувається навколо неї. Розуміючи необхідність звернення до релігійної царини, українські письменники-емігранти не лише займалися інтерпретацією біблійних істин, а й зіставляли їх з власним життєвим досвідом, наповнюючи релігійний код особистим виміром, що певною мірою споріднювало їх пошуки з християнським екзистенціалізмом. Серед представників МУРу, які зверталися в художній творчості до біблійних подій, мотивів та образів, виосібнюється Ігор Костецький.

«Як би я не сподівався, що хтось нарешті здогадається власним розумом , збагне, для чого я пишу, пояснить іншим, бодай трішки просвітить нашу антилітературну громадськість, але справа безнадійна, – писав автор свого часу, уточнюючи: – Я вважаю свою творчість за моральну, дидактичну, засадничо релігійну [99, с. 110–111]». Апріорним неприйняттям діаспорною громадою радикального новаторства письменника можна, очевидно, пояснювати і те, що його спроби опрацювання біблійного претексту теж оцінювалися різко негативно. Однак Ігор Костецький був людиною свого часу і по-екзистенціалістськи обирав мистецькі засоби гармонізації простору та відновлення втраченої єдності буття. Доречним і красномовним видається нам в означеному контексті таке міркування Я. Поліщука щодо феномену катарсису через Апокаліпсис або момент катастрофи: «Перш ніж нечестивий світ справді згине, він нищиться уявою, розпаленою ненавистю до нього. Це робиться для того, аби після понищення настало визволення й очищення [204, с. 270]».

Ігрова апеляція до біблійних мотивів, образів і концепцій − вагомий вектор творчості Ігоря Костецького. З’ясовуючи особливості власних релігійних переконань, письменник змінював і способи художньої взаємодії з текстовою реальністю Святого Письма, переосмислював біблійні коди, експериментуючи з їх структурою, трансформуючи особливості характерів (новели «Повість про останній сірник», «Тобі належить цілий світ», «Божественна лжа», драми «Близнята ще зустрінуться», «Спокуса несвятого Антона», «Дійство про велику людину»). Зрештою, автор основну увагу приділяв висвітленню етичних засад християнства, поясненню його основних категорій, пошуку порозуміння людини з Всевишнім (повість «День святого», «Історія ченця Гайнріха»), а не релігії як такій.

Вагомість біблійних кодів і релігійних проблем для художньої творчості Ігоря Костецького на сьогодні залишається відкритим питанням. З одного боку, прагнення письменника реагувати на проблеми сучасності за допомогою

біблійних категорій пов'язані з намаганням сформулювати власний підхід до проблем релігійності. З іншого, – воно співвідноситься з авторською позицією: осмислювати досвід ХХ століття через «вічні» теми, образи, категорії. Ігор Костецький був віруючою людиною [116, с. 518], релігія захопила його ще з дитинства [178, с. 146], а живе відчуття Бога приносило радість, що вилилось у служіння Господу в Казанській церкві, де допомагав одягатися священику, подавав кадила й виносив свічки. За віросповіданням Ігор Мерзляков був католиком, наголошував, що прийняв католицьку конфесію «свідомо, і за цей свій крок не відчував й досі ніяких згризот сумління [100, с. 89]». Релігійні проблеми сприймалися ним через низку категорій, найважливішою з яких було індивідуальне божественне одкровення .

Релігійні уявлення Ігоря Костецького впродовж його життєтворчості поглиблювалися, хоча й часто дисонували з офіційно проголошеними церквою [56, с. 125], оскільки митець активно та уважно читав Святе Письмо, під призмою тем і категорій якого прагнув самостійно осмислити силу зв'язку кожної людини з Всевишнім і межі їхнього спілкування, феномен одвічного протистояння добра і зла, а також політичні репресії радянських часів, утрату своєї батьківщини. Ці та інші проблеми автор порушує в уже згадуваних новелах і драмах, причому часто його індивідуальне переживання Бога межує з фатальним концептом екзистенціалізму щодо «неможливості» індивідуального вибору: «Це особиста доля кожного. З Богом всі мають свої окремі домовлення. За щось таке, що іншому дуже легко сходить з рук, я дістаю кару негайно, в лоб, майже примітивно. І в цьому моє відчуття Бога [116, с. 518]».

Один із найвідоміших творів письменника, де біблійна тематика межує з апокрифічною, – повість «День святого», яку, про що вже йшлося в першому розділі, дослідники назвали «Євангелієм від Костецького» [166, с. 127]. Вона створена за мотивами ранньохристиянської історії і побудована на духовному світосприйнятті. Її головні герої – євангеліст Йоан та римський «новонавернений патрицій» Теофіл, про якого мовиться в Новому Заповіті (Луки 1:3). Лука не був свідком життєвого шляху Ісуса Христа, тому писав Євангелії за зібраними матеріалами. Євангеліст зображує Ісуса як Сина Людського, який служить для спасіння людей, у чому виявляє терпіння і милосердя. Євангеліст Йоан був одним з улюблених учнів Христа, і його розповідь зосереджується на духовній стороні земної діяльності Ісуса. Акцентується увага на проповідях та чудесах, на тому, що Ісус Христос – Бог, котрий приніс людям Найвищу Істину – Слово Боже для спасіння людства і світу, завдяки чому відбувається навернення Теофіла. Твір є цікавим передовсім завдяки психологічній колізії, що засвідчує очевидне авторське роздвоєння: Ігор Костецький – і письменник, і аналітик власноруч написаного. І тут починається досить небезпечна інтелектуальна гра самого з собою: «аналітик» чітко запрограмовує «письменника» на певні відомі літературі стилі, що, з одного боку, збагачує палітру українських літературних стилів ХХ ст., а з іншого, – обмежує свободу митця, зосібна підсвідому, інтуїтивну

частину творчого процесу.

«Історія ченця Гайнріха» (1963–1964), за задумом автора, була частиною циклу з шістьох різних апокрифічних сказань про Гайнріхів. В одній із них йдеться про абсолютне добро, а сама історія задумана як абсолютне зло. Чернець віддав свою нечестиву душу дияволові в обмін на примарні лакомства світу, коли ж закінчилася угода, – то розлетівся сірим порохом, що і сліду не залишилось. «Зло розвівається, мовляв, у ніщо, у досконалий нуль. При остаточному його вирішенні роль диявола стає вже непотрібна [134, с. 525]», – так уточнює письменник власний творчий намір у передмові. Ігор Костецький сумнівається, чи «читач не буде надто далекий від правди, коли ствердить, як автор мало вірить у свою історію, незважаючи на посилену працю над нею [134, с. 525]». Ця надзвичайна фабула писалася не вперше, вона частково відновлена з пам'яті й трохи вигадана, а творилася невідривно від згаданого циклу, становлячи собою лише одну цеглину неймовірної будівлі. Письменник на початку повісті «виставляє напоказ погану пику ченця», його висолоплений язик та «зелений і дурний вигляд [109, с. 244]». Означена негативна характеристика головного персонажа, як бачимо, різко відрізняє його від героїв повісті «День святого».

Показуючи силу зв'язку кожної людини зі Всевишнім, письменник доводить, що в Гайнріха суть їхнього спілкування полягала лише в прийнятті чернечого сану. У години вранішньої та вечірньої молитви або церковного хору до ченця приходив диявол – «червоний і спокусливий, саме тоді, коли храм на пагорбі підносився до найвищого поземного рівня [109, с. 244]». Диявол – противник Христа, який з'явиться перед кінцем світу і буде мучити християн, вимагаючи від них зректися Христової віри та імені Ісуса. Однак чернець Гайнріх уже сьогодні переживає кінець світу, бо ступив на грішний шлях. Його спокушують погані думки: вбивства дівчини-пастушки («як би то гарно відшмагати цю чабанку по дурних дебелих ногах, а тоді у воду, і щоб лихий сморід у неї з-за пазухи поплив водою…»), ненависті («…Гайнріх відчував тільки одне, що цей доктор – ворог його смертельний, і що він його ненавидить…[109, с. 250–251]»). Ігор Костецький ні разу не показав у цій повісті звернення ченця до Бога через молитву, зосередивши увагу лише на його душевних митарствах, що символізує втрату людиною безпосереднього зв'язку з Господом.

Василь Барка, аналізуючи повісті «День святого» та «Історія ченця Гайнріха», відзначав психологічну екзотику та експресіоністичність прози Ігоря Костецького, маючи на увазі відмову від опису матеріальності в її щоденному вигляді [13, с. 113]. Доповнюючи це спостереження дослідника, зазначимо, що експресіонізм письменника поєднувався з екзистенціалістським осмисленням досвіду людини міжвоєнного світу і безупинним експериментаторством. Ознакою цього є відхід від звичного відтворення біблійних образів, сюжетів і проблем до їх переосмислення та перенесення в різноманітні контексти. Наприкінці сімдесятих років автор мав намір здійснити публікацію 20–томного видання творів, у передмові до якого хотів окреслити свої релігійні переконання, заявити про сприйняття життя як

способу взаємодії людини з вищими силами. Церква як інститут або як спосіб налагодження контакту з Богом письменником категорично не сприймалася, а особистий зв'язок індивіда з Творцем мислився у ракурсі заявленої екзистенціалізмом категорії «тривоги».

Художню трансформацію вказаних переконань бачимо в «Повісті про останній сірник», сюжет якої – напружена історія революційних подій в американському місті без назви. У машинописі повісті, збереженому в архіві Ігоря Костецького, не вказано місця й дати її написання, проте дослідники відносять текст до початку 1940–х років [134, с. 524]. Автор відразу ж саркастично уточнює, що повість є досить «повчальною», бо показує штучне, бездуховне майбутнє: «Буде штучний світ, розумієш. Те, що нам сьогодні здається прагненням природности всупереч штучності старого світу, насправді є прагненням нової штучности [122, с. 213–214]». В аналізованому творі з різних ракурсів переказується епізод з Євангелій про зміну людини в контексті трансформації старих релігійних завітів [122, с. 219–220], що допомагає глибше збагнути буттєві проблеми людини в стані помежів'я, зосібна в міжвоєнний період. Аналогічну постановку питання про зміну поглядів особистості на моральні закони спостерігаємо в новелі «Перед днем грядущим», де Ігор Костецький вдало змальовує крах етичних уявлень на тлі руйнування політичного устрою країни. Втім, як слушно зазначає дослідниця І. Юрова, «ключовими для «Повісті про останній сірник» є проблеми становлення нової людини [271, с. 167]».

Головний герой твору – Джефрі Мельник – уважає, що модерною є незвичайна особистість, яка відрізняється від пересічної людини: «Я хочу, щоб на диваків казали: це нормальні люди. А так званих нормальних – навпаки: звали виродками. Світ стремить стандартизувати людину. Я проти цього. Диваки – це незадоволені люди. Я хочу, щоб був світ незадоволених людей... [122, с. 212]». Оновлена земля, на якій має жити така особистість, буде сферою використання надсучасних наукових відкриттів, що знадобляться навіть при народженні нових особистостей: «Людину в майбутньому не народжуватимуть, а робитимуть, будуватимуть. […] Планування народжень, тонка любов до життя, уникнення воєн, примат мистецтва в усьому […]. В людей, звільнених від щоденних забобонних обов'язків, буде більше часу для самовдосконалення, для потужної творчости [122, с. 214]».

Як бачимо, ще однією важливою проблемою в «Повісті про останній сірник» є доцільність руйнування «храму старої істини [271, с. 93]», яку в Біблії подано через протиставлення Старого і Нового Заповітів. Ісус Христос наголошував: «Не думайте, що Я прийшов усунути Закон чи Пророків, – Я не прийшов їх руйнувати, але виконати. Істинно бо кажу вам: доки перейде небо й земля, ні одна йота, ні одна риска з Закону не минеться, поки все не здійсниться (Матв. 5: 17–18)». У стосунку до системи релігійних цінностей позиція головного персонажа твору Ігоря Костецького аналогічна до біблійної: «...Ми не хочемо валити віру, і церкви стоятимуть там, де й стояли. Ми хочемо, щоб ти і ми – всі були рівні перед Богом, щоб кожний сповняв

свій обов'язок з власної відповідальности, а не з чийогось примусу [122, с. 237]». Натомість погляд на суть і становище людини, як ми вже зазначали, інший – авторові йдеться про формування нової лабільної особистості, здатної вільно реагувати на виклики часу.

Показовою щодо сказаного є особиста релігійна позиція письменника: «Я не вірю в Бога, бо я знаю, що він існує. […] Для мене остаточною вірою під цю пору є абсолютне сподівання, що моя доля не є щось, заздалегідь написане, – лише біла пляма, на яку я можу нанести той або той рисунок у залежності від того або того степеня чи характеру моєї слухняності супроти Бога [116, с. 517]». Отож, така аксіоматична річ, як існування Творця, з погляду Ігоря Костецького, є підставою радше не для віри в Господа чи розуміння фатальної напередзаданості усього на землі, а для активної життєвої позиції людини, готової до вдосконалення себе і світу.

«Притча вдареного по голові німця» – інша назва новели «Тобі належить цілий світ». Якщо під притчею зазвичай розуміють повчальну в плані духовності алегоричну оповідь, що широко використовується в Євангелії, то Ігор Костецький застосовує жанровий канон притчі з іншою метою – задля вираження морально-філософських роздумів, які абсолютно суперечать панівним у суспільстві уявленням. Так, ключовими в цій новелі є проблеми втрати людиною безпосереднього зв'язку з Богом, можливостей візіонерського спілкування особистості з Творцем та абсурдності пошуку сенсу: «…Тобі належить цілий світ, німче, ти ж ганебно зрікся Бога. […] І щоразу los… […] Рік – не знаю, рік – це, Боже мій, es ist ein Jahr, Боже мій, т'адже я один німець, ich bin ein Dentscher. Чоловіче, ти німець, і все це тобі близьке і знане, хоч воно й обернулось на однозгідне з черева los, а тоді – павза [135, с. 178]». Письменник іронізує, коли зазначає: «Я не можу тепер з усією докладністю сказати: я знаю, що є добре, а що зле [116, с. 517]».

За влучним спостереженням С. Матвієнко, спроби автора показувати наближення людини «до божественної натури» наявні вже в ранній новелі-притчі «Бог та мудреці», однак уже навіть там вони репрезентовані як принципово складний психічний стан із відчуттям своєрідної порожнечі, що виявляє себе за посередництвом нескінченного числа масок-втілень [169, с. 173]. Усвідомлення сенсу життя, яке межує з абсурдністю існування, оскільки будь-яка особистість є піщинкою у вирі Всесвіту, змодельовано в новелі «Бомбардування». Її головний герой стверджує: «Я певен був, що коли б я не скинув моїх бомб, вони там нанизу, оті релігійні на своїй зеленій землі, все одно ненавиділи б мене як ворога. І коли б я був нанизу, думав я, а вони нагорі доросли б наді мною до літака, вони так само, як я, без жалю, релігійні, не вагаючись, пустили б на мене бомбу [118, с. 17]».

Узагальнюючи зміст духовно-релігійної концепції Ігоря Костецького, слід указати, що її осердям є постулат про можливість повноцінного життя людини лише у творчій співучасті, тобто в причетності до божественного процесу формування Всесвіту. Із цього приводу М. Р. Стех дуже влучно зазначив, перефразовуючи думки самого автора: митець декларував «постійне плекання в собі внутрішнього божества, що вільно й безперешкодно стикається

з божеством зовнішнім»; феномен «непомітного переміщення людського в божественне й божественного в людське» – «це побожна й разом з тим смілива віра в те, що в цьому світі зір, електронів, руху та болю людина є співтворцем, що також стимулює просунення вперед, до вічного й безконечного вдосконалювання, вдосконалювання без довершености [228, с. 148]».

Узяти на себе такий обов'язок могла, безумовно, лише вільна й «вибрана людина», наділена особливими знаннями і здібностями, потрібними для здійснення призначених їй завдань. Цікаво, що Ігор Костецький цілком свідомо говорив про це в стосунку до власної творчої місії: «Я бачу більше і відчуваю точніше, ніж більшість людей. Цей мій дар від Бога в мить мого фізичного народження від моєї матері. Цей дар ніколи не надається поодинці, йому придасться ще й прірва свободи. Отже, людині залишається єдине: встановити щоглу сенсу [116, с. 517]». Щоб увиразнити зміст цих власне екзистенціалістських міркувань автора, наведемо судження М. Бердяєва: «Творчість людини з нічого потрібно розуміти в змісті творчості людини із свободи. В будь-якому творчому задумові є елемент первинної свободи людини, нічим не детермінованої, бездонної, свободи, що йде не від Бога, а до Бога. […] Творчий акт є також взаємодія благодаті й свободи, що йдуть від Бога до людини і від людини до Бога. І творчий акт можна описувати то згідно переваг у термінах свободи, то згідно переваг у термінах благодаті, благодатної одержимості й натхнення. Але натхнення неможливе без свободи [16, с. 119]».

Помітно, що між сенсом релігійних і мистецьких пошуків Ігоря Костецького існує зрима кореляція в аспекті екзистенціалістської ідеї ангажованого митця, здатного акумулювати в собі духовний стан сучасного суспільства й виступати творцем спрямувань усіх «вільних» людей. Адже в художніх творах із елементами біблійних і апокрифічних ремінісценцій письменник із особливою виразністю порушує проблему міри людської с вободи, тлумачачи її, як і Ж.П. Сартр, із позицій особистості, котра виводить своє минуле з гри, вільно переосмислюючи духовну спадщину поколінь (у тому числі – релігійну), не обтяжуючи себе проблемою розриву з традицією, необхідністю і под. Отже, екзистенціалістська ігрова переробка в художньому дискурсі релігійного коду була важливим етапом авторських стильових пошуків новітнього модерного письма.

Узагальнюючи роль ігрових форм актуалізації релігійно-міфологічних кодів письменником, зазначимо: вони є надзвичайно важливим носієм полівекторності індивідуального стилю Ігоря Костецького. Адже застосовані ним способи їх опрацювання в літературних сюжетах вкотре переконують, що для творчого методу митця іманентним є зумисне міксування стильових домінант із метою оживлення у внутрішній формі текстів релігійного й міфологічного сенсу. Причому необароковий спосіб стилізації Ігорем Костецьким жанрових канонів релігійної драми (мораліте, містерії, інтермедії, алегоричної драми масок і под.) засвідчує насамперед авторське намагання оновлювати засоби й художні форми національної словесності з метою її

поступового входження в модерністський дискурс. Сюрреалістичні методики заломлення близнюкових і двійникових кодів у сюжеті літературних творів письменника теж наснажені істотним історіософським смислом, у тому числі – особливо актуальним для українського народу в повоєнний період, коли існувала велика загроза не лише національній єдності, а й самому факту існування етносу. Натомість екзистенціалістська переробка біблійно-апокрифічного матеріалу в сюжеті позначена ще й авангардизмом: вона покликана презентувати насамперед тип нової вільної особистості, здатної залюбки переосмислювати духовну спадщину поколінь, незважаючи на проблему розриву з відповідним каноном.

4.2 Стилістична функція ритміко-лексичних експериментів

Експерименти Ігоря Костецького найбільшою мірою інспірувалися його власною концепцією літературного стилю, авторським відчуттям отих співвідношень і ритмів у художньому цілому, які, формуючи органічний сплав внутрішньої та зовнішньої форми твору, дозволяють митцеві зробити ідею доступною для читача і впливовою на його естетичну свідомість. «Самі по собі теми мертві. Тема житиме лише у чинній відповіді на питання *як?* Бо *як?* – це і є кардинальне питання всякого мистецтва, – зазначав Ігор Костецький, додаючи: – Причому *як* – це не тільки питання форми, а не меншою мірою питання змісту. І *як* – проблема, для якої неможливо знайти ро́зв’язки навіть у вузькому контексті творчих надбань кожного мистця [137, с . 33–34]». Проблема формотворчості, безумовно, є вічною для літератури. Її більшою чи меншою мірою осмислював будь-який письменник, визнаючи органічність взаємозв’язку змісту й форми твору. Гармонійне співіснування цих двох сторін художнього цілого й досі залишається найважливішою ознакою класики. І лише модернізм, як відомо, підніс значення формотворчості на небувалий рівень, дозволяючи їй у найбільш радикальних стильових різновидах ставати навіть простою самоціллю. Не оминув подібної спокуси й Ігор Костецький – активний пропагандист модерної манери письма, спорудженої на принципах експерименту, анормативності, деструкції традиційної мови й насичення її новими формами.

З-поміж усього арсеналу формотворчих засобів Ігоря Костецького найбільше виділяються сюрреалістичні прийоми оперування художньою мовою, завдяки якій особлива ритміка фрази стає як ніколи виразною в прозовому тексті. Низка оповідань і новел письменника засвідчують нахил автора до музичності, живописання словом, використання сугестивної сили мистецтва. Звертаючи увагу на звукову організацію тексту, читач по-новому оцінює його і структурує, знаходить у ньому глибший сенс. Так відбувається більш органічне сходження до буттєвої істини, бо формотворчі експерименти розширюють чуттєвий простір тексту. Йдеться насамперед про застосування автором таких стилістичних засобів, як повтори, риторичні фігури (запитання, оклики), антитеза чи контраст, фонічні прийоми асонансу й алітерації тощо.

Ітеративні фігури – один із улюблених стилістичних засобів Ігоря Костецького, функцію якого всезнаючий наратор може навіть сам

артикулювати в тексті. Ось, скажімо, в описі кохання героїв Григора і Валюшки з новели «Божественна лжа» слово «камбрбум» не просто повторюється через кожні кілька фраз, як рефрен, а й програмується оповідачем як самоціль: «Григор усміхнувся. У Валюшки ще де-не-де блискучі сліди вазеліну на лицях. Він її обтирає хусточкою.

– – і словом для цього року, лейтмотивом, домінантою – є: камбрбум.

– Як, як?

– Камбрбум.

– Камр – –

– Камбрбум. Камбр-бум.

– Щось зулуське.

– Гонолулу.

–Гонолулу, хо-хо-хо, – реготав майор, тримаючи обома руками склянку.

– Камбрбум, камбрбум. Подумайте, скільки можливостей – –

– Камбрбум.

– заключено в самій флексії – –

– Камбрбум.

– – і всі суфікси – –

– Камбрбум.

– – і префікси – –

– Камбрбум.

– – а тепер зважте: камбрбум. Для полегшення французам можете вимовляти: шамрбум, точніше: шамрбрюм. Мадмуазель, ет ву франсе? Дозволите шамрбрюм? Або: дозволите з вами шамрбрюм? [95, с. 48]».

У подальшому сюжеті «Божественної лжі» ключове слово-нісенітниця відіграє істотну композиційну роль, уводячи нові сюжетні колізії чи нанизуючи до безмежності випадковості в житті головних героїв. Здається навіть, що Клавдія за допомогою словотвірних варіацій із цим словом просувається через натовп, ніби розтинаючи його: «камбрбум – камбрбо – Рауль дю Камбре – омбр – Льомброзо – обри – кобри – кабро – Ебро – цебро – Цебрик – Цебрик-Амнеріс – Амон-Ра – УНРРА – ндра – ндравити – Кіндрат – дратва – – далі падає в непристойне [95, с. 49]». Формує згадана лексема й рецептивне враження від душевного стану героя чи його знеособлення у середовищі маріонеток: «Камбрбумувата. Закамбрбумиста. Типове камбрбумізування, або як там ще. Ні, не стану курити, мені перехотілося. Мені покамбрбумилося, що хочу, але вже розкамбрбумилось [95, с. 56]»; «Маріонетку рухають ниточки, прикріплені до ніжних пучок м’якеньких пальців. Камбрбум. Камбрбум. До ніжних пучок м’якеньких пальців. Камбрбум. Камбрбум… [95, с. 51]».

В оповіданні «Шість ліхтарів і сьомий місяць» такими ж кодами-нісенітницями є «кобридень» і «кобраніч»:

«– Прошу дуже першій знайомій людині, що стрінете взавтра, сказати не добридень, а кобридень.

– Кобридень. Що то є кобридень.

– Нічого не є. Просто один раз сказати замість добридень кобридень. Чи обіцяєте […]

– Кобраніч, пане редакторе, – сказала вона.

– Кобраніч, це підходить, – відповів він і підніс над головою капелюха [140, с. 83–84]».

З арсеналу стилістичних прийомів «Божественної лжі» слід осібно виділити також типово новелістичний прийом ключової фрази, що, з'явившись на початку твору як епіграф, загалом утримує динаміку сюжету: «І , може, іншого шляху немає, щоб з хаосу душі створити світ [95, с. 46]». Згідно зі специфікою використаного прийому, всі перипетії в новелі позначені наскрізним відчуттям тривоги. Хоча Григор радіє, що в нього молода, вродлива дружина Валюшка, однак щось усе-таки не дає йому спокою. Перебувши першу шлюбну ніч, герой утікає, надавши перевагу своїм ідейним переконанням, а не дружині. Він обирає інший шлях, чим заспокоює свою «розхристану душу», і творить новий світ, але вже без Валюшки.

У самому тексті новели стан тривоги підсилюють ще й численні повтори ключових фраз: «На площі перед цирком урвалося життя жінки. Тут, на площі перед цирком, сталася велика подія. […] Сказано бо, дві великі миті в жінки: хвилина шлюбного ложа, хвилина смерті. Вона впала, велика багряна троянда, зрізана кривим ножем садівника. Хвилина шлюбного ложа, хвилина смерті [95, с. 46]»; «Танго камбрбум. Танго: під палючим сонцем Камбрбум. Танго, майор шукає склянку, танго [95, с. 51]»; «Може ти сердишся, що я не роблю стриб-стриб? Але я так утомилася. Взавтра я зроблю стриб-стриб для тебе, довгий, дві хвилини. Просторовий стриб-стриб, добре? [95, с. 54]».

Повторюваність імен у багатьох творах Ігоря Костецького посилює напругу сюжету твору, який розгортається з невпинним їх нанизуванням. Наприклад, у новелі «Божественна лжа» спостерігаємо цілий калейдоскоп імен, що створює враження хаосу й приреченості: «Данила знищити. Данило мусить зникнути. Даніль мус веґ. Равс, кричить майор-арієць, загубивши склянку. Склянку розбив Данило. Данило мусить бути знищений. Данила за ноги. […] У Сашка прекрасні зуби. Поліна бачить, що в Сашка прекрасні зуби. Але з Данила сповзають штани, і висмикується сорочка. Данила за ноги. Данило мусить бути знищений [95, с. 50]». У «скалці з епосу» «Ми з Недж» повтор імені жінки посилений ще й фонічними іграми, які повинні увиразнювати зміну його символіки: «Недж, властиво Неджд. […] Річ у тому, що коли вимовляти її ймення Надія як Надежда, то ясно чути «д», «ж» і знов «д». Але Неджд уже хтось вигадав до нас, тому друге «д» відпало. Ми всі погодились на Недж [113, с. 68]».

Багатьом зразкам прози Ігоря Костецького властивий рвучкий ритм, який створюється короткими реченнями, часто уривчастими, без розгорнутих синтаксичних зв'язків, що, як правило, замінені на тире. Скажімо, спілкування в кімнаті героїв новели «Божественна лжа» письменник описує так:

« – А ви знаєте про Білу Русь, – спитався в Григора полковник Дробот, це такий звичайно мовчазний. Григор спинився.

– – о, це щось нове – –

– – по-російськи, по-російськи – –

–Ви сказали: самогон?

–Самогон!

– – так, це я написав – –

– – вони ж мені кажуть: ви такий видатний співак, а мусите виступати в балагані.

– убоїще, ти убоїще – –

– Заберіть від мужчин цукерки –

– – а кав'яр?

– – це ж у газеті об'являли – –

– Староста міста? Ні! Він сказав, що – –

– Куди він ранений?

– Держаком!

– Так, держаком. І переважченним.

– – а вона що?... [95, с. 50]».

Особливий ритм виникає і через повторення граматичних форм чи головних синтаксичних конструкцій, шляхом уведення певних тематичних варіацій:

«– Маленький мій.

– Що, люба?

– Я засну трохи, добре?

– Добре, люба. […]

– Ти теж лягай.

– Добре, я ляжу.

– Тільки не засинай.

– Ні, ні.

– Хоча хвилин з десять можеш подрімати.

– Гаразд.

– Але не більше.

– Ні, ні.

– Ну, то я – спатоньки.

– Засни, люба.

– Камбрбум, мій коханий.

– Камбрбум, дорога моя [95, с. 57]».

Знаходимо в творі «Ми з Недж» і так звані клаптики слів, незавершені, обірвані речення:

«Куточком ока я читав на обривку газети:

с спротив
зпуста –
столиці
им Рим?

Я сказав:

– Я зовсім не настоюю на тому, щоб ти –

Тоді їй спало на думку, що ми бідні на слова [113, с. 69]».

Ігор Костецький уміло використовував також сюрреалістичний прийом «потоку свідомості», моделюючи з його допомогою великі уривки текстів. Прикладом є новела «Ціна людської назви»:

«Як роблять такого чоловіка. Дуже простолінійно. Беруть кавалок намоченого пшеничного хліба. Коли намочений хліб вим'яти так, щоб вийшла з нього чотирирога штучка, то бий нею хоч об кам'яну долівку. Та рідко хто здогадується так вим'яти. Може в тому й щастя що один вимне та й покине, а тоді другий. А тоді вже вбирають кавалок у піджак і в прасовані штани, ще й краватку чіпляють, і грубо-грубо з чотирьох вітрів книгами їй мозок натирають [139, с. 39]».

Аналогічний тип мовленнєвої організації спостерігаємо в новелі «Тобі належить цілий світ»: «*Тобі належить цілий світ, німче,* так легко цього, звичайно, ніхто не визначав, хоч може воно й стояло в тих грубих блискучих книгах, але підстаршина був страшенний причепа, навіть давав стусанів, а очі Інґріди на дверці такі телячі і милі, і матуся теж у чорному під вікном, і їх затулив плякат, мовляв, *колеса повинні крутитися для перемоги*, і ще: *спершу перемогти, тоді подорожувати*, і ще: *чи конечна твоя подорож для перемоги* , і тоді справді твердішало розуміння, що ці гуси, і молочні вироби, і запахи, і природні дівчата в безмежно запорошеному просторі, і взагалі все, і чому, справді не брати, коли дається, а разом з тим повітря не перестаючи тремтіло і щодня приходили накази, накази, накази, аж до перших експедицій, аж до перших сухих багнетів у видряпинах попід лісами [135, с. 176]».

У наведених уривках, на відміну від прагматики (тобто загальної зрозумілості наведених фрагментів), синтактика та семантика порушені, вони знаходяться у стані дисгармонії. Можна сказати, що хаос на рівні означника відповідає хаосу на рівні означуваного, оскільки форма висловлювання, сам означник корелює з невротичним планом змісту. «Потік свідомості – це позначник традиційного невротичного дискурсу в сильному смислі [169, с. 175]». Він порушує звичний синтаксис художнього твору, уподібнюючи його внутрішньому мовленню свідомості за допомогою еліпсисів, нелінійності, клаптиків слів, відсутності синтаксичних знаків, порушення синтаксико-семантичного зв'язку між реченнями. Все це створює корелят невротичних складників: тривоги, остраху, самотності тощо.

Ігорем Костецьким була вигадана мова, у якій зламані і семантика, і синтаксис, і прагматика. Яскравим прикладом сказаного може слугувати наступний фрагмент оповідання «Ціна людської назви»: «(*Так, джисті тулки по скрунах рисотів на кренсо деренкаво брямали.*) Ні, сказала жінка, йдучи поруч, йому грошей треба. […] Для чого ж ви вийшли за нього, спитав пан, кволо посміхаючись. (*О, так, по скудрах аврезних трамваї дрямами бренкаво і бондюрки в ризах*). Бо люблю його, сказала жінка. […] Що за чоловік, думала жінка. Вона пішла помалу назад. (*І бразне намарне урвіти дурвіти турбіти курбіти по мармуру дражів і джазів і джазів і джазів*) [139, с. 39]». Можливо , шляхом накопичення слів-нісенітниць зі схожим звучанням письменник показує наповненість звуками всіх речей, які оточують нас. Однак більш імовірна мета такого експерименту – формування враження невідомої мови,

яка володіє особливою мірою поетичності в порівнянні зі звичним для нас мовленням. Зрештою, головна естетична функція цих нововведень, як і цитованих вище прикладів «потоку свідомості», обірваних конструкцій і т. ін., полягає в демонстрації відмови поета-авангардиста від т.зв. солодкого патетичного висловлювання.

Вдається Ігор Костецький і до прийому звуконаслідування у створенні звукових образів, які замінюють опис того чи іншого предмета або явища. Приміром, у творі «Перед днем грядущим» за допомогою цього засобу передано тривогу і страх жінки в довоєнний час:

«Трамвай дзеленчав затишно, по-довоєнному, але в усмішках і гомоні людей була тривога.

Тривога осіннього листя, вперше посипаного снігом. Хрусть! Сніг тут же. Нерозбірливий. Багато калюж від ніг. Промоклі дошки. Дощечки [119, с. 63]».

Специфіка лексики творів Ігоря Костецького полягає в очудненні українських висловів і намаганні повертати прапервісну семантику мови. З ресурсів несвідомого митець витворив настільки невідомі сучасникам слова, що доводиться вдаватися до етимологічних пошуків або вбачати у них «чисті ідеї». Скажімо, епатажне слово «камбрбум» Г. Махарашвілі вважає алегорією всепоглинаючої безодні, схожої на чорну дірку Всесвіту [174]. Ю. Ковалів у цій лексемі, як і в нісенітниці «кобридень», помітив гру в розковану макаронічну мову, що дозволяє розгортати словотвір у нові псевдосемантичні гнізда, надавати такій вербальній практиці пародійного звучання [78]. Зрозуміло, що Ігор Костецький розглядав технічні засоби «оголення прийому» і очуднення слова не як естетично застарілі, а як перспективні і навіть необхідні для розвитку нового модерного способу письма. Нагадаємо ще раз, що у 1975 році він із сюрреалістичним пафосом писав: «Вирвати предмет з його звичного ряду й поставити в інакші зв’язки: так формулюється по-модерному засіб усякої мистецької дії. […] Так пояснюються й операції з деформуванням слова. Для чого? Щоб привернути увагу до слова, до його внутрішнього складу, до зібраних у ньому дійових елементів, до їхньої прихованої здатності об’являватись у нових зв’язках звукового та глуздового [108, с. 159]».

Отже, різноманітні стилістичні фігури (повтори, тематичні варіації, контраст, еліпсис, обірвані речення, клаптики слів, звуконаслідування і т. ін.), прийоми «потоку свідомості», порушеного синтаксису і навіть зламаних семантики і прагматики переслідували мету формування враження особливої незнаної мови, наснаженої такою мірою поетичності, яка відразу сигналізує про розрив із традицією звичного мовлення. Натомість лексичні прийоми очуднення українських висловів швидше за все покликані були не просто демонструвати відмову поета-авангардиста від т.зв. солодкого патетичного висловлювання, а сприяти актуалізації внутрішньої форми слова, щоб завдяки цьому більш зримим ставав взаємозв’язок ідеї і образу, покладеного в основу номінації. В означеному сенсі експерименти Ігоря Костецького з ритмікою і лексикою можна вважати найбільш показовими стосовно реалізації його

власної концепції художнього стилю.

Висновки до четвертого розділу

Обґрунтувавши власну теорію художнього стилю як техніки, що завдяки актуалізації внутрішньої форми слова і тексту забезпечує існування зворотно-об'єднувального зв'язку між авторською ідеєю та художніми формами її вираження, Ігор Костецький намагався своєю творчістю доводити її справедливість.

Свідченням сказаного є різновекторні спроби письменника, по-перше, здійснювати ігрову актуалізацію релігійно-міфологічного коду з метою включення усталених топосів у систему координат модерного бачення світу, по-друге, – цілковито по-авангардному оперувати внутрішньою формою слова (його етимологічним навантаженням) і тексту (експериментувати, зокрема, з ритмічною організацією фрази).

Ігрове опрацювання Ігорем Костецьким топосів релігійно-міфологічного характеру відбувалася у трьох напрямках: через стилізацію форм барокового театру, оперування символікою дуальних образів та вкраплення біблійно-апокрифічних ремінісценцій. Прикметно, що кожен із названих способів узасаднення на формально-змістовому рівні модерного типу світовідчуття позначений якоюсь певною стильовою тональністю – необароковою, сюрреалістичною і екзистенціалістською відповідно, а це теж по-своєму вказує на полістилістичний характер індивідуального стилю автора.

Стилізації письменником форм барокового театру відзначаються дотиком т.зв. вченої та народної культури, співіснуванням сакрального з профанним, експериментами з жанровою формою, мовою і стилем, сюжетом і композицією, домінуванням випадкового, алогічного, ірраціонального чи навіть містичного. Ці їх ознаки свідчать про необарокову манеру обробки художнього матеріалу, яка в свою чергу кореспондує з задекларованою Ігорем Костецьким у листах ідеєю органічно-національного модерного українського стилю.

У творах із жанровими підзаголовками «мораліте» («Близнята ще зустрінуться») та «містерія» («Дійство про велику людину») письменник зображає загалом небароковий тип персонажа: зазвичай це реальні грішні люди, які не тільки не уникають спокуси, а цілком активно прагнуть їй піддатися, знаючи про неминуче покарання за скоєне. У «Дійстві про велику людину», крім відсутності алегоричних фігур чи біблійних персонажів, відзначаємо ще й змінений варіант показу лиходія: незважаючи на свої негативні риси, він намагається творити добро і шукати «великих людей».

Споріднює п'єси Ігоря Костецького з бароковою драматургією і часте моделювання автором межових колізій, коли герої прагнуть кардинально змінити своє життя («Спокуси несвятого Антона»), віднайти свою сутність («Близнята ще зустрінуться»), самоствердитись («Дійство про велику людину»). Однак характер «кризовості» ситуації у них знижено-пародійний: персонажі або не наважуються подолати межу, або не відчувають важливості цього випадку у власній долі, або залучені до нього випадково.

Ще одним важливим запозиченим від бароко структурним компонентом драм Ігоря Костецького є інтермедії (у «Дійстві про велику людину» це т.зв. фрагмент із місяцем, а в драмі «Близнята ще зустрінуться» – історія Полковника). На відміну від давньоукраїнської драматургії, інтермедії тут не лише пом'якшують смислове навантаження основного сюжету, а й розширюють смисл відомих символів, зазвичай знижуючи його цілковито.

Вдалою необароковою драматургічною знахідкою автора є також концепція Маски. У «Дійстві про велику людину», як і в середньовічній містерії, події коментує п'ятиголосий чоловічий хор Масок, висловлюючи взаємозаперечні судження, що символізує можливість / неможливість утілення всіх нездійсненних задумів. «Спокуси несвятого Антона» – це теж модерна комедія масок, в якій є і персонажі-пустки (Антон – Антонина, Валентин – Валентина), і т.зв. «штукарі», тобто актори, які виконують роль театральних персоніфікацій (Злості, Совісті) тощо. У драмі «Близнята ще зустрінуться» концепція Маски ускладнена ідеєю двійництва, а загальний калейдоскоп масок позначає принципову неможливість вибору й абсолютну фігуративність буття

У п'єсах Ігоря Костецького помітні й деякі інші ознаки барокових драм: містерія «Дійство про велику людину» описує діалог Максимуса та Валентини , що дуже нагадує розмову диявола з Ісусом Христом на горі Спокуси, яку можна підкорити лише завдяки символічній драбині між двома світами; драма «Близнята ще зустрінуться» композиційно складається з трьох частин – життя, смерть і апокаліпсис, що нагадує містерію.

Необарокову переробку євангельських легенд засвідчує і радіоп'єса Ігоря Костецького «Юда або богохульство», яка на сімейно-побутовому матеріалі реінтерпретує євангельський сюжет про зраду Христа Юдою та біблійну легенду про спокусу людини, її прагнення змінити себе.

Ігрове оперування письменником символікою дуальних образів відлунює сюрреалістськими способами актуалізації фантасмагоричного світу першосутностей із метою запуску психологічного процесу самоідентифікації особистості.

З-поміж різних феноменологічних векторів проблеми дуальності в доробку Ігоря Костецького однією з найвиразніших є вкорінена в біографії автора колізія подвійного найменування особистості. Як і герой агіографічної літератури, митець свідомо обирав собі нове ім'я і прізвище (псевдо), акцентуючи на елітарності й волюнтаризмі імені Ігор (на противагу землеробській семантиці антропоніма Юрій) та українських коренях своєї матері, яка походила зі старого волинського роду Костецьких.

Переживання особистісної дихотомії імені та прізвища призвело також до моделювання в художньому світі проблеми втрати індивідуального наймення (повість «Ціна людської назви»). Указана феноменологічна проблематика поєднана в цьому творі з смисловими кодами міфологічної колізії двійництва, яка прискорює процес ідентифікації особи Павла Палія.

Актуалізація міфологічного принципу бінарності в сюжетах творів Ігоря Костецького виявляється і в сюрреалістичному моделюванні дихотомії

одвічних символів буття – добра і зла, неба і землі, води і вогню, сонця і місяця, світла і темряви, правди і кривди, долі й недолі, правого і лівого, верху і низу, півдня і півночі, сходу і заходу, рівнодення і сонцестояння, грому, грози і блискавки, життя і смерті і т. ін. Так, у повісті «Повісті про останній сірник» головні герої – «близнюки»-однодумці Джефрі Мельник і Хосе Отава – порівняні відповідно з вітром і вихором; у позірно «близнюкових» характерах Григора і Валюші з новели «Божественна лжа» помітне протиставлення за принципом південь / північ, захід / схід.

Найбільш виразні факти оперування дуалістичною символікою відзначаємо в драматургії Ігоря Костецького, де досить-таки частотними є т.зв . двійникові колізії з притаманною для них опозицією герой – антигерой. У п'єсі «Спокуси несвятого Антона» подвоєння й кількаразове перетворення полярних смислових кодів відбувається на лінії чоловіче – жіноче (Антон – Антонина, Валентин – Валентина), через що стираються базові опозиції та формується думка про онтологічну закономірність співіснування добра і зла, правого й лівого, чоловічого та жіночого.

У п'єсі «Близнята ще зустрінуться» наявні декілька варіантів розігрування колізії дуальності: ситуація зустрічі близнюків-антагоністів як переломний момент зіткнення свідомого й підсвідомого, а також поява персонажів на сцені парами (причому одні з них, як-от Святослав Тогобочний – Святослав Тутешній, Петро Тогобочний – Петро Тутешній, утворені на основі близнюкового принципу, а інші п'ять безіменних пар з'являються в кожній дії п'єси, імітуючи враження публіки на балу). Онтологічний смисл близнюкової колізії полягає в доведенні думки про неможливість національної ідентифікації нового покоління українців без зіткнення відмінних політичних позицій. Натомість безіменні пари символізують інертний натовп, який ще не пройшов стадії самоусвідомлення і може слугувати лише фоном для розгортання головних буттєвих протиріч.

Ігрова переробка Ігорем Костецьким у художньому дискурсі біблійно-апокрифічного матеріалу за принципами екзистенціалізму стала важливим етапом стильових пошуків новітнього модерного письма. Вона найбільше споріднена з т.зв. християнським різновидом екзистенціалізму, прихильники якого не лише займалися інтерпретацією біблійних істин, а й зіставляли їх з власним життєвим досвідом, наповнюючи релігійний код особистим виміром.

У прозових і драматичних творах Ігор Костецький часто переосмислював біблійні коди, експериментуючи з їх структурою, наповнюючи етичні засади християнства релятивним виміром (новели «Тобі належить цілий світ», «Божественна лжа», оповідання «Історія ченця Гайнріха», повість «День святого» і «Повість про останній сірник», драми «Близнята ще зустрінуться», «Спокуса несвятого Антона», «Дійство про велику людину»).

Один із найвідоміших творів письменника, де біблійна тематика межує з апокрифічною, – повість «День святого», яку дослідники назвали «Євангелієм від Костецького» (Ю. Мариненко). Твір цікавий завдяки психологічній колізії авторського роздвоєння (Ігор Костецький – і письменник, і аналітик

власноруч написаного) та наративній ситуації небезпечної інтелектуальної гри з собою («аналітик» запрограмовує «письменника» на літературі стилі).

«Історія ченця Гайнріха», за задумом автора, була частиною циклу з шістьох апокрифічних сказань про Гайнріхів. На відміну від першоджерела, твір побудований як ілюстрація абсолютного зла: монах віддав свою нечестиву душу дияволові в обмін на примарні лакомства світу, обмежившись у своїх пошуках Бога лише чернечою рясою, коли ж закінчилася угода, – то розлетівся сірим порохом, що і сліду не залишилось.

Церква як інститут або як спосіб налагодження контакту з Богом Ігорем Костецьким категорично не сприймалася, а особистий зв'язок індивіда з Творцем мислився у ракурсі заявленої екзистенціалізмом категорії «тривоги». Художню трансформацію вказаних переконань бачимо в «Повісті про останній сірник», де через революційні події в американському місті без назви показано бездуховне майбутнє нового людства, яке навіть для появи нових істот намагатиметься використовувати надсучасні наукові відкриття.

«Притча вдареного по голові німця» – інша назва новели «Тобі належить цілий світ». Модифікуючи жанровий канон, Ігор Костецький подає у ній чимало морально-філософських роздумів, які абсолютно суперечать панівним у суспільстві уявленням. Так, ключовими в цій новелі є проблеми втрати людиною безпосереднього зв'язку з Богом, можливостей візіонерського спілкування особистості з Творцем та абсурдності пошуку сенсу.

Між сенсом релігійних і мистецьких пошуків Ігоря Костецького існує зрима кореляція в аспекті екзистенціалістської ідеї нового ангажованого митця, здатного акумулювати в собі духовний стан модерного суспільства й виступати творцем спрямувань усіх «вільних» людей.

Формотворчі експерименти Ігоря Костецького – активного пропагандиста модерної манери письма – виявились у цілковито авангардному оперуванні внутрішньою формою слова і тексту. З-поміж усього арсеналу засобів автора виразно виділяються сюрреалістичні прийоми оперування ритмікою художньої фрази в прозовому тексті. У новелах «Божественна лжа» і «Ціна людської назви», оповіданні «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «скалці з епосу» «Ми з Недж» зафіксовано чималу кількість ітеративних і синтаксичних стилістичних фігур, прийомів тематичної варіації, посилення значення ключового слова чи фрази, нанизування імен, усікання слова, асонансу, алітерації, звуконаслідування тощо. З метою формування враження особливої незнаної мови, наснаженої такою мірою поетичності, яка відразу сигналізує про розрив із традицією звичного мовлення, письменник часто використовував сюрреалістичні прийоми «потоку свідомості», порушеного синтаксису і навіть зламаних семантики і прагматики (новели «Ціна людської назви» і «Тобі належить цілий світ»).

Найяскравіші приклади експериментування з внутрішньою формою слова – скандально-епатажні новотвори Ігоря Костецького «камбрбум» (новела «Божественна лжа»), а також «кобридень» і «кобраніч» (оповідання «Шість ліхтарів і сьомий місяць»). У численних їх граматичних модифікаціях у тексті яскраво помітне очуднення української лексики, намагання повертати

прапервісну семантику за допомогою розкованої макаронічної мови і псевдосемантичних словотвірних гнізд. Надаючи такій вербальній практиці абсолютного значення, Ігор Костецький свідомо прямував до авангардизму, доводячи, що його концепція модерного стилю в українській літературі має право на існування.

ВИСНОВКИ

У зв'язку з поступовим доланням сучасною літературознавчою наукою пріоритету сцієнтичних методологій існує необхідність розглядати феномен художнього стилю з антропологічних позицій. Українська наука про словесність потребує цього передовсім, оскільки в стосунку до проблеми стилю вона, з одного боку, ще й досі переживає пострадянський синдром, що виявляється в засиллі діалектико-естетичного підходу, а з іншого, – намагається актуалізувати популярніші в Європі та США формально-стилістичні студії. Правду кажучи, потреба коректного вирішення вказаної методологічної дилеми стояла ще перед Ігорем Костецьким, бо в часи проживання на Україні він потрапив під вплив першого з названих підходів, а в середовищі української еміграційної громади мав змогу ґрунтовніше зазнайомитися з досвідом формалістів і структуралістів. Отож, дослідження специфіки художнього стилю письменника, який сам розробляв теорію стилю з урахуванням властивого для його часу методологічного протиріччя, – справа досить-таки актуальна й необхідна.

У доробку автора є декілька праць, присвячених проблемі художнього стилю: «Романтизм і наше письменство сьогодні», «До техніки романтичного письма», «Український реалізм XX сторіччя», «Стефан Ґеорґе. Особистість, доба, спадщина», «Тло поетичної місії Езри Павнда». Для них усіх характерне паралельне співіснування стилістичних концептів формалізму та загального мистецтвознавства.

Ретельне вивчення Ігорем Костецьким праць В. Шкловського вилилося в розробку на основі формалістських ідей «учуднення» та «пародії» власної теорії «зауму», «автоматичного письма», «деформування слова», «творення міфу» і т. ін. Детально вона викладена в програмній щодо модернізму статті «Тло поетичної місії Езри Павнда», де встановлено три найвагоміші новітні принципи творчості – перехідний (експресіоністський), пародійно-колажний і міфологічний. Розмисли про т.зв. техніку стилю в теоретичному доробку автора поєднані водночас із розумінням її зв'язку зі світоглядом митця, що виявляється через внутрішню форму слова і художнього тексту (згідно з ідеєю О. Потебні). Це споріднює теорію стилю Ігоря Костецького з концепцією О. Чичеріна, в якій лінгвостилістика співіснує з філософією мови та проблематикою художньо-естетичної цілісності. З-поміж усіх діалектико-естетичних концептів найбільш апробованою в стильовій теорії автора є категорія творчого методу, а точніше – типу творчості. У зазначеному аспекті підхід критика суголосний із судженнями Д. Чижевського про відмінність об'єктивних («ясних») і суб'єктивних («глибоких») стилів. Саме під таким кутом зору розгортається у роботах Ігоря Костецького концепція українського модернізму. Критик декларує, по-перше, потребу розвитку нашої літератури за зразком європейського модерну, включно з усіма його авангардними течіями, по-друге, – необхідність якісно нового й глибокого стильового оживлення та переосмислення ключових для національної словесності

цінностей, по-третє, – органічність для української культури барокового стилю, який у новітніх умовах набуває характеру необароко.

Зрозуміло відтак, що експериментальна полістилістичність творчого методу Ігоря Костецького формувалася на перетині двох стійких тенденцій його мислення – уваги до т.зв. ідеалізуючого типу творчості та розуміння необхідності шукати ключі до модерністської «тональної системи». Певним стартовим майданчиком для автора став «мистецький світогляд романтичного типу», який найповніше виявився у перших художніх спробах: «Старобутніх повістках» із книжки «Там, де початок чуда» – «Чорноліський переказ», «Опришок та орач», «Опришок та крива дівчина». Романтичні стильові прийоми у них досить тісно межують з намаганням автора руйнувати стару мову і творити на її основі нову – модерну. У цьому сенсі «романтизм» Ігоря Костецького видається підготовкою до експресіонізму, на чому сам критик наголосив у статті «Тло поетичної місії Езри Павнда».

Експресіоністська передача сутності переживань через дисгармонію, контраст, оксиморон, символ чи алегорію, бурлеск і алогізм, прийом маски помітна в оповіданні «Шість ліхтарів і сьомий місяць», етюді «Дзвінки в порожнє мешкання», «Повісті про останній сірник», драмах «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину» й ін. творах автора. Тут спостерігаємо безідейність і всеохопність водночас, логічно зумовлене й ірраціональне, розум і божевілля, свідому деформацію картин дійсності, феномен знеособлення людини, проблеми позасвідомих інстинктів і бажань, смерті та страждання. Важливо, що багато експресіоністських творів Ігоря Костецького роблять спроби розв’язати проблеми смислу буття, пошуків людського єднання, причин самотності і т. ін ., а це наближує їх до екзистенціалізму.

Сутичка особистості з буттям у творах автора («Божественна лжа», «Дійство про велику людину», «Мій третій Рим») часто межує з хворобливим самокопирсанням, з дилемою комунікативної неспроможності, з зануренням у хтонічні пласти людської психіки. Найбільше вплив екзистенціалізму на творчість Ігоря Костецького простежується в драматургії. Його слід уважати одним із перших творців української драми парадоксу. Екзистенціалістські твори письменника свідчать водночас про глибинну тугу митця за сюрреалістичним образом вільної від усіляких комплексів людини, здатної узгоджувати на рівні розуму своє внутрішнє буття з гармонією світобудови.

З-поміж власне сюрреалістичних творів Ігоря Костецького варто осібно виділити оповідання «Ґуґа, Ґоґа і Ґіґо», «Ціна людської назви», «Божественна лжа». Їм властиве моделювання станів «звільненої свідомості» людини –через видіння, міфи, марення і сни, мутацію та реінкарнацію, деформацію мовлення, «чорний гумор», свідоме викривлення смислу і т. ін.

Таким чином, можна стверджувати, що творчий метод письменника еволюціонував від романтизму до сюрреалізму і навіть постмодерніму, поступово вбираючи в себе ознаки експресіонізму та екзистенціалізму. Всі названі стильові різновиди більшою чи меншою мірою виявилися в наративі прози і драматургії автора, не засвідчивши їх цілковитого синтезу.

Дбаючи про забезпечення зворотно-об'єднувального зв'язку між авторською ідеєю та художніми формами її вираження, Ігор Костецький свідомо розпочав у своїй творчості розробку «тональної системи» модернізму й авангардизму. Першим етапом на цьому шляху стали спроби здійснювати ігрову актуалізацію релігійно-міфологічного коду з метою включення усталених топосів у модерну систему координат. Вони виявилися у необароковій переробці драматичних жанрових форм XVII століття, в сюрреалістичному оперуванні символікою дуальних образів та в екзистенціалістському підході до біблійно-апокрифічних ремінісценцій.

Барокові жанрові підзаголовки «мораліте» («Близнята ще зустрінуться») та «містерія» («Дійство про велику людину») стають для письменника лише певним риторичним прийомом: у цих драмах немає ні алегоричних фігур чи біблійних персонажів, ні святих мучеників, натомість описані реальні грішні люди, які активно прагнуть піддатися спокусі, перейти певну межу, щоб самоутвердитись. Вкраплення автором у структуру драм жанрової форми інтермедії (у «Дійстві про велику людину» це т.зв. фрагмент із місяцем, а в «Близнятах ще зустрінуться» – історія Полковника) теж позначене необароковою стилістикою: воно не пом'якшує смислового навантаження основного сюжету, а знижує його цілковито. Вдалими необароковими знахідками драматурга є концепція Маски, використана в усіх п'єсах, і такі композиційні прийоми, як імітація розмови представників полярних світів за допомогою символічної драбини («Дійство про велику людину»), створення враження апокаліпсису («Близнята ще зустрінуться») тощо.

Сюрреалістичне оперування Ігорем Костецьким символікою дуальних образів переслідувало мету імітувати процес самоідентифікації особистості. Феноменологічний вектор проблеми дуальності в доробку автора репрезентує вкорінена в його біографії колізія подвійного найменування особистості, передана у повісті «Ціна людської назви» через проблему втрати імені (псевдо) двійником. Міфологічний принцип бінарності закладений у формі дихотомії одвічних символів буття при характеристиці позірно «близнюкових» переконань героїв («Повість про останній сірник») та їхніх характерів («Божественна лжа»). Найбільш виразні факти оперування дуалістичною символікою наявні в драматургії Ігоря Костецького, де вельми частотними є т. зв. двійникові колізії з притаманною для них опозицією герой – антигерой. У «Спокусах несвятого Антона» кількаразове перетворення й стирання полярних смислових кодів відбувається на лінії чоловіче – жіноче, а в драмі «Близнята ще зустрінуться» ситуації зустрічі близнюків-антагоністів та п'ятьох безіменних пар імітують момент зіткнення свідомого й підсвідомого чинників у процесі самоусвідомлення української нації.

Екзистенціалістська ігрова переробка Ігорем Костецьким у художньому дискурсі біблійно-апокрифічного матеріалу (новели «Тобі належить цілий світ», «Божественна лжа», оповідання «Історія ченця Гайнріха», повість «День святого» і «Повість про останній сірник», драми «Близнята ще зустрінуться», «Спокуса несвятого Антона», «Дійство про велику людину») стала важливим етапом стильових пошуків модерного письма. Осібно варто виділити повість

«День святого» (т.зв. «Євангеліє від Костецького»), в якій змодельовано наративну ситуацію небезпечної інтелектуальної гри з собою («аналітик» запрограмовує «письменника» на літературі стилі); апокрифічне оповідання «Історія ченця Гайнріха», побудоване як ілюстрація абсолютного зла; « Повість про останній сірник», де через ідею створення людини людиною передано бездуховний стан майбутнього суспільства; абсурдистську за змістом новелу-притчу «Тобі належить цілий світ».

Другим етапом авторського пошуку «тональної системи» модернізму варто вважати використані Ігорем Костецьким цілковито авангардні прийоми оперування внутрішньою формою слова (його етимологічним навантаженням) і тексту (експерименти з організацією фрази). З-поміж усього арсеналу формотворчих засобів письменника виразно виділяються сюрреалістичні прийоми актуалізації ритміки прозової фрази з метою формування враження особливо поетичної чи навіть незнаної модерної мови. У новелах «Божественна лжа» і «Ціна людської назви», оповіданні «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «скалці з епосу» «Ми з Недж» зафіксовано чималу кількість стилістичних фігур, прийомів тематичної варіації, «потоку свідомості», порушеного синтаксису, семантики і прагматики, усікання слова і т. ін. Найяскравіші приклади експериментування з внутрішньою формою слова – скандально-епатажні новотвори Ігоря Костецького «камбрбум» (новела «Божественна лжа»), а також «кобридень» і «кобраніч» (оповідання «Шість ліхтарів і сьомий місяць»). Їх функціонування в текстах позначене ефектами очуднення української лексики, повернення прапервісної семантики, макаронічної мови, псевдосемантичних словотвірних гнізд. Надаючи такій вербальній практиці абсолютного значення, письменник свідомо прямував до авангардизму, доводячи, що його концепція модерного стилю в українській літературі має право на існування.

Отже, експериментальна полістилістика художньої творчості Ігоря Костецького, з одного боку, є виявом його власної концепції художнього стилю, а з іншого, – наслідком цілком усвідомленого прагнення митця подолати властиву для його часу протидію стилістичних концептів формалізму та загального мистецтвознавства з метою більш органічного і менш болісного входження української словесності на паритетних засадах у європейський модерністський дискурс. У такому сенсі полістилістику автора слід оцінювати не з позицій епатажності, еклектики чи неповноти розвитку індивідуального стилю, а в ракурсі свідомого міксування-обігрування літературних форм, яке сигналізує про високий культурний рівень митця і його тонке відчуття естетичної міри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Між екзотизмом і традицією / В. Агеєва // Проза про життя і інших : Юрій Косач. Тексти і контексти. – К. : Факт, 2003. – С. 7–15.
2. Агранович С., Саморукова И. Двойничество / С. Агранович, И. Саморукова. – Самара : Самарский унт, 2001. – 132 с.
3. Андреев П. Сюрреализм / П. Андреев. – Москва : Высшая школа, 1972. – 232 с.
4. Антофійчук В. І. Своєрідність трансформації євангельського сюжетно-образного матеріалу в українській літературі ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.01 «українська література» / Антофійчук Володимир Іванович. – К., 2002. – 35 с.
5. Антофійчук В., Нямцу А. Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ – ХХ ст. / Володимир Антофійчук, Анатолій Нямцу. – Чернівці : Рута, 1996. – 206 с.
6. Архів-музей літератури і мистецтва України, фонд №1290. – опис 1. – номер справи 180, аркуш 1–14.
7. Астаф'єв О. Поети «Нью-Йоркської групи» / Олександр Астаф'єв // Антологія. – Харків, 2003. – С. 3–42.
8. Баган О. Юрій Клен : неокласик чи неоромантик? / Олег Баган // Творчість Юрія Клена в контексті українського неокласицизму та вісниківського романтизму. – Дрогобич : Відродження, 2004. – 392 с.
9. Багнюк А. Символи українства : Художньо-інформаційний довідник / А. Багнюк. – Тернопіль : Новий колір, 2007. – 828 с.
10. Багряний І. Думки про літературу / Іван Багряний // МУР. Збірник І. – Мюнхен : Карльсфельд, 1946. – С. 52.
11. Баран Є. Мемуаристика Романа Іваничука : суб'єктивні грані українства / Євген Баран // Вісник Прикарпатського університету. – Серія : Філологія; [редкол.: Матвіїшин В. Г. (гол.) та ін.] – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Випуск XVII–XVIII. – С. 122–126.
12. Барка В. Експресіоністична проза Ігоря Костецького / Василь Барка // Сучасність. – 1963. – № 5. – С. 40–46.
13. Барка В. Розповідь новоекспресіоніста / Василь Барка // Земля садівничих. – Мюнхен, 1977. – С. 112–114.
14. Барт Р. Из книги «Мифологии». Миф сегодня / Ролан Барт // Избранные работы : Семиотика. Поэтика. − Москва, 1994. – С. 72–130.
15. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. – Москва : Художественная литература, 1975. – 504 с.
16. Бердяев Н. О назначении человека / Н. Бердяев. – Москва : Книга, 1993. – 218 с.

17. Біла А. Український літературний авангард : пошуки, стильові напрямки : [монографія] ; вид. 2-е, доп. і перероб. / Анна Біла – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.

18. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів : [монографія] / Тетяна Бовсунівська. – К. : ВПЦ «Київський ун-т», 2008. – 519 с. – (Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка).

19. Богонюк А. Містерія творення штучного світу / А. Богонюк // Світо -вид. – 1992. – Ч. 1. – С. 56–58.

20. Бойко Ю. Вибране / Юрій Бойко. – Мюнхен : Вид-во УВУ, 1971. – Т. 1. – 446 с.

21. Бойчук Б. Спомини в біографії / Б. Бойчук. – К. : Факт, 2003. – 200 с .

22. Болюбаш В. Глибинна психіка – вмістилище сили і коріння нації / В . Болюбаш // Визвольний шлях. – 1976. – Кн.1. – С. 14–21.

23. Бондаренко Ю. Національна парадигма українського екзистенціалізму / Ю. Бондаренко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 67–69.

24. Борев Ю. Б. Природа стиля и стилистический анализ / Ю. Б. Борев // Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество. – Вып. 1 : Искусство и литература / Сост. Н. С. Куликова и А. Я. Зись. – Москва : Прогресс, 1980. – С. 337–347.

25. Бурлакова І. «Ми у руці тримаєм тільки зерна...». Новелістика на тлі маніфестацій МУРу : [монографія] / Ірина Бурлакова. – К. : Приватний видавець Якубець А. В., 2010. – 360 с.

26. Ванслов В. О понятиях и терминах «стиль» и «направление» / Виктор Ванслов // Джерела інтерпретації : Ювілейний збірник на пошану професора Юрія Борева / За ред. В. Скотного і М. Зимомрі. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 121–130.

27. Васильєв Є. М. «Театр абсурду» та «театр парадоксу»: проблеми термінології / Євген Васильєв // Режим доступу : http://studentam.net.ua/content/view/8676/97/

28. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – Москва : Художественная литература, 1961. – 612 с.

29. Водолазька С. Постмодерністські акценти у творчості Емми Андієвської : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук / С. Водолазька. – К., 2003. – 16 с.

30. В’язовський Г. А. Творче мислення письменника / Григорій В’язовський. – К. : Дніпро, 1982. – 335 с.

31. Габермас Ю. Філософський дискурс модерну / Ю. Габермас. – К., 2001. – 297 с.

32. Гаврилюк Н. Поліметрія як структурний принцип барокової драми / Н. Гаврилюк // Філологічні семінари / Відп. ред. Астаф’єв О. Г. – К., 2003. – Вип. 6 : Література як стиль і спогад. – С. 128–135.

33. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : Навч. посіб. для вузів / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. – К. : Либідь, 2001. – 487 с.

34. Гароди Р. О реализме без берегов. Пикассо. Сен-Джон Перс. Кафка / Р. Гароди. – Москва : Прогресс, 1966. – 208 с.

35. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. – Ленинград : Сов. писатель, 1971. – 464 с.

36. Головацький І. Українська трибуна / І. Головацький. – Мюнхен, 1947 р. – 118 с.

37. Голод Р. Б. Іван Франко та літературні напрями кінця XIX – початку XX століття / Р. Б. Голод ; [відп. ред. І. О. Денисюк]. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2005. – 281с. – (Львівський національний ун-т імені Івана Франка. Інститут франкознавства).

38. Голод Р. Поетика символізму в літературно-критичній рецепції та художній практиці Івана Франка / Р. Голод // Вісник Прикарпатського університету. – Серія : Філологія / [гол. редкол. В. Г. Матвіїшин]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Вип. XVII–XVIII. – С. 41–48.

39. Горболіс Л. Інформаційно-змістова матриця запаху як вияв національної самобутності героя : на матеріалі оповідання Євгена Гуцала «Запах кропу» / Лариса Горболіс // Дивослово : Українська мова й література в навчальних закладах : Науково-методичний журнал. – 2010. – № 8. – С. 53–55.

40. Горболіс Л. Осягнути секрети художнього слова / Лариса Горболіс // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – № 226–227. – С. 243–247.

41. Гординський С. Про поетичний вулик, чистий алкоголь поезії, примат сили і майбутній Партенон / С. Гординський // Наші дні. – 1943. – Ч. 7. – С. 11–14.

42. Горідько Ю. П'єси Ігоря Костецького як феномен «драми абсурду» в українській літературі / Ю. Горідько // Українська література в загальноосвітній школі. – 2005. – № 2. – С. 6–9.

43. Грабович Г. Голоси української еміграційної поезії / Григорій Грабович // До історії української літератури : Дослідження, есеї, полеміка. – К. : Критика, 2003. – С. 356–384.

44. Грабович Г. Недооцінений І. Костецький / Григорій Грабович // Критика. – 2000. – Ч. 1–2 (27–28). – С. 28–29.

45. Гром'як Р. Грані й глибини Франкового трактату // Гром'як Р. Давнє і сучасне : Вибрані статті з літературознавства / Роман Гром'як. – Тернопіль : ЛІЛЕЯ, 1997. – С. 86–90.

46. Гром'як Р. Естетика і критика : філософсько-естетичні проблеми художньої критики / Роман Гром'як. – К. : Мистецтво, 1975. – 224 с.

47. Гундорова Т. Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського окциденталізму / Тамара Гундорова // Європейська меланхолія. Дискурс українського окциденталізму : [за ред. Т. І. Гундорової]. – К. : ВД «Стилос», 2008. – С. 5–44.

48. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова : Дискурсія раннього українського модернізму : Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 298 с.

49. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 215 с.

50. Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. / Іван Денисюк // Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К. : Наукова думка, 1989. – С. 5–26.

51. Державин В. Ігор Костецький і нове мистецтво новел / В. Державин // Костецький І. Оповідання про переможців. – Мюнхен, 1946. – С. 25–30.

52. Державин В. Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947) / В. Державин. – Мюнхен : Вид-во «Академія», 1948. – 29 с.

53. Державин В. Три роки літературного життя на еміґрації / В. Державин // Державин В. Література і літературознавство : Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці ; [упоряд. С. І. Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 334–350.

54. Державин В. Проблема клясицизму й систематика літературних стилів / В. Державин // Державин В. Література і літературознавство : Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці ; [упоряд. С. І. Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 67–88.

55. Донцов Д. Дві літератури нашої доби / Дмитро Донцов : [репринтне видання 1958 р. (вид-во «Гомін України», Торонто)]. – Львів, 1991. – 296 с.

56. До статті Ігоря Костецького «Мій третій Рим» // Сучасність. – 1965. – № 5. – С. 125–127.

57. Эйхенбаум Б. Творчество Ю. Тынянова / Борис Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О прозе : Сборник статей. – Ленинград : Художественная литература, 1969. – С. 380–422.

58. Элиаде М. Мефистофель и андрогин / Мирча Элиаде. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. – 374 с.

59. Эльсберг Я. Е. Индивидуальные стили и вопросы их историко-теоретического изучения / Я. Е. Эльсберг // Теория литературы : Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. – Москва : Наука, 1965. – С. 34–59.

60. Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика / В. М. Жирмунский. – Ленинград : Наука, 1977. – 406 с.

61. Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби 1992–2002 : з додатками, творами, коментарями, причинками до біографії та іншими документами / О. Забужко, Ю. Шевельов. – К. : Висока Поляниця, ВД Факт, 2011. – 504 с.

62. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Вступ / Лариса Залеська-Онишкевич // Близнята ще зустрінуться : Антологія драматургії української діаспори. – К. : Час, 1997. – С. 9–32.

63. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Лариса Залеська-Онишкевич // Антологія модерної української драми. – Київ–Едмонтон–Торонто : Вид-во Канадського Інституту українських студій ; ТАКСОН, 1998. – С. 16–28.

64. Зварич І. Міф у генезі художнього мислення / Ігор Зварич. – Чернівці : Золоті литаври, 2002. – 236 с.

65. Зубрицька М. Homo legens : читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.

66. Іванейко М. (Шлемкевич М.) Назад до культури / М. Іванейко // Наші дні. – 1943. – Ч. 6. – С. 1–17.

67. Іванейко М. (Шлемкевич М.) Ідеї і мистецтво / М. Іванейко // Наші дні. – 1944. – Ч. 2. – С. 2–8.

68. Ільницький М. Західноукраїнська і емігрантська поезія 20–30-х років / Микола Ільницький. – К. : «Знання України», 1992. – 47 с.

69. Ільницький М. На перехресті віку. Українська еміграційна поезія : У 3 кн. / Микола Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. ІІ. – С. 429–431.

70. Ионеско Э. И смех, и вера / Э. Ионеско // Советская культура. – 1988. – 25 июня. – С. 10.

71. Ионеско Э. Театр абсурда будет всегда / Э. Ионеско // Театр. – 1989. – № 2. – С. 152–154.

72. Кантор-Гуковская А. «Симультанная книга» Сони Делоне-Терк и Блеза Сандрара (К вопросу о французско-русских художественных связях) // Западноевропейская графика XV–XX веков : сб. статей / А. Кантор-Гуковская. – Ленинград : Искусство, 1985. – С. 132–144.

73. Каплюк К. Діалогічний зв’язок часопросторів автора й читача художнього твору (на матеріалі історичної прози Р. Іванчука) / К. Каплюк // Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Tidf/2009_6/pdf/KaplyukK.pdf

74. Качак Т. Жанрово-стильові аспекти «експериментальної прози» Галини Пагутяк / Тетяна Качак // Вісник Прикарпатського університету. – Серія : Філологія [редкол.: Матвіїшин В. Г. (голова) та ін.]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Випуск IX–X. – С. 41–48.

75. Качуровський І. Містична функція літератури та українська релігійна поезія / Ігор Качуровський // Слово і час. – 1992. – № 10. – С. 33–45.

76. Клочек Г. Д. Поетика і психологія / Г. Д. Клочек. – К. : Знання, 1990 . – 280 с.

77. Ковалів Б. Драматургічний балянс 1948 року / Б. Ковалів // Час. – 1949. – 6 березня – 95 с.

78. Ковалів Ю. Експериментальні одивнення Ігоря Костецького // Режим доступу : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Lits/2010_29/191_201.pdf

79. Когут О. Стилізація як засіб трансформації містерійних сюжетів (на матеріалі драми І. Костецького «Дійство про велику людину») / Оксана Когут // Режим доступу: http: // www.ji.lviv.ua/n35texts/kosteckyj.htm

80. Кодак М. Авторська концепція / Микола Кодак // Творчість Євгена Плужника і літературний процес XX століття на Україні : [зб. наук. праць]. – Рівне, 1999. – С. 69–71.

81. Кодак М. Поетика як система : Літературно-критичний нарис / Микола Кодак. – К. : Наукова думка, 1988. – 160 с.

82. Козлик І. Аналіз художнього стилю в евристичній системі О. В. Чичеріна (методологічні аспекти) / Ігор Козлик // Вісник Львівського університету. – Серія іноземні мови. – Вип. 18. – Львів : ЛНУ, 2011. – С. 10–21.

83. Козлик І. В. Методологічні аспекти теорії літературного стилю О. В . Чичеріна : (Repetitorium до теми) / Ігор Володимирович Козлик. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2010. – 44 с.

84. Колесса Ф. Про вагу наукових дослідів над усною словесністю / Ф. Колесса // Фольклористичні праці. – К. : Наукова думка, 1970. – С. 21–26.

85. Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході / Упор. Б. Бойчук, Б. Рубчак. – Нью-Йорк, 1969. – Т. 2. – 386 с.

86. Корибут Ю. Втрачене покоління заявляє : вірую / Юрій Корибут // ХОРС : Красне письменство та мистецтва. – 1946. – № 1. – С. 131–134.

87. Корибут Ю. Романтизм і наше письменство сьогодні / Юрій Корибут // Наші дні. – 1942. – Ч. 9. – С. 5.

88. Корибут Ю. Театр площинний і театр об’ємний / Юрій Корибут // Українська трибуна. – 1947. – С. 234.

89. Корогодський Р. Культурологія від наступного тисячоліття. Передмова / Р. Корогодський. – К. : Вид. «Час», 1998. – С. 2–3.

90. Косач Ю. Вільна українська література / Ю. Косач // МУР. – Збірник ІІ. – Мюнхен, 1946. – С. 64–70.

91. Косач Ю. Нотатка про сюрреалізм / Ю. Косач // Українське слово : Хрестоматія : У 4 кн. – К., 1994. – Кн. 3. – 665 с.

92. Костецкий И. Два поэта из ориента / Игорь Костецкий // Фонд № 535. – опис 1. – номер справи 342.

93. Костецький І. Близнята ще зустрінуться / Ігор Костецький // Антологія драматургії української діаспори. – К., 1997. – С. 189–251.

94. Костецький І. Близнята ще зустрінуться : [вистава в масках] / Ігор Костецький // Режим доступу : http://www.ukrcenter.com/Література/Ігор-Костецький/26162-6/Близнята-ще-зустрінуться

95. Костецький І. Божественна лжа : Подія однієї ночі // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 46–61.

96. Костецький І. Вибрана бібліографія / Ігор Костецький // Кур’єр Кривбасу. – 2009. – № 3–4. – С. 248–280.

97. Костецький І. Від перекладача : [Новаліс. Гимни до ночі] / Ігор Костецький // Кур’єр Кривбасу. – 2008. – № 228–229. – С. 156–168.

98. Костецький І. Від перекладача : [Передмова до книжки : Поль Верлен. 5 віршів у перекладі Ігоря Костецького] / Ігор Костецький // Кур’єр Кривбасу. – 2009. – № 250–251. – С. 167–170.

99. Костецький І. [Відвідини «На горі»]: [Бесіда Юрія Соловія з Ігорем Костецьким та його дружиною Елізабет Котмаєр] // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 95–113.

100. Костецький І. Відкритий лист до редакції «Сучасности» / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 142. – С. 87–106.

101. Костецький І. Ґуґа, Ґоґа і Ґіґо : З циклу «Анатоль і жінки» // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 260–288.

102. Костецький І. День святого / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 138. – С. 145–198.

103. Костецький І. Дзвінки в порожнє мешкання // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 183–189.

104. Костецький І. Дійство про велику людину : Містерія // Костецький І . Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 312–380.

105. Костецький І. До статті «До техніки романтичного письма». Начерки / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – № 228–229. – С. 149–155.

106. Костецький І. Етюди про католичний світогляд / Ігор Костецький // Україна і світ. – Ганновер, 1952. – ЗОШ. – № 6–7. – С. 7–13.

107. Костецький І. З листів до Олекси Ізарського / Ігор Костецький. – Хроніка–2000. – № 1-2. – 1993. – С. 189–192.

108. Костецький І. Зіновій Бережан // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 114–160.

109. Костецький І. Історія ченця Гайнріха // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 243–259.

110. Костецький І. Король Генрі IV / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу . – 2008. – № 224–225. – С. 159–196.

111. Костецький І. Листи до Юрія Лавріненка : [наук. ред. М. Р. Стех] / Ігор Костецький // Київська Русь : Літературно-критичний часопис – Захід. – 2008. – Кн. 8. – С. 106–155.

112. Костецький І. Людина, що зникає у темряві. Розділи з роману «Троє глядять у дзеркало» / Ігор Костецький // Арка (Мюнхен). – 1947. – Ч. 2–3. – С. 54–55.

113. Костецький І. Ми з Недж : Скалка з епосу // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 68–74.

114. Костецький І. Мій третій Рим : З «Книги подорожей» / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 140. – С. 94–178.

115. Костецький І. Мій Юрій Клен / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – Серпень 2001. – № 141. – С. 118–136.

116. Костецький І. Начерки передмови до нездійсненого видання зібраних творів // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 517–520.

117. Костецький І. Начерки трактату «95 тез» / Ігор Костецький // (Зберіг . в архіві І. Костецького).

118. Костецький І. Оповідання про переможців : Девять новель ; [післямова В. Державина] / Ігор Костецький. – Реґенсбург : Золота брама, 1946. – 30 с.

119. Костецький І. Перед днем грядущим : [Пам'яті Ольжича] // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 62–67.

120. Костецький І. Передмова до нездійсненної публікації / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 139. – С. 141–142.

121. Костецький І. Під знаком спадання / Ігор Костецький // Сучасність. – 1965. – № 3. – С. 112–161.

122. Костецький І. Повість про останній сірник, [яка містить повчальні відомості з техніки прикурювання і т.д.] // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 190–242.

123. Костецький І. Поїзд раз у раз спинявся / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 136. – С. 123–125.

124. Костецький І. Примітка до вірша «До Каллімаха» : [Стефана Ґеорґе] / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – № 250–251. – С. 192–213.

125. Костецький І. Про єдність різноманітного і суперечливого / Ігор Костецький // Слово. – 1965. – С. 131–172.

126. Костецький І. Про Пабльо Неруду та те, що навколо / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 141. – С. 137–159.

127. Костецький І. Романтизм і наше письменство сьогодні / Ігор Костецький // Наші дні (Львів). – 1942. – Ч. 9. – С. 5–7.

128. Костецький І. Спокуси несвятого Антона // Костецький І. Театр перед твоїм порогом / Ігор Костецький. – Мюнхен : На горі, 1963. – С. 13–113.

129. Костецький І. Стаття про вірші : Вадим Лесич. Крейдяне коло / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – Лютий 2001. – №136. – С. 70.

130. Костецький І. Стефан Ґеорґе : Особистість, доба, спадщина // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 390–516.

131. Костецький І. Там, де початок чуда : Старобутні повістки : [Чорнолізький переказ, Опришок та орач, Опришок та крива дівчина] // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 20–35.

132. Костецький І. Театр перед твоїм порогом / Ігор Костецький. – Мюнхен : На горі, 1963. – 255 с.

133. Костецький І. Тло поетичної місії Езри Павнда // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 381–389.

134. Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання і примітки підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика,

2005. – 527 с.

135. Костецький І. Тобі належить цілий світ : Притча вдареного по голові німця // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 176–182.

136. Костецький І. Три маски / Ігор Костецький // Театр. – Мюнхен ; Авсбург, 1946. – Ч. 1. – С. 14–15.

137. Костецький І. Український реалізм ХХ сторіччя / Ігор Костецький // МУР (Регенсбург). – 1947. – Зб. ІІІ. – С. 32–35.

138. Костецький І. Фрагмент передмови до нездійсненного видання творів / І. Костецький // Кур'єр Кривбасу. – Вересень 2001. – № 142. – С. 118–121.

139. Костецький Ціна людської назви // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 36–45.

140. Костецький І. Шість ліхтарів і сьомий місяць : [Є. М.] // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 75–84.

141. Костецький І. Як читати канто : [Коментар до творів Езри Павнда] / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – № 250–251. – С. 222–242.

142. Костюк Г. Зустрічі й прощання : Спогади : Книга друга / Г. Костюк // Кур'єр Кривбасу. – Травень 1999. – № 113. – С. 100–133.

143. Костюк Г. Проблеми літературної критики // Костюк Г. У світлі ідей і образів : Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми. 1930–1980 / Григорій Костюк. – Нью-Йорк : Сучасність, 1983. – С. 10–31.

144. Кузнєцов Ю. Б. Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Проблеми естетики і поетики) / Юрій Кузнєцов. – К. : Зодіак-Еко, 1995. – 304 с.

145. Культуротворча діяльність другої хвилі міграції // Голос України (Газета). – 2000. – №7 (суб. 15 січня). – С. 4–5.

146. Кульчицький О. Світовідчування українців. Українська душа / О. Кульчицький. – К. : Фенікс, 1992. – 148 с.

147. Кухар Р. Авторство як чинник стилю / Р. Кухар // Філологічні семінари : Збірник / Відп. ред. О. Астаф'єв. – К., 2003. – Вип.6 : Література як стиль і спогад. – С. 41–42.

148. Кучма Н. З. Літературна критика в Західній Україні 20-30 рр. ХХ ст. / Н. З. Кучма ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2004. – 232 с.

149. Лавріненко Ю. До поєднання модернізму і традиції в необароко / Ю . Лавріненко // Слово. – Зб. 3. – Нью-Йорк, 1968. – С. 499–512.

150. Лановик З. Hermeneutica Sacra / Зоряна Лановик ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Тернопіль : РВВ ТНПУ, 2006. – 587 с.

151. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу : Літературознавчі проекції / Мар'яна Лановик ; [наук. ред. Р. Т. Гром'як]. – Тернопіль : РРВ ТНПУ, 2006. – 470 с.

152. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття : Навч. посіб. / Лариса Левчук. – К. : Либідь, 1997. – 224 с.

153. Левчук Л. Сюрреалізм / Лариса Левчук // Естетика. – К., 2000. – 213 с.

154. Лисенко Т. Сюрреалістичні видіння в поезіях Емми Андрієвської / Т. Лисенко // Режим доступу : http:// www.ji.lviv.ua/n35texts/kosteckyj.htm.

155. Листи Барки Василя до Віри Вовк // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. – Ф.1212, опис 1, справа 136.

156. Лисяк-Рудницький І. В обороні інтелекту (І) : [Про справу Ігоря Костецького й те, що навколо] / І. Лисяк-Рудницький // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 142. – С. 106–117.

157. Літературознавча енциклопедія : У 2 т. – Т. 2 / Автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

158. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

159. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев, 1994. – 218 с.

160. Луцак С. Ритм художнього твору як домінантний емоційно-когнітивний чинник естетичної комунікації / Світлана Луцак // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія; [редкол.: В. В. Ґрещук (гол.) та ін.]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Випуск XIII–XIV. – С. 8–14.

161. Луцак С. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX – XX століть) : [монографія] / Світлана Луцак. – Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. – 400 с.

162. Луцак С. Домінантна функція бінарних кодів культури у художньому дискурсі : [на матеріалі української літератури межі XIX – XX століть] / Світлана Луцак // Вісник Прикарпатського університету : Філологія (літературознавство) / [гол. ред. колегії проф. В. Г. Матвіїшин]. – Вип. XVII–XVIII. – Івано-Франківськ, 2008. – С. 11–18.

163. Любенко О. Експеримент в українській драматургії : феномен Ігоря Костецького / О. Любенко // Слово і час. − 2005. − № 6. − С. 32–41.

164. Мазоха Г. С. Український письменницький епістолярій другої половини ХХ століття : Жанрово-стильові модифікації : [монографія] / Галина Мазоха. – К. : Міленіум, 2006. – 344 с.

165. Мазоха Г. С. «Як не радіти твоїм привітом...» : Відображення літературних поглядів Віри Вовк в епістолярній спадщині 80-х рр. ХХ ст. / Галина Мазоха // Сучасний погляд на літературу : Зб. наук. праць. – Вип. 10. К ., 2006. – С. 202–211.

166. Мариненко Ю. «На шаховому полі дивезного дійства…». Проза Ігоря Костецького / Ю. Мариненко // Сучасність. – 2004. – № 11. – С. 119–127.

167. Мариненко Ю. «Так, як діється в творчому горінні митця…» / Ю. Мариненко // Повість Ігоря Костецького «День святого» // Слово і час. – 2004. – № 1. – С. 54–60.

168. Марко В. У вимірах стилю / В. Марко // Літературно-критичні нариси. – К. : Дніпро, 1984. – 118 с.

169. Матвієнко С. Експеримент з мовою : Інтерпретація творів Ігоря Костецького / С. Матвієнко // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 145. – С. 167–183.

170. Матвіїшин В. Г. Бомарше, що сміється : Від драми до комедії / Володимир Матвіїшин // Вісник Прикарпатського університету. – Серія : Філологія; [редкол.: В. В. Ґрещук (гол.) та ін.] – Івано-Франківськ : Плай, 2005 . – Випуск XVII–XVIII. – С. 127–136.

171. Матвіїшин В. Г. Український літературний європеїзм : [монографія] / Володимир Матвіїшин. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 264 с. – (Серія «Монограф»).

172. Мафтин Н. В. Мала проза Ірини Вільде : Неповторність індивідуального голосу / Наталія Мафтин. – Івано-Франківськ : Плай, 1998. – 116 с.

173. Мафтин Н. В. У пошуках «GRAND» стилю : Західноукраїнська та еміграційна проза міжвоєнного двадцятиліття / Наталія Мафтин. – Івано-Франківськ : ЛІК, 2011. – 336 с.

174. Махарашвілі Г. АмнезіЯ project / Г. Махарашвілі // Режим доступу : amnesia.in.ua/part/5

175. Медицька М. Гротесково-парадоксальний і трансцендентний театр Станіслава-Ігнація Віткевича : драматургія «катастрофізму і глуму» / Мирослава Медицька // Вісник Прикарпатського університету. – Серія : Філологія ; [редкол.: Матвіїшин В. Г. (гол.) та ін.] – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Випуск. XVII–XVIII. – С. 152–157.

176. Медицька М. Творчість С. Виспянського й українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія / Мирослава Медицька. – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – 316 с.

177. Мерзляков А. Назвав би ці записи спогадами / А. Мерзляков // Хроніка. – 2000. – № 1–2. – 1993. – С. 205–214.

178. Мерзляков А. Портрет митця змолоду : Спогади про Ігоря Мерзлякова-Костецького / А. Мерзляков // Сучасність. – 2003. – №1. – С. 140–150.

179. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти. – Санкт-Петербург : Ювента; Наука, 1999. – 456 с.

180. Мифы народов мира : Энциклопедия : В 2 т. – Москва : Советская энциклопедия, 1980.– Т. 1. – 672 с.

181. Мішо А. Внутрішній простір / А. Мішо. – К., 2001. – 336 с.

182. Мовчан Р. Неопублікованими сторінками записників Григора Тютюнника / Р. Мовчан // Слово і час. – 1993. – №8. – С. 28–35.

183. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична і психологічна // Слово і час. – 2001. – №1. – С. 32–38.

184. Моклиця М. В. Модернізм як структура : Філософія. Психологія. Поетика / Марія Моклиця. – Луцьк : РВВ Волинського державного університету ім. Лесі Українки, 1998. – 294 с.

185. Моклиця М. Основи літературознавства : посібник для студентів / Марія Моклиця. – Тернопіль : Підручники і посібники, 2002. – 192 с.

186. Москаленко М. У пошуках ґрунтовних засад / М. Москаленко // Режим доступу : http://www.vsesvit-journal.com/index.php.

187. МУР : Мистецький український рух // Літературно-мистецька проблематика. – Зб. 2. – Мюнхен-Карльсфельд, 1946.

188. Наєнко М. Романтичний епос : Ефект романтизму і українська література / М. Наєнко. – К. : ВЦ «Просвіта», 2000. – 382 с.

189. Наєнко М. Українське літературознавство : Школи, напрями, тенденції / М. Наєнко. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 320 с.

190. Наливайко Д. Про співвідношення декадансу, модернізму та авангардизму / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–49.

191. Наливайко Д. Искусство : Направления, течения, стили / Дмитрий Наливайко. – К. : Мистецтво, 1985. – 365 с.

192. Налимов В. Реальность нереального. Вероятностная модель бессознательного / В. Налимов. – М., 1999. – С. 170–178.

193. Нариси з поетики : Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри / [упоряд., літ. ред. С. Хороб; передмови С. Хороб, С. Луцак]. – Івано-Франківськ : Вид. Третяк І. Я., 2008. – 186 с.

194. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. – Москва : Искусство, 1991. – 587 с.

195. Осьмак О. Експресіонізм : Проблема термінології і становлення проблематики / О. Осьмак // Теоретичні проблеми художньої культури. – Переяслав-Хмельницький, 1995. – Вип.1. – С. 59–61.

196. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.

197. Павличко С. Ігор Костецький та Езра Павнд / Соломія Павличко // Сучасність. – 1992. – Ч. 11. – С. 135–139.

198. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко – К. : Вид-во «Основи». – 2002. – 218 с.

199. Палиевский П. В. Постановка проблемы стиля / П. В. Палиевский // Теория литературы : Основные проблемы в историческом освещении. Стиль. Произведение. Литературное развитие. – Москва : Наука, 1965. – С. 7–33.

200. Петренко Л. Поетика експресіонізму в укр. літ. 20–40-х рр. ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. : 10.01.01. «українська література» / Л. Петренко. – Івано-Франківськ. 2007. – 20 с.

201. Петров В. Історіософічні етюди / В. Петров // МУР, збірник ІІ. – 1947. – С. 9–11.

202. Піхманець Р. Психологія художньої творчості (теоретичні та методологічні аспекти) / Роман Піхманець. – К. : Наукова думка, 1991. – 162 с. – (АН УРСР, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка).

203. Піхманець Р. Структуротворчі чинники художнього тексту Леся Мартовича / Роман Піхманець // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія; [редкол.: В. В. Грещук (гол.) та ін.] – Івано-Франківськ : Плай, 2011 . – Випуск 27–28. – С. 93–110.

204. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму: монографія / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

205. Постмодернизм : энциклопедический словарь / Под общей ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва : Советская энциклопедия, 1987 . – 752 с.

206. Потебня А. А. Мысль и язык // Потебня А. А. Мысль и язык : [собр. трудов] / Александр Потебня. – Москва : Лабиринт, 1999. – С. 5–198.

207. Потебня А. А. Психология поэтического и прозаического мышления // Потебня А. А. Мысль и язык : [собр. трудов] / Александр Потебня. – Москва : Лабиринт, 1999. – С. 199–236

208. Райбедюк Г. Дисидентський дискурс в українському літературному процесі 60-80-х років ХХ століття / Г. Райбедюк // – Ізмаїл . – 2010. – С. 151-161.

209. Розорек Г. Камо ж, кінець кінцем грядеш? / Г. Розорек // МУР : Альманах. – 1946. – С. 181–184.

210. Салига Т. Ю. Молимось, боже єдиний / Т. Ю. Салига // Слово благовісту : Антологія української релігійної поезії. – Львів : Світ, 1999. – С. 70–80.

211. Самчук У. Планета Ді-Пі : Нотатки й листи / Улас Самчук. – Вінніпег, 1979. – 96 с.

212. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм ; [перекл. з фр. П. Тошнота] / Ж.-П. Сартр. – М., 1995. – 480 с.

213. Світайло В. Що на часі? Про напрямки в сучасному літературному процесі / В. Світайло // Наші дні. – 1944. – Ч. 3. – С. 13.

214. Сеник Л. Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму : 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції) / Любомир Сеник // Літературознавство : Матеріали ІІІ конгресу Міжнародної асоціації україністів. – К. : АТ «Обереги», 1996. – С. 42–54.

215. Силантьева В. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) : А. П. Чехов, И. И. Левитан, В. А. Серов, К. А. Коровин / Валентина Силантьева. – Одесса : АстроПринт, 2000. – 352 с. – 24 цветн. арк.

216. Скорина Л. Література та літературознавство української діаспори / Л. Скорина // Курс лекцій. – Вид. 2-ге, доп. – Черкаси : Брама – Україна, 2005. – 384 с.

217. Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. Марії Зубрицької]. – Львів : Літопис, 1996. – 832 с.

218. Слоньовська О. Слід невловимого Протея / Ольга Слоньовська. – Івано-Франківськ: Плай; Коломия: Вік, 2007. – 688 с.

219. Соколов А. Н. Теория стиля / А. Соколов. – М., 1968. – 176 с.

220. Соловій Ю. Відвідини «На горі» : Спроба інтерв'ю з додатком практичної есхатології / Ю. Соловій // Сучасність. – 1962. – № 12. – С. 30–100.

221. Соловій Ю. Ігор Костецький, Елізабет Котмаєр. Відвідини «На горі» / Ю. Соловій. – 1962. – С. 111.

222. Софронова Л. Старинный украинский театр / Л. Софронова. – Москва : РОССПЭН, 1996. – 352 с.

223. Стех М. Р. А що ж далі? Контури недописаних розділів «Мертвих більше нема» / М. Р. Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – липень-серпень. – С. 336–342.

224. Стех М. Р. Вікно у будні культуротворення (Листи І. Костецького до Ю. Лавріненка) / М. Р. Стех // Київська Русь : Літературно-критичний часопис – Захід. – 2008. – Кн. 8. – С. 103–105.

225. Стех М. Р. Ім'я : [вступна стаття до ІІ частини] // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / І. Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 87–94.

226. Стех М. Р. Міт : [вступна стаття до IV частини] // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / І. Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 291–311.

227. Стех М. Р. Обламки епосу визвольної боротьби : Незавершені романи Ігоря Костецького / М. Р. Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2011. – № 254–255. – С. 291–298.

228. Стех М. Р. Оглянувшись на півстоліття… : Ігор Костецький про літературу епохи романтизму / М. Р. Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2008. – № 228–229. – С. 146–149.

229. Стех М. Р. Оглянувшись на півстоліття… : Ігор Костецький про літературу модернізму / М. Р. Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2009. – № 250–251. – С. 159–161.

230. Стех М. Р. Повернення невідомого / М. Р. Стех // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 134. – С. 110–117.

231. Стех М. Р. Пошуки : [вступна стаття до І частини] // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 7–19.

232. Стех М. Р. Стиль : [вступна стаття до ІІІ частини] // Костецький І. Тобі належить цілий світ : Вибрані твори : [Видання підготував Марко Роберт Стех] / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 163–175

233. Сулима В. Біблія і українська література : [навчальний посібник] / Віра Сулима. – К. : Освіта, 1998. – 399 с.

234. Сулима М. Українська драматургія ХУІІ–ХУІІІ ст. / Микола Сулима. – К. : ПЦ «Фоліант», ВД «Стилос», 2005. – 367 с.

235. Табачин Л. Стильові особливості новел антивоєнного циклу Катрі Гриневичевої / Лариса Табачин // Вісник Прикарпатського університету. – Філологія. – Вип. IV. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 116–123.

236. Тарнашинська Л. Ритм та система символів як засіб організації художнього простору у прозі Бориса Харчука / Л. Тарнашинська // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 21–24.

237. Творча зустріч з Ю. Тарнавським // Літературний семінар. – 16 травня 2002. – С. 64–67.

238. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы / Л. И. Тимофеев ; [4 изд., исправл. и доп.]. – М : Наука, 1971. – 242 с.

239. Ткаченко А. О. Елементи поетики – чинники стилю / Анатолій Ткаченко // Філологічні семінари : збірник наукових праць. – Вип. 6 :

Література як стиль і спогад / [гол. ред. кол. М. К. Наєнко]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – С. 22–29.

240. Ткачук М. Інтерпретації : Літературно-критичні статті, творчі портрети українських поетів ХХ століття / Микола Ткачук. – Тернопіль, 1999. – 368 с.

241. Ткачук М. Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.

242. Фащенко В. У глибинах людського буття / В. Фащенко // Літературознавчі студії. – Одеса : Маяк, 2005. – 639 с.

243. Фіськова С. «Я як інший». Мотив двійника як особливий варіант експресіоністичної проекції особистісного «я» (Ф. Верфель «Людина із дзеркала», Г. Кайзер «Корал», Е. Барлах «Бідний кузен») / Упор. Т. Гаврилів // Експресіонізм : Зб. наук. праць. – Львів : Класика, 2002. – С. 81–97.

244. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів : У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк]. – Т. 31 : Літературно-критичні праці (1897-1899) / Іван Франко ; [ред. тому Г. Д. Вервес і О. Н. Мороз ; упоряд. та коментарі Ю. Л. Булаховської, В. П. Вєдіної, Т. І. Комаринця, К. Т. Кутковець, В. П. Лук'янової, А. І. Скоця]. – К. : Наукова думка , 1981. – С. 45–119.

245. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І . Зібрання творів : У 50 т. / [голова ред. колегії Є. П. Кирилюк]. – Т. 35 : Літературно-критичні праці (1903-1905) / Іван Франко ; [ред. тому П. Й. Колесник ; упоряд. та коментарі Н. О. Вишневської і М. С. Грицюти]. – К. : Наукова думка, 1982. – С. 91–111.

246. Ходаківська Я. Стиль і світогляд / Ярина Ходаківська // Філологічні семінари : збірник наукових праць. – Вип. 6 : Література як стиль і спогад / [гол. ред. кол. М. К. Наєнко]. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – С. 149–156.

247. Хороб М. Жанрово-стильові особливості повісті М. Козоріза «Чорногора говорить» / М. Хороб // Вісник Прикарпатського університету. Серія : Філологія ; [редкол.: В. В. Ґрещук (гол.) та ін.] – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Випуск XVII–XVIII. – С. 47–52.

248. Хороб С. На літературних теренах / С. Хороб // Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ : Плай, 2006. – 410 с.

249. Хороб С. Науковий універсум Володимира Державина / Степан Хороб // Державин В. Література і літературознавство : Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці ; [упоряд. С. Хороб]. – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – С. 3–16.

250. Хороб С. Стильові засади літературно-художньої творчості в інтерпретаціях Володимира Державина / Степан Хороб // Нариси з поетики : Теоретико-методологічні та історико-літературні виміри : [маловідомі праці М . Роздольського, С. Гординського, В. Державина] / [упоряд. С. Хороб ; передм. С. Хороба, С. Луцак].– Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – С. 137–140.

251. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм. Символізм. Експресіонізм). Монографія / Степан Хороб. − Івано-Франківськ : Плай, 2002. – 412 с.

252. Хороб С. Українська релігійна драма кінця XIX – початку XX століття (проблематика, жанрово-стильова своєрідність): монографія / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Плай, 2001. – 144 с.

253. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму) / Дмитро Чижевський. – Тернопіль : Феміна, 1994. – 480 с.

254. Чичерин А. В. Идеи и стиль : О природе поэтического слова / А. В. Чичерин. – Москва : Совет. писатель, 1968. – 376 с. – (Изд. второе, доп.).

255. Чичерин А. В. Очерки по истории русского литературного стиля : Повествовательная проза и лирика / А. В. Чичерин. – Москва : Худож. лит., 1977. – 446 с.

256. Чичерин А. В. Ритм образа : Стилистические проблемы / А. В. Чичерин. – Москва : Совет. писатель, 1980. – 336 с. – (Изд. второе, расширенное).

257. Чобанюк В. «Ти ж серце все вклади, як дар найперший, на вівтарі довічної краси…» : (Синтез мистецтв у поемі С. Гординського «Сновидів») / Вікторія Чобанюк // Вісник Прикарпатського університету. – Серія : Філологія ; [редкол.: Матвіїшин В. Г. (гол.) та ін.] – Івано-Франківськ : Плай, 2005. – Випуск XVII–XVIII. – С. 108–112.

258. Шевельов Ю. (Юрій Шерех) Я – мене – мені…(і довкруги) / Юрій Шевельов. – Нью-Йорк : Видання часопису «Березіль» ; видав М. П. Коць, 2001. – Т. 2. – 304 с.

259. Шелест В. Про модернізм і творчу манеру І. Костецького / В. Шелест. – Нью-Йорк, 1965. – 96 с.

260. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер. с франц. С. Дубина. – М., 2002. – 416 с.

261. Шерех Ю. З філософської сповіді. Матеріалізм? Ідеалізм? / Ю. Шерех // Слово і час. – № 10. – 1993. – С. 33–58.

262. Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції / Юрій Шерех // Пороги і Запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 61–195.

263. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949 / Юрій Шерех // МУР і я в МУРі. Третя сторожа. – К., 1993. – С. 495–513.

264. Шкловский В. Искусство как прием / Виктор Шкловский // Поэтика . Сборники по теории поэтического языка. – Петроград : 18-я Государственная типография, 1919. – С. 101–114.

265. Шкловский В. Б. «Шинель» Н. В. Гоголя / Виктор Шкловский // Шкловский В. Б. Избранное : В 2–х т. – Т. 1 : Повести о прозе. Размышления и разборы / В. Б. Шкловский. – Москва : Художественная литература, 1983. – С. 304–315.

266. Шумило Н. М. Під знаком національної самобутності : [українська художня проза і літературна критика кінця XIX – поч. XX ст.] / Наталя Шумило. – К. : «Задруга», 2003. – 354 с.

267. Шляхова Н. Звідки походять основні риси стилю? / Нонна Шляхова // Філологічні семінари : Збірник / Відп. ред. О. Астаф'єв. – К., 2003. – Вип. 6 : Література як стиль і спогад. – С. 58–63.

268. Штепан О. Стилетвірні риси літературного імпресіонізму / О. Штепан // Філологічні семінари : Збірник / Відп. ред. О. Астаф'єв. – К., 2003. – Вип. 6 : Література як стиль і спогад. – С. 139–148.

269. Штуль-Жданович І. Наша література / І. Штуль-Жданович // МУР. Збірник І. – Мюнхен : Карльсфельд, 1946. – С. 5–114.

270. Юрова І. Особливості малої прози Ігоря Костецького / Інна Юрова // Актуальні проблеми вивчення літератури української діаспори : Збірник матеріалів Всеукраїнської студентської наукової конференції. – Херсон : видавництво ХДУ, 2003. – С. 58–60.

271. Юрова І. Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі ІІ половини ХХ століття : монографія / Інна Юрова. – Донецьк : Норд -Прес, 2006. – 270 с.

272. Яременко В. Визначальні художньо-стильові напрями і течії в літературі ХХ ст. / В. Яременко // Українське слово : Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : В 4 кн. – К., 2003. – Кн. 1. – С. 530 –534.

273. Яструбецька, Г. Експресіонізм-імпресіонізм : Стильова опозиція чи дифузія? / Г. Яструбецька // Слово і час. – 2006. – №2. – С. 39–45.

274. Burszta W. J. Wymiary antropologicznego poznania kultury / W. J. Burszta ; [pod redakcją A. Jankowskiego]. – Poznań : Wydwo universytetu im. A. Mickiewicza, 1992. – 220 s.

275. Čechová M. Intertextovost jako jedna z podmínek úspěšné komunikace / M. Čechová // Złota księga : Ścieżkami wsółczesnego literaturoznawstwa i językoznawstwa : 50 lat polonistyki opolskiej / [redaktor naukowy S. Gajda]. – Opole : Wydwo IFP, 2001. – S. 55–62.

276. Esslin M. The Theatre of the Absurd / Martin Esslin. – 3 ed. – London, 1987. – 480 p.

277. Hall E. T. Kontekst i znaczenie / E. T. Hall // Antropologia słowa : Zagadnienia i wybór tekstów / [opracowali G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima ; ogólna redakcja A. Mencwela]. – Warszawa : Wydwo universytetu Warszawskiego , 2003. – S. 128–134.

278. Jauss H. R. Historia literatury jako prowokacja / H. R. Jauss ; [prełożyła M. Łukasiewicz]. – Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1999. – 236 s.

279. Kalivoda R. Dialektika strukturalismu a dialektika estetiky / R. Kalivoda // Struktura a smysl literárního díla : Sbornik studií k 75 narozeninam J. Mukařovského / [odpovědný redaktor O. Mohyla]. – Praha : Ğeskoslovenský spisivatel, 1966. – S. 13–57.