ДІАСПОРА

https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.06.42-60
УДК 821.161.2: 82-31 Ігор Костецький

Вадим ВАСИЛЕНКО, кандидат філологічних наук
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001
e-mail: vadym.s.vasylenko@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0000-0001-7685-9258

МОДЕРНІЗАЦІЯ ЕПОСУ. НЕЗАВЕРШЕНІ РОМАНИ Й ПОВІСТІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО: ЖАНР, СТИЛЬ, СТРУКТУРА

У статті проаналізовано зразки «великої» прози Ігоря Костецького, зокрема його незавершені романи «Троє глядять у дзеркало», «Мертвих більше нема» й повісті «День святого», «Історія ченця Гайнріха», з погляду жанрово-стильової природи, особливостей художньої техніки, ідейного змісту. Визначено основні підходи до розуміння тематично-проблемних, образних аспектів романів і повістей І. Костецького в контексті художньої спадщини письменника. Зазначено, що, опрацьовуючи теми українського підпілля, раннього християнства, середньовіччя, І. Костецький випробовує можливості модерністського письма і власного письменницького хисту, доводячи важливість не лише змісту, а й форми і матеріалу твору.

***Ключові слова**: роман, повість, жанр, стиль, структура.*

Післявоєнний період у біографії Ігоря Костецького — визначальний для становлення його як письменника-модерніста й позначений посиленою працею в різних родах і жанрах літератури, творенням амбітних теоретичних, художніх, перекладацьких і видавничих проєктів, більшість

Цитування: *Василенко В.* Модернізація епосу. Незавершені романи й повісті Ігоря Костецького: жанр, стиль, структура // Слово і Час. 2024. № 6 (738). С. 42—60. https://doi.org/10.33608/0236-1477.2024.06.42-60

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2024. Стаття опублікована на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

яких із різних причин не були реалізовані. Художні пошуки І. Костецького закорінені в перервані здобутки українських 1920-х, зокрема в доробок прозаїків-авангардистів, чиї технічні знахідки він розвивав, водночас орієнтуючись на найновіші тенденції післявоєнного письма. Проза і драматургія І. Костецького цього періоду — це новий, перехідний (од між- до повоєнного) вид художньої творчості, що з'явився в еміграційній літературі другої половини XX ст. і основними ознаками якого є: експериментальність (із жанром, образом, сюжетом, типом розповіді), звернення до міфу, заангажованість національною і релігійною проблематикою, екзистенціалістськими ідеями (такими, як безґрунтянство, відчуженість, знеособлення та ін.). Усе це демонструють розпочаті в 1940-х, але незавершені, «"екстравертовано" експериментальні» епічні твори І. Костецького, які, за винятком кількох принагідних оглядів, усе ще не вивчені як явища й факти національної художньої культури. Дійшовши до українського читача й дослідника лише недавно, цей найменш відомий складник багатовимірної творчості І. Костецького вносить чимало нового в розуміння художніх планів і досягнень письменника, зокрема демонструє тематичну неоднорідність і взаємопов'язаність різних жанрових і стильових аспектів у його творчій практиці.

Між що і як

Говорячи про невичерпні можливості стилю І. Костецького «для філософсько поглибленого розкриття дійсности», в рецензії на «Оповідання про переможців» його сучасник Юрій Бойко висловлював жаль через те, що автор не використав цих можливостей цілком: «Цей стиль міг би витримати велике змістово-ідейне завантаження через постійне концентрування психологічних кадрів. Цей стиль, може, надається найбільше до розкриття внутрішнього "я" людини з великим діяпазоном інтелекту чи чуттєвости або одного й другого разом», — писав він і, вважаючи, що автор «Оповідань...» не має власного погляду на світ, запитував: «Чи має він взагалі що сказати читачеві?» [3, 128]. Романи «Троє глядять у дзеркало» й «Мертвих більше нема» стали спробою І. Костецького довести, що йому справді є *що* сказати і — найважливіше — він знає, *як* про це сказати. Всупереч звинуваченням у безідейності, котрі лунали на адресу І. Костецького, його романи (як і дві книги «малої» прози — «Оповідання про переможців» і «старобутні повістки», укладені у збірку «Там, де початок чуда») засвідчили заангажованість письменника національною тематикою і намагання художньо оформити її в експериментальних формах (передусім жанрово-стильових), а отже, довести, що для нього ідея твору, його морально-етичний зміст були такими ж важливими, як і естетика. Можливо, ніхто, крім І. Костецького з його темпераментом і талантом, не був здатним оживити таку, здавалось би, традиційну в тогочасній українській еміграційній літературі тему: обраний ним об'єкт художнього зображення потребував авангардиста й експериментатора, яким і був І. Костецький, а ще — наявності живої фан-

тазії, котрою той був наділений, і певного інтуїтивного прозріння, чого, певна річ, йому не бракувало. Героїка і трагіка національно-визвольного руху стала для І. Костецького матеріалом, який він вільно трансформував, тож, навіть незавершені, його романи («обламки епосу визвольної боротьби» [15, 291], за визначенням сучасного дослідника) гідно репрезентують зміст теми і предмета, яким вони присвячені.

«Троє глядять у дзеркало» — один із найяскравіших модерністських творів у повоєнній українській прозі, проте чітке визначення його жанрової належності — завдання складне, а термін «роман» використовується щодо нього лише умовно. Як і більшість із написаного І. Костецьким, у повному обсязі він з'явився нещодавно, а до того автор оприлюднив уривки з нього у збірнику «Світання» (1945, ч. 2), що його видавало однойменне літературне угруповання, та в МУРівській «Арці» під назвою «Людина, що зникає у темряві» (1947, ч. 5); про авторське читання цього твору і його обговорення довідуємося з повідомлень в еміграційній пресі [1, 7]. У передмові до публікації в «Арці» І. Костецький принагідно розкрив свій задум, а також описав фабулу твору й техніку письма:

> Роман «Троє глядять у дзеркало», з якого закінчено першу частину, являє спробу поєднати фантастичну ідею і реальні події недавнього минулого у свого роду фільмовій техніці письма. В першій частині зав'язується дія, змістом якої є боротьба двох взаємно ворожих таборів за розкриття таємниці винайденої перед тим одним ученим машини, що радикальним способом може змінити обличчя світу [8, 26].

Отже, основною темою роману є конфлікт між різними ідеологічними системами та групами, який відображає боротьбу не лише за політичну владу, а й за контроль над науковим відкриттям. Ідея твору полягає в аналізі природи влади, істини й моральних цінностей, які стають предметом сумнівів і маніпуляцій в умовах боротьби за вплив. Центральний елемент сюжету — винайдення одним із учених машини, здатної докорінно змінити устрій світу (відповідно, сторони, які протистоять одна одній, прагнуть або захопити цю технологію, або знищити її, щоб не дати можливості використовувати її на шкоду). М. Р. Стех проводить паралелі між цим образом і концепцією «сонячної машини» В. Винниченка, вказуючи на ідейну близькість обох романів, а на підтвердження своїх припущень наводить факт листування між письменниками, дарма що в цьому епістолярії згадані твори не обговорюються. Фантастична «сонячна машина» В. Винниченка, що перетворює траву на хліб, а отже, забезпечує матеріальні потреби людства, є, звісно, певною протилежністю до «машини» з роману І. Костецького, що уособлює силу знання, яке може і приносити благо, і руйнувати; отож зв'язок між обома романами, такими несхожими задумом і формами його втілення, радше умовний. Принцип, який І. Костецький, на думку М. Р. Стеха, хотів покласти в основу сюжету, — тотожність матерії та енергії: «Ідея про спроможність людини вийти за межі законів клясичної фізики і впливати на матері-

яльний світ силою думки, або точніше: психічною енергією, суголосна з інтерпретацією Костецького принципу "тотожности матерії і енергії"...» [14, 216]. Водночас важко не помітити прагнення письменника нагадати людству про смертельну небезпеку, яку породжує позбавлена духовності й моралі технократія, про виклики, що їх ставить перед цивілізацією зброя масового знищення, про те, як знання впливають на суспільство і які наслідки можуть мати спроби контролювати чи приховати правду, — тема, загалом актуальна в літературі того часу.

У романі «Троє глядять у дзеркало» взаємодіють кілька родових (епічних і драматичних) і жанрових, передусім романних, елементів (фантастичний, пригодницький, ідеологічний та ін.), національна риторика — з авангардистською художньою технікою, акцентований психологізм — із динамічною (детективно-авантюрною) сюжетністю, історично та соціально детермінована конкретика — з містифікацією тощо. Жанрово й тематично роман закорінений в українську літературну фантастику, передусім її модерну інтерпретацію, яка сягає, можливо, піку власного розвитку в 1920—1930-х роках (принагідно згадаймо такі зразки наукової фантастики, як «Останній Ейджевуд» Юрія Смолича 1927 р., його ж трилогія «Прекрасні катастрофи» 1929, 1932, 1934 рр., «Сонячна машина» Володимира Винниченка 1928 р. та ін.), хоча продовжується, художньо врізноманітнюючись, у повоєнну добу, зокрема в еміграційній прозі (технотрилер Леоніда Полтави «Чи зійде завтра сонце» 1950 р., роман-утопія «Рік 2245» Людмили Коваленко 1957 р., повісті «Рейд у невідоме», «К 7» Юрія Тиса (Крохмалюка) 1957 і 1964 рр., «Небесний змій» Докії Гуменної 1982 р. та ін.).

З погляду поетики «Троє глядять у дзеркало» — твір етапний у розвитку української романістики, а за жанром (чи зрощенням різних жанрових різновидів), стильовим синкретизмом, а також філософсько-моральною тематикою, психологічним аналізом і синтаксичними експериментами суттєво вирізняється і в українській романістиці XX ст. загалом, і в прозі І. Костецького зокрема. Певною мірою роман «напрацьовано» в річищі кінематографізму — «фільмових» романів зразка 1920-х років, на кшталт «Майстра корабля» (1928) Ю. Яновського, «Інтелігента» (1929) Л. Скрипника, однак у своєму експериментуванні І. Костецький пішов значно далі за попередників: детективний сюжет у нього обростає ідеями національної героїки, психоаналітичними конструкціями, елементами фантастики, кінематографа, політики, а його жанр, тема, структура — складні й поліморфні. Надмірний конструктивізм, зумисна ускладненість, розгалужена інтертекстуальність, самоцитування (приміром уведення в текстуру елементів із інших творів, іноді цілих новел, як-от із його «Оповідання про переможців», або ідей, як із «Історії ченця Гайнріха», персонажів, котрі мандрують із одного його твору до іншого), гра із читачем (коли, наприклад, автор переконує в достовірності вбивства головного протагоніста Гліба Подольського, тоді як, виявляється, гине його двійник), уведення в художню мову наукової і побутової лексики, поєднання реального і надприродного, серйозного

й іронічного (насамперед самоіронічного) перетворюють «Троє глядять у дзеркало» в місце зустрічі різних стильових (передусім експресіоністських і авангардистських) і формалістських (кадрування, монтаж, наплиби) технік.

Конфлікт, на якому тримається доволі схематичний сюжетний каркас роману, пов'язаний із основним гуманістичним принципом «Не вбий!». Уведений у політичний контекст (боротьбу націоналістичного підпілля в роки Другої світової війни — тему, прописану і в «Мертвих більше нема», і в новелах зі збірки «Оповідання про переможців», і у творах, що не ввійшли до окремих збірок, як-от «Перед днем грядущим», «Тобі належить цілий світ» та ін.), він набуває своєрідного художнього вирішення. Троє протагоністів, котрі залучені до науково-технічного експерименту вченого Аристарха Зорина, — Гліб Подольський, Ярослав Левицький, Борис Гаєвський — стоячи перед дзеркалом в одному із закладів Києва, обіцяють один одному не порушувати згаданого принципу, але, втягнуті вироком долі у вихор подій світової і національної історій, змушені довести вірність цьому принципу, його істинність або хибність. Однак ця морально-етична основа не акцентована на рівні сюжету, а зрозуміла радше із загального плану подій, бо твір фактично безфабульний, а його сюжет мозаїчний і фрагментарний, змонтований із різних епізодів, які іноді важко пов'язуються між собою, з вільним переміщенням дійових осіб у часі й просторі, нагромадженнями багатьох текстів, що їх автор уводить у роман (оголошення, уривки газетних хронік, листів, нотаток, радіопромов тощо). Через це наприкінці (розділ «Лібрето») автор переказує зміст написаного, аби запевнитися, що читач не пропустив чогось важливого і зрозумів усе саме так, як він це прагнув подати (крок, з огляду на конструктивістські настанови І. Костецького, нелогічний, але якщо сприймати цю частину як іще один позасюжетний елемент твору, зрозумілий: так у літературній грі-комунікації використано прагнення читача зрозуміти написане). Історії трьох основних протагоністів, що мігрували до роману І. Костецького з інших його творів (Ярослав Левицький із «Ми з Недж» і «Перед днем грядущим», Борис Гаєвський із «Поет та його женщини», «Божественна лжа», «Шість ліхтарів та сьомий місяць», ім'ям Гліб Подольський автор підписав незавершений роман «Мертвих більше нема»), як і чимало образних, сюжетних елементів, зрозумілі в контексті інших творів письменника (наприклад, повторення сюжету розмови бойовика-націоналіста з безіменним професором із «Перед днем грядущим» у «Мертвих більше нема»). Тож із цього погляду «Троє глядять у дзеркало» — це своєрідний інтертекст, який потрібно читати не інакше, як шифр.

Зв'язок романів «Троє глядять у дзеркало» і «Мертвих більше нема» (вперше видрукуваний 2011 р.) очевидний на рівні порушених проблем, тематики і провідного для всього доробку І. Костецького гуманістичного пафосу, передусім мотиву захисту людської особистості, її індивідуальної і національної сутності; і така двоєдність поглиблює обидва твори, виводячи їх на універсальні, загальнолюдські істини. Однак

за формами художнього втілення ці твори неоднакові: авангардистська й експериментаторська основи в романі «Троє глядять у дзеркало» змінюються епічною, з елементами документальності, біографізму, — обираючи традиційну для тогочасної української літератури тему, І. Костецький реалізує її в «Мертвих більше нема» нетрадиційно. Ця нетрадиційність проявляється у специфічній формі розповіді, концепції автора-розповідача, модернізації традиційних художніх прийомів, як-от: тричленного поділу світу, що нагадує модель барокового театру, мотиву двосвіття (герой звертається до читача після власної смерті, переоцінюючи події, що відбулися з ним до й після загибелі), співіснування необарокових, експресіоністичних і неоромантичних елементів.

Попри зовнішню композиційну розхристаність, сюжетну незавершеність і часову «відрубність» різних частин, «Мертвих більше нема» зберігає внутрішню цілісність, уписуючись своєю головною спрямованістю у провідний воєнний наратив, що сформувався в прозі української еміграції, а його сутність зводиться до обстоювання людської особистості проти тоталітарної машини — головного механізму пригноблення індивідуальності. Через це антивоєнні й антимілітаристські мотиви у творі сплітаються із суспільними, зокрема й національними, духовними в загальному гуманістичному пафосі, і в цьому — типовість роману в тогочасному українському літературному контексті, а в індивідуально-авторському підході до теми, способів письма, в особливостях художньої техніки — його унікальність. Зрештою, «Мертвих більше нема» засвідчує нове висвітлення теми війни й окупації, прагнення вписати історію української боротьби за *право бути собою* в контекст загальноєвропейської, показати національну проблематику через уселюдський вимір, що характерно для доробку І. Костецького загалом.

У своєму романі І. Костецький прагне відтворити біографію оунівського підпільника, повсякчас наголошуючи на її типовості (через це в героя, від імені якого і про котрого йдеться, є лише псевдо — Андрій), що узгоджувалося з озвученою ним іще в 1946 р. ідеєю написати історію молодої української людини на роздоріжжі епох, зокрема розкрити тему «українська молодь і війна. Тобто: як формували психіку теперішньої української молоді ті умови безперервного походу, безконечного змагання, умови ствердження себе в нації і в світі в атмосфері тотальної — відкритої і прихованої — боротьби різних сил, ті реально жорстокі умови, що в них народилося, підросло і далі зростає нове українське покоління» [10, 522]. Цю тему І. Костецький опрацьовував у творах різних за жанром, здебільшого в новелах, а «Мертвих більше нема» — це своєрідний підсумок у її осягненні. Без сумніву, на задум письменника і зміст його роману значне враження справили ті суспільно-політичні події, свідком і учасником яких він був, передусім момент короткочасного, але важливого знайомства із членами похідних груп ОУН у Вінниці (одне з місць дії в романі) 1941 р. (див. про це: [12, 237—238]). Біографічний принцип дав змогу І. Костецькому показати воєнні події в їх взаємозв'язку, через свідомість учасника, котрий проходить різні етапи у власному станов-

ленні, у сприйнятті людей і визначенні цілей і цінностей, а отже, і те, як історія формує особистість. Безіменний підпільник із чітко, до деталей, прописаною біографією уособлює покоління оунівців, учасників похідних груп, на чию долю випали найважчі випробування (чи які в умовах вибору без вибору самі обрали власну долю).

Серед технічних особливостей роману — своєрідність позиції наратора (Гліба Подольського — одного з трьох протагоністів, наділених особливими долями-місіями), котрий оповідає чужу (вбитого соратника на псевдо Андрій) історію, забарвлену містифікацією, адже автор підписує цим іменем свій твір, таким чином ототожнюючи біографію персонажа із власною, а умовно-символічну, романну, дійсність — із конкретно-історичною (прикметно, що Гліб Подольський з'являється й в інших творах І. Костецького — «Троє глядять у дзеркало», «Людина без чару», але вже як герой, а не містифікований наратор). У деяких розділах ця містифікація поглиблюється тим, що оповідь ведеться з голосу вбитого, який наділений особливим знанням, бо промовляє з потойбіччя (до того ж містичні елементи не супроводжуються яскравими сюжетними поворотами, а сприймаються як щось буденне, що не має викликати в читача подиву). Оповідач, Гліб Подольський, наголошує на неповноті історії, про котру йдеться, її принциповій незавершеності: оскільки деякі сторінки з біографії його соратника були втрачені й відновити їх неможливо, то про окремі епізоди читач ніколи так і не довідається.

Провідні чинники — воєнна реальність і рефлексії персонажів із приводу подій минулого чи тих, що мають відбутися, — визначають специфіку конфлікту, в основу якого закладено антагонізм типів світогляду й полярність ідейно-політичних, морально-етичних, ціннісних позицій (у художньому плані це відбувається через взаємодію трагічного й іронічного, подекуди сатиричного дискурсів). Такий характер мають дві ключові для розуміння ідейного змісту роману дискусії героя з професором N. у Львові та з власним антиподом Петром Вишневецьким на Наддніпрянщині, що розгортаються навколо злободенних проблем національної меншовартості, політичної незрілості, доцільності самопожертви і її знецінення. Діалог оунівського бойовика з професором N. в окупованому німцями Львові — це своєрідна авторемінісценція, що відсилає до аналогічного епізоду з новели «Перед днем грядущим», а її необхідність зумовлена тим, що автор «намагається донести й до читача якісь дуже вагомі істини; саме тому й виникає потреба проговорити їх у кількох творах, відтворюючи й повторюючи наче мантру або фраґмент міту» [14, 12]. Суть першого діалогу закроєна на зіставленні двох протилежних систем цінностей, делегатами яких виступають співрозмовники — підпільник-націоналіст, свідомий того, що він мусить загинути, щоб викупити власною кров'ю світ, і професор-нігіліст, який уважає його жертву безглуздою. Повертаючись до цього діалогу в частині «Розмова оунівців», автор уважає за необхідне проговорити його ще раз, доводячи, що значення самопожертви не завжди зрозуміле тим, хто живе в комфорті інтелектуальних міркувань (а професор, якого згадують співрозмовни-

ки, попри свої знання й ерудицію, не здатен оцінити складність і глибину самопожертви, оскільки не пережив подібних випробувань). Другий діалог пов'язаний із зіткненням антагоністичних ідеологій (радянсько-комуністичної і націоналістичної), перевертанням ідеологічних шаблонів і кліше, а також із елементами політичної пародії, сатири. Дискусія оунівця Андрія з Петром Вишневецьким прикметна не лише злободенністю змісту й гостротою ідеологічних і політичних проблем, а й показовим формальним вираженням — двомовністю. Як і герої новели «Ми з Недж» (Борис Гаєвський і його співрозмовниця з екзотичним, склеєним із його російського й українського варіантів іменем), Андрій говорить українською, а його опонент — російською, хоча наприкінці переходить на українську, стаючи зрештою продовжувачем його справи — неофітом: «Ми були роковані одне одному, і якби наше побратимство не відбулося, це було б не тільки моєю особистою поразкою, але було б також нашою спільною смертю» [8, 237], — так оцінює Андрій завершення дискусії, після якої герої стають не ворогами, а соратниками. Очевидно, така розв'язка підпорядкована політичній доцільності — необхідності подолати ідеологічні бар'єри й усвідомити чинник мови як об'єднавчий. До того ж письменник не цурається переяскравленої публіцистичності, гострої антиімперської спрямованості, ідеологічних і політичних кліше, прагне вирізнити елементи національної психіки й ментальності «української людини», хоча сприймати роман лише як політичний документ епохи чи як ідейне кредо автора не варто: це передусім твір інтелектуальний, багато в чому експериментальний, а політичний аспект зображення реальності, хоча й найбільш виразний, не єдиний.

Моралізаторський діалог

Повість «День святого» вирізняється в доробку І. Костецького, з одного боку, зосередженістю на тематиці сакрального (в ній письменник звертається до релігійної та філософської проблематики, шукаючи відповіді на вічні питання людського буття), а з другого, — запереченням традиційних засобів літературної конвенційності та спробою їх модернізації, зокрема з використанням прийомів гри, деконструкції, іронії та ін. Сам автор пояснював оновлення художньої поетики й задіяний релігійний чинник так: «У повісті, здається, модернізуються певні засоби виявнювати теми з ряду найвідвічніших. Тим-то: не релігія взагалі, а релігія як промінь, переламаний у конкретному культурному середовищі» [6, 42].

Повість, написана наприкінці Другої світової війни, тривалий час не публікувалася, а про її існування було відомо незначному колу «обраних»; друком вона з'явилася лише 1963 р. на сторінках «Сучасності», а згодом — у збірнику до 50-річчя І. Костецького разом із іншими маловідомими творами письменника (як-от: «Історія ченця Гайнріха», «Мій третій Рим» та ін.). До «обраних» належав Василь Барка, якому і присвячено цей твір (імовірно, на згадку про співпрацю ще в доМУРівський період, коли обидва входили до неформального об'єднання з екстрава-

гантною — в дусі І. Костецького — назвою «Бродячі собаки»): «Вона [повість. — *В. В.*] була закінчена вже 1945 року, і Костецький в Авґсбурзі читав її, але досі вона не була надрукована ніде...» [2, 203], — згадував Василь Барка. Лаконічну, але змістовну згадку про «День святого» (тут «святого» з великої літери) натрапляємо в одній зі статей Ю. Косача за 1947 р. (отже, ще до її публікації) як про «дуже оригінальну й цікаву спробу історіософічного роману, успішне поєднання глибокої філософської дебати з відчутим духом доби» [5, 4]. Намір видати «День святого» окремою книжкою засвідчує, зокрема, «Передмова до нездійсненої публікації» 1946 р. і покликання не неї в «Передмові до здійснюваної публікації» 1963 р.

У тому, що І. Костецький наполегливо підкреслював історико-літературний характер «Дня святого» в момент друку, була прикметна для його доробку тенденція двозначності в датуванні текстів: хоча твір і відображає основні ідеї і поняття 1940-х, проте за формою і змістом він, безперечно, відрізняється від усього, що написав його автор у цей період, а за рівнем історіософських узагальнень і глибиною морально-етичних, релігійних проблем значно ближчий до І. Костецького 1960-х. Отож, хоча письменник і стверджує, що «дата попередньої передмови — дата останньої крапки», найімовірніше, у 1940-х в автора визрів сам задум твору або ж з'явилися його початки; відчуваючи художню (сюжетну, тематичну) незавершеність, у передмові 1946 р. письменник зізнається, що цій версії «бракує остаточної форми, бракує саме того, що, на мою думку, визначає мистецькість твору». І далі: «Так чи так, твір не готовий. І тільки як перший чорновий начерк прошу я розглядати цю річ» [6, 40]. Імовірно, ця загалом нехарактерна для І. Костецького самокритика навіяна безкомпромісною оцінкою «Дня святого» від його однодумця Зенона Тарнавського, яка, зі спогаду письменника хоча й дисонувала із загалом доброзичливою атмосферою дискусії після публічних читань повісті в 1946 р., та змусила відкласти її публікацію на майже два десятиріччя. Попри це, у передмові 1963 р. І. Костецький зазначав, що «День святого» виходить без жодного доопрацювання, у першій і єдиній, а отже, незавершеній редакції, «точно в тому вигляді, як вона [повість. — *В. В.*] постала сімнадцять років тому». Він пояснював це тим, що після публікації «"День святого" має шанс стати твором спірним. Тобто — таким, яким його, зрештою, і задумано» [6, 41], а також — власним ретроспективним сприйняттям цієї повісті, її — немовби автономного стосовно авторської волі — життя, коли «автор зустрічається з власним давнім твором як з рівноправним суб'єктом» [6, 42]. Цей коментар, однак, варто сприймати із застереженням. І в 1940-х, і пізніше І. Костецький шукав можливостей уникнути традиційного жанрового канону чи зруйнувати його рамки, тож первісний начерк роману, про який ідеться в передмові 1946 р. і про який згадують Василь Барка і Ю. Косач (люди з найближчого оточення письменника), безперечно, доопрацьовувався. Імовірно, автор не лише дописав нові розділи, а й переробив і те, що було написано раніше. На це вказує і пізніше визначення І. Костецьким своєї творчос-

ті — з наголосом на релігійних темах і морально-етичній проблематиці як її основах:

> ...я вважаю свою творчість за моральну, дидактичну, засадниче релігійну. Релігійність її засвідчується не тільки таким зовнішньо декларативним моментом, як-от ситуація моєї мініятюрної новели «Бог та мудреці». Вона засвідчується також і постійною внутрішньою ситуацією всіх моїх героїв: наставою зрікатись, по змозі найбільше давати, по змозі нічого не брати [10, 111].

Прикметно, що в цій автохарактеристиці письменник не згадує порушуваних ним складних соціально-психологічних проблем, не завжди підпорядкованих моральним настановам, а уявлення про персонажів власних творів як про людей, що «зрікаються» та «дають», — надміру ідеалізоване. Реальність людських учинків у творах І. Костецького значно складніша й суперечливіша, з багатьма нюансами та складнощами, які подекуди ставлять під сумнів його твердження про моральність і релігійність своєї творчості.

Загалом як передмови, так і передруки повісті вказують, що «День святого» І. Костецький задумав як щось більше: це була спроба подати власну версію одного дня із життя автора Об'явлення, розкрити своє бачення його образу та історії, а також розглянути основні поняття християнської культури, такі як віра, подвижництво, самопожертва, зречення та ін. Ці передмови, окрім аспектів творчої історії, важливі тим, що в них автор намагається поділитися знаннями, які здобув завдяки уважному ставленню до релігії і культури, а також указують, хоч і досить невиразно, на зміни в письменницьких пріоритетах, зокрема щодо форми й матеріалу твору. Спершу, говорячи про незавершеність повісті, І. Костецький характеризує її лише як «матеріял», за яким, на його думку, «мало би прийти до слова мистецтво: фабула, сюжет, композиція і мовне оформлення», адже без цього їй бракує «остаточної форми», а отже, «мистецькості»; далі він стверджує, що саме «форма розворушує й ті шари матеріялу, які перед тим німували», тобто наповнює зміст твору.

У передмові 1946 р. І. Костецький зізнається, що задум повісті в нього виник під впливом читання Євангелія та Апокаліпсиса Івана Богослова (у творі — Йоана), а також обсервацій із сучасного життя, «аж до спостережень найдрібніших та найчастковіших. Одне з другим поступово зросталося» [6, 40] і склало «зміст, тобто матеріял» майбутнього твору. Тут же він визначає і мотиви, що спонукали його написати цю повість, зокрема потребу охарактеризувати власне розуміння релігійності — проблему, до якої він звертається й в інших текстах, зокрема в автобіографічних, — таким чином зв'язок людини з Богом стає предметом роздумів І. Костецького, стверджуючись як нагальна потреба особистості. Зокрема, у передмові до нездійсненої публікації повного видання власних творів, прагнучи окреслити свої релігійні переконання, І. Костецький пише про відчуття зв'язку з Богом, про сприйняття життя як способу взаємодії людини з вищими силами, на його думку, — єдино можливого способу

існування «Я». «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, того або того характеру моєї слухняности супроти Бога» [10, 517]. Унікальність «Дня святого» в доробку І. Костецького, зокрема в його художніх інтерпретаціях біблійних образів і сюжетів, полягає в тому, що автор відмовляється від притаманних йому ідейного плюралізму та багатозначності в потрактуванні загальнолюдських проблем. До того ж, на відміну від ранніх творів, основний акцент тут зроблено на особливості інтерпретації релігійних категорій.

> У літературній спадщині І. Костецького «День святого» є єдиним твором, релігійне спрямування якого переходить у теологічний ракурс. Поставлені у цьому творі питання подвижництва, спокуси та віри вирішуються письменником у руслі традиційного богословського вчення і подаються у роздумах і аргументах Йоана Богослова, учня Христа, автора книг, які увійшли до канонічного біблійного списку [17, 103],

— зазначає сучасна дослідниця, і з цим, звісно, можна погодитися.

У передмові 1963 р. І. Костецький розкриває історію написання повісті, її хронологію та джерельну базу, висвітлює наявні в тексті «мимовільні літературні впливи» та «свідомі ремінісценції»: відчиняючи двері до власної письменницької лабораторії, а вірогідніше — лабораторії ідей, автор згадує окремі імена, твори й художні прийоми, які позначились (чи, можливо, він хоче, щоб саме так уважали) на змісті й формі повісті. Зокрема, він відзначає структуру інтермедій, адаптовану в раннього Джона Дос Пассоса й Ернеста Гемінґвея, вказує на вплив «Смерті Верґілія» Германа Броха на повість, а також, із певними застереженнями, — на сновидні впливи Джеймса Джойса; окрім того, зазначає, що «сліди Юрія Яновського, зокрема його "Вершників", тут невідклично відчутні», а також що «"достоєвська" ситуація Йоана супроти Вероніки введена від мене з наміром: як відомий читачеві наперед орієнтир у певних сюжетних рядах» [6, 43] (мається на увазі колізія боротьби праведника зі спокусою). Джерело, яке І. Костецький не зазначає, але сліди якого, без сумніву, наявні в тексті, — це ранньохристиянський апокриф II ст. «Діяння святого апостола і євангеліста Іоанна Богослова». Приписаний Іоанновому учневі Прохору, цей твір, відомий у списках V ст., з яскраво вираженими античними образами й мотивами (які споріднюють його із жанром античного роману) справив значний вплив на апокрифічні діяння апостолів, патристику й агіографію. Певною мірою у «Дні святого» відображені й жанрові елементи «Сатирикону» Петронія Арбітра (I ст.) — використання схеми подорожі як основного сюжетного прийому та вмонтовування в чільний наратив низки оповідей (легенд, притч, алегорій тощо).

У підзаголовку І. Костецький формулює власне жанрове визначення й тематичну основу твору, а також указує місце й час розгортання дії: «Моралізаторський діалог, який міг мати місце між римлянином Теофі-

лом та Йоаном, прозвою Богослов, на острові Патмосі, наприкінці першого сторіччя християнської ери» [6, 40]. Він посилається на відомий в історії культури сюжет про ув'язнення, заслання та перебування Іоанна Богослова на острові Патмосі близько 95 р. (місце й час дії у творі). Знаковість цього епізоду в культурній, зокрема в християнській, історії в тому, що, за легендою, саме тут Іоанну відкрилося знання про долю світу і тут він створив найзагадковіше своє писання — книгу Об'явлення, відому як Апокаліпсис. Цей епізод із життя Іоанна описаний в апокрифі, складеному, як уважають, його учнем Прохором, що супроводжував учителя, зокрема під час його самітництва в печері, та, згідно із цим же переповіданням, записав із його слів Об'явлення; автор апокрифа стверджує, що після десяти днів перебування в печері Іоанн усвідомив особливу важливість моменту й наказав своєму учневі записувати все, що він говоритиме, а сам процес диктування тривав понад два дні. Яскравим художнім утіленням цього сюжету є картина Ієроніма Босха «Іоанн на острові Патмосі» (1504—1505), яка, вірогідно, стала одним із джерел твору І. Костецького.

Тяжіючи до автентичності, письменник прагне історизувати своїх персонажів, шукаючи їх прототипів у канонічних джерелах: приміром, римлянин Теофіл, співрозмовник і антагоніст Йоана, згадується в «Діях апостолів», а також у Євангеліях від Луки та Іоанна. Звертаючись до «високодостойного Теофіла», Лука, як і Іоанн, згадує його як ту особу, котрій кожен із них розповідав про Христа, його життя і вчення. Дехто з біблієзнавців, покликаючись на різні джерела, стверджує, що Теофіл, чию історію записали обидва євангелісти, був римським службовцем високого рангу, належав до новонавернених християн і, ймовірно, оплатив видання обох книг Луки. У «Дні святого» І. Костецький певним чином переписує канонічний сюжет: римлянин Квінт Теофіл, який не вірить в існування Христа, прибувши на Патмос, розшукує ув'язненого євангеліста Йоана, щоб той засвідчив, чи справді існував Христос (це основна, хоча й не єдина колізія твору).

У «Дні святого», як і в інших творах І. Костецького, відобразилася тенденція до зрощення різних родів (передусім епічного і драматичного) і жанрів (історичної, інтелектуальної, апокрифічної повісті, драми-мораліте), використання апробованих раніше художніх засобів (як-от: «потоку свідомості» — в переказі сновидінь Йоана, інтертекстуальності). У стильовому плані повість демонструє засвоєння експресіонізму й розширення його зображально-виражальних можливостей — через «психологічну екзотику», «стилістичну церемонійність», «по-східньому орнаментові кругування висловів з настирними домінантами в мотивах», «дограничну европеїстичність мови», «кинджальну різкість речення і наче альґебраїчну визначеність змістової сторони» [2, 200], що спостеріг у цьому творі Василь Барка. Загалом «День святого» побудовано за класицистичним принципом трьох єдностей — часу, простору і дії, а з погляду композиції повість складається з прологу, епілогу, шести розділів («щаблів») і семи «інтермедій». Кожний «щабель» передба-

чає, за правилами сцени, зміну локації і включення нового мовця-персонажа (Люцінія, торговця на ринку, Ерінни, Вероніки, Йоана та ін.): таким чином змінюються лише тематичні акценти, поетологічні прийоми, але незмінними залишаються превалювання діалогу над дією та описом (більшість подій відбуваються «за кадром», і автор обмежується лише їх констатацією), зосереджуючи увагу на парадоксальних судженнях, незвичних ситуаціях. І. Костецький максимально ущільнює часові й просторові рамки розповіді: у «Дні святого», як у класичній драмі, йдеться про один день із життя Йоана, а вірогідніше — про кілька годин його розмови з римлянином Квінтом Теофілом у перерві між молитвою і каторжною працею в копальні; це також один день із життя Теофіла — до й після його відвідин Йоана, між прогулянкою ринком, гостюванням у куртизанки й відбуттям назад до Мілета. Невипадково, аналізуючи драматургію І. Костецького, С. Павличко зауважила, що в ній «мало дії. Задокументалізовані деталі стають значними, але не розкривають свого значення» [13, 361]. Подієвість у прозі письменника зведено до мінімуму, бо «подія тут неістотна. Якщо ж інколи вона й трапиться, то лише для ілюстрування певного епізоду розмови» [11, 59]. Відмову автора від «описів матеріяльности в її щоденному вигляді» Василь Барка пояснював його прагненням подати «одухотворені вираження самого життя в найсуттєвіших духових темах. Якраз вираження, а не зображення» [2, 202], що відповідало експресіоністській спрямованості його прози.

Сюжет «Дня святого» визначається дискусією про природу людини, її всесилля і безсилість перед владою Бога, про її здатність чинити опір долі, а також про милосердя і його доцільність, — усе це становить зміст діалогу між Теофілом та Йоаном. Цей діалог, у якому відобразились притаманні творам І. Костецького ілюзійний алогізм і послідовність логіки, стає немовби підсумком усіх попередніх діалогів, у яких беруть участь головні й другорядні персонажі; в його основу закладено прийом агону — словесного двобою, що був композиційним елементом античних драм; і хоча жоден зі співрозмовників не переконав свого опонента, проте мета автора — поляризація світоглядів і світів, виражена через низку опозицій («владичності матеріяльної і духовної могутності», символізованих в образах Риму і Христа), — здається досягнутою. Всі діалоги-події відбуваються безпосередньо «на сцені», але сценічний простір (палуба корабля, ринок, вілла Ерінни, околиця й вілла Вероніки, копальня, двір в'язниці) організовано доволі своєрідно: він поділений на сегменти — вертикально й горизонтально; сценічність сюжету, гостра дотепність окремих реплік і сатиричних інтермедій поєднані з глибокою ідейною проблематикою, яка просвічує крізь усю словесну тканину твору (до того ж у властивій йому манері автор зумисне «загортає» ті чи ті смислобуттєві проблеми в іронічні чи саркастичні тони).

І багаторівнева організація «Дня святого», і її «подвійний» зміст розраховані на інтелектуального, обізнаного читача: письменник говорить із ним здебільшого мовою знаків і символів (зокрема через відсилання до ключових імен осіб, про яких згадують мовці: євангеліста Луки,

апостола Петра, Верґілія та ін.), із розрахунком на його співтворчість. «Подвійність» змісту «Дня святого» — у його тематиці, зверненні до проблем конкретно-історичних і універсальних, властивих початку нашої ери, часам зародження християнської свідомості, з одного боку, і повоєнному, постапокаліптичному світу людини середини XX ст., — із другого. Важливість цієї тематики очевидна, а злиття двох її складників — реалістичного і символічного — не применшує їхньої значущості, а створює унікальний тип взаємодії, в якій один елемент підсилює інший, сприяючи його глибшому розкриттю. Фрагменти дії з минулих часів, що розгортаються на «щаблях», а також уявні картини, зорові образи-видіння з «інтермедій» асоціативно пов'язуються з тим, що є для автора сучасністю (так само як в іншому творі смертний присуд, виголошений ченцеві Гайнріху священною інквізицією за умисні логічні парадокси й умовиводи в його працях, є алюзією до тоталітарної цензури). Зіткнення двох світоглядів і світів — старого і нового, античного і християнського — в діалозі-дискусії сановника Теофіла з апостолом Йоаном, прихильника римського ладу й носія цінностей імперської культури, влади, впливу й матеріального збагачення, і уособлення нового релігійного вчення, що пропагує ідеї любові, прощення й спасіння, становить сюжетну основу повісті. Цей діалог — композиційний центр, у якому концентрується основний зміст повісті, відображає інтенсивну динаміку й суперечності людського життя, конфлікт між античною філософією і християнською вірою, світським ставленням до життя і вищими етичними цінностями, які несе нова релігія; у ньому відбувається апробація духу постапокаліптичної європейської сучасності — вузлового, переламного моменту, коли, за висловом сучасниці І. Костецького, німецької письменниці Марії Луїзи Кашніц, «стоять над руїнами міст духово бліді руїни вартостей, які більш ніхто не оцінює, і віри, якої ніхто більш не визнає» [4, 45]. Спробою переоцінити ці «руїни вартостей» і віднайти сенс «віри, якої більш ніхто не визнає», а отже, збагнути сенс існування у світі, що постає з руїн, і була повість І. Костецького. Проводячи паралелі між ранньохристиянським і власним, повоєнним, часом, І. Костецький підкреслює повторюваність історичних циклів і актуальність духовних питань у різні епохи, наголошуючи на важливості морального оновлення повоєнного європейського світу, — його сюжет є своєрідним нагадуванням, що саме цінності й віра можуть стати основою цього оновлення.

Прозирання готики

Схожу до «Дня святого» долю має і середньовічна містерія «Історія ченця Гайнріха», яку І. Костецький називає фрагментом (вставною новелою) із задуманого, але так і ненаписаного прозового циклу про шістьох Гайнріхів, в основі якого — теми віри, сумніву, моральних дилем і пошуку істини крізь призму екзистенційних запитів людини XX ст. У передмові до публікації 1963 р. І. Костецький згадує історію написання повісті, характеризує різні її версії (українську й німецьку), їхні відмін-

ності, а також указує на її зв'язок із кінематографом і «театром масок». Два уривки з української версії цього твору публікувалися в альманасі «Світання» (1946, ч. 2) за редакцією Василя Барки, а також у часописі «Обрії» (1951, ч. 4), який редагував Ю. Косач, а німецька — в журналі «Арена» (Лондон, 1961), що виходив під егідою ПЕН-клубу, членом котрого був І. Костецький. Використовуючи традиційний у європейській літературі сюжет зустрічі ченця з дияволом, апробований і в українських авторів, наприклад у готичному романі «1313» Наталени Королевої про німецьке середньовіччя, І. Костецький творить нову, принципово відмінну од реалістичної, основаної на поетиці життєподібного, і неоромантичної, яка апелювала до містицизму й релігійності, форму розповіді й тип протагоніста, а також образ художнього світу, зрушеного з підвалин, хаотичного й абсурдного.

Основним творчим здобутком «Історії ченця Гайнріха» Василь Барка вважав «органічне відчуття ґотики» й осягнення середньовічної духовності, пов'язуючи цей здобуток зі стильовою природою твору, його експресіоністською основою, а предметом авторського зображення називав «всенародну душу середньовіччя, суто ґотичного». У творі І. Костецького, писав він, відновлено близькість із готичною культурою — «не в подобизні копії, а у творчому сприйнятті: через модерний стрій стилістики, в суто індивідуальній видозміні експресіоністичного письма, з винаходами образности, несподіванками компонування, також із капризами і всякою примхливістю, яка тільки можлива в українській мові» [2, 202—203]. Творче осягнення готичного, зокрема засобами експресіоністської поетики, через максимальну концентрацію дії і послідовне упускання другорядних елементів розповіді, актуалізацію ідейно-філософської проблематики, звернення до міфу й містики — це прикметні особливості повісті І. Костецького.

Історію ченця-богоборця, чий інтелектуальний потенціал призводить до внутрішньої боротьби, емоційних конфліктів і врешті-решт трагічного кінця, зіткано з низки абсурдних, пародійних (які показують його в різних зумисне непривабливих ситуаціях), а отже, умовних, спрямованих на виявлення певних сутностей, епізодів: безглузде монастирське животіння, зустрічі з мирянами, діалоги з дияволом як виплодом власної уяви, поборювання спокус, що ними випробовує диявол, і, зрештою, прагнення спокою, непорушності, забуття (на власну страту герой вирушає як на свято — певний себе, врівноважений і піднесений). Цілісність прозового наративу «Історії...» зумовлює передусім концепція персонажа, міфологічною основою якого є герой середньовічних легенд і містерій (так само як у «Дні святого» — ранньохристиянського епосу): використовуючи попередню літературну практику, письменник визначає напрям свого оригінального пошуку, до того ж алюзія до середньовічних творів як структуротвірна на різних рівнях пояснює і паралелізм між першоджерелом і його модерною інтерпретацією.

Прикметно, що І. Костецький не слідує усталеній традиції зобра-

ження середньовічної людини, її духовного й матеріального світу, а, вдаючись до засобів і форм, які можемо назвати умовними, переписує її. Художня умовність, яка організовує структуру всього твору, полягає насамперед у зміні принципу зображення на принцип вираження, себто у відмові опису матеріальної реальності, а отже і її конкретно-історичного аналізу, на користь фіксації її внутрішньої сутності. Це простежуємо, наприклад, у прийомі матеріалізації голосу, зокрема внутрішнього, який існує в нав'язливих формах, що їх персонаж здебільшого не контролює. Такою матеріалізацією є диявол, із яким чернець провадить діалоги про світ і доцільність його існування; вони метафорично відображають пошуки самоусвідомлення героя. Конкретну людську особистість і її індивідуальну долю замінює маска — завжди з багатозначним культурним змістом і низкою асоціацій (не забуваймо: чернець Гайнріх, від імені якого й про котрого ведеться розповідь, за задумом письменника, лише одна із шести масок персонажа). Експресіоністські техніки, зокрема символи й метафори, увиразнюють інтенсивність психологічних станів і відчуттів героя. Автор, наприклад, використовує метафору, щоб глибше відобразити душевний стан ченця, який, проходячи повз ворожих один до одного лицарів, переживає складні емоції: «Чернець Гайнріх ішов вибитою копитами стежкою. Йому на груди впала рожева квітка з яблуні, він перелякався і скинув її, мов осу» [7, 19]. Ця естетично приваблива деталь символізує ніжність і красу, а самé сюжетне зрушення — раптовий момент спокою в його житті — постає контрастом до агресії і насильства, котрі його оточують. Реакція Гайнріха, коли він скидає квітку, «мов осу», вказує на його несприйняття краси в умовах загрози чи сприйняття її як джерела страху. Витоптана копитами стежка символізує сповнене насильства й болю життя, яке він змушений долати.

Елементи гри, що проявляються через іронію, пародію і метафору, надають твору динамічності, а сама гра в контексті діалогів із дияволом стає способом критики соціальних і релігійних норм і дає змогу читачеві зануритися у складну й багатошарову реальність твору.

Парадоксальні писання, якими Гайнріх збурює священну інквізицію, відображають його складність як особистості: він і шукач істини, і бунтівник, котрий прагне знищити систему контролю, призначену відбирати в людини свободу думки. Однак, вирушаючи на страту — не так за вироком інквізиції, як із власної волі, відмовившись од спокуси диявола врятуватися самому і знищити світ, відомстивши йому за заподіяну несправедливість, як особистість він приречений на зникнення, адже люди про нього забудуть, писемні згадки буде стерто з джерел, проте в умовності, незавершеності образу, імовірно, і полягає художнє значення й культурний сенс цієї загадкової постаті. І. Костецький не пояснює вчинку ченця, не дбає про те, аби він був зрозумілим зі змісту твору чи з його внутрішньої логіки (а вся повість — принципово алогічна), і його відмова від раціонального чи будь-якого іншого пояснення мотиву поведінки героя контрастує з уповільненим розгортанням подій,

несподіваними чергуваннями іронічного й пародійного з драматичним і трагічним, поєднанням недомовленості й невизначеності з граничною конкретикою опису. Абсурдний, на перший погляд, учинок ченця відображає основну, гуманістичну у своїй суті, хоча й забарвлену глибоким песимізмом ідею твору. Ця ідея — про чисту думку, котра набула самостійного існування і «єдино спроможна все перетривати», а тому «не боїться жадного чобота», що може її розчавити, і про те, як трагічність людини стає її тріумфом, — по-середньовічному схоластична, резонує з авторською сучасністю, передусім із її екзистенціалістським смислом (тему людини, здатної взяти на себе відповідальність за долю світу, а також роздуми про абсурдність буття, свободу і її вибір письменник розвивав у різних творах). Пов'язаний із цією ідеєю містичний елемент повісті (зв'язок персонажа з дияволом) ускладнює її зміст, а прихований абстрактно-символічний пласт дає підстави тлумачити її як притчу про складність людської природи, людське існування загалом.

Отже, романи й повісті І. Костецького, попри їхню незавершеність, стали поштовхом до пожвавлення художніх пошуків у повоєнній еміграційній прозі й відобразили тенденції до трансформації жанрових і стильових структур, урізноманітнення умовних форм і прийомів і вибудовування ціннісних ієрархій. Вихід на поле «великої» прози став для письменника нагодою перевірити на практиці власні літературно-теоретичні настанови, зокрема тяжіння до зрощення епічного і драматичного (у «Троє глядять у дзеркало» та «Дні святого»), різних жанрів епічного (в «Мертвих більше нема» й «Історії ченця Гайнріха»), а також удосконалення зображально-виражальних можливостей експресіонізму як стилю, основного в його творчій практиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авторське читання [На «літературній середі» Ігор Костецький читав уривки з «Троє глядять у дзеркало»] // Українські вісті. 1946. 24 березня. Ч. 11 (18). С. 7.
2. *Барка В.* Експресіоністична проза Ігоря Костецького // Ігор Костецький: Збірник, присвячений 50-й річниці з дня народження письменника. Мюнхен: Видання «На горі», 1963—1964. С. 199—205.
3. *Бойко Ю.* Ігор Костецький: Оповідання про переможців. Дев'ять новель. Післямова В. Державина. В-во «Золота Брама» / «Мала бібліотека МУР-у» / 1946. стор. 27 // Рідне слово. 1946. Ч. 12. С. 127—129.
4. *Кашніц М. Л.* Про «я» / з німецького переклад Р. В. // Звено. 1946. Ч. 1. С. 43—45.
5. *Косач Ю.* Історизм і література // Українська трибуна. 1947. 8 червня. Ч. 41 (65). С. 4.
6. *Костецький І.* День святого // Ігор Костецький: Збірник, присвячений 50-й річниці з дня народження письменника. Мюнхен: Видання «На горі», 1963—1964. С. 40—96.
7. *Костецький І.* Історія ченця Гайнріха // Ігор Костецький: Збірник, присвячений 50-й річниці з дня народження письменника. Мюнхен: Видання «На горі», 1963—1964. С. 9—26.
8. *Костецький І.* Людина, що зникає у темряві. Розділи з роману «Троє глядять у

дзеркало» // Арка. 1947. Ч. 5. С. 26—29.
9. *Костецький І.* Мертвих більше нема // Кур'єр Кривбасу. 2011. № 258—259. С. 227—280.
10. *Костецький І.* Тобі належить цілий світ: вибрані твори / упоряд. М. Р. Стех. Київ: Критика, 2005. 526 с.
11. *Мариненко Ю.* «Так, як діється в творчому горінні митця...»: повість Ігоря Костецького «День святого» // Слово і Час. 2004. № 1. С. 54—60.
12. *Мечник С.* Початок невідомого: спогади 1945—1954. Мюнхен: Українське видавництво, 1984. 264 с.
13. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
14. *Соловей О.* Урочиста хода героїв (Про роман Ігоря Костецького «Мертвих більше нема») // *Соловей О.* Оборонні бої: статті, рецензії, есеї / післямова О. Пуніної. Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013. С. 5—18.
15. *Стех М. Р.* Обламки епосу визвольної боротьби: незавершені романи Ігоря Костецького // Кур'єр Кривбасу. 2011. № 254—255. С. 291—298.
16. *Стех М. Р.* Фрагмент картини в дзеркалі незавершеного роману // Кур'єр Кривбасу. 2011. № 262—263. С. 214—218.
17. *Юрова І.* Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі ІІ половини ХХ століття. Монографія. Донецьк: Норд-Прес, 2006. 270 с.

Отримано 12 серпня 2024 р.

REFERENCES

1. Avtorske chytannia [Na "literaturnii seredi" Ihor Kostetskyi chytav uryvky z "Troie hliadiat u dzerkalo"]. (1949, March 24). *Ukrainski visti*, *11*(18), 7. [in Ukrainian]
2. Barka, V. (1963—1964). Ekspresionistychna proza Ihoria Kostetskoho. In *Ihor Kostetskyi: Zbirnyk, prysviachenyi 50-i richnytsi z dnia narodzhennia pysmennyka* (pp. 199—205). Munich: Vydannia "Na hori". [in Ukrainian]
3. Boiko, Yu. (1946). Ihor Kostetskyi: Opovidannia pro peremozhtsiv. Deviat novel. Pisliamova V. Derzhavyna. V-vo "Zolota Brama" / "Mala biblioteka MUR-u" / 1946. Stor. 27. *Ridne slovo, 12*, 127—129. [in Ukrainian]
4. Kaschnitz, M. L. (1946). Pro "ya" (R. V., Trans.). *Zveno, 1*, 43—45. [in Ukrainian]
5. Kosach, Yu. (1947). Istoryzm i literatura. *Ukrainska trybuna, 41*(65), 4. [in Ukrainian]
6. Kostetskyi, I. (1963—1964). Den sviatoho. In *Ihor Kostetskyi: Zbirnyk, prysviachenyi 50-i richnytsi z dnia narodzhennia pysmennyka* (pp. 40—96). Munich: Vydannia "Na hori". [in Ukrainian]
7. Kostetskyi, I. (1963—1964). Istoriia chentsia Hainrikha. In *Ihor Kostetskyi: Zbirnyk, prysviachenyi 50-i richnytsi z dnia narodzhennia pysmennyka* (pp. 9—26). Munich: Vydannia "Na hori". [in Ukrainian]
8. Kostetskyi, I. (1947). Liudyna, shcho znykaie v temriavi. Rozdily z romanu "Troie hliadiat u dzerkalo". *Arka, 5*, 26—29. [in Ukrainian]
9. Kostetskyi, I. (2011). Mertvykh bilshe nema. *Kurier Kryvbasu, 258—259*, 227—280. [in Ukrainian]
10. Kostetskyi, I. (2005). *Tobi nalezhyt tsilyi svit: vybrani tvory* (M. R. Stekh, Ed.). Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
11. Marynenko, Yu. (2004). "Tak, yak diietsia v tvorchomu horinni mytsia...": povist Ihoria Kostetskoho "Den sviatoho". *Slovo i Chas, 1*, 54—60. [in Ukrainian]
12. Mechnyk, S. (1984). *Pochatok nevidomoho: spohady 1945—1954*. Munich: Ukrainske vydavnytstvo. [in Ukrainian]
13. Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi* (2nd ed.). Kyiv: Ly-

bid. [in Ukrainian]
14. Solovei, O. (with Punina, O.). (2013). Urochysta khoda heroiv (Pro roman Ihoria Kostetskoho "Mertvykh bilshe nema"). In O. Solovei, *Oboronni boi: statti, retsensii, esei* (pp. 5—18). Donetsk: Vydavnytstvo BVL. [in Ukrainian]
15. Stekh, M. R. (2011). Oblamky eposu vyzvolnoi borotby: nezaversheni romany Ihoria Kostetskoho. *Kurier Kryvbasu, 254—255*, 291—298. [in Ukrainian]
16. Stekh, M. R. (2011). Frahment kartyny v dzerkali nezavershenoho romanu. *Kurier Kryvbasu, 262—263*, 214—218. [in Ukrainian]
17. Yurova, I. (2006). *Tvorcha osobystist I. Kostetskoho u literaturnomu dyskursi II polovyny XX stolittia.* Donetsk: Nord-Pres. [in Ukrainian]

Received 12 August 2024

Vadym Vasylenko, PhD
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: vadym.s.vasylenko@gmail.com
ORCID https://orcid.org/0000-0001-7685-9258

MODERNIZATION OF THE EPIC. UNFINISHED NOVELS AND STORIES BY IHOR KOSTETSKYI: GENRE, STYLE, AND STRUCTURE

The paper analyzes several works of Ihor Kostetsky's experimental prose, in particular his unfinished novels "The Three Look in the Mirror" and "There Are No More Dead," as well as the stories "Saint's Day" and "The Story of Monk Heinrich," focusing on genre, style, literary technique, and ideas. There is a noticeable connection between the writer's literary practices and the achievements of 1920s Ukrainian literature, especially the work of avant-garde writers, whose technical inventions Kostetsky developed while focusing on the latest trends in postwar writing. Exploring themes related to the Ukrainian national movement, early Christianity, and the Middle Ages, Kostetskyi tests the possibilities of modernist writing and his own literary talent, demonstrating the importance of not only content but also form and material of his work. In the novels "Three Looks in the Mirror" and "There Are No More Dead," Kostetsky adopts an unconventional approach to the traditional theme of the Ukrainian nationalist underground during the Second World War. He transforms its genre and style characteristics by combining multiple genres, such as detective and fantastic, while emphasizing an expressionistic style. To achieve this, the writer employs a wide range of literary means and techniques.

Based on early Christian material, the story "Saint's Day" is placed at the intersection of epic and drama genres. Its content is shaped by spiritual, religious, moral, and ethical issues, which the author reveals through an analogy between Apostle John's period and his own time. "The Story of Monk Heinrich" is the author's attempt to comprehend the 'soul of the Middle Ages' through the genre of mystery, cinematic techniques, and the elements of 'mask theatre.'

***Keywords*:** novel, story, genre, style, structure.