



XX СТОЛІТТЯ

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.29-46>

УДК 821.161.2 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>

ПРОЗОПИС ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

У статті досліджується художня техніка Ігоря Костецького, новаторство форми і змісту його малої прози кінця 1940-х років. Розглядаються спроби оновлення жанрової природи новели, принципи творення образної системи, структури прозового наративу, використання кінематографічних конструкцій, прийому «потіку свідомості», ситуації лакуни, «тексту в тексті» тощо. До аналізу залучено твори, що увійшли до збірки «Оповідання про переможців», а також новели «Тобі належить цілий світ», «Перед днем грядущим», «Божественна лжа» і зразки їх літературно-критичної рецепції (розвідки Віктора Петрова, Володимира Державина, Юрія Шереха та ін.). З'ясовано, що твори І. Костецького апелюють до підсвідомості, посиленої асоціативності, образного мислення, уяви, важливим у них є чинник гри як один із елементів авторської поетики.

Ключові слова: жанр, образ, «потік свідомості», кінематографізм, лакуна.

З ім'ям Ігоря Костецького пов'язано новий за хронологією і світоглядом етап у розвитку модерної української літератури: своєю творчістю він оновив її жанрові, стильові, образотворчі особливості, зокрема, через ощадність мови, використання елементів кінематографа, психоаналізу, міфотворчості та ін. Кожен із текстів І. Костецького

Цитування: Василенко В. Прозопис Ігоря Костецького // Слово і Час. 2023. № 4 (730). С. 29—46. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2023.04.29-46>

© Видавець ВД «Академперіодика» НАН України, 2023. Стаття опублікована за умовами відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

несе певний відбиток авторської уваги як до нематеріальної реальності внутрішнього світу, так і довоколишньої дійсності, а серцевиною кожного з його творів є суб'єктивний досвід і персонально пережитий — психологічний і духовний, а не історичний — час. Хоча творчість І. Костецького, зокрема його проза, еволюціонувала, вже з перших спроб вона продемонструвала принциповий розрив із реалізмом і раціоналізмом, відмову від усталених жанрових форм. Вбираючи в себе доволі різно-рідні (неоромантичні, сюрреалістичні, екзистенціалістські та ін.) елементи — як складники авторських світогляду і стилю, вона тяжіла до синтезу і синкретизму.

Деструкція жанру, механізація образу

Видані в 1946 р. «Оповідання про переможців» І. Костецького відразу привернули увагу критики. Відзначаючи професійну майстерність автора, рецензенти «Оповідань...» не без застережень сходилися на тому, що ця хронологічно перша збірка з дев'ятьма прозовими мініатюрами — явище новаторське, але щодо того, чи це естетичне досягнення, чи творча поразка письменника, розходилися в думках. Так, у післямові до «Оповідань...» Володимир Державин називав їх не лише новелістичним здобутком автора, а й однією з вершин української прози ХХ ст., яка становить «принципову і глибоко знаменну подію в мистецькому розвитку сюжетової прози» [6, 25]; і це була важлива, хоча, як декому здавалося, завищена оцінка одного з провідних еміграційних критиків. Натомість, за висловом Віктора Петрова, вихід «Оповідань...» виявився «суворим і, слід визнати, нерадісним випробуванням для нашої критики». Цього випробування, вважав дослідник, критика не витримала, і навіть більше — «зазнала тут жорстокої поразки» [15, 715]. У цьому, зрештою, нічого дивного немає, твердить далі В. Петров, пояснюючи «коріння його [І. Костецького. — В. В.] змагання з критиками й критиків з ним» тим, що у своєму аналізі вони виходили з принципу ствердження, а автор «Оповідань...» — із принципу заперечення. Критики, які, на думку В. Петрова, зазнали поразки (хоча він і не називає їх безпосередньо), — це Юрій Шерех, Василь Чапленко і Юрій Бойко (Блохин). Аналізуючи їхні рецензії на «Оповідання...» І. Костецького й водночас уточнюючи та доповнюючи їхні думки, В. Петров (який, можливо, найближче підійшов до розуміння форми і змісту «Оповідань...») твердить, що всі вони виявили надзвичайну одностайність у своїх висловлюваннях про невідповідність жанрової належності «Оповідань...», але жоден із них не догледів нових для літератури тенденцій у структурі прозового наративу (деякі з них виокремив у післямові до збірки В. Державин), зосередивши увагу на деталях (жанрових, сюжетних, стильових тощо). Доволі показово, що стаття В. Петрова, підготовлена для альманаху «Світання», який видавало однойменне літературне угруповання, так і не вийшла друком. Редакція, зрештою, відхилила її, тому, як і збірка І. Костецького, вона виявилася заручницею упереджень і нерозуміння. Незгоду з окремими (зо-

крема стильовими) твердженнями В. Петрова висловив у редакційній примітці до рецензії Михайло Орест:

Редакція альманаху «Світання» схильна розглядати імпресіоністичний «ірреалізм» І. Костецького в його «Оповіданнях про переможців» (незалежно від питання про стиль інших його творів) як нормальний продукт розвитку західноєвропейського імпресіонізму 19 сторіччя і тому не приєднується до прикінцевих тверджень шанованого автора [16, 1151].

Підстави порівняти «Оповідання...» І. Костецького з естетикою імпресіонізму М. Орестові дала, ймовірно, їх насиченість зоровими та слуховими образами, тяжіння до синтезу музики, живопису, кіно, використання внутрішнього монологу як основної манери оповіді тощо. Стратегія В. Петрова, який писав про І. Костецького, полягала в тому, щоб показати безпорадність критиків і виявити в них брак знань і ерудиції, коли йшлося про нові художні пошуки та відкриття. Проте методологічні відмінності між І. Костецьким і його критиками, які зауважував В. Петров, були далеко не єдиними: рецепція прози І. Костецького як явища новаторського та експериментального об'єктивно й не могла бути однозначною. Те, що експериментальність творів письменника спричинила дискусії (про їх жанрово-стильові, образні характеристики), а нерідко наштовхувалася на стіну нерозуміння, — явище закономірне в літературному процесі 1940-х: художній експеримент сприймався як виклик літературній традиції, допоки (із приходом нового покоління, яке обрало своїм принциповим орієнтиром творчі новації, передусім письменників Нью-Йоркської групи) не створив власної.

Фіксуєчи невідповідність малих епічних форм, до яких звертається І. Костецький, їхнім жанровим визначенням, письменник-реаліст Василь Чапленко завершував власний аналіз «Оповідань...» так:

З цієї «жанрової констатації» самі собою випливають два висновки: по-перше, автор безпідставно назвав свою збірку (в підзаголовку) «дев'ятьма новелями» і, по-друге, автор післямови Вол. Державин неслухно увімкнув збірку (власне, всю творчість Костецького) як «глибоко знаменну подію в мистецький розвиток сюжетової прози» [18, 3].

Якщо закиди В. Державину щодо зарахування «Оповідань...» І. Костецького до «сюжетової» прози (його «новели» принципово безсюжетні) й твердження про них як «принципову і глибоко знаменну подію» (В. Державин не вказує, у чому принциповість і «глибока знаменність» такої події, як дебютна збірка І. Костецького, але, ймовірно, працюючи над післямовою, він тримав у пам'яті й інші, на той час не друковані, твори письменника) і мають сенс, то його неухвага до принципу, на якому побудована вся збірка, — показова. Говорячи про «відсутність виразно побудованих сюжетів» і про те, що «цей дефект — недосконалість сюжетної будови — дуже знецінює мистецьку вартість творів І. Костецького», В. Чапленко висловлював жаль через те, «що наші прозаїки так мало працюють над сюжетобудовою. Це має вагу для всіх прозових жанрів, за винятком нарису, а про властиву новелю поза сюжетом не можна про-

сто й говорити» [18, 3]. Втім, саме те, про що, як здається В. Чапленкові, «не можна говорити», і прагне ствердити І. Костецький. Те, що письменник виніс у заголовок («оповідання») і підзаголовок («новели») жанрові визначення, невідповідні формі його творів, на думку В. Петрова, — продумана та вмотивована стратегія: «...заголовок і підзаголовок мають декларативний характер. Це формули оперативного призначення. Тези теорії. Вони покликані виконати цілком певну функцію...». Ця функція, вважає В. Петров, — спроба деструкції новели (й оповідання) як жанру:

Справа йде про те, що речі, вміщені в збірці Костецького і названі в заголовку «оповіданнями», а в підзаголовку «новелями», не є ні тими, ані тими. Вони є спробами деструкції новели, етапами в намаганні деформувати жанр новели. Так і треба розглядати кожну з цих речей як різні типи деформованої новели. Новели, які не є новелями [15, 716].

Простежуючи деформацію жанру новели до антиновели, зокрема, через розпади її форми, В. Петров указує на зміну принципів оповіді (з описового до антиописового), подієвості («...дія у Костецького “не розгортається”, і не “проступає”, і тим паче не “відбувається”. Це не-дія» [16, 718]), а також функції художньої деталі. Зміна усталених принципів, на думку В. Петрова, — найважливіша особливість збірки І. Костецького: її автор, вважає дослідник, творить новий образ технічного світу, який не має нічого спільного з тим образом світу фізичного, який існував досі, — він є його антитезою. «Збірка новель І. Костецького є спроба запровадити техніцизм у літературі, творити деталі, образи, ландшафт, людей, сюжети, виходити з вимог технічної конструкції деталю й персонажу, а не з вимог об'єктивного відтворення фізичної даності зовнішньої природи» [15, 718], — стверджує В. Петров. «Не-дія», згідно з обраним І. Костецьким методом, «не відбувається» так (і для того), щоб на першому плані залишалось абстрактне, деперсоналізоване «Я», що є схемою персонажа — не відображенням реальності, а її маскою.

«Оповідання про переможців» суттєво відрізнялися від того, про що і як писали українські письменники з «плянети Ді-Пі». Споріднені з пошуками українського авангарду 1910—1920-х років і з художніми відкриттями його європейських сучасників, художні експерименти І. Костецького відображали ідею автономного і справді творчого (а не репродуктивного) мистецтва, яку він обґрунтовував теоретично і яка мала для нього значення принципове: творити оригінальні мистецькі цінності, які би перетворювали дійсність, а не пасивно наслідували її, — так визначав І. Костецький свій творчий дороговказ. Це означало відмову від дослівності й однозначності та використання інтертекстуальності, асоціативності, «багатопланового виразу», комплексного бачення речей і явищ. Відкидаючи зужиті реалістичні форми, І. Костецький користується різними «технічними відкриттями» сучасників: «потокем свідомості», прийомами кінематографізму, психоаналізу та ін. Новаторство письменника В. Державин пояснював формальними особливостями його новел,

вказуючи на шукання ним таких форм вислову, які б не описували і не визначали раціонально ті почуття й ідеї, що їх автор намагається закласти у твір, а сприяли б появі їх у свідомості читача через високоестетичну організацію вислову. В пошуках джерел «нового ідеалістичного мистецтва», яким для нього й були твори І. Костецького, В. Державин сягає аж до XVIII ст. і говорить про реалізм, символізм, експресіонізм і сюрреалізм, згадує авторів, які мали вплив на творчу манеру І. Костецького, зокрема Джеймса Джойса в англійській і Ернеста Гемінґвея в американській літературі. Підсумовуючи, критик зазначає:

Для української белетристики, що вона досі — з небезосновною обережністю — перебувала ніби осторонь тих стилістично-композиційних спроб і шукань, надзвичайно важить той факт, що в творах І. Костецького вони відразу виступають не в ролі малопрístupних читачеві або й естетично сумнівних експериментів, а як органічний чинник нового ідеалістичного мистецтва прози, яке відкидає гадану самовартість описової матерії т. зв. реалізму і оперує переважно емоціями й артефактами, відчуваними поза літературним словом і поміж граматичних словосполук [6, 25].

І. Костецький обмежує місце й час дії кожної з новел до мінімуму, звертаючи основну увагу на деталі. Художню дійсність він творить через образ конкретизований, але пропущений крізь власне, нерідко понадміру суб'єктивне сприйняття дійсності. Через це його образи часто нагадують багатозначні, багаторівневі метафори, а в деяких випадках — ребуси чи ієрогліфи, що потребують для розкодування певних знання чи досвіду. Мовну ущільненість і лаконізм «Оповідань...» скеровано на те, щоб мінімумом технічних засобів (зокрема кінематографічних) досягнути максимуму враження. Кінематографічна техніка (кадрування, напливи, зміна ракурсу, темпу дії тощо), загалом характерна для письма І. Костецького, в «Оповіданнях...» стає основною: окремі новели зіткані немовби з випадкових образів та ситуацій і нагадують короткометражні фільми, або, як стверджував В. Державин, «свого роду “психологічні кадри” духового — не зорового! — кіносценарія» [6, 26]. Велике значення при цьому надається структуруванню елементів твору (сюжету, композиції, образів та ін.) навколо єдиного центру організації враження (конфлікту, мотиву, ситуації тощо). Спільним для всіх дев'яток новел І. Костецького прийомом Ольга Деркачова вважає «своєрідне кадрування, вибір окремої сцени і заповнення нею всього твору, відсікання всього менш важливого чи несуттєвого» [9, 73].

Ці твори, — зазначає вона, — ловлення миті, моменту, викадровування найважливішого, сукупність певної послідовності невеликої кількості кадрів із обов'язковим айстопером. Саме невеликої кількості кадрів, немов автор боїться, що читач за надміром сцен, епізодів може не побачити найважливіше, не зупиниться там, де повинен зупинитися, а зачепиться поглядом за ім'я чи звички, а важать не вони, важить мить, що стає вирішальною, вчинок, який змінює не лише персонажів, а й читачеве розуміння того, якою повинна бути розказана історія [9, 83—84].

Звісно, І. Костецький не вперше застосував елементи кіно в українській літературі: в цьому ряду варто згадати Юрія Яновського з його «Майстром корабля», Леоніда Скрипника з його «Інтелігентом», кінемаграфічність романів Майка Йогансена «Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію», «Пригоди Мак-Лейстона, Гарі Руперта та інших». В «Оповіданнях...» І. Костецький використовує не лише кадрування й монтаж, а й ритміку і звук, умовчання, мозаїчність і чергування планів, варіюючи ритми і залучаючи розмаїтість значень, наголосів, інтонацій різних мовних шарів. Текстуально це виражається через своєрідність наративної структури: письменник переймається не лише тим, «якою повинна бути розказана історія», а й тим, *як* саме вона повинна розказуватися. Тому наративній стратегії як основній підпорядковано всі інші елементи твору: сюжет, композицію, граничну зосередженість на темі оповіді (вона варіюється й урізноманітнюється в кожній новелі).

Загалом «Оповідання про переможців» сприймаються як своєрідна творча лабораторія, в якій І. Костецький досліджує можливості мови й художньої техніки, експериментуючи з поняттями жанру та образу, а своєрідність текстів, що увійшли до збірки, полягає в множинності значень кожного образу та слова.

Про механічність художніх засобів І. Костецького й матеріальність його образів один із тогочасних критиків писав:

Намагання змеханізувати слово, утотоживши його з матерією, — це для автора основне завдання. Він не вдовольняється словом як прямим і єдиним засобом. Він спробує обернути його в залізо, в механізм, у складники повітря. Він домагається з новелі зробити фільм, музику. Це те, що переживає конструктор, коли міркує над формою літака [3, 17].

Зразковою для розуміння художньої техніки І. Костецького може бути новела «Там високо на горах», якою відкривається збірка і яка є немовби увертюрою до музичної композиції (не забуваймо, що «Оповідання про переможців» — це «новелі з нотами»). Її образний ряд складається з чотирьох постатей, які тримаються за руки («Четверо хлопців узялися за руки»), і землі, яка в них під ногами («Їх розстріляли широкою чергою з кулемета. Вони лягли на землю і не сказали більше ні слова. Замість них мала промовити земля» [11, 5]). Великі (масштабні) пластично-зорові плани перемишуються з малими (епізодичними), абстрактне — з конкретним, а загальне — з частковим. Художню організацію новели (зокрема мовну, з елементами притчевості чи легендарності) та її образно-символічний ряд підпорядковано змісту: образи гір, із яких сходять хлопці, й землі, яка після їхньої смерті має промовляти (помститися?) за них, і їхня кількість (чотири, як і сторін світу) відображають схему світоустрою — того «нового образу технічного світу, який не має нічого спільного з тим образом фізичного світу, який існував досі» [15, 718]. Тяжіння до умовності та схематизму поєднується в І. Костецького з прагненням до епічної масштабності, універсальності створюваної

ним картини. «Автор полює за вселюдським. Він хоче очистити вселюдське від вічнаціонального, з одного боку, від часового і льокального з другого. І тому маємо в ньому не почуття, а символи почуттів, схему, яку має заповнити своїм змістом фантазія читача» [2, 128], — стверджував Ю. Бойко. Те, яким змістом може заповнити цю схему уява читача, літературознавець продемонстрував у своїй інтерпретації (а вірогідніше — в її неможливості) новели «Там високо на горах». «В результаті, — підсумовує Ю. Бойко свій аналіз, — замість політично актуальної новели, яка, в разі творчої сили автора, могла б містити і якесь зернятко вічного, загальнолюдського, маємо ребус, схему, що її заповнити змістом може лише читач, наділений талантом поетичної уяви. Костецький ставить читачеві більші вимоги, ніж собі» [2, 128—129]. Ще виразніше неможливість однозначного потрактування виявляється в Остапа Грицяя, який, полемізуючи з МУРівськими критиками й автором післямови до «Оповідань...» В. Державиним, погоджувався з ними лише в тому, що новели І. Костецького — це «не новели», і, засуджуючи формалістичне експериментаторство автора, заперечував їх художнє значення. Жанр «Там високо на горах» він визначив як афоризм:

Як бачимо — з традиційною формою новели автор зірвав цілком, бо в усій літературі світу не знайдете новели об'ємом усього 13 рядків. Але якщо так, то це взагалі ніяка новеля та й взагалі ніяка нова форма, ніяка новість ідеалістичного мистецтва, а стара як світ форма поширеного афоризму, така улюблена авторами в сюжетах казково-поетичного характеру, де з одної сторони іде про пластику тонкого, мініатюрного малюнку, а про мистецько заховану глибину основної думки з другої [4, 11].

З цими оцінками співзвучні й міркування Ю. Шереха про право на експеримент і його межі. Глибокодумність новел І. Костецького (у визнанні естетичного рівня яких, уважаючи їх «ребусами і гієрогліфами», не відмовляв навіть Ю. Бойко), на думку Ю. Шереха, уявна: їх художні образи — фіктивні, а сама «ідея збірки — штучна й надумана»:

Вони [новели. — В. В.] не мають за собою ні динаміки, ні проблематики. Недоговорення багато дуже важить у літературі... але коли не дано взагалі нічого, крім кількох фальшивих деталей, читач має право не вірити авторові, що за всім тим щось ховається. Навіть тоді, коли суб'єктивно в автора справді щось ховається [20, 4].

Для Ю. Шереха новели І. Костецького — не твори, а лише матеріали до творів, «технологічно цікаві для письменників, але ледве чи потрібні читачеві», а обраний ним метод механічного фіксування станів свідомості — художньо неефективний і такий, що «завжди деіндивідуалізовує персонажі і тому за рідкими винятками жадного мистецького ефекту не дає» [20, 4].

Новела «Бог та мудреці», як й інша — «З переказу», за жанром споріднена з байкою, а за змістом є візуалізацією значення цитати з «Ідіота» Федора Достоевського про особливу природу релігійного почуття і недоступність його для атеїстів через заперечення ними ірраціональ-

ного способу світопізнання. «Рознеслася чутка, що Бог pojavився між людьми і ходить в людській подобі. Люди бігли і кричали» [11, 6]. Техніка візуальності змінюється прийомом подієвості — прискоренням або сповільненням дії. Мудреці вирішили подивитися, з чого складається Бог, і почали скидати з нього сорочки, а люди з очікуванням і цікавістю спостерігали, хто або що буде під останньою сорочкою. Під нею виявилася порожнеча. Далі відбувається зміна зображення — «стоп-кадр»: «А Бог стояв осторонь, цілий та неушкоджений, стояв і дивився на них очима живими» [11, 6].

В основі новели «Зоря» — контрасти небесного сяйва зорі й електричного освітлення, світла природного, космічного і штучного, земного. Центральний образ — таборянин, який вийшов за огорожу свого табору і був зупинений поліцаєм (ні імені персонажа, ні мотивації його вчинку — залишити територію табору в пізню годину, автор не повідомляє). Уважаючи цю новелу найбільш вдалою в усій збірці, Ю. Бойко вбачав її сенс «у протиставленні двох натур — прозаїчного, наскрізь буденного поліцає-німця, носія порядку і дисциплінованості, та чужинця-мрійника» [2, 129]. «Зоря», як і дві інші пов'язані з нею новели («Третя Ема», «Валерій і білі плями»), за Ю. Шерехом — своєрідні «психологічні етюди» чи «параболи з мораллю», образну і сюжетну схему яких він охарактеризував так:

«Дія» усіх — тільки внутрішня, герой — тільки один. Він названий різними іменами, але міг би бути скрізь названий «я». В усіх трьох етюдах однаковий хід «дії»: героєві чогось дуже хочеться (або не хочеться) — і він робить протилежне, змушує себе до нелюбого. Інші дійові особи з'являються тільки як каталізатори внутрішнього зрушення [20, 4].

У новелі «Я і машина» основну увагу зосереджено на звукописі, ритмізації й алітеруванні (удари молотка недосвідченого шахтаря) — засобах радше поезії, ніж прози. Зміна ракурсу зображення і прийом «склеювання кадрів» основні в новелі «Бомбардування»: автор одночасно зображує одну й ту ж подію «згори», «знизу» і знову «згори». Перший кадр — льотчик бомбардувальника в небі, другий — люди на землі під час бомбардування, третій — знову льотчик у небі. Розповідь ведеться від двох персонажів, окреслених так схематично, що доцільно сприймати їх лише як певні «пункти погляду» в їхньому перехрещенні. Весь текст оформлений як набір випадкових фраз — це хаотичний потік асоціацій двох осіб (того, хто скидає бомби на людей, музеї, собори, й того, на кого їх скидають), алогічне нанизання думок одна на одну (з бомбардувальника вгору й під натиском бомбардувальника вниз).

«Боротьба за прапор» — кульмінаційний у збірці й, можливо, один із найцікавіших щодо форми та змісту (зокрема, у плані перехрещення зовнішньої дії і внутрішніх душевних колізій) в усій новелістиці І. Костецького епічний твір. Його епічність — не в розлогості полотна, а в місткості та сконцентрованості матеріалу, в його художньому узагальненні. Деталь, зафіксована на картині роботи Леонардо да Вінчі, де зображено

битву, що відбулася в далекому 1444 р. між флорентійцями й міланцями під Ангієрі, — люди, які із завзяттям вчепилися одне в одного, змагаючись за хоругву, — трансформується в іншому часі, в іншій війні — боротьбі за прапор між соратниками-побратимами, які з цього моменту стали запеклими ворогами. Саме на цій зразковій у планах жанру, форми, сюжету й композиції «героїчній новелі» В. Державин і висноував своє уявлення про модерністську (звісно, без уживання цього терміна) поетику І. Костецького, її найважливіші риси (антиреалістичність, умовчання, кінематографізм та ін.). В одному з листів до Ю. Шереха про свою післямову до збірки І. Костецького він повідомляв, що вона «розрахована на який завгодно склад збірки, але з обов'язковою наявністю новелі “Боротьба за прапор”» [7, 2]. Без сумніву, висока (і, як здавалося сучасникам, завищена) оцінка В. Державиним «Оповідань...» І. Костецького базувалася саме на аналізі «Боротьби за прапор». Сюжетно новела складається з чотирьох епізодів (боротьби за прапор, суду, бою, освідчення), кожен із яких у межах традиційної поетики міг би скласти основу окремого розділу, якщо не самостійного твору. Всі «події», що «відбуваються» в новелі, розгортаються в одному напрямі: від мовлення до мовчання, від життя (серед смерті) до смерті (серед життя). Кінематографічність «Боротьби за прапор» виражена передусім через прийом «частини замість цілого» — фрагментування образу та «дії» на окремі частини. Цей прийом увиразнює кінематографічність бачення письменника і визначає нестандартність його підходу до зображення. «Історії» двох персонажів-повстанців розповідають не вони самі, а їхні руки — те, що вони тримали, до чого доторкалися з дитинства і до моменту боротьби за прапор. Ця деталь є важливою і в інших епізодах: «отаман лягнув долонею по столі»; повстанці «стиснули один одному руки»; «Параска плакала, закривши обома руками обличчя»; «вона поклала на його руку свою» та ін. Зовнішні дії в новелі віддзеркалені внутрішніми колізіями, а її авангардистська форма посилена гуманістичним пафосом (зокрема ідеєю долання національної обмеженості: конфлікт білоруса й українця за трофей — бойовий прапор супротивника). Недоговореність сюжету, замовчування інтриги, упущення епізодів, які би зв'язували дію, — все це скеровано на те, щоб підкреслити характери, в яких І. Костецький прагне дати відчуті і зрозуміти поняття людської гідності.

Звісно, «Оповідання про переможців», як і наступна збірка «Там, де початок чуда», не стали вирішенням усіх (чи навіть основних) проблем жанру та форми новели, але запропонували один із потенційних варіантів такого вирішення.

Ситуація лакуни

«Тобі належить цілий світ» (1946, 1950) — один із найпотужніших текстів І. Костецького, в якому він укорте підтвердив майстерність творення характеру, зокрема, за допомогою прийомів безпосереднього («потік свідомості», внутрішнє мовлення, невласне пряма мова тощо) й опосе-

редкованого (напливи, монтаж та ін.) психологізму. В цьому творі, що його М.-Р. Стех назвав «телеграфною міні-версією психологічного роману» [17, 171], І. Костецький прагне максимально точно відтворити свідомі, підсвідомі процеси й імпульси, відбиті в миттєвих враженнях, думках і почуттях героя, у внутрішніх глибинах його людського «Я».

Важливе значення у тексті має ситуація лакуни, себто розриву між оповіддю про подію та дійсністю, коли читач не отримує однозначної відповіді на питання про те, де відбувається подія та чи відбувається вона взагалі. І. Костецький трансформує тему фізичної і психічної травм, які переживає герой новели, німець Фріц Мюллер, у вагомий сюжетотворчий конструкт і пропонує читачеві такий тип твору, в якому ситуація замовчування замінює собою оповідь про подію. Фіксацію травми в «Тобі належить цілий світ» реалізовано за допомогою повторення одних і тих самих слів і фраз — прийому, який автор використовує для імітації техніки «потoku свідомості» чи, за словами І. Костецького, «потoku притомності». Її суть, за визначенням Ю. Шереха, «полягає в тому, що автор подає не образ самих подій, а образ того, як вони відбиваються в свідомості героя» [19, 30].

Даремно намагаючись налагодити життя в повоєнній Німеччині, установити взаєморозуміння в родині, яка вижила після бомбардувань, Фріц Мюллер проявляє нездатність адаптуватися до нового, повоєнного світу. Поле травми колишнього ветерана вермахту, який переживає депресію, не обмежується фізичними ранами, які він виніс із поля бою та упівського полону, як і не вкладається в категорії поразки чи втрати, які, попри те що дають про себе знати, усе ж не є визначальними. Травма Фріца стає лакуною, яку не можуть заповнити мати, дружина, син, яка загалом не підлягає зціленню, є неминучою та непоборною. Її пов'язано з психологічним оновленням Фріца, зміщенням акценту з принципу, що йому «належить цілий світ» лише тому, що він німець, на принцип, що світ «належить винятково добрим людям», які виборюють справедливість у, здавалося б, неможливих умовах. Психологічну метаморфозу, що відбувається з Фріцом, не обмежено переосмисленням етичного закону — її зумовлено знанням про те, що українські повстанці, які побачили в ньому «не ворога, а людину», мусять загинути в протистоянні з незрівнянно дужчим супротивником, бо світ облаштовано несправедливо. Знання про те, що станеться, про неминучу та не виправну трагедію, становить ядро травми, яка призводить Фріца до нездатності радіти власному порятунку й порятунку своєї родини. Травма, що психологічно знищує, фізично паралізує Фріца, веде до анемії почуттів, до безпричинної руйнації родинного життя і всеосяжного відчуття самотності, водночас формує нову біографічну історію, нову траєкторію життєвого досвіду, незалежно від того, запрагне чи не запрагне герой скористатися ними після того, як спроба повернути попередню, довоєнну ідентичність, пов'язану з розумінням своїх політичної і культурної належностей, зазнає краху.

І. Костецький концентрує увагу на психологічній еволюції героя, фізична травма якого, отримана на полі бою («неймовірно страшний удар

по голові»), стає причиною пробудження зі стану несвідомості. Загалом стан пробудження Фріц переживає двічі: після першого удару по голові, переміщуючись зі світу ідилічного німецького міста у світ воєнного хаосу (упівського полону, націоналістичного підпілля, концтабору Бухенвальду), та після другого, дистанціюючись із світу підпілля в повоєнну реальність. Однак повернення до бюргерського світу, «пробудження зі сну» після другого удару по голові відбувається в іншому, незахищеному ілюзією, як у першому випадку, стані.

Ситуацію лакуни в «Тобі належить цілий світ» І. Костецький демонструє у вчинках Фріца, який через власне уявлення про честь і безчестя втрачає можливість національного (як німець) і родинного (як батько, чоловік і син) самоствердження. Текстову лакуну можна помітити й у зміщенні сенсу, велика частина якого — в підтексті. Так з'являються навмисні «підміни» та «застереження», або, вдаючись до поняття Девіда Лоджа, «замикання», завдяки яким читач розуміє внутрішній зміст твору. Можна припустити, що така побудова новели вказує на масштабність і водночас «невиліковність» травми, яку воєнна катастрофа завдала героєві, немовби заживо похованому повоєнними реаліями.

«Текст у тексті»

Перегук між образами Олега Ольжича, пам'яті якого присвячено новелу І. Костецького «Перед днем грядущим» (1947), і її протагоніста — бойовика-націоналіста Ярослава Володимировича — має свою аналогію (хоча і з іншим потрактуванням) у повісті «Еней і життя інших» (1946) Юрія Косача в історії археолога та лідера підпілля Ірина. У своїй «белетристичній мініятурі», писав В. Державин,

попри кілька невдалих висловів, що можуть бути тенденційно використані політичними противниками Ольжичевими, — письменник спромігся подати героїчний образ великого поета, воївника й мученика нашої національної державности не лише з гідним його постаті піететом, а й з тією гострою чіткістю, з тією своєрідною і яскравою спостережливістю, яка, замість псевдопатетичного бронзування, розкриває в герої людину... [8, 21].

Цьому завданню — «розкрити в герої людину» — й підпорядковано основний творчий задум новели І. Костецького.

Твір починається динамічно, фіксуючи на рівні деяких деталей місце й час розгортання подій: окуповане польське місто, близько одинадцятої години вечора. Як і в інших новелах І. Костецького, події у звичному значенні цього слова (а отже, дії, що відбувається) у «Перед днем грядущим» немає — тут є її очікування і передчуття. Сюжет новели складається з трьох епізодів: вирушаючи на виконання терористичного акту проти німецької окупаційної влади, бойовик-націоналіст Ярослав прощається зі своєю вагітною дружиною; дорогою він зустрічає знайомого професора, який «затягує» його в розмову, і між ними відбувається полеміка; залишившись наодинці, професор читає записку бойовика. Роз-

мова, яка зав'язується між Ярославом і професором, — зіткнення протилежних світоглядних і ціннісних (гуманізм / нігілізм) позицій — підпорядкована основному задуму (здійснення життєво важливого вибору) та має вагомий ідейно-етичний і світоглядно-філософський зміст. Елементи зовнішності героїв фрагментовані так, щоб підкреслити найменші порухи психіки, увиразнити (чи протиставити) їхні характери, але характерологічну функцію в новелі виконують не лише елементи зовнішності чи художні деталі, а також (чи навіть передусім) висловлювання («внутрішні» й «зовнішні»), що й розкривають сутність персонажів як особистостей. Професор (на відміну від свого ідейного антагоніста, він залишається безіменним, і відмова автора від індивідуалізації цього персонажа важлива, адже він постає як певний тип) намагається утримати Ярослава від самовбивчого кроку та переконує його в марності жертвності, у тому, що він не має права губити свій таланти і що його життя важливіше, ніж смерть («Сили, сили збережіть, Ярославе Володимировичу. Ваші сили потрібні всім, потрібні нації, коли хочете» [12, 51]), а на кінець застерігає від наслідків, які матиме його вчинок, бо окупант — «це не супротивник, це просто масовий винищувач», і за одного він розстріляє тисячу: «...вони кожен спротив у зародку здушуть, і за одного розстрілюють тисячами» [12, 51]. Зрештою, переконує професор, ніхто не оцінить його самопожертву: «Бо коли злетить ваша золота голова, повірте мені, півень навіть не кукурикне. Бо не та доба, інша доба, Ярославе Володимировичу» [12, 52]. Бойовик-націоналіст запевняє, що його «ніхто не посилає на смерть», це його власне свідоме рішення, його етичний, зумовлений глибоким внутрішнім переконанням, вибір, а не «мазохізм ризику», як це здається професору. Ярослав не закликає діяти як він, натомість власним вчинком показує приклад для інших: «Мене ніхто не втручає. Я сам. Мене ніхто не підбиває на небезпеки. Я сам. Мене ніхто не посилає на смерть. Я сам» [12, 51]. Всупереч тезі професора про недоцільність самопожертви, Ярослав стверджує, що «є ще щось, проте, над доцільністю», і це «щось», переконаний він, «велить над усі накази людські. Над усі заборони» [12, 52]. Герой не лише не сподівається на славу чи бодай визнання власного вчинку («ніхто не подякує і не згадає добрим словом»), а знає, що «настане час, коли не буде такого наклепу, якого б не чіпляли» до нього і його соратників. Завершившись (настає комендантська година), діалог між професором і бойовиком продовжується через читання записки, яку професорові залишає, ідучи на смерть (щоб підтвердити власні висловлювання вчинком), його співрозмовник. Прочитавши записку, професор одразу її знищує, проте читач «тримає» її в пам'яті.

Композиційний прийом «тексту в тексті», до якого І. Костецький звертається і в інших своїх творах, виконує функцію прихованого «попущання» і дозволяє увести в «зовнішню» дію та діалог «внутрішню»: записка, адресована «кому-небудь» і «нікому спеціально», насправді є, з одного боку, ідейною і філософською програмою, призначеною читачеві, а з другого, — «психологічним документом», який прояснює мотиви вчинку бойовика, психологічну структуру його особистості. Як своєрід-

на програма записка містить п'ять пунктів (моральних зобов'язань), кожен із яких є певним кодом (етичною максимою), який потрібно «прочитати», а їх зміст побудований на протиставленні істини та брехні, Людини і людей, вічного та минушого, буття й небуття.

«Естетична помилка»

Порівнюючи «Божественну лжу» з іншими новелами І. Костецького, В. Державин уважав, що вона становить собою «естетичну помилку». І уточнював:

Але це справжня «творча помилка», певний етап на шляху до того високого — ідеалістичного самими вже мистецькими засобами своїми — артизму, який принципово відкидає матеріалістичну концепцію мистецтва як наслідування так званого «життя» (буцімто реальнішого за само мистецтво), відкидає позаестетичну матерію опису... і промовляє до читача не прозаїчним змістом слова, а самим словом — тим творчим словом-логосом, що знаменує в поетичному вислові все сказане й несказане, як безпосередній еквівалент несказаної ідеї [5, 11—12].

Говорячи про надважливе для І. Костецького ідеалістичне (протиставлене матеріалістичному) сприйняття дійсності та прагнення сягнути максимальної «виразності слова» (що означає: вилучити все, чого немає в самому значенні слова), В. Державин, не торкаючись окремих деталей, на загал повторює те саме, що він писав у післямові до «Оповідань про переможців».

Важливе значення для розуміння змісту новели має складена автором англomовна анотація до неї: І. Костецький говорить про зв'язок мотиву «Божественної лжі» з видрукуваною в «Хорсі» поемою Леоніда Полтави, про тему новели («герой покидає свою дружину в їхню шлюбну ніч, щоб приєднатися до боротьби загону повстанців проти нацистів»), її західноєвропейські джерела (їх він не розкриває) і новаторство («український автор переформовує ці впливи по-своєму» [10, 68]).

Кожен із восьми розділів «Божественної лжі» зосереджений на окремому мікросюжеті й поєднується з іншими композиційно та за фавбулою. Перша частина «Божественної лжі» сполучує сюжетні елементи з останньої сцени «Кармен» із епізодами театрального життя, психологізм подій, що відбуваються на сцені (дон Хосе Наварро вбиває зрадливу Кармен), — із реаліями побуту (тут важлива не тематична двоплановість сюжету, хоч стилістично вона довершена, а естетична гармонізація відмінних тематичних планів). Звернімо увагу на цей фрагмент:

На площі перед цирком урвалось життя жінки. Тут, на площі перед червоним цирком, сталась велика подія. Сказано бо, дві великі миті в житті жінки: хвилина шлюбного ложа, хвилина смерті. Вона впала, велика багряна троянда, зрізана кривим ножом садівника. Хвилина шлюбного ложа, хвилина смерті. Велике, розпечене сі-бемоль пристрасти. Ми здригнулися: смерть пододала дане слово, смерть. Люди з'юрмлюються дивитись на смерть. І падає на натовп, на бандерильєрос, на все крилатий мотиль, мальована заслona, бо ж зрештою червоний цирк вигадав маляр, і капельмайстер кладе батуту на пюпітр. І сі-бемоль летить на нас і розбігається, бо всі моментально підвелися [10, 49].

«Божественна лжа» вибудована на асоціаціях (зорових і слухових), які породжують в уяві картини, іноді відмінні від того, про що безпосередньо йдеться у творі. Тяжіння до модерністської (авангардистської) поетики помітно у творенні збірних і деперсоналізованих образів. Зокрема, образи учасників весільного застілля нагадують не людей, а набір масок і голосів, схрещення ліній і суміш фарб; деякі з них, хоча й наділені іменами, позбавлені будь-яких рис індивідуальності. Калейдоскопічність подій (про логічно продуману та послідовну дію тут, ясна річ, не йдеться), що починаються з другої частини (повідомлення про шлюб Валюшки / Кармен із Григором / доном Хосе — її основний лейтмотив), безстороння констатація того, що відбувається, численні повтори слів і фраз — усе це посилює враження хаотичності, дисгармонійності й спрямоване на те, щоб передати неупорядкованість, безладність людського існування. Цій меті підпорядковані й звукові повтори та вкраплення в український текст фраз різними мовами (польською, німецькою, англійською), які ускладнюють логічні зв'язки. На відміну від попередньої, у якій перевага — за зображальністю і яка через це ніби випадає із загальної структури твору, у другій частині основне — поліголосья: уривки розмов (на кшталт розмови про мотив камбрбум), реплік, звуків, позбавлених сенсу. «...та галаслива увертюра, як марокканська оркестра з сорока барабанів», вважав Іван Кошелівець, доволі скептичний щодо звукопису І. Костецького (його джерела він убачав у футуристичних експериментах Михайля Семенка), потрібна автору «тільки для оригінальності, щоб, борони Боже, авторові не закинули банальності. Складається враження, наче автор свідомо калічить свій талант задля оригінальності» [13, 55]. Оцінюючи новелу І. Костецького доволі стримано, І. Кошелівець уважав, що її надмірна експериментальність, передусім звукова, значно шкодить художності:

На перших десятих сторінках йдуть такі карколомні вправи з цим напрочуд «милозвучним» звукосполученням камбрбум, що читач, який набереється мужності їх осилити, має враження, наче він цілу зміну пробув у гуркоті фабричного цеху. А на дальших десятих сторінках — зовсім симпатична психологічна новела, якби з неї викинути повторене ще кількадесят разів у різних варіаціях оте «Камбрбум» [13, 55].

Утім, те, що І. Кошелівець називає «карколомними вправами» і що, по суті, є «ламанням», деформацією мови, для І. Костецького було якщо не спробою долання формальності чи механічності людських взаємин, то способом показати, як мова творить внутрішні бар'єри між людьми. Відповідно, «ламання» і деформування мови та витворення на її «уламках» нових слів (на кшталт «камбрбум») сприймаються як вихід із автоматичності людського існування.

Динаміку руху, мистецтво танцю Валюші / Кармен у третій частині протиставлено п'яному, застиглому натовпу гостей; її образ, а вірогідніше — його прихована сутність (як і героїні новели «Ми з Недж»), сприймається через метафору танцю. Гості прощаються (в четвертій частині), й молоді залишаються наодинці (в п'ятій); розмова між Григором і Валюшкою, як і всі

діалоги в «Божественній лжі», принципово алогічна. Шоста частина — сон Григора — основна в ідейному та змістовому планах і зіткана з кількох фрагментів, написаних у науково-публіцистичному (повідомлення про психофізичні особливості станів сну і безсоння, класифікація снів і роздуми про їх природу) та художньому стилях. Цей епізод найважливіший для розуміння змісту новели: саме під впливом сну чи побаченого уві сні Григорі вирішує обрати між сімейним життям і небезпесою війни друге; так «сон урівнюється з поважним аргументом, і підсвідоме бере активну участь в реальному житті» [14, 171]. Передостання частина — пробудження Григора зі сну, споглядання за тим, як спить Валюшка, збирання в дорогу, щоб вирушити на фронт, і написання своїй обраниці прощальної записки (її зміст, як і значення «разючого та простого, як пророцтво», сновидіння героя, розкриваються лише в наступному епізоді). Зустріч і діалог із полковником Дроботом (його ім'я згадується в другому епізоді, хоча й не зазначається, хто він і звідки, як і не повідомляється про те, до якої армії вступає Григорі) покликані прояснити мотиви вчинку Григора. Кількома репліками автор підкреслює романтично-ідеалістичний (протиставлений раціоналістичному і, як здається, не без ноти скептицизму світогляду полковника Дробота) світогляд Григора: Україна, в боротьбу за яку він вступає, — «це не Україна пісень. Це Україна найбруднішої чорної роботи» [10, 67], — нагадує полковник.

Як зізнавався у своєму інтерв'ю з Юрієм Соловієм автор, у цьому епізоді йому йшлося про переосмислення одного фрагмента з біографії Григорія Сковороди, а також однієї з його ідей — про «апологію духу», що дозволяє подолати «красу гріха». Загалом, відсилання до Сковороди трапляється в різних місцях новели: від винесених в епіграф рядків із поезії Юрія Клена «Сковорода» до співзвучності імен (головного героя звать Григорі, іншого — Григорій; одного з гостей, інженера-меліоратора, іронічно представляють Григорієм Сковородою) і своєїрідної інтерпретації сквородинівської ідеї та епізоду сновидіння філософа, записаного ним самим 24 листопада 1758 р. Говорячи про схований у підтексті «Божественної лжі» сквородинівський інтертекст і пояснюючи ним доволі непередбачувану розв'язку новели, Юрій Барабаш зазначає:

Якщо в цьому епізоді є сквородинівський первень (а такий первень, як на мене, є), то він не в паралелі з мітом про позірну втечу Сковороди від молодого дружини, а в усвідомленні героєм пріоритетів у співвідношеннях Любові з Еросом, Любові з моральним імперативом, зрештою Любові з Істиною (в Сковороди — з пізнанням самого себе) [1, 11].

Однак інтертекстуальність, яку «зашило» в текст новели, прочитується вже в першій її частині — сцені вбивства Кармен доном Хосе: так само як оперний герой зрікається обов'язку та честі заради пристрасного кохання, Григорі зрікається кохання заради обов'язку та честі, перетворюючись із нареченого в новобранця. Сюжет «Кармен», а вірогідніше — перевертання цього сюжету автором, уносить деяке розуміння мотиву вчинку Григора, хоча обставини, в яких він його здійснює, нерозкриті. Вони повинні були, як припускав В. Державин, «міститись “поміж рядків” і по-

над текстуальним сенсом попереднього викладу, міститись в усіх тих недомовлених і затаєних натяках та асоціаціях, що їх культивує — насамперед, за взірцем Гемінґвея — примхливий експресіонізм І. Костецького, нарешті — міститись у самій постаті героя, в його психологічному портреті» [5, 11]. Те, що (як уважав В. Державин) мало б міститися «поміж рядків», у натяках, асоціаціях і навіть у психології героя (і через те що вчений цього не знаходив, художній експеримент письменника вважав невдалим), замінює властива для І. Костецького фігура замовчування.

Загалом, проза І. Костецького може правити за ілюстрацію механізму зміни художніх орієнтирів від між- до повоєнної літератури, а також за спробу перевірити творчі можливості українського письменства на його здатність бути на одному рівні з тогочасним європейським. Хоча художні експерименти письменника (технічні та формальні) й не мали свого продовження, проте в літературі того часу вони не були винятком: деякі технічні напрацювання (як-от використання кіномови, елементів психоаналізу, посиленої асоціативності тощо) випробовували і його МУРівські сучасники, зокрема Ю. Косач, В. Домонтович та інші.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Барабаш Ю.* *Enfant terrible*, або Інший посеред більшості (Ігор Костецький. На шляху до української моделі модернізму) // *Слово і Час*. 2018. № 8. С. 3—18.
2. *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: Вісник літератури, мистецтва і науки*. Мюнхен: Накладом видавництва «Академія», 1946. Ч. 12. С. 127—129.
3. *Грак Ф.* «Хорс»: красне письменство та мистецтво; в-во «Українське Слово», жовтень 1946 р., Регенсбург // *Українська трибуна*. 1947. Ч. 47 (71). С. 17—20.
4. *Грицай О.* Банкрот літератури (II) // *Орлик: Місячник культури і суспільного життя*. 1947. Ч. 10. С. 8—11.
5. *Державин В.* До роковин «ХОРСа» // *Пороги*. 1950. Ч. 10. С. 10—13.
6. *Державин В.* Ігор Костецький і нове мистецтво новелі // *Костецький І.* Оповідання про переможців. Дев'ять новель / післямова Володимира Державина. Фюрт: Видавництво «Золота брама», 1946. С. 25—26.
7. *Державин В.* Лист до Юрія Шевельова від 18.02. 1946 р. // *Архів-музей ім. Д. Антоновича УВАН у США*. Ф. 60. Од. зб. 526. 2 арк.
8. *Державин В.* Три роки літературного життя на еміграції (1945—1947). Мюнхен: В-во «Академія», 1948. 30 с.
9. *Держачова О.* *Carpe diem* в малій прозі Ігоря Костецького // Ігор Костецький і доба. Серія «XX століття: від модерності до традиції»: збірник наукових праць. Вінниця: ТОВ «Твори», 2021. Вип. 7. С. 70—86.
10. *Костецький І.* Божественна лжа. Подія однієї ночі // *Хорс: красне письменство та мистецтва*. Б. м. [Регенсбург]: Видавництво «Українське слово», 1946. С. 49—68.
11. *Костецький І.* Оповідання про переможців. Дев'ять новель / післямова Володимира Державина. Фюрт: Видавництво «Золота брама», 1946. 27 с.
12. *Костецький І.* Перед днем грядущим // *Культурно-мистецький календар-альманах на 1947 рік*. Регенсбург: Накладом вид. с-ки «Українське слово», 1947. С. 48—53.

13. Кошелівець І. Стиль surmaderne // Літаври: Літературно-мистецький і науково-популярний місячник. Зальцбург: Видавництво «Нові дні», 1947. Ч. 2. С. 55—57.
14. Матвієнко С. Експеримент з мовою: Інтерпретація творів Ігоря Костецького // Кур'єр Кривбасу. 2001. № 12 (145). С. 167—183.
15. Петров В. Ігор Костецький та його критики // Петров В. Розвідки: У 3 т. Т. 2. Київ: Темпора, 2013. С. 715—718.
16. Примітки до другого тому // Петров В. Розвідки: У 3 т. Т. 2. Київ: Темпора, 2013. С. 1148—1166.
17. Стех М. Р. Стиль // Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. Київ: Критика, 2005. С. 163—175.
18. [Чапленко В.] Новелі з нотами (Про книжку І. Костецького «Оповідання про переможців») // Українські вісті. 1947. 16 лютого. С. 3.
19. Шевчук Гр. Післямова // Косач Ю. Ноктюрн b-moll. Авґсбург: Наше життя, 1946. С. 28—32.
20. Шевчук Гр. Право на експеримент і його межі // Українська трибуна. 1947. Ч. 11 (35). С. 4.

Отримано 23 вересня 2022 р.

REFERENCES

1. Barabash, Yu. (2018). Enfant terrible, abo Inshyi posered bilshosti (Ihor Kostetskyi. Na shliakhu do ukraïnskoi modeli modernizmu). *Slovo i Chas*, 8, 3—18. [in Ukrainian]
2. Boiko, Yu. (1946). Ihor Kostetskyi: Opovidannia pro peremozhstiv. Deviat novel. Pisliamova V. Derzhavyna. V-vo "Zolota Brama" / "Mala biblioteka MUR-u" / 1946 / stor. 27. *Ridne slovo: Visnyk literatury, mystetstva i nauky*, 12, 127—129. [in Ukrainian]
3. Hrak, F. (1947). "Khors": krasne pysmenstvo ta mystectvo; v-vo "Ukrainske Slovo", October 1946, Regensburg. *Ukrainska trybuna*, 47(71), 17—20. [in Ukrainian]
4. Hrytsai, O. (1947). Bankrot literatury (II). *Orlyk: Misiachnyk kultury i suspilnoho zhyttia*, 10, 8—11. [in Ukrainian]
5. Derzhavyn, V. (1950). Do rokovyn "KhORSA". *Porohy*, 10, 10—13. [in Ukrainian]
6. Derzhavyn, V. (1946). Ihor Kostetskyi i nove mystetstvo noveli. In I. Kostetskyi, *Opovidannia pro peremozhstiv. Deviat novel* (pp. 25—26). Fürth: Vydavnytstvo "Zolota Brama". [in Ukrainian]
7. Derzhavyn, V. (1946, February 18). Lyst do Yurii Shevelova. Archiv-muzei im. D. Antonovycha UVAN u USA (Fund 60, Folder 526). [in Ukrainian]
8. Derzhavyn, V. (1948). *Try roky literaturnoho zhyttia na emigratsii (1945—1947)*. Munich: Vydavnytstvo "Academia". [in Ukrainian]
9. Derkachova, O. (2021). Carpe diem v malii prozi Ihoria Kostetskoho. *Ihor Kostetskyi i doba. Serii "XX stolittia: vid modernosti do tradytii": zbirnyk naukovykh prats*, 7, 70—86. [in Ukrainian]
10. Kostetskyi, I. (1946). Bozhestvenna lzha. Podiia odniiei nochi. *Khors: krasne pysmenstvo ta mystetstva*, 49—68. [in Ukrainian]
11. Kostetskyi, I. (with Derzhavyn, V.). (1946). *Opovidannia pro peremozhstiv. Deviat novel*. Fürth: Vydavnytstvo "Zolota Brama". [in Ukrainian]
12. Kostetskyi, I. (1947). Pered dnem hriadushchym. *Kulturno-mystetskyi kalendar-almanakh na 1947 rik*, 48—53. [in Ukrainian]
13. Koshelivets, I. (1947). Styl surmaderne. *Litavry: Literaturno-mystetskyi i naukovopopuliarnyi misiachnyk*, 2, 55—57. [in Ukrainian]
14. Matviienko, S. (2001). Eksperyment z movoiu: Interpretatsiia tvoriv Ihoria Kostetskoho. *Kurier Kryvasu*, 12(145), 167—183. [in Ukrainian]

15. Petrov, V. (2013). Ihor Kostetskyi ta yoho krytyky. In V. Petrov, *Rozvidky* (Vols. 1—3, Vol. 2; pp. 715—718). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
16. Prymitky do druhoho tomu. (2013). In V. Petrov, *Rozvidky* (Vols. 1—3, Vol. 2; pp. 1148—1166). Kyiv: Tempora. [in Ukrainian]
17. Stekh, M. R. (2005). Styl. In I. Kostetskyi, *Tobi nalezhyt tsilyi svit. Vybrani tvory* (pp. 163—175). Kyiv: Krytyka. [in Ukrainian]
18. [Chaplenko, V.] (1947, February 16). Noveli z notamy (Pro knyzhku I. Kostetskoho “Opovidannia pro peremozhtsiv”). *Ukrainski visti*, 3. [in Ukrainian]
19. Shevchuk, Hr. (1946). Pisliamova. In Yu. Kosach, *Noktiurn b-moll* (pp. 28—32). Augsburg: Nashe zhyttia. [in Ukrainian]
20. Shevchuk, Hr. (1947). Pravo na eksperyment i yoho mezhi. *Ukrainska trybuna*, 11(35), 4. [in Ukrainian]

Received 23 September 2022

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>

THE PROSE OF IHOR KOSTETSKYI

The paper examines the literary technique of Ihor Kostetskyi and the innovative forms and content of his prose from the late 1940s. It focuses on the author's attempts to update the genre nature of a short story. The analysis covers the principles of creating a figurative system, the structure of a prose narrative, the use of cinematic constructions, the 'stream of consciousness' technique, the situation of a lacuna, 'text within a text', etc.

The research involved the works included in the collection “Stories about the Winners”, as well as the short stories “You Own the Whole World”, “Before the Upcoming Day”, “Divine Lies”, and samples of their critical reception (in particular, the studies by Victor Petrov, Volodymyr Derzhavyn, Yurii Sherekh, and others).

Kostetskyi's collection of short prose “The Story of the Winners” is regarded as a kind of laboratory in which the writer explored the possibilities of language and literary techniques, experimenting with the concepts of genre and image. It is argued that the writer sought to create a technical picture of the world that has nothing to do with the physical world, and the images he created are signs and symbols that need to be deciphered. In the short story “You Own the Whole World”, which is perceived as a “telegraphic mini-version of a psychological novel” or a “mini-novel with a mini-prologue”, one can find the 'stream of consciousness' technique and the situation of a gap, that is, a gap between the story of traumatic event and reality when the reader does not receive an unambiguous answer to the question of where the event occurs and whether it occurs at all. The compositional technique of 'text within a text', tested by Kostetskyi in the short story “Before the Upcoming Day”, performs the function of a hidden 'message' and allows inserting 'internal' actions and dialogues into 'external' ones.

In general, Kostetskyi's works appeal to the subconscious, enhanced associativity and imagination, and the play factor is important in them as one of the elements of the author's poetics.

Keywords: genre, image, 'stream of consciousness', cinematography, lacuna.