

XX століття

Юрій Барабаш

УДК 821.161.2: 82-2 +82-32: "194/198"

ENFANT TERRIBLE, АБО "ІНШИЙ" ПОСЕРЕД БІЛЬШОСТІ (ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ. НА ШЛЯХУ ДО УКРАЇНСЬКОЇ МОДЕЛІ МОДЕРНІЗМУ)

Простежується шлях перетворення російськомовного літератора-початківця Ігоря Мерзлякова у визнаного в європейському літературному світі українського письменника Ігоря Костецького. Подано аналіз висунутої Костецьким у співповіді на з'їзді МУРу 1945 р. концепції "українського реалізму XX сторіччя" – "псевдоніма" української моделі модернізму, з якою пов'язалася його репутація enfant terrible української літературної еміграції, також екзистенціальних ідей, проблеми двійництва, системи модерністичних засобів поетики в оповіданнях і п'єсах Костецького.

Ключові слова: українська модель модернізму, еміграція, поетика, екзистенціальний, абсурдистський, компаративний, двійництво.

Yuriy Barabash. Enfant Terrible, or 'Alien' among Majority (Ihor Kostetskyi. On Way to Ukrainian Pattern of Modernism)

The article follows the tortuous way of spiritual and creative transformation of a Russian-writing beginner, a literature failure Igor Merzlyakov into Ihor Kostetskyi, the Ukrainian prosaist, playwright and essayist acknowledged in European literary world, the correspondent of Western modernist masters T.S. Elliot and E. Pound. Kostetskyi's reputation of audacious "enfant terrible" of the Ukrainian literary emigration is connected with his concept of "Ukrainian realism of the 20th century" represented by him at the MUR congress in 1945. Kostetskyi eagerly tried to realize the pattern of "Ukrainian realism of the 20th century", being the 'pen-name' of the Ukrainian model of modernism, in his creative work. The article analyzes some existential ideas, the problems of ethic imperative and duality, the system of modernist poetical means (deformations of time and space, phantasmagoric and hallucination motives, obscurity) in stories by I. Kostetskyi "The Cost of Human Name", "Divine Lie", "Whole World Belongs to You"; game component, the author's "deliberate shocking effect" in the novel "The Saint's Day". The absurdist origin ("Non-Saint Anthony's Temptation"), sliding narrative planes, the method of interchanging characters, blurriness of moral estimations ("Twins will Still Meet", "Action about Great Man") are reflected in the plays.

Keywords: Ukrainian model of modernism, emigration, poetics, existence, absurd, comparative, dualism.

*Не шукайте втіхи в позавчорашніх піснях,
не заспокоюйтеся в милуванні
заскоружлим побутом...*

І. Костецький. З листа до Олеся Бабія.

Письменником Ігор Костецький став не рано, коли мав уже понад тридцять, у повоєнній Німеччині. До війни він (тоді Мерзляков, за прізвиськом батька) був, сказати би, літератором-початківцем або радше просто собі молодиком, який шукає себе в різних галузях творчої діяльності. Після Київського технікуму водного транспорту працював за фахом, тоді ж захопився організаторською та режисерською діяльністю на полі художньої самодіяльності, видавав рукописний журнал із промовистою назвою "Художественная эклектика" (вийшло "в світ"

аж три числа, кожне в одному примірнику). Потім навчався в Ленінградському театральному училищі (за деякими відомостями, в студії при Великому драматичному театрі ім. Горького) та в Московському інституті театрального мистецтва (рос. ГИТИС). Не закінчивши ні того, ні другого, поїхав на Урал, у Пермі працював інструктором відділу культури, режисером самодіяльного театрального колективу. На цей час припадають перші літературні спроби; ще під час роботи на днопоглиблювальному снаряді Ігор почав був писати російською мовою виробничий – у дусі часу – роман “Глубины и высоты”, потім у співавторстві з братом Андрієм – так само російськомовний роман “На грани”, відхилений московським Гослітздатом із мотивацією, що в ньому “доволі детально розвинуті ідеалістичні концепції”. Була ще спроба – невдала – надрукувати в якомусь часописі україномовну, за пізнішим означенням автора, “старобутню повістку”. Водночас майбутній письменник, як він потім зазначав у “Попередній сповіді” (рукопис зберігається в архіві І. Костецького), писав “(для себе) по-українському”, “я знав, що <...> цією мовою написано ще “Слово о полку Ігоревім”, що ця мова мені наймиліша...” (цит. за: [19])¹. Восени 1938 р., дізнаючись із цього ж таки джерела, в духовному світі Костецького, який жив тоді в Пермі, під впливом звістки про проголошення незалежності Карпатської України стався глибокий злам: він відчув і усвідомив себе українцем. Костецький (усе ще Мерзляков) повертається на Україну в надії на співпрацю з Київською кіностудією над екранізацією “Слова о полку Ігоревім”; сценарій доброзичливо поцінував Довженко. Перешкодила війна.

Війну зустрів у Вінниці, далі – мобілізація, фронт, оточення, повернення до Вінниці, на той час уже окупованої німцями. Тут він, відтепер уже Костецький, за прізвиськом матері-українки, виступає як редактор (на цій посаді його через деякий час замінить Михайло Орест) і автор підкупаційної газети “Вінницькі вісті”. Після звільнення від примусових робіт у Німеччині та закінчення війни Костецький там-таки, в Німеччині, відновлює, і то з фантастичною активністю, журналістську та літературну діяльність, друкується в українських періодичних і літературних виданнях зони DP і стрімко впроваджується до емігрантського літературного середовища. Вже наприкінці 1945 року бачимо 32-річного Костецького професійним літератором, членом ініціативної групи для створення МУРу, в грудні – співдоповідачем на Першому з’їзді цієї організації в баварському місті Ашаффебурзі та членом обраного на з’їзді її першого правління.

Визнання, щоправда, аж ніяк не можна назвати беззастережним, це було визнання меншості за більш ніж критичного ставлення більшості. Характерний такий штрих. Хтось із колеґ назвав Костецького “леопардом”. У письменницькому гурті це прізвисько прижилося, але різні мовці вкладали в нього різні сенси. Якщо Василь Барка, друг та однодумець (йому прецінь і належало це прізвисько), мав на увазі енергійність і динамізм вдачі Костецького, його войовничість у відстоюванні своїх творчих засад, відданість літературі, якій він служив, подібно як лицар служить коханій пані, то опонент, Юрій Шерех (Шевельов), убачав у тих самих рисах симптом руйнівних інтенцій.

За подібними суб’єктивними, не позбавленими приятельського, напівгумористичного забарвлення оцінками стояли цілком об’єктивні чинники та вповні серйозні суперечності. Гасло “великої літератури”, проголошене Уласом Самчуком на з’їзді МУРу, його заклик до збереження традицій та опертя на них був засадничо несумісний із озвученою з тієї ж трибуни тезою

¹ Далі в статті використано ще деякі посилання і факти із цієї студії М. Р. Стеха, авторитетного дослідника біографії та творчості І. Костецького.

Костецького про “неповорот назад” – до естетики та поетики “тихих верб”, до етнографізму та побутописання. Так само теорія “національно-органічного стилю” Юрія Шереха була супротиставною до європеїзму Костецького, заперечувала його зорієнтованість на новітні модерні течії.

Проголошений Костецьким курс на формування національної, української моделі модернізму не передбачав, як те здавалося більшій частині учасників з’їзду, відмову від реалізму, але, поза сумнівом, нове його розуміння й потрактування. “Український реалізм ХХ сторіччя” (так була сформульована назва співдоповіді Костецького) мав бути збагачений сучасними надбаннями світової літератури. Концепт “неповороту назад” не перекреслював національну традицію, але протистояв перетворенню традиції на фетиш, який гальмує розвиток української літератури, затримує її на маргінесах світового культурного процесу. Не було мови про розчинення в чужорідній стихії, втрату національного обличчя; пошукувана модель, включаючись у світову систему модернізму, мала оновитися і при цьому зберегти свою українську природу й сутність.

Таке декларував, до такого закликав Костецький

Тимчасом абсолютна більшість мурівців – учасників з’їзду підтримала традиціоналістські гасла Шереха та Самчука, останнього було обрано головою МУРу. Ця більшість сприймала Костецького та його програму з глухим роздратуванням, він був *enfant terrible*, що порушував звичний порядок і тишу в емігрантському посімействі, суттю чужим поміж своїх, у кожному разі “не своїм”, або “Іншим” посеред більшості, що, як відомо, більшість зазвичай не дарує. Ситуація незрідка загострювалася через невірноважений, норовистий характер Костецького, непередбачуваність його реакцій, висловлювань і вчинків, божемні манери. Не додавали симпатій Костецькому поширювані чутки про його зв’язки зі советськими спецслужбами. Здається, щось у цьому напрямку з боку московських спецслужб справді робилося: Костецького залучали до співпраці в галузі перекладу, йому було надано можливість відвідати Москву, надрукувати в одному з журналів статтю з питань теорії перекладу, однак виглядає, що далі поверхових контактів справа не пішла, чогось подібного до “сюжету” з Юрієм Косачем не сталося. Ба більше, існує припущення, що Костецький намагався вести складну гру між “КГБ” та оунівською контррозвідкою; втім вірогідних відомостей щодо всієї цієї історії ми наразі не маємо.

За таких умов обставини життя і літературної діяльності Костецького вкрай ускладнювалися, зокрема, погіршали його взаємини зі впливовими націоналістично налаштованими виданнями як радикального, так і більш поміркованого ґатунку (“Українська трибуна”, “Українські вісті”), потім – практично з усіма емігрантськими засобами масової інформації, з видавництвами. Наслідком були серйозні матеріальні труднощі. В 60-ті роки Костецький працює переважно в німецькомовній літературній та театральній сфері, пише німецькою мовою радіоп’єси, навіть виношує намір написання німецькою мовою роману, який мав, за його задумом, перевернути всю німецьку літературу¹.

Під цим оглядом є зрозумілим прийняте Костецьким наприкінці 40-х років, після того, як МУР перестав існувати, рішення залишитися в Німеччині – на відміну від більшості мурівців, що перебралися за океан. З Німеччиною пов’язана вся подальша діяльність Костецького – прозаїка, драматурга,

¹ Втім і в україномовному сегменті творчості в Костецького був мегазадум – роман-тетралогія “у Нобелівському роді”, “книга книг”, за яку “не присудити Нобелівську премію не було б ніяких підстав...”. На дефіцит амбітності Костецький не страждав.

історика літератури й театру, есеїста, видавця, перекладача¹.

Упродовж 1945 р. Костецький, попри перепони з боку недоброзичливців, усе ж час від часу читав свої твори в різних емігрантських аудиторіях, однак скільки-небудь помітної зацікавленості з боку критики вони не викликали. Дискусії навколо його доповіді на з'їзді торкалися зазвичай загальних ідеологічних та естетичних проблем, передовсім стосовно розвитку українського письменства в умовах еміграції. Прозових публікацій Костецького критика не помічала, хіба в доповіді Юрія Шереха про "національно-органічний стиль" за заввагами про експериментаторство й згадкою імені Джойса проглядає факт знайомства критика з прозою Костецького, але про предметний критичний аналіз текстів не йшлося.

Перші спроби такого аналізу було зроблено 1946-го року, в зв'язку з виходом книжки Костецького "Оповідання про переможців" [10], що, словами В. Петрова, стало "суворим і, слід визнати, нерадісним випробуванням для нашої (тобто мурівської. – Ю. Б.) критики". Випробування критика не витримала. Зі "змагання" з автором цієї більш ніж скромної за обсягом книжки (дев'ять новел, 27 сторінок включно з післямовою) "критика не вийшла переможною", дипломатично формулює Петров, тут-таки вточнюючи, що вона, суттю, "азнала <...> жорстокої поразки" [13, 715]². Петров демонструє це на прикладі двох рецензій – Гр. Шевчука (один із псевдонімів Ю. Шевельова) та В.Ч-ка (В. Чапленка). Той і той не догледіли в Костецького нових для української літератури тенденцій у структурі прозового наративу, вони звернули увагу лише на деталі. Навіть Гр. Шевчук – Шевельов, дослідник європейського рівня освіченості та європейської орієнтації (всупереч ним самим декларованій концепції "національно-органічного стилю"), міркує головно про жанрові ознаки – в їхньому традиційному потрактуванні – новел Костецького, також про недоліки його сюжетопобудови, згадувані ним мимохідь такі поняття, як "параболічність", "деформування", "деструкція", не співвіднесені з текстом оповідань, що їх критик рецензує.

Незгода Петрова з обома рецензентами мала не суб'єктивно-смаковий і не суто термінологічний, а концептуальний характер. Гр. Шевчук і В. Ч-ко оцінюють новели Костецького, виходячи з критерію описовості, "з принципу визнання об'єктивної зовнішньої даності природної дійсності. Звідциля відповідні методи письма у Нечуя-Левицького, Мирного, Грінченка, у Тургенєва й Фльобера чи Золя" [13, 716]. Тоді як, пише Петров, мистецтво ХХ століття відійшло від описовості, в ньому домінує "антиописовий" первень. У відповідь на закид В. Ч-ка Костецькому в "неясності змісту" Петров каже, що ця "неясність" протиставлена догматам літератури минулого століття. І додає, солідарно посилаючись на В. Державина, автора післямови до книжки, що точно так само й дія в Костецького "не "розгортається", і не "поступає", і тим паче не "відбувається". Це не-дія" [13, 716].

Крізь шар полемічних формул просвічують досить чіткі уявлення Петрова та Державина про засадничо важливе для української літератури прагнення Костецького вийти на той рівень "виразності слова", який у західноєвропейській та американській літературах призвів "до величезного зсуву літературних норм і перспектив". У цьому контексті Державин згадує Джойса та Гемінґвея, також

¹ І. Костецький переклав на українську мову та видав у створеному ним і його дружиною, німецькою поеткою та перекладачкою Елізабет Коттмаєр, видавництві "На горі" твори Шекспіра ("Ромео та Джульєтта", "Король Лір", сонети – останні в стилістиці традиційного українського бароко), Т.-С. Еліота, Е. Павнда, С. Георгі, Ф. Гарсія Лорки, Р.-М. Рільке, П. Верлена, франкомовних поетів Квебеку.

² Рецензію готувалося до друку в альманасі "Світання", однак зрештою редакція її відхилила. Машинописні примірники зберігаються в архівах Українського вільного університету (Мюнхен) та Української вільної академії наук (УВАН, Нью-Йорк).

німецький експресіонізм і французький сюрреалізм (щоправда, стосовно двох останніх він мимохідь кидає заввагу про їхні “величезні провали”, та це вже інша тема), не вдаючися, подібно як і Петров, до терміна “модернізм”, але не полишаючи сумнівів, що мовиться, властиво, саме про нього (див.: [6, 25]).

Свою високу оцінку книжки Державин обґрунтовує структурним (знову ж таки без уживання цього терміна) аналізом новели “Боротба за прапор”, моделюючи гіпотетичну версію, за якою один вступний і кульмінаційний для новели епізод уміщує чотири потенційних сюжети, які в традиційній поетиці могли би скласти основу чотирьох розділів, а то й самостійних творів.

Ці міркування Державина можна було би доповнити його заввагами про близькі за сенсом і функціями риси текстової структури інших новел книжки Костецького: “Там, високо на горах”, “Зоря”, “Третя Ема”, “Бомбардування”; вони загалом слухні й суттєві, однак важко позбутися сумніву в тому, чи є вони достатніми, щоби схарактеризувати книгу як “принципову і глибоко знаменну подію в мистецькому розвитку сюжетної прози” [6, 25]. Сумнів наштовхує на припущення, що, можливо, Державин, працюючи над післямовою до цієї книжки Костецького й аналізуючи включені до неї твори, сказати б, тримав у пам’яті, в свідомості (а чи в несвідомості) якісь *інші*, на той момент іще не друковані твори письменника, з якими той міг його ознайомити під час їхніх імовірних контактів у процесі підготовки до видання “Оповідань про переможців”¹.

Якщо погодитися з гіпотезою про ймовірність такого знайомства, то з написаного Костецьким протягом 1944 – 1945 рр. привернути увагу Державина й створити передумови чи навіть основу для узагальнень, висловлених ним у зв’язку з книжкою “Оповідання про переможців”, мало би передовсім оповідання “Ціна людської назви”, один зі знакових творів тоді ще молодого письменника; як видається, таким воно зостається і для всього його доробку.

Фабульна колізія цього оповідання проста, можна сказати – впізнавана: двоє людей дізнаються, що вони – повні тезки, що ж, як то кажуть, таке трапляється в житті. Звичайними й від самого початку акцентовано вірогідними є деталі помешкання (на дверях “сірий аркушик паперу” зі списком мешканців, “узятий двома, згори й знизу, металевими прищіпками”, “клапоть малинового сукна на <...> стіні, де вікно”, канапа, над канапою – картина “густо жовтої фарби, густо й мазано”), зовнішнього вигляду й поведження персонажів (“оберемкуватий пан”, “синюваті брови” жінки, чоловік “без піджака, навіть без камізельки”, який “привітався, не виймаючи з рота цигарки”). “Я Павло Палій, сказав прийшлий пан. Знаю, сказав господар кімнати, ми обидва Павли Палії”.

Буденну ситуацію ускладнюють, однак, кілька моментів. Обидва Павли – маляри, які належать до різних генерацій і, з усього судячи, до різних творчих шкіл; за спільністю імен криється протистояння часів, мистецьких течій, особистих доль й амбіцій. До того ж з’ясовується, що для старшого Павла його

¹ Аналогічне припущення виникає також стосовно Юрія Шереха. В своїй доповіді на з’їзді МУРу в грудні 1945 року критик дає розгорнуту характеристику творчості “європеїста” Костецького, яка навряд чи могла ґрунтуватися лише на кількох невеликих новелах з “Оповідань про переможців”, та останні на той час узагалі ще не з’явилися друком. Вище вже зазначалося, що, певне, критикові були знайомі якісь інші твори, котрі дали підставу говорити про “експериментаторство” Костецького, про його “джойсівсько-гемінґвейвську манеру”, про “потік свідомості” (за Костецьким, “притомності”). Інша річ, що Шерех не вважає “цю методу” перспективною з літературно-історичного погляду, на його думку, “фонографічний запис думання” (так Шерех називає “потік свідомості”) хоч і становить певний локальний інтерес, проте не приживеться в літературі, подібно як це сталося свого часу з “фонографічним записом мови і мовної недорікуватости” Квітки-Основ’яненка [21, 175–176]. Як бачимо, думка Гр. Шевчука про книжку оповідань Костецького вочевидь корелює з висловленими раніше судженнями Юрія Шереха, в чому, властиво, немає нічого дивного. Шерех і Державин у своїх міркуваннях про Костецького спираються приблизно на той самий літературний матеріал, однак їхні висновки розходяться засадничо (як, утім, у багатьох інших випадках у цих двох поважних критиків-муриців, котрі постійно опонували один одному).

теперішні ім'я та прізвище є прибраними, цей факт веде за собою новий виток психологічних колізій. Нарешті, сутнісно важливо, що ситуація розгортається в специфічних умовах: обидва Павли – “переміщені особи”, вони мешкають в одній з окупаційних зон Німеччини. Це, з одного боку, надає їм рис певної схожості (може, персонажів об'єднує пам'ятний кожному з дитинства пах сухого будячка на стерні? – “Я теж зі сходу, сказав прийшлий пан”), з другого – вписує екзистенційну проблему людської пам'яті й пов'язаної з нею ідентичності в сповнені драматизму конкретно-історичні координати.

Доба, що її Зигмунт Бауман схарактеризував терміном-метафорою “плинна сучасність” (“liquid modernity”), народжує адекватне собі явище, яке можна за аналогією означити поняттям “плинна ідентичність”. У новітній час, коли, за Бауманом, “єдиним постійним аспектом, атрибутом нашої дійсності є **несталість**, єдиною нашою впевненістю є **непевність**”, у понятті ідентичності поряд з аспектом збереження набуває актуальності аспект зміни, “плинності”¹. З особливою загостреністю трансформація виявляється в екстремальних умовах, у соціальних і психологічних пертурбаціях, якими, зокрема, були умови існування українських письменників-біженців у таборах DP; відірваність від ґрунту, емігрантський синдром, відчуття непевності життєвих перспектив і постійної небезпеки, необхідність адаптації до несприятливих обставин – усе це тією чи тією мірою відбивалося на соціальній, національній, психологічній ідентичності людини, на усвідомленні особистістю самої себе. Під час війни поміж учасниками збройного опору були поширені псевдоніми та прізвиська, деякі українські письменники, зв'язані з запіллям, увійшли до історії літератури з прибраними задля конспірації іменами, наприклад, Олег Ольжич (Кандиба). Певною мірою відгомонам такої традиції (хоча, звісно, не тільки з цієї причини) в умовах таборів DP була практика “псевдономізації” поміж письменниками, які входили до МУРу. Так, Ю. Шевельов, пам'ятаємо, виступав як Юрій Шерех і Гр. Шевчук, В. Петров – як В. Домонтович і Віктор Бер, Костецький – як Юрій Корибут і Гліб Подольський.

У житті Костецького питання про ім'я та його зміну означувало переламні моменти в долі та творчій біографії. Ігор Мерзляков, який цим батьковим прізвиськом підписував свої перші літературні твори, зокрема роман і кіносценарій, та Ігор Костецький, котрий перед війною усвідомив своє українство та взяв дівоче прізвище матері, – це дві різні людини. В післявоєнній Німеччині він виступав під псевдонімом Юрій Корибут² (йому було не до вподоби ім'я Ігор, і в дитинстві його, за свідченням брата, називали Юрком, Юрчиком), свій так і не завершений роман він збирався підписати ім'ям Гліб Подольський, а в німецьких літературних колах 50 – 60-х років він був відомий як Eaghor G. Kostetzky.

Костецький вірив, що нове ім'я несе йому нову ідентичність, дає нове духовне опертя, разом із новим іменем розкривалися приховані раніше можливості його як письменника. “Я відчуваю, – писав він із притаманним його манері загостренням, але цілком широ, – що можу все. Можу стати злочинцем, і можу стати праведником. Для мене, для людини це ніколи не запізно. <...> Те, що називається сьогодні і називатиметься завтра “Костецький”, <...> існує лише як сприйняття, сприйняття інших, але насамперед моє власне сприйняття. Я вільний дати рух феноменові Костецького або призвести його до безруху. <...> Відчуття, що твоє тіло випадкове, що воно може кожної хвилини застопорити

¹ Про це видатний британський соціолог говорив у лекції 20 квітня 2011 р. в московському клубі та нічній книгарні “ПирО.Г.И. на Сретенке” [3].

² Імовірно, на честь князя Корибута Ольгердовича з династії Гедиміновичів, який у XIV столітті посідав, поміж іншими, Вінницький стіл.

й відмовитися далі йти й відчувати – це либонь найжахливіше, найбездонніше з усього, що зазнає свідомість окремої людини. А разом з тим відчуття прірви, з якої нема виходу, має в собі найгострішу привабу, що з нею не зрівняється приваба слави, приваба багатства, приваба статі. <...> Це солодке почуття порожнечі – адже саме з нього я можу довести наочно, що з нічого таки буває щось. Я спроможний вигадати для себе ім'я, його особливу транскрипцію, розписати наперед свій життєпис і вдосконалити його в минулому на власний смак і вподобу. З абсолютного ніщо постає величина, особистість, окреслена кріпким контуром” [9, 517–519].

Проблема (за Костецьким – *ціна*) імені людини й утіленої в цьому імені її ідентичності, неповторної сутності – проблема такою ж мірою особистісна, інтимна, як і загальнолюдська, філософська, екзистенційна. Втрата головним героєм оповідання Палієм-старшим імені, з яким він зжився, – це особистісна людська драма, та Костецький осмислює її як один із варіантів суперечності поміж екзистенційним і онтологічним первнями, як конфлікт людини з реальністю буття. Розв'язання цього конфлікту, подолання драми лежить у річищі сартрівського розуміння екзистенціалізму як гуманізму, на шляху суворого самоаналізу, який допомагає героєві знайти нові цінності, нову ідентичність. Літній художник проходить цей шлях, який приводить його не до нового імені, а до колишнього, давнього й тим повертає до справжньої, органічної ідентичності. Він відчувається тим, ким був од початку: “Я не професор, я Павло Карпига з Лубень. <...> Я сьогодні великим дивом дивуюся, чом я не думав над тим, що не личить Павлові Карпізі в дужках стояти. Це добрий лубенський рід, Марто, дуже старий, від чумаків і ще далі”. До Канади, куди його запрошують, він поїде під цим своїм новим-старим іменем, щоб там знову стати професором Павлом Карпигу. “А вистане вас, професоре, щоб не бути професором, щоб стати професором?” – із сумнівом запитує Марта. “Ой вистане, Марто, сказав він”. Це вже каже Павло Карпига.

Так в екзистенційній проблемі ймення-ідентичності в Костецького висвічується національна конотація, не зовсім звичайна для канонічного екзистенціалізму, але вірогідна й важлива для зрозуміння емігрантської “плинної” ідентичності.

Процес оновлення-повернення до вчорашнього Палія, його правдивої ідентичності автор оповідання простежує способом спеціальної метафоричної “оптики” – чи то напівсну, чи то напівмаячні, в якій “зубатий корабель” із балади про “твердовусого” корсара Френсіса Дрейка витискає з несвідомості героя формулу “Я люблю мій маленький дімок”, що втілює специфічний емігрантський комплекс.

“Метафорою молюска” називає цю формулу Г. Грабович у своїй статті “Недооцінений Костецький”, аналізуючи інтертекстуальний контрапункт сновидінь героя оповідання. В них лейтмотив Френсіса Дрейка стоплений із тичининськими ремінісценціями, з атавістично-ритуальною пам'яттю про “виліплювання” людини з м'якоті пшеничного хліба й глибиннішою, генетичною “пам'яттю” про прапрадавнє минуле, коли людина була закодована в молюсках та первинному слизові [5, 265–266].

Автор статті проаналізував низку ключових засобів поетики оповідання “Ціна людської назви”; у комплексі ці риси дають уявлення про природу її як поетики виразно модерністичної (у зв'язку із цим питанням Г. Грабович посилається на думки Соломії Павличко, чий пам'яті, чи не першого в материковій українській критиці дослідника творчості Костецького, присвячено розвідку, водночас уточнюючи та доповнюючи ці думки): модус абсурдності оповідання, показує Грабович, виражений через складне “сплетіння”, “змішування” елементів реалістичної деталізації із засобами, типовими для модернізму.

Одним із таких ключових засобів критик слушно вважає подвоєння, нарочите повторення, “передражнювання” елементів мовлення.

Ось приклад: “Я Павло Палій, сказав прийшлий пан. Знаю, сказав господар кімнати, ми обидва Павли Палії.

Ми обидва Павли Палії, сказав прийшлий пан”.

Засіб повторюється:

“Ви зі сходу, сказав прийшлий пан. Господар кімнати сказав: зі сходу. Ви зойно зі сходу, сказав прийшлий пан. Я теж зі сходу.

Я теж зі сходу, сказав прийшлий пан”.

І ще:

“Ви спитали, чому я виставив свої картини під іменем Павла Палія. Бо це моє справжнє ім’я.

Це моє справжнє ім’я, сказав господар кімнати”.

Нарочита штучність структурованого в такий спосіб діалогу, в якій нав’язливе повторення увиразнене засобом непрямой мови, далі в тексті переростає в абсурдність; у діалог вторгається заум, абракадабра, галюцинаторний елемент, що натякає на приховані в несвідомості “турбулентні” процеси; за ними вгадуємо альтернативну дійсність:

“Ви знаєте що, сказала жінка. Я вам мушу сказати: справа від початку була програна. (Банцюгами деренчаво по ламітках черегкотіли трамваї.) Він любить мучити людей, ось я вам скажу <...> Он яка він людина. (Так, джисті тулки по скрунах рисотів на кренсо деренкаво брямали.) <...> Для чого ж ви вийшли за нього, спитав пан, кволо посміхаючись. (О так, по скудрах аврезних трамваї дрямами бренкаво і бондюрки в ризах.) Бо люблю його, сказала жінка”.

З відзначеними особливостями оповідного дискурсу пов’язаний автономний, самодостатній характер тексту оповідання, який, завважає Г. Грабович, наче сам перетворюється на матерію, – типова ознака ствердженого Костецьким для української літератури модернізму [5, 262].

Модерністична проблематика (“плинність” імені, “плинність” ідентичності, абсурд як атрибут дійсності, проблема відчуженості, феномен двійництва, чинник пограниччя поміж реальним та ірреальним), адекватні цій проблематиці засоби модерністичної поетики (зсуви часу й деформації простору, ґротескова оптика та ігровий первень, інтертекстуальність, множинність і різноспрямованість внутрішніх векторів потоку свідомості, експресіоністичність стилю, “відчуженість” мови) – такі напрямки творчих пошуків Костецького-новеліста другої половини 40-х років. Твори цього періоду О. Соловей, уважний дослідник спадщини Костецького, називає “екстравертно” експериментальними” [16, 268].

Крім розглянутого допіру оповідання “Ціна людської назви” (точніше сказати, деяких його аспектів), риси модернізму найбільш виразно виступають – у різних сполученнях і версіях – в оповіданнях “Божественна лжа”, “Тобі належить цілий світ”. У розмові з художником Юрієм Соловйєм Костецький завважив, що в основу його оповідання “Божественна лжа” покладено “модифікацію епізоду із життя Сковороди. Ідеться про відомий факт, як-то він шлюбної ночі полишив свою молоду неторкнутою і подався у світи” [4, 111]. Однак цей “відомий факт” сквородознавству не відомий, він нічим не підтверджений і належить до сфери чуток і вигадок.

Утім в оповіданні Сковорода взагалі присутній лише як ім’я, як знак, ідея, якщо загодно, як концепт.

Власне кажучи, прямо, відкритим текстом ім’я Сковороди згадується тільки один раз, коли крізь голосне весільне багатоголосся пробивається репліка одного (однієї) з учасників застілля, що мовби знайомить присутніх із

нареченим: “Інженер-меліоратор, – писнула Поліна, – наш Григорій Сковорода”. Ще один номінативний момент, цього разу опосередкований натяком, – ім’я “інженера-меліоратора”, героя оповідання, яке не збігається з іменем філософа, проте близьке до нього. Його звать Григор.

Із Григором пов’язана “подія однієї ночі” (авторський підзаголовок оповідання, який указує на центральне місце цього епізоду в тексті), ночі, якій не судилося стати початком подружньої близькості молодят. Григор таємно полишає молоду дружину, пославшись у записці на свою буцімто невиліковну хворобу. Ситуація, зазначмо, не так сквородинівська, як радше к’єркеґорівська, в кожному разі чимось схожа на неї; маю на увазі дійсно відомий факт із біографії Серена К’єркеґора, який ухилився від шлюбу з Регіною Ольсен менше ніж через рік після заручин, не чекаючи весілля та шлюбної ночі.

А що сказати про вчинок Григора-“Сковороди”? Невже це справді, як на жіночий погляд, не щось інше, як попросту “безсердечний акт егоїста, який не зважає на сплячу дружину й будь-які моральні цінності, підкоряється побаченому сну та неправді про невиліковну хворобу, через що й утікає з дому – не лише від жінки, а й від самого себе” [1].

Ні, проблема далеко складніша, ніж звичайний чоловічий егоїзм.

Саме побачений Григором сон стає зламним моментом у його долі. Це сон, читаємо в оповіданні, “разучий та простий, як пророцтво”, з числа снів, які приходять до тих, хто почувается “затиснутим у кварталі великого зруйнованого міста, закинутим у цяцьковану зірками казочку, зануреним у струмисько пахучих любовців”, до тих, “кого досі називано Марією, Жанною, Григором, хтось, хто, будь стане Богоматір’ю, будь дівою-звятижицею, будь лісовим щезником з обсмаленим вовчим ім’ям Гриця Печеного, – повстане від сну і полишить отця й матір свою і піде вперед, не маючи сили протівитися голосові, що в ночі прозріння простромив його, як трихвостий з вогню меч”. Сон, який знаменує собою глибоку кризу особистості й разом вихід із цієї кризи, мобілізацію резистентних резервів душі.

Тут виникає паралель зі справжнім Сковородою, бо такий був і сон філософа, закріплений і літературно відтворений ним в однойменному фрагменті – опівночі 24 листопада 1758 року в селі Каврай, де філософ мешкав у маєтку поміщика Томари як учитель його сина. “Сон” Сковороди – чудовий за своєю емоційною насиченістю й душевною відкритістю людський документ, у якому зафіксований болючий процес становлення особистості, визначення її життєвої мети та релігійно-етичної позиції. Цей процес реалізується через подолання внутрішньої дисгармонії, туги, “лютої муки” (вираз із пісні 19-ї “Саду божественних пісень”)¹.

Сковородинівський інтертекст, дарма що він схований у підтексті, докорінно коригує процитоване вище авторське потрактування фінального – ключового для оповідання – епізоду. 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 молодої дружини, а в усвідомленні героєм ієрархії пріоритетів у співвідношеннях Любові з Еросом, Любові з моральним імперативом, зрештою – Любові з Істиною (в Сковороди – пізнанням самого себе).

До Сковороди, його філософії, творчості та особистості Костецький повернеться через багато років, наприкінці 60-х, у розлогій праці про Стефана

¹ Термін “фрустрація”, до якого вдаються М. Рабжаєва та В. Семенков для характеристики психічного стану автора “Сну”, не видається вдалим, хоча загалом їхній аналіз цього твору Сковороди й пов’язаної з ним проблематики треба визнати ґрунтовним і цікавим (див.: [15]).

Георге¹. Левову частку відведено в ній порівняльно-типологічному аналізу трибу життя, рис особистості, творчих засад, осібностей поетики Стефана Георге і Григорія Сковороди. А однією зі складових цього компаративного сюжету виступає мотив модернізму, причім пов'язаний він, хоч яким парадоксом це виглядає, зі... Сковородою. Костецький, звертаючи увагу на пункти типологічного зближення ("пуанти", як він їх називає) в естетиці та поетиці обох авторів, акцентує наявність потенційно *премодерністичних* елементів у Сковороди, які корелюють із модерністичною складовою поетики Георге. Під цим оглядом парадигмального значення набирають такі риси, як парадоксальність думки та образу, високий ступінь ускладненості поетичної мови, що примушує читача, завважає Костецький, із напругою продиратися крізь "хачі художньої форми"; це також експерименти з ритмомелодикою фрази, з римо- та словотворенням, із "чужим словом".

У ретроспективному плані стосовно оповідання "Божественна лжа" ця концепція Костецького мотивує включення сквородинівського інтертексту в систему засобів модерністичної поетики. Властиво, сам факт надання інтертексту ключової структурно-семантичної функції (а функція сквородинівського інтертексту в тексті оповідання вочевидь така), – вже сам цей факт свідчить про модерністичну природу його (тексту) поетики. Подібною є роль і прихованого – важко сказати, чи усвідомленого автором, а чи такого, що мимовільно "спливає" з текстової глибини, – інтертексту Дантового рядка з "Божественної комедії" про "істину, подібну до брехні" (Пекло, XVI, 124; переклад Є. Дроб'язка), що кидає суттєвий семантичний відсвіт на концепт-метафору Костецького "божественна лжа"².

Модерністичний первень практично домінує в першій половині тексту оповідання: учасники весільного застілля постають як юрба загримованих, збіговисько масок, іноді наділених іменами, але завжди позбавлених бодай трохи окреслених особистісних ознак; дискурс являє собою хаотичну суміш облич, голосів, реплік, випадкових деталей ("Характери, барви строїв <...> Повислі краплини п'янокї рідини, зеленої рідини і сяйво скла..."). Уривки діалогів, які не складаються в логічну послідовність, а лише так-сяк скріплені засобом повторення, "передражнювання", знайомим нам з оповідання "Ціна людської назви". Нарешті, потік словесної абракадабри, зауму, кульмінаційним пунктом якого оголошується слово (поняття? концепт?) *Камбрбум*, яке стисло і разом повно віддає відчуття абсурдності – як того, що відбувається в цілому, так і окремих його фрагментів; такий, наприклад, епізод танцю: "Маріонетку рухають ниточки, прикріплені до пучок м'якеньких пальців. Камбрбум, Камбрбум. До ніжних пучок м'якеньких пальців. Камбрбум, Камбрбум. До ніжних пучок м'якеньких пальців. Танго: чародайною лагуною Камбрбумі, чародайною лагуною Камбробамі".

Камбрбум іще повторюється у фінальній частині, але мляво й невдовзі зникає. В драматичному дискурсі мозаїку замінює потік свідомості, точніше потоки свідомостей – то автора, то молодят, то окремо героя, в останньому випадку – в простороні сну й нарешті вповні реалістичним описом збирання героєм своїх речей, написання ним записки з "божественною лжею". Герой іде...

Іде – куди?

¹ Це передмова до книжки "Вибраний Стефан Георге по-українському та іншими, передусім слов'янськими мовами. Видали Ігор Костецький, Олег Зуєвський" (Штутгарт: На горі, 1971).

² М. Мамардашвілі вважає цю Дантову поетичну формулу "психологічно дуже глибокою", в його "Лекціях про Пруста" вона стає приводом для філософських роздумів: "Дійсно, ми дуже часто знаємо щось і розуміємо, що це схоже радше на брехню, а повірити в це і сказати не можемо. Та й немає сенсу. Значить, позначмо для себе ситуацію істин, схожих на брехню не через який-небудь намір, а через саму ситуацію, яку не можна розчепити. Вона зчепилася – і не розбереш, адже ніхто свідомо не придумував, щоб моя істина була схожа на брехню. Але вона схожа..." [11, 11].

...Раніше, в епізодах весільного застілля, крізь п'яне бурмотіння та "камбрбумне" різноголосся пробивається короткий обмін репліками між Григором і невідомим полковником Дроботом, чути слова "Біла Русь" та "Україна". До цього полковника, за постаттю (втім доволі умовною) якого вгадується військова сила, й іде оновлений пророчим сном, готовий до боротьби, до самопожертви Григор. На запитання полковника "Але чи ви приготовані? Чи можете, не вагаючись, переіменити життя, що обіцяє стільки втіх, на життя, що не обіцяє нічого, крім виразної перспективи скуштувати кулі?", – на це запитання Григор відповідає твердо: "Так, пане полковнику, я готовий до цього".

Поза жодним сумнівом: полковник Дробот є представником українського повстанського руху, в прилученні Григора до цього руху полягає катарсичний підсумок розвитку його особистості, ідея та сенс оповідання.

Ідея? Сенс? Чи це йдеться про Костецького – письменника, котрий від перших своїх кроків на літературному полі, в доповіді на з'їзді МУРУ позиціонував себе прихильником пріоритетної ролі "як" перед "що" та "в ім'я чого"? "Коли герой відчиняє двері – що важливіше: те, що він відчиняє двері, чи те, що він відчуває холод металевої клямки?" (цит. за: [12, 304]). *Що* важливіше для Костецького за такої постановки питання – надто ясно.

Беззастережним апологетом форми як такої Костецький довгий час залишався в свідомості значної частини колеґ і критики. Та все ж іще за життя письменника В. Державин, В. Петров, В. Барка, трохи пізніше Л. Залеська-Онишкевич, в останні десятиліття М. Р. Стех, І. Дзюба, Г. Грабович, О. Соловей, С. Матвієнко, І. Юрова, С. Беспутіна, О. Когут указували на нерозривний, хоча зчаста латентний, не відразу помітний зв'язок його експериментів у галузі форми з етичним і громадянським первнями, його, зазначає І. Дзюба, "психологічну і етичну причетність до проблематики українського життя, насамперед національно-визвольного руху" [7, 711].

Парадоксаліст у всьому – в творчості, у висловлюваннях й оцінках, у поведінці – Костецький наполягав на тому, що мистецтвом можна назвати тільки те, що залишається поза суспільно-ідейними рамцями, і водночас уважав, що кінцевою метою творчості "є взаємнення з широкими масами тих, що сприймають, тобто з тим середовищем, з тим народом, з якого вийшов письменник, серед якого він обертається і для якого творить" [14, 522]. Це "взаємнення" для Костецького – так склалася його біографія, або, точніше сказати, доля, – визначали координати Другої світової війни, драматичні події національної історії та особистого життя. Центральне місце в його свідомості та творчості (це стосується насамперед його прози) посіла тема українського руху Спротиву, хоча Костецький не входив безпосередньо до бойових повстанських формувань і не належав до будь-якого з оунівських угруповань (про один виняток – нижче). Ставлення письменника до очолюваної Степаном Бандерою ОУН (б), за визначенням М. Р. Стеха, "було (як і ставлення інших критично мислячих людей) дуже далеким від ідеалізації. Навпаки, його стосунки з бандерівською фракцією ОУН у діаспорі були радше негативними (іноді вкрай негативними), аніж гармонійними" [20, 294]¹. Костецький проводив розділову

¹ Подібне пише й донецький (нині тимчасово вінницький) учений Олег Соловей: "Відомо, наскільки далеко тримався І. Костецький на еміграції від політичних партій і угруповань, неодмінно зберігаючи помітну від них дистанцію й присвячуючи всього себе національній українській культурі в універсальному, сказати б, розумінні". Характеризуючи Костецького як одного з "найпослідовніших модерністів української літератури ХХ століття", критик підкреслює, що це "аж ніяк не залучало письменника до складного комплексу дещо прямолінійних політичних протистоянь в середовищі української еміграції 1940-х – 1960-х років" [17, 6]. З огляду на ці оцінки такий факт, як присвята Костецьким роману "Мертвих більше немає" Степанові Бандері, слід, прецінь, розглядати не в концептуальному ракурсі, а радше як своєрідний "маркер", який указує на конкретні обставини, що відбулися у творі.

лінію поміж, з одного боку, програмовими постулатами ООН та методами їхньої реалізації на практиці і героїчною діяльністю рядових учасників боротьби – з другого. Ця боротьба визначила один із головних тематичних напрямків його прози, де вона висвітлюється – на цьому важливо наголосити – не в ідеологічному, а в моральному та психологічному аспектах, під кутом зору проблеми морального вибору, усвідомлення особистістю свого життєвого призначення, вірності громадянському обов'язку та національному імперативу.

У фіналі оповідання “Божественна лжа” його герой, Григор, розриваючи з *Камбрум*'ом навколо себе (а почасти, можливо, й у собі самому), виходить на шлях, який веде до серцем і розумом обраної мети.

Григора ми бачимо на самому початку цього шляху. Герой оповідання “Перед днем грядущим”, Ярослав, уже пройшов значний його відрізок, він учасник збройного заплілля в окупованому нацистами місті, подробиці про це заплілля в оповіданні не розкриваються, але подана перед початком авторська присвята Олегові Ольжичу недвозначно вказує на те, що йдеться про заплілля оунівське. Ми знайомимося з Ярославом у ситуації, коли він збирається на, з усього судячи, вкрай небезпечну акцію, і цю обставину повною мірою усвідомлює сам герой. В оповіданні розглядаються пов'язані з очікуваними подіями емоційні реакції, роздуми, полемічні судження. Вони зосереджені в трьох сюжетно-семантичних “вузлах” тексту: це вступна, подана у стримано-драматичній тональності сцена прощання героя з дружиною, яка очікує народження дитини, це діалог героя – поета-романтика з прагматично, ба раціоналістично налаштованим професором про ціну подвигу та про доцільність самопожертви (“...Коли злетить ваша золота голова, повірте мені, півень навіть не кукурікне <...> Отямтесь, Ярославе Володимировичу. Залишіться, не йдіть”) і нарешті це лист-заповіт Ярослава – перейнятий трагічним оптимізмом реквієм за безіменними героями; своїм сенсом і патосом лист корелює з доктриною “чинного націоналізму” Дмитра Донцова.

“Перед днем грядущим” вирізняється з корпусу малої прози Костецького тим, що в цьому оповіданні вочевидь домінує не форма, а ідейно-моральний зміст, він практично повністю заступив і витіснив модерністичну складову поезики. Окремі вкраплення в оповідь засобів внутрішнього монологу, інтертекстуальних елементів (“чужого слова”) не виходять за традиційні рамці й не відіграють вирішальної чи бодай скільки-небудь суттєвої ролі, яку їм відведено в оповіданні “Божественна лжа”.

До останнього близьке під цим поглядом оповідання “Тобі належить цілий світ”. Тут зустрічаємося з давнім знайомим – полковником Дроботом, персонажем, присутність котрого маркує наявність у творі теми Спротиву, однак ця тема тут не є провідною, вона радше становить тло – аж ніяк не нейтральне, семантично насичене – що на ньому розгортається історія німця, солдата вермахту Фріца Мюллера. Потрапивши в полон до українських повстанців, Фріц швидко адаптується в цілковито чужому для нього середовищі, стає “своїм”, йому довіряють, і він навіть бере участь як зв'язковий у підготовці операцій (“О, кажуть, він у нас молодецький, носить, кажуть, шифри на зв'язки”). Головно ж полон, цей катастрофічний злам долі, цей “страшений удар по голові” (оповіданню надано підзаголовок: “Притча вдареного по голові німця”) обертається духовним оновленням героя. Згадка про те, що “сърбнуто чогось гарячого, <...> чогось незвичайно гарячого”, – це усвідомлення того, що “Чоловік то вже ж не вуж, як гадаєте?”, що життя й боротьба можуть мати вищий сенс, що на світі існує людське братерство, яке йому відкрив (“Ich verstehe ukrainisch”) український поет: “обні-міте-брати-мої-найменшого-брата”. З цим новим розумінням життя й себе самого Фріц проходить через Бухенвальд,

через советську та американську окупаційні зони Німеччини, приносить це розуміння до Тюрингії, додому, до матусі та Інґриди, до сина Вальтера.

Притаманні оповіданню (і, визнаймо, виражені з дещо наївною декларативністю) ідея загальнолюдського гуманізму, патос утвердження інтернаціонального братерства мало що не вписувалися в домінуючий для емігрантської літератури ідейний тренд, але до того ж і реалізувалися не традиційними, а модерністичними засобами поетики. Потік свідомості, який складає основу дискурсу, дискретний і поліфонічний: внутрішній монолог героя перемережують голоси автора та персонажів, його структура рухлива – (оповідний елемент змінюється рефлексією, інтимна інтонація – публіцистичною, монолог подрібнюється на мінідіалоги оповідача... зі самим собою). Широко застосовано “чуже слово” – то імітація нацистських пропагандистських слоганів, як, наприклад, у вступній частині, то запитання та репліки рідних і близьких героя або його сусідів. Важливий зі стилістичного та семантичного погляду компонент тексту – вкраплення в україномовний монолог німецьких слів і виразів, а також спотворених іншомовною артикуляцією українізмів.

Нічого подібного не знайдемо в незавершеному романі Костецького “Мертвих більше нема”, хоча відображений у ньому життєвий матеріал, зокрема “оунівська” лінія в сюжеті, лежить у тому ж річищі, що й в оповіданнях “Тобі належить цілий світ” і, ще більшою мірою, “Перед днем грядущим”. Роман фундований на особистому досвіді автора: влітку 1941 року, опинившись після оточення та полону в окупованій німцями Вінниці, Костецький налагодив контакт із так званими похідними групами ОУН(б)¹, які прямували в окуповані центральні та східні області України (аж до Харкова). Метою груп була організація на маршруті проходження збройного запілля та проведення диверсійних акцій проти німецьких військових об’єктів і підкупаційної “адміністрації”, а також створення на маршрутах проходження не підконтрольних окупантам українських органів влади, місцевого самоуправління, поліції, преси, закладів культури.

Контакти були неглибокі та короткочасні: 1942 року Костецького було вивезено на примусові роботи до Німеччини (точніше, він сам зголосився поїхати замість схопленої німцями на вулиці дівчини-приятельки), але ці події та ці враження склали основу роману “Мертвих більше нема”, який мав бути підписаний псевдонімом Гліб Подольський.

Надрукована нещодавно у вітчизняному часописі перша частина роману, а також фрагменти частини другої (див.: Кур’єр Кривбасу. – 2011. – № 254–255, 256–257, 258–259, 260–261) дають досить повне уявлення про його задум і головні сюжетні лінії, про поетику твору, в якій превалюють традиційні для української романістики прийоми побудови оповіді – неквапливий розвиток дії з “пригальмовуванням” у сутнісно важливих для сюжету моментах, розгорнуті психологічні дискурси та діалоги. Є, щоправда, в тексті й суто модерністичні елементи. Такий, приміром, написаний од першої особи – оповідача – короткий вступ до роману, ось його початок: “Я <...> вбитий прямим пострілом у спину під час спроби втекти з-під арешту”, а ось кінець: “Німецький вояк, мій колишній убивця, вбитий своєю чергою на початку року 1945 під Кюстріном, навідує мене особливо часто”; цей початок і цей фінал вступу надають образу Я-оповідача містичного відтіню. Або витримані у стилістиці гоголівських фантазмагорій сцени святкового шабашу, влаштованого – звісно, з дозволу окупаційної влади – колаборантами з “адміністрації” міста Б. Нарешті, розгорнутий у розділі четвертому спогад-роздум оповідача про початок свого життєвого шляху – суцільний, на чотири сторінки й без жодної павзи потік свідомості.

¹ Це і є згаданий вище виняток у практиці прямих стосунків Костецького з ОУН.

Естетична та семантична значущість цих фрагментів суттєво вища, ніж окремих вкраплень подібного роду в оповіданні “Перед днем грядущим”, але й вони не є достатніми для того, щоб говорити про пошук Костецьким синтезу в поетиці традиційного та модерністичного струменів як динамічного вектора його творчості.

1963 року Костецький друкує повість “День святого”, побудовану на вільній інтерпретації мотивів ранньохристиянської історії. Ідеться про відвідини римським патрицієм Квінтом Теофілом євангеліста Йоана Богослова на острові Патмос. Деякі критики пов’язують постать персонажа Костецького з “високодостойним Теофілом”, про якого є згадка в Євангелії від Луки (Лк. 1, 3) та в Діяннях святих апостолів (Діян. 1, 1). Правомірність такого зіставлення не є вповні очевидною. З одного боку, згадуваний у священних текстах Теофіл (якщо там ідеться про реальну особу, а не про умовну “Божу людину”) – грек, судячи з імені, є версія, що мешканець Антіохії. В Костецького ж він – римський патрицій. З другого – грецьке ім’я може свідчити про те, що Теофіл – це новонавернений римлянин, котрий змінив при хрещенні поганське ім’я на християнське. Найвірогідніше, що перед нами приклад вільної інтерпретації історичного матеріалу, своєрідна гра з фактами – притаманна манері Костецького суто модерністична риса. Така гра на полі релігійної проблематики, прямо сказавши, не дуже узгоджувалася із церковними встановленнями, з нормами католицької конфесії, до якої належав Костецький; тут *вірянин* потрапляє в небезпечну пограничну зону й поступається *мистцеві*, дарма що він завжди здавав собі справу в невідворотності й справедливості покарання: “За щось таке, що іншому дуже легко сходить з рук, я дістаю кару негайно, в лоб, майже примітивно. І в цьому моє відчуття Бога” [9, 518].

Подібну “гру на пограниччі” спостерігаємо й у сфері поетики. Костецький, виступаючи – що є для нього характерним – у ролі аналітика власного твору, вирізняє в поетиці повісті “День святого” головні складові, які корелюють зі зразками сучасного для нього модернізму. Таких складових (компонентів) три. Це, по-перше, “потік свідомості” в переказі сновидінь Йоана, в яких, словами Костецького, “чути техніку подібних інтермедій” у Дос-Пассоса, Гемінгвея, із застереженням – Джойса, бо “Джойс не достотний, а “пародійований”, т. т. піднесений: піднесений над своїм ґрунтом і піднесений як страва на таці”. Це, по-друге, “пряме наслідування” української модерністичної традиції, “нехай і дуже ще тоненької”, в цьому плані Костецький називає Юрія Яновського, його “Вершників” (див.: [8, 9]). І третій взірець – насичений філософською, екзистенційною проблематикою роман класика європейського модернізму Германа Броха “Смерть Вергілія”. До цих прикладів можна було би додати ще низку характерних для модерністичної поетики ознак: елементи інтертекстуалізації – толстовська та “достоєвська” ситуація Йоан / Вероніка (сцена боротьби праведника зі спокусою) і парафраза до шевченківського поетичного маніфесту, що її сам автор оцінює – вже в суто *постмодерністичному* дусі – як “зумісну епатацію”; структуротвірний прийом повторення-подвоєння-“передражнювання” в діалогах Теофіла та його супутника Луція Луцілія; експресіоністична насиченість стилю, високий ступінь його “згущеності”, в якій знайшло вираз, як завважає Василь Барка, протистояння “владичности матеріальної і духовної могутности”. Барка характеризує стиль повісті Костецького “День святого” (йому, Барці, до речі, й присвяченої) та близької до неї “Історії монаха Гайнріха” як “безперервний бунт і переінакшення”, зіставляючи його з “потокотом свідомості” Джойса та Пруста, з експресіонізмом Кокошки й Едшміда. “Це – відмова від описів матеріальности в її щоденному вигляді. Замість того, подано одухотворені

вираження самого життя, в найсуттєвіших духових темах. Якраз в и р а ж е н н я, а не зображення” [2, 45, 43].

А поряд із цими ознаками модерністичної поетики в оповідному дискурсі, передовсім в інтермедіях-сновидіннях Йоана, в його роздумах присутній (вловлюється, відчувається, вгадується) стилістичний вплив євангельського прототексту, і то не так у парафразах (їх у тексті, сливе, немає), як в інтонаціях.

Чи був це синтез? Я не певен, як і у випадку з романом “Мертвих більше нема”, хіба радше *пошук* такого синтезу, пошук потенційно плідний, та наразі – радше стилістична багатовекторність на грані еклектики.

...У передмові до публікації повісті “День святого” Костецький згадує дискусію на її першому публічному читанні 1946 року в таборі DP Карлсфельд. Тоді письменника вразила різка та безкомпромісно критична оцінка твору його другом і однодумцем Зеноном Тарнавським: “Важко, неприродно, схематично, нудно. Читати майже неможливо”. Й хоча ця критика, якщо вірити Костецькому, дисонувала із загалом доброзичливою тональністю дискусії, реальністю зостається факт, що повість побачила світ майже через двадцять років.

Насторожене, критичне ставлення переважної частини емігрантського літературного середовища до творчості Костецького, надто до його п’єс (про них – нижче), втім також до прози значно точніше характеризує атмосферу навколо нього, ніж епітет “доброзичливий”. Виступи Державина, Барки, Петрова, що дійсно відповідали цьому означенню, були винятками, як і присудження премії одного з конкурсів оповіданню “Тобі належить цілий світ”. У літературному емігрантському середовищі, де домінували нативістські погляди, стремління – іноді усвідомлене, незрідка несвідоме – до замкненості, до збереження звичного, патріархального, – в цьому середовищі європеїзм та зухвале експериментаторство Костецького, його пошуки шляхів вироблення національної версії (моделі) модернізму, включення української літератури до контексту новітніх естетичних ідей та світової художньої практики сприймалися як дратівливий ідейний та естетичний “камбрум”. Тверезий, самокритичний погляд на національну традицію, що протистояв догматичному, звуженому її розумінню та тлумаченню, здавався (і оголошувався) нехтуванням цієї традиції, відступом од неї, загрозою національній ідентичності¹.

Інерція упередженого ставлення до Костецького давалася взнаки довго, дарма що в трансформованому, послабленому варіанті. Ще в 90-ті роки Соломія Павличко, хоча вона й виступила суттю піонером у дослідженні спадщини Костецького в материковій критиці, висловивши чимало цікавих спостережень і конкретних оцінок, усе ж зоставалася в рамцях – так скажу – критичної стриманості. Оцінюючи прозу Костецького, точніше відому їй на тоді частину його прозового доробку, Павличко не пішла далі визнання того, що письменникові належить пальма першості поміж колегами в прагненні “зруйнувати традиційний український нарратив з його героєм, сюжетом, розлогими описами зовнішності, інтер’єру й пейзажу, кінцем і початком, нарешті мораллю, змістом оповідання, без якого, здається, не може бути самого оповідання” [12, 312]. Формула критикині стосовно ранньої прози Костецького – “Від “романтизму” до поетики деструкції” – досить промовиста, подібно як запропонована нею загальна характеристика діяльності письменника –

¹“Я став українцем не тому, що люблю українців. Радше я їх не люблю <...> Та від того не менш я став-таки українцем. Народити Україну як реальне земне тіло, створити ваговиту планету української духової та політичної державності – це значить довести можливість неможливого <...> довести цю (українську. – Ю. Б.) мову до меж (поза меж), одним зосередженим ударом поставити її в рівень французької мови Маларме і англійської Джойса, викарбувати цією мовою новелу й есей, дати нею театр, засвоїти нею добір з європейської поезії та прози, закласти нею, нарешті, монумент роману, – ну, а тоді нехай судять. Тоді вже мене не буде” [9, 519–520].

“Нігілістичний модернізм”¹. А Соломія Павличко, погодьмося, – критик, якому жодною мірою не закинемо догматизм і апологію нормативності.

(Закінчення – у наступному номері)

ЛІТЕРАТУРА

1. *Багрій М.* Екзистенціалізм у художніх творах Ігоря Костецького [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/persha-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya?catid=0&id=59>
2. *Барка В.* Експресіоністична проза Ігоря Костецького // *Сучасність*. – 1963. – Ч. 5 (29).
3. *Бауман З.* Текущая модерність: взгляд из 2011 года [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://studfiles.net/preview/5188998/>
4. Відвідини “На горі”: Бесіда Юрія Соловія з Ігорем Костецьким та його дружиною Елізабет Коттмаєр // *Костецький І.* Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. Видання підготував Марко Роберт Стех. – Київ: Критика, 2005.
5. Недооцінений Костецький // *Грабович Г.* Тексти і маски. – Київ: Критика, 2005.
6. *Державин В.* Ігор Костецький і нове мистецтво новелі // *Костецький І.* Оповідання про переможців. Дев’ять новел. Післямова В. Державина. – [Фюрт]: Видавництво “Золота брама”, 1946.
7. *Дзюба І.* Костецький Ігор // Енциклопедія сучасної України. – Київ, 2014. – Т. 14.
8. *Костецький І.* День святого // *Сучасність*. – 1963. – № 5 (29).
9. *Костецький І.* Начерки вступної статті до нездійсненого видання зібрання творів // *Костецький І.* Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. Видання підготував Марко Роберт Стех. – Київ: Критика, 2005.
10. *Костецький І.* Оповідання про переможців. Дев’ять новел. Післямова В. Державина. – [Фюрт]: Видавництво “Золота брама”, 1946.
11. *Мамардашвили М.* Лекції о Прусте. – Москва: Ад Маргинем, 1995.
12. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ: Либідь, 1997.
13. *Петров В.* Ігор Костецький та його критики // *Петров В.* Розвідки. У 3 т. – Київ: Темпора, 2013. – Т. 2.
14. Примітки // *Костецький І.* Тобі належить цілий світ. Вибрані твори. Видання підготував Марко Роберт Стех. – Київ: Критика, 2005.
15. *Рабжаєва М., Семенков В.* “Сон” Сквороды как репрезентация творческой фрустрации // Русская антропологическая школа. Труды. – Вып. 5. – Москва: РГГУ. – 2008.
16. *Соловей О.* До проблеми відчуження у новелі Ігоря Костецького “Ми з Недж” // Вісник Донецького національного університету. Серія Б. Гуманітарні науки. – № 1-2 (2015).
17. *Соловей О.* Оборонні бої. Статті, рецензії, есеї. – Донецьк: Видавництво БВЛ, 2013.
18. *Соловей О.* Письменник і війна (Випадок Ігоря Костецького) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2015/02/01/232156.html>
19. *Стех М. Р.* Ігор Костецький: начерки творчого портрету. У 100-річний ювілей Ігоря Костецького (1913–1983) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ji-magazine.lviv.ua/anons2013/Stech_Kosteckyj_nacherky_tvorch_portretu.htm
20. *Стех М. Р.* Обламки епосу визвольної боротьби. Незавершені романи Ігоря Костецького // Кур’єр Кривбасу. – 2011. – № 254–255.
21. *Шерех Ю.* Стилі сучасної української літератури на еміграції // *Шерех Ю.* Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3-х томах. – Харків: Фоліо, 1998. – Т. 1.

Отримано 8 червня 2018 р.

м. Москва



¹ Трапляються, втім, характеристики, витримані в іншій тональності. О. Соловей наводить відповідь Емми Андіївської на його запитання про Костецького, відповідь, сказати би, простецьку та дуже жіночу: “Пітак, Герострат і той, хто не пропускав жодної спідниці” [18]. З погляду творчості Костецький не мав би викликати в Андіївської відторгнення, тут, імовірно, діяли якісь інші мотивації та чинники.