

Олена Любенко

ЕКСПЕРИМЕНТ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ: ФЕНОМЕН ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

Поява Ігоря Костецького в українській літературі була закономірною й неминучою, проте мало ким завваженою. П'єси цього автора, які С. Павличко у праці "Дискурс модернізму в українській літературі" називає абсурдистськими, написані в епоху Мистецького українського руху — добу творчості письменників, що мешкали в таборах для переміщених осіб у Німеччині. Одним із співзасновників МУРу був І.Костецький — Іван Мерзляков, який свідомо взяв за псевдонім прізвище матері, напівпольки-напівукраїнки.

С. Павличко пише: "Не будемо заходити в аналіз психологічного стану мешканців таборів, який відбився в характері того, що писалося, і в надзвичайній організаційній активності. Згадаємо тільки, що цей стан визначався колосальним *стресом*. З погляду цього стресу всі члени МУРу, хто більше, хто менше, намагалися збагнути як своє особисте, так і ціле історичне минуле, а також відповісти на запитання: що буде далі? зі мною? з Україною? з літературою? І ще: для кого і як писати?"¹.

Побіжно слід зазначити, що творчість одного з найбільших письменників-абсурдистів ірландця С.Беккета також у цілому визначалася станом стресу. Скажімо, експериментальний роман "Уот", як зазначає В. Діброва, С. Беккет писав у тяжкі часи другої світової війни, коли він "опиняється у Франції, допомагає підпільникам, напередодні арешту тікає від німців на південь країни. Вдень, щоб не померти з голоду, наймається до людей збирати картоплю, а вечорами, "щоб не збожеволіти" (його власні слова), пише роман про Уота"².

Ігор Костецький — один із письменників-урбаністів, який народився в Києві. Проте все літературне життя його пов'язане з еміграцією, що для драматургічної творчості має велике значення, адже свідчить про певну відторгненість, інакшість, межовість (ідеться як про зовнішню, так і про внутрішню еміграцію, яку часто приписують найвідомішим абсурдистам). І. Костецький усе життя перебував у пошуку і завжди прагнув бути першим: зірвати лаври першого перекладача (наприклад, творів Езри Паунда), першовідкривача української літератури світові та навпаки, кращого критика, письменника, драматурга. Однак позиція іроніста, з якої він водночас оцінював свою діяльність, додає особливого шарму його надзвичайній, подекуди хаотичній, активності.

Загалом із термінологічного погляду зараховувати І. Костецького до абсурдистів неправомірно. Його драми — це той етап в еволюції театру, коли зв'язок із традицією остаточно обривається, адже митець не погоджується на жодні компроміси з жанром, формою, стилем і, нарешті, мовою. Шлях експериментування означає, що тісні рамки одного канону долаються для творення нового, зокрема, і в українській літературі, яку І. Костецький свідомо прагнув оновити та "європеїзувати", тому навряд чи деструкція могла бути для нього самодостатньою цінністю.

П'єси, про які йтиметься далі, написані раніше, ніж "Голомоза співачка", яку вважають початком відліку для власне абсурдистської драми. Прем'єра вистави 1950 р. у Парижі викликала у глядачів такий шок, як жодна з

¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі // Теорія літератури. — К., 2002. — С. 279.

² Діброва В. Безвихідь як джерело віри // Всесвіт. — 1991. — № 9. — С. 111.

п'єс сюрреалістів чи “театру жорстокості” Антонена Арто; тому вповні логічно припустити, що абсурдистська драма може стати гідним представником театральної естетики авангарду ХХ ст. Твори ж І. Костецького взагалі ніколи не ставилися в театрі, а шокуюче враження справили тільки на редакцію мюнхенського табірної журналу “Рідне слово”, до якого автор надіслав на конкурс “Спокуси несвятого Антона”. Редакція звинуватила І. Костецького у шкідництві, про що згодом він із неабияким гумором пише в передмові до видання своїх п'єс³.

При цьому необхідно зауважити, що процесу дослідження європейської драми абсурду властиві певні проблеми. Перша – це бажання інтерпретаторів наповнити твір сенсом, розтлумачити сприймачеві в душі герменевтики, що саме мав на увазі той чи той драматург-абсурдист, поєднуючи непоєднане. Тобто відбувається пошук упізнаваності – зрозумілого поєднання сюжету, образів, наявності конфлікту тощо. Другою проблемою від дня першої постановки антидрами “Голомоза співакка” був і залишається трагічний, суто абсурдистський розкол між позірним, науково обґрунтованим розумінням і внутрішнім відторгненням текстів цих драм, насичених “безсенсовністю”. Такий підхід практично унеможлиблює критичний аналіз, адже критика претендує на відкриття в тексті остаточного значення, замикання письма шляхом його пояснення, а отже, вона абсурдна щодо абсурдистського тексту, який неможливо пояснити раціональними термінами. Один із можливих виходів – читання абсурдистської п'єси так, як це найбільш притаманно самим драматургам (за визначенням Ежена Йонеско) – шляхом здивування, зачудування всім, що відбувається.

П'єси І. Костецького з позиції відстороненого спостерігача якраз і викликають це здивування: дивує все – від форми до прийомів зображення. Виникає бажання дізнатися, чи стоїть щось за порожнечою, яку разом утворюють суто деконструктивістська недовіра до мови, фантазмагоричність деяких сцен, нехай не тотальне, але все ж таки руйнування синтактики та парадигматики, логічних структурних зв'язків, ламаність лінії сюжету. Спробуймо пропустити п'єси І. Костецького крізь формулу європейського театру абсурду, щоб більше дізнатися про ті процеси, виразником яких стала естетика цього автора.

Найбільш раннім зразком театру абсурду більшість істориків театру та критиків вважають п'єсу Альфреда Жаррі “Ubu Roi” (“Убу-король”, 1897 р.), а його витоки вбачають у шекспірівській драмі, перш за все через вплив *Commedia dell'Arte*.

Власне абсурдистські п'єси були вперше поставлені у Франції після другої світової війни, і презентували вони бунт проти традиційних цінностей і табу західної літератури та культури. Цей бунт почався з письменників-екзистенціалістів (Ж.-П.Сартра та А.Камю) й поширився на твори Е.Йонеско, С.Беккета, Ж.Жене, Е.Олбі та Г.Пінтера. Правила театру абсурду прості: по-перше, найчастіше – це відсутність прямої сюжетної лінії (хоча в п'єсах І.Костецького наявна іронічна лінійність: сюжетна лінія присутня тут у вигляді артефакту традиції). Власне, І.Костецький максимально прагне позбутися сюжету кожної з двох п'єс, які ми розглянемо, не залишає від нього нічого, крім ледь помітної лінії, на яку можемо орієнтуватися, якщо шукатимемо в п'єсі впізнаване). Замість сюжету наявні оніричні образи, у деяких драмах максимально наближені до поетичних, які впливають на процес індивідуальної інтерпретації. По-друге, наголошується на незрозумілості світу або спробі раціоналізувати ірраціональний, безладний світ. Мова виступає

³ Костецький І. Театр перед твоїм порогом. – Мюнхен, 1963.

як перепона до спілкування, тому стає майже непотрібною. Тобто може виникнути враження, що драма абсурду створює середовище, в якому люди — ізольовані, клоуноподібні персонажі, які наосліп продираються крізь життя. Дуже часто вони тримаються одне одного, щоб не залишатися самотніми в незбагненному світі (наприклад, Владімір та Естрагон у п'єсі “Чекаючи на Годо” С.Беккета). Однак це не свідчить про повне відторгнення європейськими та американськими абсурдистами позитивних цінностей. Одним із завдань їхніх драм можна вважати пошук значення окремої людини у світі, сповненому загадок.

Питання першооснов — традиційне в дослідженні “класики” абсурдизму, адже будь-яке елітарне мистецтво може існувати лише за підтримки елітарної філософії. Це безпосередньо стосується також і українського абсурдизму, адже перші українські драми, що їх можемо віднести до абсурдних, були розраховані на елітарного читача-глядача.

Отже, етика й естетика абсурдизму, за твердженням інтерпретаторів, сягає XIX ст. (хоча М. Есслін вважає драму абсурду вповні логічним продовженням традицій світової драматургії, започаткованих ще в часи античності). У середині XIX ст. С. К'єркеґор стверджував, що існування — це процес бездумний, незалежний від розуму, і заперечував будь-яку можливість порозуміння людей між собою. У безмежному світі людина залишена сама на себе, у неї немає ані теперішнього, де вона могла б спочити, ані минулого, за яким вона могла б тужити, — її минуле ще не настало, її майбутнє вже минуло. Людина (“Я”) не ладнає з “Ти” (іншою людиною, за М. Бубером), адже довоколишній світ — істота на ім'я “Нерозуміння”. Ця поетична доктрина у XX ст. була реанімована завдяки М.Гайдеггеру та К.Ясперсу, які поклали її в основу екзистенціалізму. Довколишній світ у ньому розглядається як певне хаотичне утворення, ланцюг випадкових подій, бездумна екзистенція передує есенції, світ пояснень і світ здорового глузду зовсім інші, ніж світ існування. Будь-які дії визнаються марними, якщо подумки поставити себе в лімінальну (межову) ситуацію (адже тільки так людина може відчувати себе вільною). За А. Камю, єдиний зв'язок між людиною та світом — це абсурд, “запаморочливий нурт взаємоспростовних доказів”⁴. Абсурд — це питання “навіщо?” при погляді на звичні декорації, це нудота, викликана нелюдськістю самої людини, це зіткнення між ірраціональністю та шаленим прагненням ясності. Проте у Ж.-П.Сартра читаємо: “Усякий порух, усяка дія у строкатому невеликому натовпі абсурдна лише щодо чогось, — щодо обставин, що її супроводжують, скажімо, маячня божевільного абсурдна щодо тієї ситуації, в якій він перебуває, і ніяк не абсурдна щодо його безуму”⁵. Отже, абсурд не ефемерне явище, він має опору, яка лежить у категорії відношень, витвореній свідомістю європейця; абсурду немає в жодному з порівнюваних елементів, він народжується тільки при їхньому зіткненні, у трикутнику “абсурд—людина—світ”. Абсурдності певного явища не можна досягнути, перебуваючи всередині цього явища, переживаючи його. Абсурд спостерігається лише зовні, з відстороненої позиції, на межі здивування й зародження сміху, розуміння якого важливе для розгляду абсурдистських драм, де комедійність невіддільна від трагічності.

Тобто почуття абсурду в європейській традиції — це один із способів осягнення світу; невіддільне від свідомості, воно при цьому значною мірою базується на інтуїції, підсвідомому, ірраціоналізмі. Абсурд у літературі XX ст. стає всеосяжною

⁴ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. — М., 1990. — С. 242.

⁵ Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова. — К., 1993. — С. 134.

фігурою мислення. Абсурд нічого не пояснює, тому не може бути метазнаком, проте він певним чином переосмислює доабсурдистські цінності, роз'єднуючи їх, заперечуючи свою власну здатність бути символом ХХ ст.

Отже, домінантою абсурдизму традиційно вважають песимістичну філософію екзистенціалізму. Однак було б хибним плутати ці два театри: театр парадоксу (абсурду) та театр екзистенціалізму. Як зазначає М. Есслін у дослідженні “Театр абсурду”, Ж.-П. Сартр і А. Камю у своїх творах “представляють власне відчуття ірраціональності людського стану у формі прозорого й логічно побудованого обґрунтування, тоді як Театр Абсурду намагається виразити відчуття безсенсовості людського стану й неадекватності раціонального підходу засобами відвертої дискредитації раціональних прийомів і дискурсивного мислення”⁶.

У першому числі мюнхенського часопису “Арка” за 1947 р. Ю. Косач опублікував статтю під назвою “Театр екзистенціалізму”, в якій розглядається (досить лапідарно, як на наш погляд, однак із цінними зауваженнями) явище модного на той час екзистенціалістського театру – “трибуни сартризму”. “Театр Сартра, Камюса, Ануї, Сімони де Бовуар ставить собі завдання показати людину саме в цій її нагості, віч-на-віч з потворною правдою свого загину, на який вона приречена від народження”, – пише Ю. Косач. Він ставить питання, “чи шляхи українського театру можуть зустрітися з театром екзистенціалізму?” і доходить висновку, що “... теза екзистенціалістів про відповідальність письменника за кожне своє слово... заторкує якоюсь мірою і нашу драматургію”⁷. Отже, стаття Ю. Косача (в якій, на жаль, паралелі між тогочасним європейським та українським театром проводяться лише на рівні декларацій про завдання митців “у добу темряви”, тобто жажіття воєн, та нові форми у драматургії) засвідчує: українська драматургія 1947 р. впритул підійшла до розв’язання проблеми “свого та чужого”, інкорпоруючи найцінніший досвід літератури європейської, що й підтверджує творчість І. Костецького.

“Сміливість і оригінальність у проблематиці, ставлення руба актуальних питань доби на кін, наполегливість у шуканні нових, але зв’язаних з нашою й світовою традицією форм, – це те, чого нас може навчити театр екзистенціалізму як один з передових загонів у боротьбі за новий стиль у театрі”⁸.

Очевидно, що коріння української драми абсурду сягає доби бароко. Розвинена театральна культура бароко давала простір багатьом жанрам, і саме інтермедійні сценки можна вважати одним із джерел абсурдних п’єс, створених у ХХ ст. І.Костецький охоче звертається до переробки барокових театральних жанрів, використовує їх смислове навантаження в українській культурі з власною метою.

Важливе значення в театрі бароко мала взаємодія вченої та народної культур. Як зазначає Л. Софронова, “зразки вченої культури вільно опускалися до народної культури... Їхні художні мови були рівноправними кодами, за допомогою яких передавалася та сама інформація, але в різних ракурсах”⁹. Зміна реєстрів високого та низького, запозичена в бароко, стала базовою для українського абсурдизму. У цьому плані дещо видозмінюється ставлення до мови: вона не виступає бар’єром у спілкуванні, як у французьких драматургів, а стає засобом трансформації коду свідомості, зміни світоглядних параметрів.

Історія української драми абсурду почалася, власне, з М. Куліша. Прикметою п’єс цього драматурга стало відчуття абсурдної нестерпності існування,

⁶ Esslin M. The Theatre of Absurd. – N. Y., 1961. – P. 15.

⁷ Косач Ю. Театр екзистенціалізму // Арка. – 1947. – Ч. 1. – С. 9.

⁸ Там само. – С. 9.

⁹ Софронова Л. Старинный украинский театр. – М., 1996. – С. 32–33.

екзистенційної безвиході людини, що загострено сприймає дійсність, іронічне ставлення до мовних штамів. Однак його “Народний Малахій”, “Хулій Хурина”, смішні й сумні комедії, містять лише елементи того “театру парадоксу”, який представляють Г. Пінтер, Е. Йонеско, С. Беккет. Зокрема, багато цитат із п’єс М. Куліша справді свідчать про те, що життя абсурдне, однак уся характерологія, образотворчість і “драматургічна цивілізація” автора не дають підстав вважати його абсурдистом. Дійові особи Кулішевих п’єс, такі, як Малахій Стаканчик, Маклена Граса та інші, перебувають *на межі* двох світів: раціонального та інтуїтивного, — тоді як персонажі драми парадоксу вже перейшли цю межу й перебування *поза* нею видається їм найприроднішим станом.

Поява ж справжньої експериментальної української драми відбулася завдяки І. Костецькому — “режисеру за фахом”, як він сам себе називав, надаючи цьому дуже важливого значення; адже саме режисеру відомі всі нюанси нагальних потреб сучасного театру, про які може не знати письменник.

Л. Залеська-Онишкевич так характеризує п’єси І.Костецького: “Його перша п’єса “Спокуси несвятого Антона” (1945-1956) звертає увагу на вагу слів та спілкування людей на тлі коментарів про повоєнні ситуації... Психологічний ефект повоєнної ситуації на емігрантів відбитий також у п’єсах “Близнята ще зустрінуться” (1947) та “Дійство про велику людину” (1948). Його п’єси сповнені інтертекстуальності, іронії та глибокого цінування людської індивідуальності й самовияву. Рівночасно вони використовують постмодерну грайливість і карнавалізацію ситуацій”¹⁰. Не такими бачилися твори І. Костецького деяким його сучасникам. Скажімо, О. Грицай на першу п’єсу, надіслану автором на конкурс мюнхенського журналу “Рідне слово”, зреагував так: “Ми подумаймо тільки, як тяжко нині за друковане слово, за духову поживу для громадянства... Отак, чи не громадський шкідник нині той, хто невідповідальним способом зловживає змогою видати книжку? Хто нині заставляє цілий гурт людей працювати на те, щоб укінці давати читаючому загалові в нас такі нікчемні бздурства, такі півбожевільні нісенітниця, як камбрбум-літераторської організації? І чи не було б вказано нині, щоб для авторів типу Ігоря Костецького створити в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів...?”¹¹.

Уже за самою лише обурливою рецензією Грицай-читача криється одна з фундаментальних канонічних опозицій, подолання якої наявне в історії модернізму: *розум-безумство*. Мислення, що перебуває під впливом світоглядних концепцій XIX ст., заперечує цінність потокової художньої свідомості, названої рецензентом “камбрбумом”, і отже, демонструє власну несвідомість модерної епохи. Сам І. Костецький техніку потоку свідомості називає “потокотом притомності” і в основному на ній будує свої п’єси. На тлі драматургії українських попередників така форма справді виглядає абсурдною, маячною божевільною і завдяки цьому розкриває свою сутність.

Тут ми підходимо до проблеми нефігуративності у драматичному тексті, спроба розв’язання якої видається досить плідною. Опозиція “фігуративність-нефігуративність” властива насамперед теорії живопису й означає використання художником форм, що принципово відрізняються від таких, які репрезентують реальність і впізнаваність, зокрема, сюжетом, однозначними художніми рішеннями, фігурами, постатями тощо. Натомість найосновнішим і найпотужнішим засобом творця стає колір. Нефігуративний (або ж абстрактний, безпредметний) живопис

¹⁰ Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. Вступ // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — К.; Л., 1997. — С. 20.

¹¹ Костецький І. Театр перед твоїм порогом. — С. 6.

— одна з найважливіших форм сприйняття й вираження світу в образотворчому мистецтві ХХ ст. На думку Є.Соколова, фігура “виступала провідником смислу або гарантом зрозумілості, що фактично відволікало від художності...”¹². Синонімом фігуративності справді виступає реалістичність, яка в модернізмі та авангардизмі (це стосується й театрального розділу мистецтва) стає об’єктом для подолання. В українській літературі до І. Костецького більшість драм були фігуративними, незважаючи на якісні відмінності між п’єсами “корифеїв”, зокрема, І.Франка, Лесі Українки, В.Винниченка.

Особливість літератури полягає в тому, що основним інструментом досягнення як фігуративності, так і нефігуративності тут виступає слово. Однак, окрім використання мовних засобів, повна зміна образності також досягається шляхом розщеплення структурних зв’язок: діалогу, логічності у зміні сцен, характерів. Як слушно зауважує Є. Соколов, у театрі “бачимо тривимірний часовий макет фігури, кінетичну ілюстрацію (“картинку”) словесного потоку: живопис плюс література... За такої моделі сценічний полігон центрується за вербальним звукорядом, що перебуває над ним”¹³. Тим часом І. Костецький, свідомо заперечуючи всю попередню українську театральну традицію, позбавляє п’єсу *смислового наповнення* й гарантує тільки довільність дії. Мовні експерименти в цьому контексті видаються наслідком недовіри до мови через флуктуацію значень. І.Костецький у цьому не оригінальний: він використовує розробки “стовпів модернізму”. Але в українській драмі реалізація цього відчуття недовіри до мови важлива з огляду на свою рідкісність для того часу.

Мова структурує дійових осіб. Щодо них теж не можна мати жодної певності. Вони видаються не так ляльками, як оболонками певного концепту абстрактності. Скажімо, у п’єсі “Спокуси несвятого Антона” підважено структуру персонажів: немає ані головних, ані другорядних, є лише персонажі-пустки (Антон-Антоніна, Валентин-Валентина) та персонажі з історією — “штукарі”, тобто актори. Тим часом жанр — комедія масок — і дотримання його вимог на одному з рівнів (п’єси І. Костецького за смыслом не лінійні: їх можна розшарувати) все-таки свідчить про певний зв’язок з європейською традицією. Однак жанр, як і інші ознаки зв’язку з попередниками, — це лише інструмент для експерименту, зміни кодів.

Живопис протиставляє реалістичній фігурі колір, а що може протиставити театр як поєднання живопису та літератури? Однозначної відповіді у І. Костецького не знайдемо. Хіба що таку: “... автор, коли його запитали, як грати п’єсу, подав несміливу пропозицію. Він запропонував грати п’єсу засобами, що залишаються, коли відкинути всі ізми. Тобто засобами чистого театру: розвішати завіси, розмалювати обличчя — і грати”¹⁴. Очевидно, що антагоністом фігуративності тут виступає гра, пластика, а також образ. Саме тому, на мою думку, у п’єсі “Спокуси несвятого Антона” дію повністю віддано персонажам-акторам, маскам: вони керують порожніми оболонками Антона та Антоніни, Валентина та Валентини, надаючи їм ситуативного змісту. Ця гра — найприкметніший феномен у п’єсах І. Костецького, що проявляється в усіх без винятку експериментах: у мові, оголенні прийому, деструктуризації тощо. І вона справді наближає українську драматургію до світової, адже, поки в нашій драмі освоювалися варіації сюжетів (зокрема,

¹² Соколов Е. Формула театра // Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при Философском факультете СПбГУ, 1997 // http://anthropology.ru/ru/texts/sokolove/metares01_05.html

¹³ Там само.

¹⁴ Костецький І. Близнята ще зустрінуться // Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. — К.; Л., 1997. — С. 192.

світових), Європа перейшла до гри із сюжетами, поступово дестабілізуючи їх — апофеозом стала повна відмова від сюжетності (“Голомоза співачка”).

Усі означники, які застосовуються дослідниками до п'єс І. Костецького, можна звести до одного: “прагнення до нефігуративності”, якісно іншої художності. Це й деструкція мови, і гра з масками, і шизофренічна нестабільність тексту — перелік можна продовжити. Розгляньмо окремі прояви цього авангардного прагнення.

П'єси І. Костецького характеризуються художнім принципом об'єднавчої опозиційності. Це стосується як їх побудови, так і характеротворення. У композиційному плані очевидне поєднання авангардного письма й барокового театру, що представлений інтермедіями та алегоріями. Але автором керує не потреба увиразнити зв'язок із давнім минулим, а прагнення використати минуле для коментування сучасності, унаочнити конфлікт старого з новим; адже це найкращий спосіб демонстрації новаторства, на чому наголошує, зокрема, С. Матвієнко: “Так, у п'єсі “Спокуси несвятого Антона” є навіть такі “немислимі” персонажі, як “філософічна доглибність вистави” чи “алегорія законного обурення глядача”. З одного боку, це алюзія до барокового театру з його традицією персонажів-алегорій, з іншого — намагання у “бароковий” спосіб (тобто із надміром, ускладнено, зарозуміло) зіронізувати з тої самої традиції. Однак епоху бароко любили чи не всі українські модерністи. Тому іронія Костецького стосується в першу чергу свого часу. Бароко — епоха химер, коли поєднуватись могло абсолютно непоєднуване, а форма — творилась щоразу химерніша та дивовижніша. Відвага бароко щодо форми була, так би мовити, останнім сподіванням, останнім прикладом для творців епохи “кризи театру”¹⁵. При цьому про кризу дослідниця говорить словами самого І. Костецького: у п'єсі “Близнята ще зустрінуться” Пролог повідомляє, що “театр взагалі, а наш зокрема переходить тяжку хворобу. Криза не в тому, що нема чого виставляти. Криза в тому, що не знають, як виставляти. Уже все на світі перепробовано в театрі”¹⁶.

Очевидно, що у барокових формах І.Костецький шукає не опори; ці форми потрібні йому для гри, як і весь інший використовуваний ним матеріал (“у творчості реальними є тільки два факти: матеріал і форма”¹⁷, — пише він у передмові до видання своїх п'єс). Це легко проілюструвати на прикладі п'єси “Спокуси несвятого Антона”, яка, на перший погляд, видається зшитою з уривків розмов, вражень і дій, однак домінують у ній зведення буденності до абсурду (уся п'єса — “обхідний шлях від ліжка вранішнього до ліжка вечірнього”, а час вимірюється не діями, а чвертями дня) та використання рішень барокового театру для остаточної руйнації природного плину речей, розшарування дійства з метою позбавити його горизонтального (а отже, плаского) виміру. Це театральньо-літературна провокація, в якій немає місця серйозному сприйняттю містерії, мораліте, персоніфікацій Добра, Совісті тощо. Містерія або мораліте нівелюються до комедії масок, що автоматично стає вищим жанром.

Коротко зміст п'єси можна передати так: сімейна пара Антон та Антоніна прокидаються о 9-й годині ранку, розмовляють ні про що, ідуть до церкви, потім до ресторану, де зустрічають загадкову багачку Валентину, в яку нібито закохується Антон (однак це не напевно, адже сюжетна канва п'єси дуже хитка й підступна). Водночас за їхніми діями спостерігають і спрямовують їх за допомогою перевтілень “штукари” (актори), які беруть на себе обов'язки барокових театральних персоніфікацій

¹⁵ Матвієнко С. Експеримент з мовою. Інтерпретація творів І. Костецького // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — Ч. 145. — С. 169–170.

¹⁶ Костецький І. Близнята ще зустрінуться. — С. 191.

¹⁷ Костецький І. Театр перед твоїм порогом. — С. 7.

різних психологічних явищ (наприклад, Злості), але надягають зрозуміліші дійовим особам маски: кельнера, відвідувачів із вусами та без вусів тощо. У п'єсі також фігурує друг родини Валентин, "штучна людина", як він сам себе називає ("задня частина усякої справи", як називає його Антоніна). Цей персонаж прагне максимального відсторонення від природи, що подекуди набуває комічних виявів. Крім того, він виголошує монологи, в яких вчуваються думки та коментарі автора:

"ВАЛЕНТИН Леді та джентльмени, далі. Про пасьянс не було випадково. Є думка, що наш театр виникає з музичної стихії. Ви не могли не помітити, що нинішня вистава грається під знаком нетривкості слів. Наша вистава — революційний протест проти природної гармонії. У вухо, нахилене до натурального звукоряду, влітає дисонанс. Музика деструкції б'є його в зуби".

Попри комічність поєднання останніх двох речень цитати, у ній явно звучить декларація. На думку С. Павличко, "...те, що Костецькому не вдавалося поки сформулювати в статтях, окреслити теоретично, він цілком свідомо робив у оригінальних творах, ... наближаючись у них до поетики абсурду, яку можна було б назвати беккетівською, якби п'єси Беккета не були написані на кілька років пізніше". Далі дослідниця додає: "...Костецький активно вивчав західний естетичний досвід недавнього минулого і пропагував його з немалим ентузіазмом. Усе це мало служити меті... модернізувати українську культуру, інтегрувати її в світові літературні процеси"¹⁸.

Що стосується власне абсурду, то тут І. Костецький, створюючи свої тексти за зразками європейської модерністської прози, справді випередив "корифеїв" цього театру в Європі. В окремих діалогах персонажів повністю відсутній мовний код, хоча слів у них міститься чимало. Цей "камбрбум", як назвав його О.Грицай, виглядає абсурдно лише з погляду читача, самі ж дійові особи, здається, чудово розуміють одне одного. Так само прийомом абсурдизації виступає повторення й переінакшування попередньо вимовлених речень (яке, до речі, любляв і С.Беккет): "АНТОН Отже, подробиці. Подробиці мій фах. Запам'ятай: мій фах — подробиці..." і т. д.

Важко сказати, чи свідомо використовував І. Костецький "форму діалектично-контрастних пар", чи прийшов до неї інтуїтивно, однак насамперед форма дає нам можливість порівнювати його п'єси з класикою абсурду. Дослідник творчості С. Беккета В. Діброва пише: "У своєму "Годо" Беккет, здається, насміявся з усіх непорушних театральних канонів... Та попри зовнішню аморфність і одноманітність дії (дві години на сцені борюкаються чотири клоуни!), п'єса не розпадається, бо ядро її складає система діалектично-контрастних пар. Це — і два дні чекання, і Владімір з Естрагоном, і пов'язані мотузкою Поццо та Лакі, і два черевики, один з яких злітає з ноги, а другий тисне й ніяк не скидається, тощо"¹⁹. У першій п'єсі І. Костецького дійові особи мають однакові імена (Антон-Антоніна, Валентин-Валентина), але різну стать. Це наводить на думку, що ім'я позбавляється атрибутів сакральності і стає непотрібним, неважливим, навіть певною мірою шкідливим (див., наприклад, оповідання "Ціна людської назви", опубліковане в першому числі альманаху МУРу, а пізніше, вже наприкінці ХХ ст., передруковане часописом "Критика"). Ім'я, за І. Костецьким, — це лише маска, що її можна скинути, явивши світові свою справжню маску, під якою криється Ніщо. "ПЕРШИЙ ШТУКАР Ми з'являємось тепер без масок. Точніше: у своїх істотних масках". Те саме можна сказати про стать людини. Майже однакові імена чоловіків і жінок у цій п'єсі створювали атмосферу невизначеності на основі дуальності. Цей та подібні драматургічні прийоми, які свідчать про погляди самого автора, дають змогу стверджувати, що І. Костецький був послідовним нігілістом

¹⁸ Павличко С. Ігор Костецький та Езра Паунд // Сучасність. — 1992. — Ч. 11. — С. 137.

¹⁹ Діброва В. Шляхи театрального авангарду. Семюель Беккет // Весвіт. — 1988. — №1. — С. 131

і прагнув швидше до деструкції, аніж до нової конструкції. Однак цікавою видається проблема “деструктивного конструктивізму” автора, яка ще чекає свого розв’язання. Вочевидь, ламаючи усталену форму, І. Костецький пропонує замість неї дещо вагомніше для тієї доби, активним представником якої він виступав. Це — естетична переорієнтація театрального смаку. Польський сучасник І. Костецького С.-І. Віткевич розробив теорію Чистої Форми — поєднання в театрі елементів з-поза меж дійсності, що досягається нереалістичними засобами. Реалізація Чистої Форми у драмі, згідно з цією теорією, полягає у відмові від порядку, що його пропонує класичний театр. Послідовність у побудові драматичного твору відкидається: використання фантастичних і абсурдальних елементів має справити такий вплив на глядача, щоб він міг пережити метафізичне диво власного існування. І кожна поруйнована ланка в ланцюгу причин та наслідків привертає увагу глядача, має викликати переляк і одразу ж заспокоїти його²⁰.

Можливо, усі закиди щодо повного нігілізму ґрунтуються саме на тому, що в теорії І. Костецького не було метафізичного елементу, як, власне, не було й цілісної теорії театру, — все його творче життя нагадує незавершений проект. Але вочевидь, що тут важлива інтенція, напрям мислення, що вказує на європейську спільність. У цьому контексті декларації І. Костецького, його виступи на з’їздах МУРу відіграли менш важливу роль, ніж його п’єси. До того ж, сам факт його творчості не дає підстав для звинувачень у нігілізмі. Це підтверджують і слова Святослава Тогобочного з “Близнят”: “неможливо для Я бути нічим. А знаєш, чому неможливо? Тому що його створено... Так, створено. Принаймні, дано йому поштовх для утворення. Одного разу. Одноразовий поштовх”.

В іншій експериментальній п’єсі — “Близнята ще зустрінуться” — наявна та сама форма, про яку вже йшлося, але ускладнена ідеєю двійництва. Самі її головні дійові особи — це персонажі-ідеї: “вбивства і невбивства”. Перед нами межова ситуація — “маскований баль під новий рік під час окупації”. Автор прагне максимально загострити враження від простору (“бенкет під час чуми”) та часу (межа між двома воєнними роками), щоб унаочнити гру ідей. Лінія фабули така: під час новорічного бенкету-маскараду несподівано для самих себе зустрічаються двоє братів-близнюків, батько яких, полковник, теж присутній на балу. Імена братів однакові — Святослав, однак мають різне маркування: Тогобочний (проповідник ідеї невбивства) і Тутешній (веде боротьбу з окупантами, проповідує ідею “визволення поневоленого народу” будь-якими засобами). У Святослава Тутешнього закохана дівчина Тереса, здатна на все заради коханого (якщо уважно вчитатися в “Спокуси несвятого Антона”, то зможемо екстраполювати одну особливість, пов’язану з цим іменем, на “Близнят”: воно означає “будь-хто”, якась знайома. Надто поширене ім’я позбавляє Тересу індивідуальності). У процесі розвитку дії близнюки, з’являючись перед Тересою, завдають їй клопоту суперечностями між почутим від них і побаченим, до того ж у Святослава Тогобочного випадково опиняється жакет іншого Святослава, в якому лежить вибухівка для здійснення акту помсти владі. Брати все ніяк не можуть зустрітися. Врешті-решт жакет потрапляє до Тереси і стає об’єктом розиграння в останні хвилини старого року: з ініціативи розпорядника балу його перекидають між собою маски, і Святослав Тутешній ледь встигає відібрати його, щоб усе-таки здійснити теракт (“атентат”) у новорічну ніч. П’єса завершується розмовою Тереси й полковника, з якої дізнаємося, що виконавці атентату щасливо перебралися до нейтральної країни й недосяжні для поліції.

²⁰ Див.: *Witkiewicz Stanisław Ignacy. Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne.* — Warszawa, 1959.

“Близнята ще зустрінуться” — це п’еса ідей, організованих за принципом двійництва. І. Костецький прагне повернутися до засобів чистого театру: “розвішати завіси, розмалювати обличчя — і грати”, про що іронічно сповіщає на початку п’еси Пролог. Так з’являється тема абстрактного простору та часу, яка далі руйнується натяками на країну, за незалежність якої необхідно боротися, на національну приналежність, яка нібито зовсім не важлива у цій п’есі тощо. Повної, чистої невизначеності, тобто ірреальності, як у першій п’есі, І. Костецький не досягає, та, очевидно, й не прагне цього. Для нього важливий експеримент, і якщо війна потрапляє в поле зору експерименту, вона автоматично перетворюється на об’єкт для театральної гри.

П’есу “Близнята ще зустрінуться” можна назвати абсурдистською, однак з певним ступенем умовності. Вона позірно логічна, її дійові особи виголошують монологи, більш властиві драматургії екзистенціалістів. Однак формальний бік у ній все-таки переважає над смисловим, і це відчувається насамперед на інтуїтивному рівні. До того ж тут присутні такі параметри, як фрагментарність і симультанність композиції (наприклад, у розмовах першої, другої, третьої тощо пар). П’еса сповнена теоретизувань самого автора: міркування з приводу її побудови подано як прямо (монологи Пролога, Петра Тогобочного), так і опосередковано, у репліках персонажів.

Інтрига у п’есі полягає у зміні масок — саме так можна схематично окреслити події, що відбуваються. Тема близнят, запозичена зі світової літератури, тут доводиться до абсурду твердженням про те, що “через брак персоналу ролі обох дійових осіб грає один актор”. Унаслідок нівелювання персонажі стають схематичними, максимально віддаленими від реальності ляльками. У них немає іншого вибору, окрім як грати призначені їм автором ролі, незважаючи на те, що вони намагаються розмірковувати над сутністю свободи волі та реалізації особистості. У цьому полягає принципова відмінність театру І. Костецького від драми абсурду Е. Йонеско чи С. Беккета. Гра у І. Костецького означає принципову неможливість екзистенційного вибору, адже вибрати дійові особи можуть лише серед масок — найменш істинних артефактів. Навіть кохання залежить від маски-обличчя: Тереса кохає обличчя Святослава, а не саму людину. Деякі персонажі п’еси проповідують культ штучності, механістичності існування (їх ототожнюємо з ідеєю вбивства у парі близнят), інші (скажімо, Тереса) стверджують, що почуття кохання вище за обов’язок, однак їх не можна асоціювати з ідеєю невбивства, адже сам Святослав Тогобочний, який уособлює цю ідею, стверджує, що вони через самозречення вбивають власну особистість. Тим більше, що всі слова про кохання більше нагадують штампи (“Я кохаю тебе так, як нікого ще не кохала”). Логічні зв’язки, на перший погляд наявні у п’есі, зруйновано, читач відчуває плінність і нестабільність тексту. Саме це, разом із невеличкою пантомімою та грою слів, дозволяє назвати п’есу абсурдистською, або ж нефігуративною.

Творчі імпульси модерністської прози та драматургії спонукали І. Костецького до мистецьких експериментів, які нині вважаються абсурдистськими (якщо брати до уваги поетику стилю, а не час створення). Проте принципова відмінність театру масок І. Костецького від драми абсурду Е. Йонеско чи С. Беккета полягає не в часовому передіснуванні, а в принциповій неможливості екзистенційного вибору, у тому, що експериментальні прийоми не передбачають метафізичного впливу на читача, натомість все-таки пропонуючи глибинну зміну естетичних і пізнавальних орієнтирів у бік нереалістичної (антиреалістичної) образності. На жаль, драми цього автора були чужорідними в українській драматургії і не ставилися на сцені. Але значна кількість наукових розвідок, що з’явилися в наші дні, свідчить про нехай запізнілий, але очевидний інтерес до феномена І. Костецького, який, цілком імовірно, підхоплюють і режисери.