

СВІТЛАНА МАТВІЄНКО

ЕКСПЕРИМЕНТ З МОВОЮ

Інтерпретація творів Ігоря Костецького

На сьогодні є дві тенденції прочитання творів Ігоря Костецького. Перша з них, як, зрештою, і розмова про Костецького на теренах України взагалі, започаткована Соломією Павличко у монографії "Дискурс модернізму в українській літературі", а також у ряді статей, присвячених творчості Костецького. Згідно з її трактуванням, модернізм Ігоря Костецького можна назвати "нігілістичним", оскільки його "рецепт полягав у деструкції форми твору й виробленні нової мови мистецтва"¹. На думку Костецького, - пише С.Павличко, - жодна література так не вимагала деструкції, як українська, а найбільш епатаюча на той час була деструкція мови. Саме тому Ігор Костецький проводить таку деструкцію на абсолютно різних рівнях: на рівні риторики її політичної лірики, розважливого плину її парадівих стилів, її сексуального пуританізму, канону-іконостасу її класиків, а також на рівні самої мови, непридатної до модерного вислову².

Натомість інша інтерпретація творчості Костецького, яка належить торонтському вченому Марку Роберту Стекові (його статті друкувались у "Кур'єрі Кривбасу" та в "Критиці"), цілком протилежна першій: він заперечує визначення Костецького як "нігіліста". М.Р.Стек формує свою думку щодо творчості письменника, виходячи із контексту, як він неодноразово сам і наголошує. Літературознавець звертає увагу на самоінтерпретації Костецького, а також на численні спроби його теоретичних розробок³. Дослідникovi вдалося зібрати чи не всі твори письменника, які раніше були недоступні, він зустрічався з багатьма людьми, які особисто знали Ігоря Костецького, словом, усі його висновки ґрунтуються на фактах, саме тому, на його думку, виглядають більш переконливими. Втім, це так лише частково.

Виглядає на те, що обом інтерпретаціям дечого бракувало. Першій - тих пікому не відомих розшуканих М.Р. Стежом творів та фактів задля повної картини (оскільки й сама С.Павличко завжди наголошувала на врахуванні загального контексту творчості у будь-якій інтерпретації). Другій - належного відсторонення та критичної оцінки щодо теоретизувань письменника. Почнемо, власне, з них.

Ігор Костецький справді написав багато критично-теоретичних статей. Вони стосувались як літератури та театру, так і значно ширших тем, наприклад, мови літератури як такої. І все ж таки, його програмні виступи та критичні статті не складають закінченої системи поглядів⁴. Будучи людиною ексцентричною та прихильником епатажу, він не продумував глибоко свої тези, його захоплювало інше: іритування публіки, адже саме це, на його думку, було знаком деструкції традиційного. Костецький був переконаний у своїй творчій "місії", яку він проповідував та намагався втілювати в своєму житті, мріяв про Нобелівську премію за роман, який він нібито мусив написати німецькою мовою. Це дало підстави С.Павличко писати про нього як про людину, яка "страждала манією величини"⁵. Проте неадекватність самооцінки Костецького скоріше пов'язана з тим, що він потрапив у ту саму пастку, в яку потрапляють згодом чи не усі "переписувачі попередніх словників"⁶, власне, ті, хто намагається свідомо, а часом і штучно змінити мову. Справді, завдяки своїм статтям Костецький виглядає скоріше не "нігілістом", а "Творцем" у дусі романтиків. Ось уривок зі статті, присвяченої Романтизму, написаної в 1944 році: "Романтизм - це постійне прагнення одиниці вплинути на загальний хід подій, це вплітання маленької людської волі у величезний вінок Божої волі, що є дією творення світу"⁷. Покладаючись на ці, леякою мірою навіть харизматичні, висловлювання, М.Р. Стеж інтерпретує твори Костецького. Однак в історії літератури неодноразово траплялося так, що між творчими маніфестами та самою творчістю були великі розбіжності. "Маніфести небезпечно приймати серйозно. Вони пишуться для того, аби вказати, як належить читати текст. Інакше кажучи, вони створені для того, аби деформувати, "викривити" читання"⁸. Ігор Костецький теж часто нав'язував інтерпретації своїх творів. Це випливає хоча б із уривка доповіді Юрія Шереха на Першому з'їзді МУРу: "...Його реалізм хоче бути реалізмом людської душі, хоче фіксувати кожний порух людської свідомості і підсвідомості, те, що школа Джойса називала потоком свідомості, а сам Костецький воліє називати потоком притомності... У розвантаженні від крайностей джойсизму, у відкиненні надмірного тягара культури - західноєвропейської культури як спеціального об'єкта демонстрування, - бачу я початок шляху до визволення від європеїзму. Бо потенціально Костецький - як і Багряний, навіть і як Косач - можуть перейти в ряд органістів"⁹. Стосовно цього

коментаря С.Павличко робить висновок, що "... у 1946 р. ця оцінка була скоріше відображенням намірів Костецького, в яких він переконав Шереха, ніж висновком, который би прямо випливав з його художніх творів. Усі зазначені Шерехом паралелі проглядаються не так у творах Костецького, як у його заявах та обіцянках"¹⁰. Навіть коли зупиниться на тій самій темі Романтизму, то у п'єси "Близнята ще зустрінуться" сам образ героя-терориста навпаки виглядає певною мірою смішним та абсурдним. Іронію, з якою подається цей персонаж, можна було б назвати ситуативною, оскільки двоплановість приходить не так у мові, як у дії, у самій ситуації. Нехай навіть мова персонажів децо риторична, у такий спосіб Костецький підкреслює театральність, награність протягом всього твору; якщо змоделювати собі живу дію, протягом якої йдеться про романтичного героя Святослава Тутешнього, то ми побачимо, як народжується двоплановість, коли пафосний текст виголошують пари у масках, які час від часу пробиваються в текст, мабуть, у ролі давньогрецького хору, виголошуючи думку залу, аудиторії щодо геройзму Святослава, перемішану з дрібними зауваженнями на різноманітні побутові теми, вимовленими, мабуть (?), ненавмисне, мимохідь. Власне, вся п'єса сповнена таких невідповідностей, вони мусять створювати відчуття абсурдності та представлення ситуації, коли вже немає логічних обґрунтувань як таких. До цього ж, невідповідність дії п'єси та її назви полягає в тому, що логічно головною мусила б бути зустріч близнят, як це випливає з назви, проте ця зустріч виявляється до абсурду непотрібною, безцільною, випадковою тощо. Натомість Святослав Тутешний прийшов задля того, аби виконати завдання: зробити вибух. І це відбулося. Однак про це говориться доволі мало, і завершується п'єса тим, що всі концентруються саме на зустрічі близнят, і розмова ведеться власне про те, чи вони зустрінуться ще. Таке завершення дійсно має паралелі у світовій літературі - такий настрій присутній і у кінці п'єси Семюеля Беккета "Чекаючи на Годо". Невизначеність результатів чекання, яка межує з його безпідставністю.

Звичайно, це не єдина паралель з творами Беккета. Творчість Беккета - це інтелектуальна драма без живої дії, п'єси статичні і не правдоподібні. У Костецького дії теж, фактично, не відбувається. Його дія - похідна від того, що ми самі сконструюємо для себе в уяві згідно з тим, що говорять персонажі чи коментатор, який час від часу бере собі слово то у прологі, то в інтермедіях. Вони не вимагають від глядача співчуття чи переживання. А неправдоподібність і не переслідується Костецьким як мета. Ота маскованість та "напудреність" вже свідчить про відмову від хоч якогось "реалізму". Проте цілком слушно говорити про алегоричність чи принаймні натяк на алегоричність. Так у п'єси "Спокуси несвятого Антона" є навіть такі "немислимі" персонажі, як

"філософічна доглибність вистави" чи "алегорія законного обурення глядача". З одного боку, це аллюзія 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 впершу чергу свого часу. Бароко - епоха химер, коли поєднуватись могло абсолютно непоєднуване, а форма - творилася щоразу химерніша та дивовижніша. Відвага бароко щодо форми була, так би мовити, останнім сподіванням, останнім прикладом для творців епохи "кризи театру". Іронізуючи з цієї традиції, Костецький засвідчує своє розчарування і в цій бароковій традиції. Тому питання форми стає проблемою форми. Семюель Беккет писав про ситуацію, в якій опинився сучасний творець, що це стан, коли "немає що виражати, немає чим виражати, немає з чого виражати, немає сил виражати, немає бажання виражати, як і немає зобов'язання виражати"¹¹.

Звернімо увагу на пари у п'єсах Костецького, так улюблені ним. У п'єсі "Близнята ще зустрінуться" вони не лише танцюючі-безіменні, а й самі головні персонажі всі "спаровані": більше того, вони утворюють чотирикутник, коли кожен з них двічі має відповідну собі пару. По-перше, Святослав Тогочний має свого "тезку" Святослава Тутешнього, а по-друге, "побрата та однодумця" - Петра Тогочного, з яким вони, так би мовити, "по один бік". Відповідно й Святослав Тутешній "парується" як зі Святославом Тогочним, так і з Петром, який теж "по один бік" з ним. Наступна пара - Тереса і Полковник, які обоє залишаються спочатку обманутими, а потім усвідомлюють, у чому секрет такої плутанини.

У п'єсах Костецького персонажі майже завжди з'являються парами. Вони не можуть обйтися один без одного. Для кожного з них партнер забезпечує можливість бути самим собою. Він стає тим іншим, який не дає втратити власну суб'ективність. Персонаж з самого початку несе у собі слід, відбиток іншого, який необхідний для підтвердження чиєgosь власного існування, інший є вираженням і повідомленням про тут-перебування. Відбувається постійна "перевірка" одне одного за допомогою безглуздих фраз і питань. Такою "перевіркою" у "Близнятах..." і є ці дивні мовні дискусії. Це спосіб не лише для того, аби ствердити свою ідентичність, принаймні національну, а й для того, щоб одночасно перевірити й іншого. Костецькому вдається зобразити штучність та безрезультаційність таких "перевірок". При чому не лише тому, що вибрано погану методику, а й тому, що нічого перевіряти: слова, які перевіряються, такі ж "маски", як і на обличчях, вони ні про що не говорять, нічого не повідомляють, за словами стоять слова, ціла "сітка слів".

У п'єсі "Спокуси несвятого Антона" персонажі-пари мають ще одну цікаву особливість. У парах типу чоловік-жінка, здавалося б, немає нічого дивного, окрім імен. Антон - Антоніна та Валентин - Валентина. Імена дібрани письменником саме ті, які мають собі родову пару. Тобто, усього того, що мусить нести у собі ім'я, вони не несуть, адже на перший план виносяться лише один смисл слова: стать. Так би мовити, ці імена можна прочитати й так: "чоловік - жінка", "інший чоловік - інша жінка". Цим затирається решта смыслових навантажень імені. А значить - особистості. Замість неї - пустка. Ламаючи форму, Костецький не пропонує натомість нічого. Адже кожна пропозиція мала б встановлювати нове відношення з реальним. А спустошення потрібне саме для того, аби забути про реальне. Спустошення - це показ того, як крок за кроком розпадається наше "я".

У "Близнятах..." обох Святославів, так само, як і обох Петрів, можна сприймати, як суперечливі вияви однієї особистості, лише розколотої, розірваної, не-цілісної. Можливо, як свідоме і підсвідоме, одне з яких прагне руйнації та війни, тягнеться до Танатоса, а інше - пропагує невбивство, шукає миру й кохання, тягнеться до Ероса. Зустріч "близнят" - момент зіткнення свідомого й підсвідомого. Таким чином, простір двох імен належить одній особистості. На користь цього свідчить й образ Тереси. Вона є жінкою-пусткою. Тереса існує лише завдяки комусь іншому. Таким іншим для неї є Святослав. Фактично, Тереса і є тим, хто об'єднує Тутешнього та Тогочного в одного Святослава - завдяки обличчям, які в них однакові. Тереса приймає будь-що, що за ним виявиться. Війну чи мир, вбивство чи кохання, для неї все пояснюване, все має сенс, будь-чому можна повірити. Вона урівнює у змісті все, а значить - вбиває смисл всього.

Виходить, що в драматургії Костецького, як і в драматургії Беккета, чільне місце займає особливий тип героя - "спустошений". Драматурги розглядають людину з того рівня, коли в неї ті чи інші властивості і якості ще реально не виявляються або вже не виявляються. Властиво, всі експерименти Костецького якраз з цим і пов'язані. Те, що створює в результаті свого експерименту Костецький, здається, розташоване десь поміж "ефектом Керрола" та "ефектом Камю", адже стосовно його творів цілком можна говорити про екзистенційні теми та мотиви, чи не в кожному наявна межова ситуація, проблема вибору тощо; проте специфіка екзистенціалізму Костецького в тому, що, наприклад, вибір, який роблять його персонажі, забарвлений часом ледве не сюрреалістичним. Так це стається у його творі "Божественна лжа", коли дійсно серйозний вибір поміж мирним сімейним життям з молодою дружиною та війною, робиться, власне кажучи, через те, що персонажу наснівся такий сон. Отже, сон урівнюється з поважним аргументом, і підсвідоме бере активну участь у реальному житті.

Та ѹ, мабуть, не варто зайвий раз говорити про те, що сюжет цеї має похідний характер. Костецький, так само, як і Віктор Петров, ѹ інші модерністи, велику увагу приділяє образу Григорія Сковороди, який підносить навіть над образом Шевченка. Що стосується "ефекту Керрола", то у текстах Костецького неодноразово зустрічаємо абсолютно Керролівські словесні парадокси. Наприклад, оцией фрагмент із п'єси "Спокуси несвятого Антона":

ВАЛЕНТИН *Скажіть, докторе, чому я почав менше курити?*
ТРЕТИЙ ШТУКАР *Робити менше щось одне означає більше робити щось друге. Ніколи не буває менше робити щось одне без того, щоб не робити більше щось друге. Вйо-о-о! - я встиг. Ви почали більше некурити.*

ВАЛЕНТИН Що таке, прошу, докторе?
ТРЕТИЙ ШТУКАР *Почавши менше курити, ви почали більше не-курити. Кристалізована логіка.*

Це в першу чергу нагадує специфічні ігри з поверхнею та глибиною, якими сповнені книги про Алісу в Керрола. Жіль Дельоз називає такі конструкції словами-гаманцями, через опис унікального гаманця в романі Керрола "Сільвія та Бруно": "...гаманець Фортуната, зроблений у вигляді кільця Мъобіуса, складається з неправильно зшитих носових хустинок так, що його зовнішня поверхня плавно переходить у внутрішню: він огортає весь світ, та ѹ так, що те, що на поверхні, опиняється всередині, і навпаки"¹².

Тепер повернімось знову до співвіднесення простору імені та особистості у творах Ігоря Костецького. На відміну від двох попередніх п'єс, це співвідношення абсолютно інше, навіть протилежне за змістом у новелі "Ціна людської назви". Якщо у п'єсах йшлося про кілька імен, тут за одне ім'я борються двоє: старий та молодий художник. Проте ім'я старого, Павло Палій, ще ѹ до того несправжє - це його псевдонім, який, приніс йому славу. Це не просто проблема двох поколінь митців, як пише С.Павличко¹³ (хоча така проблема дійсно мала місце на той час). Тут закладено ще одне, надзвичайно важливе для Костецького питання - псевдоніма, під яким людина здобуває собі славу, стає відомою (тобто весь обсяг здобутого нею у сфері духу асоціюється і навіть маркується тепер цим "новим" іменем), та її справжнім ім'ям, з яким нічого не пов'язується. Власне, це історія самого Ігоря Костецького, який залишив у минулому своє справжнє ім'я - Іван Мерзляков. Зі зміною імені відбувається перетворення особистості: з російськомовного діяча ѹ критика він перетворив себе на українського письменника. Саме нове ім'я набуло для нього особливого значення - з ним він здобув відомість. То повернувшись до

старого імені - відкинути все набуте, а набуте у сфері духу - великий скарб. Тому при зустрічі двох художників старшому з них немає чим заперечити молодому. Павло Палій - це його справжнє ім'я, як доказ "господар кімнати" навіть тримає в руках паспорт. Правда, розкрити його не доводиться, оскільки немає з чим звірити: "прийшлив пан" необхідного запису в паспорті не має. Справжнє, реальне, матеріальне, те, що можна побачити, перемагає вигадане, а точніше - творче.

Григорій Грабович, аналізуючи "Ціну людської назви" Ігоря Костецького, пише: "Оскільки "зовнішня", "загальна" або (як кажуть феноменологи) "інтерсуб'ективна" дійсність чомусь не діє (і як має діяти, коли дві постаті впихуються в той священий простір імені, який за всією західною метафізикою має належати тільки одній), то сенс переноситься на саму фактуру розповіді... і у простір пережиття, тобто у психічний вимір"¹⁴.

Цей вимір і дозволить нам підійти до точки, де зустрічаються найбільш цікаві нам аспекти інтерпретації, а саме: мова, проблема особистості, її психотип, письмо.

У творі В. Домонтовича "Емальована миска" теж заторкуються проблеми психічної патології/норми. Проте там лише йдеться про цей феномен. Лікар з лікарні для душевнохворих при Кирилівській церкві, почувши незв'язне висловлювання свого пацієнта (*Тим часом я йм хліб, а вони кажуть, що я злодій! Я йм суп з емальованої миски, як і всі, разом з усіма ними за столом їдальні, а вони обвинувають, що я вбивця*), ані на секунду не сумнівався щодо діагнозу: шизофренія. Мова самого тексту, як і скрізь у Петрова, сама не є експериментом - письменник експериментує лише зі змістом, з ідеєю. А сенс цього оповідання практично полягає в тому, що межі між здоровим та хворим шизофренією можна й не помітити з першого разу. Межа тонка, але вона є. Звичайно, тут паралельно проблематизується саме здоров'я тощо. Петров вміє витягнути неочікувано цікаве зі, здавалося б, банальної теми. Проте йдеться не про це. Костецький, на відміну від Петрова, грається із самою мовою, експериментує з нею. На відміну від раціоналістичного Петрова, "революціонер" у мистецтві Ігор Костецький йшов за своїми емоціями, і навіть сам це усвідомлював: "...моє сприйняття світу наскрізь емоційне", "темперамент мій цілком відмінний від темпераменту тих, хто проповідують і навчають".

Тому твори Костецького не ілюстрації певної концепції, тому можна сказати, що він знаходиться десь між об'єктом шизоаналізу та точкою, де сходяться концепції дискурсу, ідеології, безсвідомого. Вони нібито є твердженням, що структурно всередині суб'єкта, в його дискурсі, принципово присутній Інший¹⁵. Однак навіть за умови такого коливання постійно постає проблема розщепленого "я".

Тут відкривається новий спектр нашого дослідження. Ми звернемося до особливостей мови творів Ігоря Костецького та розглянемо їх у межах психотичного дискурсу. "Психотичне", безумство, шизофренія, марення і тому подібне, - пише Вадим Руднєв, - цілком підіно і єдино несуперечливо з точки зору філософії ХХ століття та конкретно з точки зору філософії тексту розглядати не як феномени свідомості, а як феномени мови¹⁶. Таким чином, цілком у дусі ХХ століття казати, що "зійти з розуму" це одне і те саме, що й перейти з одної мови на іншу чи звернутися до особливої мовної гри або ж до кількох ігор одночасно. Тому психотичним ми назовемо такий текст, структура якого корелює з психотичним змістом, а саме, являє з ним одне і те ж. Тобто, ми маємо справу з феноменом, коли "психотичне" переходить з галузі психопатології в галузь художнього письма і стає фактом естетики. В художній літературі ХХ століття це можна казати в першу чергу про тих, хто власне вперше такий перехід здійснив, а точніше, про Джеймса Джойса та Марселя Пруста. Практика Джойса дуже щікавила Ігоря Костецького (недаремно Шерех, чи то сам, чи то з підказки письменника, називає саме алюзії з творами Джойса творів Костецького).

За гіпотезою В.Руднєва, кожна складова найбільш продуктивна для опису культури ХХ століття пари понять - модернізм та авангард, співвідноситься відповідно з різними психотипами: невротичним та психотичним¹⁷. "Ми розуміємо модернізм, - пише В.Руднєв, - як такий тип культурної свідомості ХХ століття, який породжує тексти, що випереджають культурну норму свого часу перш за все на рівні синтаксики та семантики за умови збереження традиційної прагматики, натомість авангард - як такий тип культурної свідомості, який породжує тексти, що випереджають культурну норму перш за все на рівні прагматики (при цьому синтаксика та семантика можуть залишатись традиційними, але й можуть також бути піддані інновації)"¹⁸. У модерніста не змінюється сама основа мови, тому нічо не впливає на контакт з іншими суб'єктами, що й називається прагматикою, яка у модерніста залишається незмінною. Навпаки відбувається у авангардиста: він повністю підриває комунікативну основу мови. Шлях до розуміння, таким чином, ускладнюється, якщо не зникає взагалі. Фактично авангардист створює нову мову. При чому ця мова надзвичайно нагадує мову параноїального або маніакального марення¹⁹. Проте це співвіднесення не універсальне: багато хто з модерністів представляє саме психотичний дискурс. Йдеться насамперед про Франца Кафку, Бориса Віана тощо.

Що стосується Ігоря Костецького, то його експерименти з мовою звичайно спокушають розглянути його творчість у відповідному ключі. Тільки навряд чи можна її розглядати у межах якогось одного психотипу.

Немало написано про модернізм Костецького, і справді, звернімо увагу хоча б на його "спроби джойсіанства" - так званий "потік притомності". Костецький моделює цілі великі уривки текстів у такій манері. Вони зустрічаються у новелі "Ціна людської назви":

Як роблять такого чоловіка. Дуже простолінійно. Беруть кавалок намоченого пшеничного хліба. Коли намочений хліб вим'яти так, щоб вийшла з нього чотирирога штучка, то бий нею хоч об кам'яну долівку. Та рідко здогадається хто так вим'яти. Може, в тому й щастя що один вимне та й покине, а тоді другий. А тоді вже вбирають кавалок у піджак і в прасовані штані, ще й краватку чіпляють, і грубо-грубо з чотирьох вітрів книгами її мозок натирають. Лежить старосвітська матінка боком на короткій лаві, лежить і крехче зрідка, а тоді вночі та й питається: чи щасливі ж ви, Діточки. А син і одвічає: як же може, Матусю, слов'янська людина та щасливо бути.

В такому ж стилі написана новела "Тобі належить цілий світ. Притча вдареного по голові німця":

Тобі належить цілий світ, німче, так легко цього, звичайно, ніхто не визначав, хоч може воно й стояло в тих грубих близкучих книжах, але підстаршина був страшенній причепа, навіть давав стусанів, а очі Інгріди на дверці такі телячі і мілі, і матуся теж у чорному під вікном, і їх затулів плякат, мовляв, колеса повинні крутитися для перемоги, і ще: спершу перемогти, тоді подорожувати, і ще: чи конечна твоя подорож для перемоги, і тоді справді твердішало розуміння, що ці гуси, і молочні вироби, і запахи, і природні дівчата в безмежно запорошеному просторі, і взагалі все, і чому, справді не брати, коли дається, а разом з тим повітря не перестаючи тримтіло і щодня приходили накази, накази, накази, аж до перших експедицій, аж до перших сухих багнетів у видряпинах попід лісами.

В обох наведених уривках, на відміну від прагматики (тобто загальній зрозуміlostі наведених фрагментів), синтаксика та семантика порушені, знаходяться у стані дисгармонії. Можна сказати, що хаос на рівні означника відповідає хаосу на рівні означуваного, оскільки форма повіствування, сам означник корелює з невротичним планом змісту, власне, з невротичним означуванням. "Потік свідомості - це позначник традиційного невротичного дискурсу в сильному смислі". Його суть полягає в тому, що він "порушує звичний книжковий синтаксис художнього твору, уподібнюючи його внутрішньому мовленню свідомості за допомогою уривків, еліпсисів, нелінійності, відсутності синтаксичних знаків, порушення синтаксико-семантичного зв'язку

між реченнями. Всі ці особливості створюють корелят невротичним складовим (...) - тривозі, самотності, остраху, відчаю тощо"²⁰.

Тепер звернімо увагу на те, що майже всі тексти Ігоря Костецького великою мірою інтертекстуальні. Майже скрізь присутні натяки на інші тексти, алюзії, ремінісценції, а то й прямі з них цитати. Костецький любить обіграти певне відоме висловлювання, створити навколо нього невеличкий окремий сюжетик у канві більшого твору. "Художній дискурс - це, користуючись висловлюванням Андрія Белого, "пам'ять про пам'ять", - пише Ігор Смирнов. Користуючись його ж (Смирнова) терміном, інтертекстуальність у творах Ігоря Костецького визначимо як реконструктивну, тобто таку, коли письменник запам'ятує і ретранслює (при чому, з певними змінами, яких вимагає його мовна гра) у своїх творах ту інформацію, яку запам'ятив його попередник²¹. (Це стосується як цитатного рівня, так й інтертекстуальності на рівні стилю (приклад з Джойсом).

У п'єсі "Спокуси несвятого Антона" особливо багато різних цитувань. Ось лише найприкметніші з них:

- 1) АНТОНІНА Я знаю тільки те, що я його знаю.
- 2) АНТОН Антоніно, не заглядаймо у пріорву!
- 3) ВІДПОВІДІ Хомо Бруте, він уже ніби не людина. - Він табуля раза. - Він кіноекран. - Крізь нього миготить потік притомності. - Він стає зразом не тільки як він, а й як воно. Він повертається до воно. - Він і вона зливаються у воно.
- 4) АНТОН Побігти. Не побігти. Заковика. Де більший алмаз? Коли покірно, із зрозумінням вирячився на падлюче, що з рогачки раз-у-раз мітить тебе в лоба? А чи коли справі даєш берега, сам показавши дулю в напрямі того озера з перегонами? Не побігти означає тільки покластися спати. Покластися спати означає прин'язати на поворозочку всяке дригання серця, мільярд природних шоків, що вовтузяться в історії твоєї крові. Каюк, бляженно бажаний.
- 5) ВАЛЕНТИН Леді та джентльмені, 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.

Всі ці цитати легко впізнавані: тут "згадано" Сократа, Ніцше, Гоголя, Фройда з Юнгом, Шекспіра. При чому всі цитування не прямі, а іронічно переосмислені. Скрізь Костецький своєрідно дискутує з авторами висловлювань, пародіюючи їх. Наприклад, випадок

з Ніцше, який залишився кульовою фігурою для модерністів²². Проте помітимо, як відрізняється сприйняття німецького філософа, скажімо, Лесею Українкою та Ігорем Костецьким. Метафізика Ніцше полягала у сумі за античністю як ідеальним варіантом культури, у несприйнятті до християнства, яке зруйнувало античний світогляд, у пошуці в сьогоденні хоч яких зв'язків зі зруйнованим. Все це він віднаходить у "дусі музики", де немає панування раціо, з якої, за думкою Ніцше, почалась антична трагедія, яка, в свою чергу, найбільше втілювала ставлення грека до світу та самосприйняття²³. Леся Українка фактично буде п'єси ідейно, великою мірою спираючись на його філософію²⁴, оскільки "для свого покоління, яке втратило повноту сприймання життя, природної гармонії, покоління депресії й тотального розчарування в колишніх ідеалах, Леся Українка вже не знаходить провідної, високої, об'єднуючої ідеї, якій варто жертвально служити"²⁵. Костецький, на відміну від Лесі Українки, вже не шукає в цій філософії ідейного опертя, навпаки, його нібито охоплює сумнів до будь-якої філософії. Представники раннього українського модернізму, пізніше - "неокласики" творили собі штучний світ завдяки творам всесвітньої літератури на противагу жахливому оточенню. Костецький усвідомлює штучність цього штучного світу, його розчарування приховано за тією іронією, з якою він так майстерно "переписує" "великого" Шекспіра. В цьому він близький, звичайно, до Віктора Петрова, хоча останній не вдавався до таких відкритих жартів над класиками. У Петрова ми відчitуємо лише розчарування та розpac, усвідомлення, що в штучному світі не врятуєшся. Тому творчість Костецького належить вже до перехідного етапу від класичного "серйозного" модернізму до післявоєнного модернізму.

Однак у творчості Ігоря Костецького є й абсолютно по-іншому змодельовані фрагменти. Перед аналізом цих уривків згадаємо те, про що розмова вже почалась: обговоривши невротичний тип дискурсу, ми мусимо зупинитися й на психотичному. Отже, ми будемо звертати увагу не на план змісту, а на план вираження, не на означуване, а на означник. Власне, нас цікавить перехід "психотичного" з психопатології в естетику. Для того, аби говорити про наявність такої відповідності, треба, аби у творах "символічне переважало реальне, аби художник вигадав свою особливу мову, аналог психотичного марення, зрозумілу йому одному"²⁶. Фактично така мова була вигадана футуристами, особливо російськими, коли в ній були зламані і семантика, і синтаксис, і прагматика. Звичайно, порівнювати їх з усією творчістю Костецького не можна, проте в найкращих своїх текстах письменник теж вдається до подібних експериментів. Це стосується в першу чергу "Ціни людської назви", де час від часу у потік свідомості вриваються уривки з абсолютно порушенуо прагматикою, семантикою та правильною (!) синтаксикою:

- 1) Так, джисті тулки по скрунах рисотів на кренсо деренкаво брямали.
- 2) О так, по скудрах аврезних трамваї дрямами бренкаво і бондюрки в ризах.
- 3) І бразне намарне урвіти дурвіти турбіти курбіти по мармуру дражів і джазів, і джазів, і джазів.

З одного боку, ми десь приблизно можемо зрозуміти чи принаймні відчути настрій сказаного, оскільки Костецький зберігає форми частин мови. Але все ж таки загальне враження - це невідома мова, якою мовець ще й захлинається, наче водою (уривок 3), якщо не в якийсь дивний спосіб намагається досягнути поетичності.

Так само, як і попередні висловлювання (адже це таки висловлювання, бо існують синтаксичні знаки: коми, тире тощо, а значить - оформлена якась завершена думка), поруч з ними подаються й уривки риторичних фраз, які, навпаки, не мають завершеного характеру, уриваються, ніби звучать десь далеко у пам'яті:

- 1) *Минулі епохи розвитку людства ї наша доба ще далека від того щоб - -*
- 2) *Зеленіють поля ї дібропри розцвіли сади подих весни родить життя що було завмерло від - -*
- 3) *Але незабаром прийде час коли потужна - -*

Фактично, наведені уривки одразу виказують традицію, від якої Костецький відвертається та відмовляється. По-перше, це традиція "солодкого" патетичного висловлювання; а по-друге, порожньої радянської (та, зрештою, будь-якої ідеологічної, зі своїми обіцянками щодо світлого майбутнього) риторики.

Цікаво, що у творах та критичних статтях Ігоря Костецького присутні одразу дві, своєрідно протилежні за духом крайності. З одного боку, це програмна "зміна мови", "зміна свідомості", якісь грандіозні перебудови. З іншого, він надзвичайно скептичний щодо радянських перебудовчих інтенцій (по суті, ідентичних з інтенціями самого Костецького та кожної подібної "перебудови"). Не одноразово він висміює ідею "міста-саду" та "підкорення природи радянській людині". Ось приклад зі "Спокус несвятого Антона":

- ВАЛЕНТИНА** *Мріємо. Щоб навколо кактуси, карельські берези, соняшники і незабудьки. Щоб був посередині телескоп, каруселі і басейн для корабликів.*
- АНТОН** *Яких корабликів?*
- ВАЛЕНТИНА** *Щоб пускати по воді кораблики.*

АНТОН Чудово.

ВАЛЕНТИНА Мріємо. Щоб були парові дзвони, електричні лижви,
багато квашеної капусти, а борщ варити атомовою енергією. Щоб
були килими, асагай, чавунні осолони, дерев'яні ложки і тарілки з
вухами.

Але ця іронія ще й напівтрагічна: без натяку на важкий еміграційний побут не обійшлося. Таке у Костецького трапляється часто. Г. Грабович пише, що в його творах "відбувається своєрідне перемішування реалістичної деталізації (точні, хай і експресіоністично подані штрихи таборового життя) - цей сірий аркуш паперу зі списком мешканців, у якому більше уваги звернено на "металеві прищіпки згори й знизу", ніж на самі імена, це "війсьтя під килимом - клапоть малинового сукна на протилежній стіні, де вікно", і це обсмоктування зігнутого пальця, і цей "обгазетований пакунок", що в ньому сім сірників, мабуть, цінніші за ті паперові гроши, загорнуті разом із ними..."²⁷

Ще один з експериментів Ігоря Костецького полягає в тому, що він намагається відтворити такий тип свідомості, з приводу якого можна говорити про різноманітні відхилення. Здається, є певна невідповідність між цими "великими реконструктивними проектами" Костецького як "культурника" (як висловився би В.Петров) та його власним сумнівом щодо такої можливості, що випливає з багатьох творів. Це можна відчути принаймні з назви, яка звучить, прямо скажемо, іронічно "Тобі належить цілий світ", особливо у порівнянні з підназвою - "Притча вдареного по голові німця", мовляв, ця ілюзія могла виникнути лише в результаті певних розладів чи певної хвороби. А між іншим, саме такою ілюзією тішилися українські неокласики, ховаючись від жорстоких реалій у творах світової культури, перекладаючи їх, стилізуючи та відтворюючи їх дух у власній творчості; вони відчували свою безпосередню близькість до тієї художньої культури. Дмитро Наливайко пише: "На противагу "динамічній епосі пролетарської революції" вони стверджували в своїй поезії вічне й непроминуше, духовні й художні цінності, освячені авторитетом античності й класичних епох новоєвропейської культури. Звичайно, саме це звернення до класичних форм і традицій не було у них засобом мімікрії, воно випливало з їхнього переконання, що ці форми й традиції лежать в основі європейської, в тому числі й української художньої культури"²⁸. Він називає неокласиків *поетами культури* - "не в розумінні її співців чи апологетів, а в тому, що культура є джерелом, ґрунтом і матеріалом їхньої творчості, що їхня творчість належить до цієї специфічної сфери, котра, будучи витвором людського духу, розміщається "над природою"²⁹. Тому це вже говорить про те, що, на відміну від Петрова, відстань, яку встановлює Костецький між собою та неокласиками

значно більша. Це вже не просто розчарування в ілюзійному ґрунті, як у Петрова, це демонстрація непричентності за допомогою іронії.

Отже, те, що "тобі належить цілий світ" може собі уявляти лише хтось, "вдарений по голові". Костецький часто "транслює" події крізь травмовану чи ушкоджену свідомість, але таку свідомість, яка не стримує "викиди" безсвідомого. Згадаємо тепер Лаканівське "безсвідоме структурується як мова" і помітимо, що "ця мова, смисли (позначувані) якої накопичені у безсвідомому, реалізуються у напівбезсвідомому як "порожньому мовленні" або осмисленому "наповненому мовленні" на рівні свідомості. З цього випливає, що сама хвороба, сам симптом, також може реалізовуватися лише на рівні мовлення, та що, напевне, психічна хвороба - це лише хвороба мовлення, захворювання мовленням"³⁰. (До речі, це прекрасно показав В. Домонтович у вже згаданому нами оповіданні "Емальована миска"). Власне це й випливає з даних текстів: Костецький за допомогою мови моделює психічні відхилення.

Як правило, найчастіше це стосується головної психічної хвороби ХХ століття - шизофренії. Ця хвороба має різноманітні прояви, як наприклад, марення, галюцинації, розлад афективних функцій, що призводить до втрати індивідуальних рис особистості. Одним з основних симптомів шизофренії є розлад асоціацій. Нормальні сполучення ідей втрачають свою стійкість. Думки шизофреніка, які йдуть послідовно, можуть не мати ніякого відношення одна до одної, тобто порушується фундаментальний принцип зв'язності тексту. (Згадаємо наведені вище фрагменти висловлювань з твору Ігоря Костецького "Ціна людської назви" з їхньою порушенюю прагматикою та семантикою.) Мислення при шизофренії набуває дивного, дивакуватого характеру, думки стрибають³¹.

Зробимо невеличкий відступ. У Костецького питання мови відрізняється, так би мовити, і своєю "українськістю". У тексті "Близнят..." є дебати кількох персонажів з приводу форми деяких мовних конструкцій. Йдеться про калькування іноземних мов, що, з іншого боку (адже чи не все у текстах Костецького подвійне, неоднозначне), стосується й проблеми наявності в одній свідомості голосу свідомості чужої.

ПЕТРО ТУТЕШНІЙ Маєте рацію. Але ми маємо зустрітися як суперники. Так після мене.

ПЕТРО ТОГОБОЧНИЙ Як то після вас?

ПЕТРО ТУТЕШНІЙ Ну - на мою думку.

ПЕТРО ТОГОБОЧНИЙ Ага, на вашу думку. Я щось чув про такий вираз. Це після вас Шевченко найбільший поет України?

ПЕТРО ТУТЕШНІЙ *Овшім, овшім. Але не від речі буде пригадати
і вам деякі ваші провінціоналізми.*

ПЕТРО ТОГОБОЧНИЙ *Ви хочете сказати: до речі?*³²

Шизофренія - у щойно минулому столітті дійсно стала хворобою № 1, адже шизофренічне начало притаманне багатьом фундаментальним напрямкам та течіям культури ХХ століття: експресіонізму, сюрреалізму, неоміфологічній манері письма в цілому, новому роману, потоку свідомості, поетиці абсурду, театру абсурду³³. Пишучи про героя Беккета, Ж. Дельзо та Ф. Гваттарі зазначає, що, мовляв, "щойно вони наважуються вийти в світ божий, одразу ж кожен їхній крок спровокає враження налагодженої машини"³⁴. "Немає ані людини, ані природи, є тільки процес, що в ньому одне вироблювано за допомогою іншого, процес взаємодії машин. Всюди машини-виробники, машини-бажання, шизофренічні машини; все родове життя - Я і не-Я і внутрішній світ - цим і вичерpuється"³⁵. За Дельзом, специфіка бачення, притаманного шизофренікові - аж ніяк не є особливим полюсом природи; це природа як процес виробництва. "Усе це становить виробництво: виробництво виробництва (дії і воління), виробництво реєстрації (розподіл та орієнтація), виробництво споживання (наслоди, тривоги й печалі)"³⁶. Згадаємо лише поведінку персонажів-масок у п'єсі "Близнята ще зустрінуться". Вони цілком виглядають, як машини, як механізми, які мусять виконати певну справу, перед якими просто поставлено мету. Більше того, навіть Тереса - це машина любові, їй відомий найбільш механічний алгоритм цього почуття - віддатись до кінця, сприймати без критики, без зауважень того, кого кохаеш. А фактично - реагувати лише на його зовнішність, бачити лише лице, не бачити сутності. (Хоча й будь-яка сутність тут ставиться під питання, бо сутністю машини, механізму є лише виконання завдання.)

У п'єсі "Спокуси несвятого Антона" персонажі все ж таки виглядають децю живішими, хоча добре захованими за своїми численними масками. Але проблема особистості, на відміну від першої п'єси, в ній все ж таки поставлена. Цікаво, що ця проблема має, так би мовити, словесний характер. Маємо на увазі те, що персонажі наближаються до неї лише у зв'язку із певними висловлюваннями. Тобто, знов йдеться не так про психіку, як про мову. Один з прикладів, це записка, яку Валентина передає Антонові. Там лише одна коротка фраза: "Це ти". Проте вона викликає не лише бурхливі ревнощі Антоніни, яка, звичайно, інтерпретує її у контексті зради, а й різноманітні розмірковування самого Антона, з яких випливає, що його дратує та дивує власне певність, з якою робиться подібне твердження.

АНТОН Автор сховався. Написано: "Це ти". Поглянь на себе: ти це чи не ти?³⁷ Це ти. Це я. Може бути, річ зрозуміла, що й не я.

З потилці, безумовно не я. Хтось, кому пишуть: "Це ти". Пані, вам легко сказати, а я зобов'язаний до відповідальності. Ви не зважили, що існують неготові чоловіки. Недопечени. Пані, такі жарти дурно не минаються, боком лізуть. Я це той я, що ще ні разу не вдумувався у поняття ідеальної жінки.

Це не єдиний приклад медитацій з приводу записки, проте най-цікавіший. Ми відчуваємо можливість кількох її прочитань водночас. По-перше, йдеться, знову ж таки, звичайно, про подружню вірність, про флірт тощо. Але другий план настільки чітко проступає крізь перший, що не помітити його неможливо. Що таке неготові чоловіки? Неготові в сенсі "не досконалі" чи "не готові" до певних дій, наприклад, відповісти на заклик жінки? Що означає цей діалог, мабуть, із дзеркалом: "Ти це чи не ти?" Неоднозначність не прихована, вона саме й утворює весь ефект цього фрагменту. Вона ж є й характеристикою свідомості, яка її продукує.

У п'єсі "Близнята ще зустрінуться" теж є мотиви не-цілісності особистості. Тє, що там Я - розцеплене, висновується не лише з того, що тут діють "пари", а й з того, які ці "пари". Святослав Тутешній і Святослав Гогобочний є, по суті, діаметрально протилежними виявами якогось абстрактного характеру (ми вже вказували на це вище). Однак це й своєрідна пародія на суть драматичного жанру та його головну вимогу та умову: присутність яскраво виявлених протилежностей, яка мусить загострювати конфлікт драми.

Між іншим, театр - надзвичайно вигідний простір для експериментів з (не)цілісністю особистості. Костецький вдало користується нею, змушуючи глядача (читача) відчути одночасну присутність кількох голосів в одному персонажі, навмисне опуклюється штучність, театральність стає предметом обговорення зі сцени. Ігор Костецький застосовує прийом "багаторазового кодування", в результаті якого важко встановити, кому належить висловлювання. Річ у тому, що автор постійно грає з ефектом "сценічної ілюзії", то руйнуючи, то відтворюючи її. Услід за ним і актори, і персонажі п'єси (кожен з них поєднує у собі обох) постійно рефлексують з цього приводу. Наведемо уривок з п'єси "Близнята ще зустрінуться":

...ах, вивчіть мою душу! Бачите, як воно не справедливо. Якби я була дійова особа у п'єсі, то акторка, що грала б мене, неодмінно говорила таким голосом: ах, вивчіть мою душу! Але так справді не є. Ви чуєте, я говорю до вас ціковито по-людськи: вивчіть мою душу...

Не будемо зупинятися на мотиві роздвоєння більше, оскільки ми присвятили ѹому немало місця вище, коли йшлося про простір імені та особистості. Скажемо лише, що ця ідея варіюється та обігрюється

у різні способи, проте скрізь тою чи іншою мірою присутній мотив розщепленого Я.

ПРИМІТКИ

1. Павличко С. *Дискурс модернізму в українській літературі*. - К., 1999. - С. 350.
2. Там само. С. 350.
3. Стех М.Р. *Повернення невідомого // Кур'єр Кривбасу*. - 2001. - № 1. - С. 110-117.
4. Павличко С. *Дискурс...* - С. 351.
5. Там само. С. 346.
6. Рорти Р. *Случайність. Іронія. Солідарність*. - М., 1996.
7. Цит. за Стех М.Р. *Повернення невідомого...* - С. 113.
8. Ямпольський М. *Беспамятство как исток. Читая Хармса*. - М., 1998. - С. 17.
9. Шерех Ю. *Не для дітей*. Нью-Йорк, 1964. - С. 200-201.
10. Павличко С. *Дискурс модернізму...* - С. 352.
11. Цит. за Ж.Делез. *Опустошений. В книжці С. Беккет. В очікуванні Годо*. - М., 1997.
12. Делез Ж. *Логика смысла*. - М.-Екатеринбург, 1998. - С. 28.
13. Павличко С. *Дискурс модернізму...* - С. 355.
14. Грабович Г. *Недооцінений Костецький // Критика*. - 2000. - № 1-2. - С. 28.
15. Отть-Ревю Ж. *Явная и конструктивная неоднородность: к проблеме другого в дискурсе // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса / Ред. П. Серно*. - М., 1999. - С. 81.
16. Руднев В. *Шизофренический дискурс // Логос*. - 1999. - № 4. - С. 21.
17. Руднев В. *Психотический дискурс // Логос*. - 1999. - № 3. - С. 115.
18. Там само. С. 115.
19. Там само. С. 115.
20. Там само. С. 117.
21. Смирнов И.П. *Порождение интертекста (элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л.Пастернака)*. - СПб, 1995. - С. 126.
22. Серед численних робіт наведемо декілька: Манн Т. *Філософія Ницше в світі нашого опыта // Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах. Т. 10. М., 1961.* - С. 349-386; Цвейг С. *Фридрих Ницше // Цвейг С. Вчерашийний мир*. - М., 1991. - С 378-439.
23. Ницше Ф. *Рождение трагедии, или Эзельство и пессимизм // Ницше Ф. Сочинения в 2-х томах. Т. 1.* - М., 1990. - С. 47-56.
24. Гундорова Т. *Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. - Львів, 1997. - С. 251-258 ; Агеєва В. *Поетеса зламу століття. Творчість Лесі Українки в постмодерній інтерпретації*. - К., 1999. - С. 31, 54, 65, тодіш.
25. Агеєва В. *Поетеса зламу століття... С. 31.*
26. Руднев В. *Психотический дискурс... С. 118.*
27. Грабович Г. *Недооцінений Костецький... С. 28.*
28. Наливайко Д. *Українські неокласики і класицизм // Наукові записки. Філологія. Т. 4. - К. : Видавничий дім "KM Academia", 1998.* - С. 7.
29. Там само. С. 9.
30. Руднев В. *Шизофренический дискурс... С. 26.*
31. Блейлер Э. *Руководство по психиатрии*. - М., 1993.
32. Руднев В. *Словарь культуры XX века*. - М., 1997. - С. 357.
33. Дельзо Ж. *Гваттарі Ф. Анти-Едіп: капитализм і шизофренія*. - К., 1996. - С. 26.
34. Там само. С. 26.
35. Там само. С. 27.

3МІСТ

ПРОЗА

Григорій ШТОНЬ 3 Рай
Roman

ПОЕЗІЯ

Василь МАХНО 91 Перстень

Ігор ПАВЛЮК 98 Чому бувають
некольорові сни

ПОСТАТІ

Ігор КОСТЕЦЬКИЙ 111 Зіновій Бережан

SCRIPTIBLE

Степан ПРОЦЮК	163	Еклектичний триптих
Світлана МАТВІЄНКО	167	Експеримент з мовою <i>Інтерпретація творів Ігоря Костецького</i>
Галина ТАРАСЮК	184	Еміграція... у "вічний біль при душі..."
Олександр ХОМЕНКО	188	Навикання до гіперреальності <i>Епопея Володимира Яворського як ідеальна художня модель</i>

УНІВЕРС

Алекс МЕТАЄР	201	Мініатюри <i>З французької переклав Анатоль Перепадя</i>
--------------	-----	---

ЗМІСТ ЖУРНАЛУ ЗА 2001 РІК

204

КРИЦЕВИЙ КРАЙ

Терень МАСЕНКО	208	Пісня про Криворіжжя
Н. МАЦЮК	208	Я славлю
Віталій МАШКОВ	208	Пушкіну
Микола МЕЛЬНИЧЕНКО	209	Тобі
МИХАЙЛО	209	Поки що шумують пороги