

УДК 821.161.2
ББК 83.3(4Укр)6

НА ПУТИ К НАЦИОНАЛЬНОЙ МОДЕЛИ МОДЕРНИЗМА (ТРИ ПЬЕСЫ ИГОРЯ КОСТЕЦКОГО)

© 2018 г. Ю.Я. Барабаш

*Институт мировой литературы
им. А.М. Горького Российской академии наук,
Москва, Россия*

Дата поступления статьи: 10 сентября 2018 г.

Дата публикации: 25 декабря 2018 г.

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-4-240-259

Аннотация: Написанные И. Костецким в 1945–1947 гг. три пьесы в статье рассматриваются (а) в герменевтическом, компаративном, историко-литературном аспектах и (б) в общеукраинском и европейском литературных контекстах. В пьесе «Искушения несвятого Антона» отмечается — как смыслообразующий фактор — абсурдистское начало, что дает основания для сопоставления пьесы с европейской «драмой абсурда». В пьесах «Близнецы еще встретятся» и «Действо о великом человеке» доминируют (при наличии ряда абсурдистских признаков) иные тенденции: социопсихологическая (тема двойничества), идеологическая и моральная (дискуссии о «правомерности» террора ради высокой цели), философско-религиозная (иррациональная природа Власти, ее мистериальная составляющая, зомбированность массового сознания). Типологическая схожесть анализируемых произведений базируется на основе общей для них парадигмы модернизма, совокупности принципов и форм модернистской поэтики. Эти особенности отчетливо проявляются при компаративном подходе к пьесам Костецкого и тематически сопоставимым образцам (интерпретация Г. Флобером легенды о св. Антонии, тема двойничества у Гоголя и Шевченко, Достоевского и Андрея Белого, мистериальное начало у Г. Лорки и Т.С. Элиота). Пьесы, как и основные прозаические сочинения И. Костецкого, представляют собою связующее звено между украинским модернизмом 1920-х гг. («Расстрелянное возрождение») и модернистскими, а также постмодернистскими течениями в современной украинской литературе.

Ключевые слова: модернизм, поэтика, герменевтический, компаративный, «драма абсурда», модель, двойничество, мистерия.

Информация об авторе: Юрий Яковлевич Барабаш — доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: barabash.yuri@gmail.com

Для цитирования: *Барабаш Ю.Я.* На пути к национальной модели модернизма (три пьесы Игоря Костецкого) // *Studia Litterarum.* 2018. Т. 3, № 4. С. 240–259.

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-4-240-259



DEVELOPING THE NATIONAL MODERNIST PATTERN: THREE PLAYS BY IGOR KOSTETSKY

This is an open access article
distributed under the Creative
Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018. Yu.Y. Barabash

*A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia*

Received: September 10, 2018

Date of publication: December 25, 2018

Abstract: The article analyzes three plays written by Igor Kostetsky (1945–1947) in a) hermeneutic, comparative, and historical perspectives and b) in Ukrainian and European literary contexts. In the play *Temptation of Non-Saint Anton*, absurd becomes a meaning-making factor that allows us to compare this play with European absurd theatre (Adamov, Beckett and Ionesco). In the plays *Twins will Finally Meet* and *Drama of a Great Man*, other trends prevail, absurdist elements notwithstanding. These trends include the following aspects: psychological themes (Doppelganger motif, mythological archetypes), ideological and moral issues (discussions whether violence is acceptable as a means to achieve a noble goal), philosophical and religious attitudes (irrational nature of Power, its mystery component, zombification of the masses). Typological similarity of the analyzed works relies on the modernist paradigm as well as on the modernist aesthetics including the violation of cause and effect, temporal and spatial deviations, transformation of archetypical images and sacred figures, elements of medieval and baroque stylizations, intertextuality etc. These peculiarities become manifest when the plays by Kostetsky are compared with Flaubert's interpretation of St. Anthony's legend, Doppelganger motif in Gogol and Shevchenko, Dostoevsky and Andrey Bely, mystery component in Lorca and T.S. Eliot. Plays and the main prosaic works by Kostetsky as well as his literary heritage as a whole represent the connecting link between Ukrainian Modernism of the 1920s ("Executed Renaissance") on the one hand and modernist and post-modernist trends in modern Ukrainian literature on the other, being a significant stage in the development of the national modernist pattern.

Keywords: modernism, poetics, hermeneutic, comparative, absurd theatre, pattern, Doppelganger, mystery.

Information about the author: Yuri Y. Barabash, DSc in Philology, Professor, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: barabash.yuri@gmail.com

For citation: Barabash Yu.Y. Developing the National Modernist Pattern: Three Plays by Igor Kostetsky. *Studia Litterarum*, 2018, vol. 3, no 4, pp. 240–259. (In Russ.)

DOI: 10.22455/2500-4247-2018-3-4-240-259

В 1945 г. в среде украинских писателей-беженцев, находившихся в лагере DP «Карлсфельд», разразился скандал. В его центре была пьеса «Искушения несвятого Антона», представленная на объявленный лагерным журналом «Рідне слово» анонимный конкурс. Автором пьесы оказался молодой (1913) литератор Игорь Костецкий, в 42-м он, тогда по отцу Мерзляков, был вывезен из Винницы на принудительные работы в Германию, недавно освобожден и теперь активно внедрялся в «плотные слои» эмигрантской литературной атмосферы. Позднее маститый профессор О. Грицай в статье «Банкрот литературы», опубликованной в журнале «Орлик» (1947, № 9), вспоминал, как члены жюри конкурса, в том числе он, были буквально шокированы: «После прочтения пьесы, то есть после пытки страшно утомительной работы», члены жюри пришли к единодушному мнению, что «пьеса “Искушения несвятого Антона” — это сочинение человека, которого признать нормально мыслящим нельзя, и в таком духе была мною подготовлена окончательная оценка этой вещи» [3, с. 80]. Профессор высказывает сожаление по поводу того, что у него не сохранились выписки из текста пьесы, которые могли бы дать представление о литературных особенностях «нашего бесталанного времени», но такое представление дает, по его мнению, пародия на «Искушения» Юрия Косача. Грицай ссылается на эту пародию, впрочем, с оговоркой, что Косач «и сам как литератор не далеко убежал от Костецкого...» [3, с. 80].

В первой же строке пародии Косача («Девять часов. Кровать. Мужчина и женщина, одно тело, одна душа») действительно узнается начало пьесы

1 Здесь и далее статья цит. по: *Стефановська Л.* МУР і відродження українського літературного життя в таборах для біженців на території Німеччини. 1945–1948. Частина II. Антологія першоджерел. Варшава, 2014. 655 с.

Костецкого, сцена утреннего пробуждения супругов Антона и Антонины. Далее у Косача следует (в пародийном преломлении) диалог этой пары, в который вклиниваются реплики каких-то других, не вполне понятных персонажей: «*Антон*. Девять часов. Как ты оказалась / *Антонина*. Знаешь, я думаю / Интересно / Очень / Как ты оказалась / Что ногами / Что ногами / *Жена поэта*. Как ногами? / *Персонаж мглистый*. Почему ногами? / *Жена поэта*. Когда ногами? / Где ногами? / Между ног[ами]? / За ногами? / Под ногами? / Гами-гами-ами / Мы / Под-на-за-между / Ами-ми-ми-ми-и-и» (цит. по: [3, с. 80–81]).

Ю. Косачу не откажешь в тонком и в достаточной степени адекватном (не в замеченном ли критиком скрытом сходстве с «объектом» здесь и в самом деле секрет?) пародийном воспроизведении абсурдистских черт поэтики пьесы Костецкого.

В критике выдвигались различные версии расшифровки загадок этой поэтики, различные интерпретации скрытого за абсурдом философского и социально-психологического содержания пьесы «Искушения несвятого Антона», в котором доминируют идеи абсурдности современной действительности, глобального отчуждения, разрыва межличностных связей. Предпринималась попытка истолкования «Искушений несвятого Антона» как религиозной аллюзии.

Попытка вполне обоснованная, только «Искушения несвятого Антона» — это пример даже не аллюзии, а прямой отсылки к сакральному прецедентному тексту — раннехристианской легенде о св. Антонии. Отсылка эта более чем прозрачна, стоящий за нею первоисточник узнаваем, однако процесс его узнавания осложнен некоторыми более чем существенными трансформациями. Причем трансформации эти носят откровенно травестирующий характер: имя персонажа представлено в сниженной, обытовленной версии — Антон, а относящемуся к имени эпитету и вовсе придана отрицательная частица «не» («несвятой»), чем подчеркивается факт дистанцированности пьесы от сакрального прототекста. Кстати, сам автор настаивал на этой дистанцированности. В предисловии к сборнику «Театр перед твоим порогом» Костецкий подчеркивает, что герой пьесы зовется не Антоний, а Антон, и, самое главное, «он никогда не был святым» [4, с. 24].

Трансформации, отмеченные при сопоставлении пьесы с житийным сюжетом, придают ей пародийный по отношению к первоисточнику отте-

нок, причем о пародийном компоненте следует говорить под углом зрения художественной интерпретации традиционного религиозного сюжета как о приеме актуализации замысла.

Интересно сопоставление в этом плане пьесы Костецкого с классическими образцами насчитывающей несколько столетий европейской традиции интерпретаций легенды об искушениях св. Антония — от средневекового религиозного искусства до Микеланджело (авторство предположительно) и Веронезе, от братьев Брейгелей и Иеронима Босха до Сезанна и далее до Сальвадора Дали. В литературе эта традиция представлена философской драмой Гюстава Флобера «Искушение святого Антония».

Мы не располагаем сведениями, которые позволили бы говорить о знакомстве Костецкого с флюберовским «Искушением святого Антония»². Однако в поэтике обоих произведений есть моменты *типологического* сходства, правда, при несомненных различиях изображаемых ситуаций, лиц, обстановки (у Флобера чисто мифологических, у Костецкого «заземленных»), не говоря уже об изначальном замысле и об уровне философских обобщений. Основа этого сходства — религиозный первоисточник, житийная легенда о святом Антонии, компонент, доминирующий у Флобера, составляющий основу дискурса его драмы, и скрытый за пародийной оболочкой у Костецкого. То же в поэтике. Если у Флобера действуют античные божества, Деметра и Персефона, ведущие свое происхождение от Элевсинских мистерий, а от средневековой и более поздней европейской драмы — персонажи-символы, олицетворяющие абстрактные философско-нравственные категории (Смерть, Сладострастие, Чревоугодие), то у Костецкого предстают персонажи-маски, «штукари», «актеры современного театра», наделенные гоголевскими именами — Хома Брут, Тиберий Горобец (и еще третий, забывший свое имя). «Штукари» меняют маски, внося

2 В «Набросках вступительной статьи к неосуществленному изданию избранных произведений» Костецкий, комментируя адресуемые ему упреки в недостаточной эрудированности, приводит — то ли в шутку, то ли всерьез — перечень не читанных им книг. В перечне после «Анны Карениной» сразу идет «Воспитание чувств» Флобера; называются еще «Вильгельм Мейстер» Гете, «Валленштейн» Шиллера, «большинство произведений» Золя и Драйзера, «Семейная хроника» Аксакова, «Обрыв» Гончарова, «Том Джонс» Филдинга и «Воскресенье» Толстого. Флюберовского «Искушения святого Антония» в перечне нет, что *допускает* предположение о знакомстве Костецкого с этим произведением, однако допущение нельзя признать достаточным для определенного вывода, так что эту, контактную, форму воздействия лучше не принимать во внимание.

в пьесу барочный элемент игры, выступают в роли своего рода сюжетных модераторов, переформатируя ситуации и создавая новые, в соответствии с принципом двоичности сводя, разводя и «перемешивая» входящих в бинарные структуры персонажей (Антон / Антонина, Валентин / Валентина, Антон / Валентина, Антонина / Валентин).

Выявляя в поэтикальных системах двух интерпретационных версий сакральной легенды моменты типологического сходства (в некоторых случаях, следует признать, чисто внешнего), не упустим из нашего внимания глубинные, принципиальные историко-культурные, философско-эстетические различия между этими сочинениями. В драме Флобера события разворачиваются в мистериальных координатах, мир, в котором пребывает Антоний, — это мифологическое пространство, многомерное по структуре и множественное в смысловом отношении, оно вмещает широкий спектр аспектов сознания и воображения пустытника, фрагменты его жизненных впечатлений, упоминания историко-культурных феноменов, мистические видения, эротически окрашенные сцены обольщения, сакральное и низменное, молитвенный экстаз, библейские реминисценции, сгустки интертекстуальной памяти. Совсем иным предстает мир «несвятого Антона» у Костецкого, это мир замкнутый, помещенный в узкое пространство между постелями супругов и любовников и в жестко ограниченные темпоральные рамки (все действие происходит между девятью часами утра и девятью часами вечера). Доминирует в этом мире не мистика, как у Флобера, а экзистенциальный абсурд современной жизни. «Пустыня» Антона — лишенная смысла повседневность, его искуститель — не воплощающий мировое зло Дьявол, а заурядная соблазнительница Валентина.

Присущие пьесе Костецкого такие особенности, как алогизм, отсутствие (даже не нарушение, а полное отсутствие) причинно-следственных связей в изображении событий, мотивировок в действиях персонажей-знаков и персонажей-масок, лишенных характерологических черт, семантическая размытость, закодированность — все это дает основания для рассмотрения пьесы в русле европейской «драмы абсурда» XX в.

Тут, правда, нужна оговорка. Пьесу «Искушение несвятого Антона» иногда называют протоабсурдистской, имея в виду, что она была написана в 1945 г., т. е. раньше, чем признанные классическими абсурдистские драмы Э. Ионеско «Лысая лисица» (1950), С. Беккета «В ожидании Годо» (1952) и

даже еще более ранняя «Пародия» А. Адамова (1947). Однако вряд ли стоит настаивать на определении «протоабсурдистская» и вообще на моменте приоритетности. Во-первых, вспомним, справедливости ради, что абсурдистскими вполне могут быть названы (такowymi их и называют в критике) пьесы «чинарей» («обэриутов») А. Введенского «Минин и Пожарский» (1926), «Кругом возможно Бог» (1930–1931), и Д. Хармса «Елизавета Бам» (1927); не говорю уже об элементах абсурда в традиционном театре масок, украинском вертепе, русском райке. Во-вторых, чистая хронология в делах искусства сама по себе мало что решает. «Елизавета Бам» хотя бы единственный раз — в 1928 г. — прошла на сцене ленинградского Дома печати, пьеса же Костецкого «Искушения несвятого Антона» была опубликована в 1963 г., причем только опубликована, но ни разу, ни до этого, ни после, не увидела света рампы (как и две другие пьесы Костецкого, «Близнецы еще встретятся» и «Действо о великом человеке», написанные соответственно в 1947 и 1948 гг.). Между тем вышедшие на европейскую сцену драмы Ионеско и Беккета сразу же стали значимыми явлениями не только театральной практики, но культурной, духовной жизни XX в., таковыми остаются и поныне.

Это обстоятельство ни в малейшей степени не принижает значения, прежде всего для украинской драматургии и театрального искусства, пусть не «прото-», а *просто* абсурдистского поиска Костецкого в «Искушении несвятого Антона», его экспериментальных драматургических опытов.

Чем мотивированы эти опыты?

Читаем у Костецкого: «Театр переживает кризис», «Театр вообще, и наш в частности, пребывает в состоянии тяжелой болезни», «Уже все на свете перепробовано в театре», «Многое из того, что было естественным в античные времена, сегодня представляется маловероятным или совсем диким».

Приведенные формулировки переключают наше внимание на следующую (1947) пьесу Костецкого, «Близнецы еще встретятся», они взяты из вступительного слова к пьесе, которое произносит персонаж, по имени Пролог. Никаких прямых признаков тождества этого персонажа с автором в тексте пьесы нет, однако нетрудно заметить, что тональность и смысл открывающих ее заявлений Пролога созвучны положениям не раз озвученной программы Костецкого, нацеленной на реформирование украинского театра, обновление украинской литературы, на поиск путей формирования национальной модели модернизма.

У Пролога есть еще одно имя, оно указано в скобках — Распорядитель бала. Этим определяется и жанр представления — «спектакль в масках», или «маскированный бал под новый год во время оккупации».

«Бальное» начало реализуется в пьесе через систему интермедий: авансцену пересекают, сменяя одна другую, а иногда и одновременно, танцующие пары, и обрывки их диалогов — это короткие ремарки, дополняющие более развернутые ремарки Распорядителя. Создается двухуровневый фон комментирования происходящего, поступков и действий (как уже совершенных, так и возможных) персонажей, отражающий пронизанную тревожными предчувствиями эмоциональную атмосферу. Это «бал» не просто «во время оккупации», оккупационный мотив как таковой в пьесе практически отсутствует, драматический парадокс сближения метафор «бала» и «оккупации» заключается в том, что действие разворачивается на краю пропасти, в предощущении и ожидании некой катастрофы.

Следует оговориться, что такие понятия, как «происходящее», «поступки», «действия», на самом деле к ситуации в «Близнецах» не применимы. Кроме Пролога-Распорядителя, в перечне персонажей автор называет еще шестерых, это Полковник, девушка Тереса и две пары близнецов: Святославы — Тамошний и Здешний, и Петры — также Тамошний и Здешний. Никаких действий — зримых, сценических — они не совершают, никаких событий в пьесе не происходит, только диалоги между этими персонажами и пантомима с перебрасыванием из рук в руки жакета, в кармане которого, судя по всему, спрятана бомба, и последовавшего за этим теракта. Впрочем, это лишь короткая заминка в очередном, теперь уже завершающем пьесу, диалоге Полковника с Тересой.

Структурно-семантическое ядро «разговорного» пласта в тексте пьесы составляют диалоги с участием близнецов. Главный их участник — Святослав Здешний, активно общающийся попеременно почти со всеми остальными персонажами, кроме, пожалуй, Петра Тамошнего, но главные его собеседники — Петр Здешний и Тереса.

Тут вновь требуется оговорка. Не ошибочно ли утверждение, что Святослав Здешний не общается с Петром Тамошним? Ведь по крайней мере один (правда, короткий) разговор Святослава с этим персонажем все-таки происходит. Ошибка, однако, кажущаяся. И важно не только и даже не столько то, что общается с Петром Тамошним не Здешний Святос-

лав, а Тамошний, но важен прежде всего — и это принципиально для понимания пьесы — факт зыбкости, неопределенности грани между двумя Святославами.

Зыбкость эту остро ощущает и переживает Тереса. Девушка влюблена в Святослава, она готова, разделяя взгляды и цели Святослава, безоглядно идти за ним на борьбу, на самопожертвование, однако по-настоящему понять эти взгляды и цели она не в состоянии. Дело в том, что те и другие меняются при каждой очередной встрече с любимым или, точнее, с тем, кого она в данном случае принимает за своего любимого. Святослав предстает перед Тересой попеременно то Здешним, то Тамошним, всякий раз обосновывая в разговоре с девушкой иную, диаметрально противоположную прежней, политическую и нравственную программу.

Зато для самих Святославов этой проблемы не существует, в их разговорах друг с другом и с Петрами, также Здешним и Тамошним, четко прочерчивается линия разделения между двумя личностями, их мировоззрениями и жизненными установками, между разными представлениями о целях борьбы и методах достижения этих целей.

Своя позиция у Полковника. В самом начале пьесы происходит его встреча и короткий, обрывочный разговор со Святославом. Нет сомнений: это встреча отца с сыном, кстати, ожидаемая отцом, тем более что на сыне жакет, который он когда-то носил. Нет сомнений и в другом: сын — это Святослав Тамошний, пришедший откуда-то «с той стороны», он законспирирован (и сейчас скрывает свое лицо под маской) и готовит некую операцию, судя по всему, террористического характера, во всяком случае, о нем известно, что он «одобряет убийство ради идеи». Короче говоря, полковник без колебаний признает в этом Святославе своего сына, которого давно не видел. Правда, его несколько смущает замеченная им у Святослава на шее «светлокори́чевая родинка», которой он раньше у сына не видел. Это становится поводом для того, чтобы задуматься. Полковник начинает понимать, что Святославы, Тамошний и Здешний, это две ипостаси одной личности. «Я родил сына с раздвоенной душой», — говорит Полковник Тересе. Старый циник, Полковник оказывается способным разглядеть и понять в ситуации со Святославами то, чего не видят и не понимают другие, в том числе, кажется, и сам автор, который вынес в заголовок и провел через всю пьесу, вплоть до финала, именно мотив близнецов, т. е. рожденных одной

матерью двух похожих друг на друга, но *разных* «близняшек». Между тем логика развития образов(а) Святослава, говорит о том, что речь идет не о теме близнецов, а о теме *двойничества*, и понял это именно Полковник.

Мотивы близнецства и двойничества, трансформируясь и вместе с тем сохраняя сходство главных структурных черт, прошли через все этапы истории мировой литературы — от древнейших «близнецных мифов», «парных» мифологических случаев (Осирис и Исида, Каин и Авель, Ромул и Рем) и «Амфитриона» Плавта к мольеровской версии того же «Амфитриона», через парадигмальный мотив мистики зеркального отражения — от Нарцисса до Набокова и Ахматовой («И страшен призрак в зеркале чужом»), через Doppelgänger'a в немецком романтизме (Вакенродер, Шамиссо, Гофман) и персонажей-двойников в англоязычной романтической литературе (Эдгар По, Диккенс, Стивенсон), через тему двойничества и раздвоенности у Шевченко («Подземелье» [«Великий льох»], «Близнецы»), затем у Гоголя и Достоевского, в модернизме — западном (Джойс, Борхес), русском (Андрей Белый, Набоков), украинском (Микола Хвильевой, В. Домоногович, В. Пидмогильный)³. Эти мотивы заняли важное место в европейской драме абсурда (Беккет, Ионеско).

С последней, напомним, исследователи творчества Костецкого сопоставляют — на что есть серьезные основания — его драматургию. Что можно сказать под этим углом зрения конкретно о «Близнецах»?

Возможность и правомерность сопоставления этих двух явлений в *типологическом* (курсив обязателен!) ракурсе не вызывают сомнений. Это касается прежде всего поэтики. Очевидно, что такие структурно значимые, порождающие абсурдистский эффект (или нечто похожее на такой эффект) составляющие сценического дискурса «Близнецов» Костецкого, как акцентированная театральность с элементами фарса, персонажи-маски вместо характеров, алогизм, зашифрованность примет времени и пространства, отсутствие психологических мотиваций и причинно-следственных связей, нарочитые языковые деформации, коррелируют с поэтикой европейской драмы абсурда. И в этом нет ничего удивительного, типологически сход-

3 Р. Мовчан, отмечая в украинском модернистском искусстве 1920-х гг., искусстве «постоянных экзистенциальных столкновений и выбора», сочетание «ренессансного оптимизма» и «декадансной трагедийности», в числе характерологических признаков последней называет «раздвоенность» [5, с. 515].

ные моменты в области поэтики имеют много *генетически* общего, с одной стороны, это такие историко-театральные «предшественники» абсурдистской драмы, как средневековая мистерия, интермедия, европейский карнавал, барочный театр масок, кукол, марионеток (украинский «вертеп») в их разных национальных версиях, экспериментальный театр Пиранделло и т. п., с другой — импульсы, идущие от обостренного ощущения художником кризиса общественных отношений и общественного сознания, хаоса идей и смыслов.

Названные черты и признаки, в той или иной мере и в тех или иных сочетаниях выявленные, находим в «Искушениях несвятого Антона». Почти все — в «Близнецах», но именно *почти*, потому что последний из перечисленных выше критериев — «хаос идей и смыслов» — к этой пьесе неприложим.

Дело в том, что «Близнецы» насыщены актуальной философско-нравственной и идеологической проблематикой, в пьесе нет хаоса смыслов, есть некоторая путаность высказываний, сквозь которую, однако, достаточно отчетливо проступает *противостояние* смыслов, оно и составляет основу диалоговой структуры пьесы, в семантическом же плане — ее содержательную сущность. В качестве «ядра» этого противостояния, главного смыслообразующего фактора выступает проблема убийства — убийства во имя высокой цели.

В первом же отделении Полковник обозначает эту проблему, замечая в диалоге с Тересой, что, на его взгляд, современное молодое поколение «делится ровно на две половины»: «Одна не признает убийства совершенно. Другая признает, но только с идейной целью». В дальнейшем этот мотив проходит через весь текст пьесы, то вплетаясь в разговоры на другие темы, то выходя на ключевую позицию, обретая достаточно четкие формы деклараций; о четкости, правда, можно говорить условно, лишь в той степени, которая определяется игровым моментом, сменой масок двумя главными персонажами: Святослава Тамошнего другие персонажи принимают за Здешнего и наоборот. При этом очевидна антиномичность их взглядов на проблему, за которой стоит *внутренняя* антиномичность образа, его раздвоенность. Определяется центральная для пьесы тема *двойничества*.

В качестве первоэлементов этого социопсихологического феномена могут быть выделены архетипы, «дремлющие» в глубоких пластах мифологической памяти, как, например, представления об аниме и анимусе, о

двое(много)мирии, либо, в более позднем, античном сознании — об изначальной дуалистичности человеческой природы; в современном массовом сознании это такие дуальные модели, как юнгианские Тень и Самость, как трикстер — двойственный по своей сущности и семантической функции архетип (выборочный пунктир: Одиссей, Санчо Панчо, Мефистофель, Хулио Хуренито, Швейк, Остап Бендер, фольклорные Иван-дурак, Казак Мамай, Ходжа Насреддин, братец Кролик, Рейнеке Лис). Также различные приемы реализации темы двойничества в художественном произведении: сон, маска, зеркало, оксюморон, «поток сознания», внутренний монолог, в постмодернизме — такие понятия, как «виртуальная реальность», «шизофренический дискурс», «множественное “я”» и т. п.

В следующей пьесе Костецкого, «Действо о великом человеке», схожие с «Близнецами» компоненты — театрализация, игровое начало, барочные трансформации и т. п. — проявляются в рамках, определяемых мистериальным началом, что продекларировано подзаголовком пьесы — «Мистерия».

Мистериальное начало — одна из важных составляющих поэтики искусства XX в., достаточно вспомнить в русской литературе хотя бы «Мистерию-буфф» Маяковского и «Мастера и Маргариту» Булгакова, в украинском модернизме (не обойдем памятью предшественницу — мистерию Т. Шевченко «Подземелье» [«Великий льох»]) это мистериальные мотивы в драмах Леси Украинки, В. Пачовского, В. Винниченко, Я. Мамонтова, Микола Кулиша, И. Кочерги, в западной драматургии — «невозможный театр» Лорки и «Убийство в соборе» Элиота.

На последнем примере остановимся.

Т.С. Элиот — одна из двух ключевых фигур (другой был Э. Паунд) в системе «европеистских» (здесь читай: модернистских) эстетических ориентаций Костецкого, который своей издательской и переводческой деятельностью открыл украинскому читателю (пусть не слишком широкому) этого признанного мэтра американо-европейского модернизма. В 1955 г. в мюнхенском издательстве «На горі» увидел свет том избранных сочинений Элиота, куда, кроме поэзии и эссеистики, вошли пьесы писателя, в том числе драма «Убийство в соборе»⁴. Так что Костецкий, несомненно, был с

4 В 1960 г. в том же издательстве вышло аналогичное «Избранное» Э. Паунда с предисловием Костецкого, в котором изложены его взгляды на современное искусство, на модер-

нею знаком (в отличие от весьма проблематичного случая с «Искушением святого Антония» Флобера). Заслуживают внимания моменты типологической сопоставимости двух пьес, как, впрочем, и существенные структурно-семантические различия между ними.

Наиболее очевидные из таких различий относятся к сфере исторической реальности, форм ее присутствия и способов отражения. Происходящее в пьесе Элиота основано на подлинных фактах английской истории и вписано в четкие темпоральные рамки. Согласно авторской ремарке, в первой части пьесы действие разворачивается 2 декабря 1170 г., во второй — 29 декабря того же года. Исторически достоверны фигура главного героя, английского диссидента XII в., архиепископа Кентерберийского Томаса Бекета, его борьба с Генрихом II Плантагенетом, баронами и поддерживавшей короля частью духовенства, закончившаяся трагической гибелью архиепископа.

У Костецкого подобной привязки к истории нет. «Действо» помещено в пространство, исторические, политические, национальные параметры которого поддаются домысливанию, нуждаются в расшифровке, природа и функции персонажей многозначны, это, собственно, не персонажи, не характеры, не образы, а маски, условные фигуры, наделенные условными именами или просто прозвищами, сущность этих фигур, смысл их действий предполагают множественность толкований. В пьесе нет признаков конкретной исторической эпохи, есть некие общие для человеческого сообщества черты, лишь варьирующиеся в разные времена и в различных условиях тенденции, общественные настроения, человеческие заблуждения и предрассудки, связанные с философской и социопсихологической категорией Власти, предстающей в мистериальном измерении, как некое условное, иррациональное начало.

В пьесе Элиота ситуация «власть и подвластные массы» обозначена и конкретизирована через партию Хора женщин, «разнесчастных кентербериек», страдающих под гнетом короля и баронов, они сочувствуют архиепископу, их скорбь по «отцу, от нас ушедшему, нас покинувшему» вылива-

низм — каким он его видел и как его толковал. Что касается Элиота, то можно предположить, что он что-то знал об издательской деятельности Костецкого, в одном из своих писем он благодарит своего корреспондента за присланные материалы и выражает сожаление, что незнание украинского языка не позволяет ему в полной мере оценить («ограничивает мое восхищение») сделанное. Сохранилась переписка Костецкого также с Э. Паундом.

ется в молитву, в которой женщины благодарят Бога за то, что Он смертью праведника «Кентербери освятил» (см: [6]).

Проблема «власть и личность» в пьесе не представлена как актуальная, смысл противостояния архиепископа королю и баронам не в стремлении его к собственной власти, Бекет борется за утверждение духовных, религиозных ценностей, за приоритетную роль католической церкви в обществе. Правда, об историческом Томасе Бекете известно, что в прошлом он сам был связан со светской властью, входил в окружение короля в качестве канцлера и лишь позднее проникся верой в свое предназначение борца за независимость церкви. Но эта часть биографии архиепископа, зигзагообразный жизненный путь героя, процесс его духовных трансформаций остались за рамками пьесы, что можно объяснить, в частности, тем обстоятельством, что пьеса была написана по заказу католической церкви, канонизировавшей Томаса Бекета.

У Костецкого, напротив, именно трансформации личности в ее отношениях с властью находятся в центре драматического нарратива, составляют его структурный и смысловой стержень. Разворачивается нереальный, поистине мистериальный сюжет — неожиданное и никакой логикой не объяснимое стремительное восхождение Максимуса, героя пьесы, незаметного почтового служащего, на вершину власти; «акакий акакиевич» волею неких не ведомых ему сил обретает статус «великого человека», президента «всечеловеческого общества».

Бросающаяся в глаза абсурдность головокружительной карьеры Максимуса склоняла некоторых комментаторов пьесы Костецкого к тому, чтобы причислить «Действо» к «драме абсурда». Думается, такое заключение основано на подмене понятий: используемые в этом тексте приемы, находящиеся за рамками реалистических (в зауженной трактовке этого понятия) поэтических практик, — условность, гиперболизация, игровой компонент, темпоральные и пространственные смещения — отождествляются, без учета их эстетической функции в конкретном случае, с поэтикой абсурда. Абсурдность *изображаемого*, в данном случае истории карьерного взлета Максимуса, вовсе не обязательно предполагает абсурдистский *способ изображения*, в мировой творческой практике сущность абсурда достаточно часто и художественно убедительно раскрывается средствами разных систем поэтики, это может быть, например, барочно-интермедийная фантазмагория украинской вертепной драмы, или игра масок в духе *commedia*

dell'arte, или вполне реалистическое, по-житейски очевидное и наглядное столкновение истинного с мнимым, ложным, нелепым, как у Гоголя: например, ситуации, связанные со ссорой двух Иванов или с «инкогнито из Петербурга», ничуть не менее абсурдны, чем образ жены в страшном сне Ивана Федоровича Шпоньки или мир бредовых видений бедного Поприщина.

В «Действе», в отличие от «Убийства в соборе», внимание сосредоточено не на борьбе за власть, а на феномене власти как таковой, история с президентством Максимуса — лишь эпизод, конкретный случай глобального «абсурда власти» в тоталитарном обществе, в пьесе раскрывается подоплека этого абсурда, механизм возникновения, движители и факторы утверждения его в общественной практике и массовом сознании. Это возглавляемая и управляемая неким Беднарским («мелкий бес» XX в., воплощение новейшей версии мифистифельства) скрытая, почти мистическая сила, умело выстраивающаяся, по выражению Беднарского, «мистерию современного мира», манипулируя подсознательными комплексами и тайными амбициями маленьких людей (один из их числа уже, оказывается, был до Максимуса) и делая из них «великих людей» — угодных ей «президентов». Это гипнотическая, одурманивающая привлекательность идеологии авантюристического «революционного» порыва, идеала свободы как вседозволенности, идеологии, воплощенной в образе Валентины (от лат. *valeo* — «сильная», «здоровая»), — современном варианте «жаннидарк» чегаваровского склада. Это, наконец, такой мощный фактор, как косное массовое сознание, «воля» зомбированной толпы, подогреваемая усилиями окол властных подпевал и восхвалителей «президента» — таковы Партийный коллега Длинный и Партийный коллега Короткий.

За изображаемыми в обеих анализируемых пьесах фигурами и положениями просматриваются известные факты давней истории — у Элиота, узнаваемые черты истории новейшей и актуальной современности — у Костецкого.

Как сочетается в пьесах обоих авторов «заземленность» материала с мистериальным началом, — согласуется? сосуществует? контрастирует⁵?

5 У Элиота прямого авторского определения пьесы как мистерии нет, но большинство исследователей акцентирует принципиальную важность именно мистериальной составляющей в идейной концепции и поэтике произведения. Это мнение представляется обоснованным и достаточным, по крайней мере в эвристическом плане.

В сформулированной таким образом проблеме выделим три, как представляется, ключевых, не тождественных, но связанных между собою, понятия — *префигурация*, *трансформация* и, как результат их взаимодействия, *модификация*.

Термин «префигурация» в христианском богословии употребляется в значении предопределения, предварения того, что должно произойти. Так, Ветхий завет рассматривается как префигурация Нового завета, отмечается префигурационная связь между отдельными знаковыми событиями обеих Книг. Например, сюжет жертвоприношения Авраамом сына Исаака — это префигурация того, как Бог-отец отдает на распятие Иисуса, своего Сына; Христос сам несет на Голгофу свой крест подобно тому, как Исаак прежде подносил дрова к жертвеннику; у Исаака, возложенного Авраамом на жертвенник, связаны ноги, у Иисуса они пригвождены к кресту.

В средневековой мистерии, выросшей из литургийного действия, префигурации были важным компонентом представления, базировались они на событиях и эпизодах Ветхого и Нового заветов, а также Деяний апостолов.

Если под этим углом зрения взглянем на пьесы Элиота и Костецкого, убедимся, что в основе присущих им мистериальных черт лежит префигурационный принцип, это типологически общая для них базовая основа. При этом конкретные формы реализации данного принципа в текстах пьес, степень близости того или иного элемента произведения к сакральному первоисточнику определяется семантической и эмоциональной значимостью для замысла каждой пьесы религиозного начала. В «Убийстве в соборе» уровень такой значимости весьма высок, и это сказывается на степени «узнаваемости» префигурационных элементов в созданных автором образах и обстоятельствах. В сюжетной линии осознанного как религиозный и моральный долг возвращения Томаса Бекета в Кентербери, возвращения навстречу смертельной опасности, возможной гибели, просматривается ассоциация с крестным путем Христа на Голгофу (Лк. 23: 26–31); сцена выступления архиепископа с проповедью, посвященной теме Смерти на Кресте — угодного Господу великомученичества, напоминает прощальную встречу Иисуса с учениками во время Тайной вечери (Мф. 26: 19–21), а дискуссия архиепископа с четырьмя Искусителями вызывает в памяти евангельский эпизод искушения Христа Дьяволом во время сорокадневного поста Иисуса в пустыне (Мф. 4: 3, 6–7).

Отголоски евангельских мотивов критики находят и у Костецкого, называя, в частности, сцену, где «дьяволица» Валентина искушает Максиму перспективами, которые открывает ему власть. Отголоски, впрочем, отдаленные и не слишком отчетливые. Вообще для «Действа» характерна значительно бóльшая, нежели для «Убийства в соборе», дистанцированность от сакральной префигурационной основы.

В этом пункте актуализируются второе и третье из отмеченных выше ключевых для анализируемых пьес понятий, а именно *трансформация* и *модификация*.

У Элиота трансформация префигурационного материала проходит в строго очерченных религиозных рамках, связь мистериального начала с религиозной основой очевидна, она проявляется в отборе фактов, в особенностях обстановки, а главное, в господствующей атмосфере, в мироощущении. В пьесе Костецкого это начало выступает в достаточно дистанцированной от префигурационной почвы форме, например, по мнению одного из исследователей, характерная для средневекового религиозного сознания архетипная модель троичности мироустройства находит опосредованное отражение в трехчастной структуре пьесы: унылое существование маленького почтового чиновника — это ад, его пребывание на вершине власти — чистилище, возвращение домой, к самому себе — рай (см.: [1, с. 112]).

Но главным «посредником» в процессе трансформации сакральных префигураций и возникновения их модифицированных версий у Костецкого выступает традиция украинского театрального действа — средневекового рождественского и пасхального мистериального представления, школьной драмы, барочные интермедийные и вертепные элементы. Сквозная событийная линия «Действа» — карьерное восхождение Максимуса и его возвращение в первоначальное состояние — соотносима с типичным для архаичных культурных форм так называемым обрядом перехода: мистериальный эффект возникает в ситуации перемещения персонажа-неофита из профанного житейского пространства в сакральное, ситуации, имеющей иронический, пародийный оттенок (см.: [2, с. 85]); этот прием используется позднее и в литературе («Энеида» Котляревского, «Заколдованное место» Гоголя).

К традициям украинского барочного театрального представления восходят такие черты поэтики «Действа», как перебивка драматического действия интермедиями, пантомимами, музыкальными паузами, комедий-

ное начало, выраженное через прозвища и имена персонажей — брутальные (Свиное Ухо, Баран-Сокол), стилизованные под запорожскую номинационную практику (Себебатько), латинизированные в духе семинарской «учености» (Максимус, Валентина). Присутствует и «европейский» тренд, представленный именами девушек — Лили, Мими, Мери, архитектора Мартина и неких «моряков империи» Дика Робертса и Сида Бербеджа; к этой линии примыкает персонаж по имени Звенибудьло (Будильник? Пробуждающий? Будитель?) — традиционный шут-философ, в списке действующих лиц он обозначен испанским термином «грациозо».

Значимый момент в поэтике обеих пьес, маркирующий их модернистскую природу, — интертекстуальная составляющая. В «Действе» это, наряду с элементами традиционных театральных поэтик, совокупность интертекстем, пародирующих характерные для тоталитарного общества различные пропагандистские модели. К последним относятся фрагменты демагогических речей Максимуса, такова же окрашенная авторским сарказмом партия Мужского пятиголосого Хора, она имитирует «мнение народа», демонстрирует зомбированность массового сознания стереотипами политической пропаганды («Он обращается к народу. Народ это я <...> Когда этот человек закончит свою речь, я крикну ему: слава!»).

Интертекстуальную отсылку к античной традиции, прежде всего к древнегреческой трагедии, представляет собою партия Хора женщин в пьесе Элиота. Она также соотносится с темой массового сознания, трактуемого, однако, в ином, нежели у Костецкого, ракурсе, пронизывающий текст мотив пассивности людей, покорности их Божией воле и земной власти не связан с политическим контекстом, он обусловлен исторически и социопсихологически, укоренен в питающей массовое сознание религиозной почве. Восемь хоровых отступлений составляют в «Убийстве» важнейший структурно-семантический каркас драматургического текста, у Элиота эти отступления, в отличие от той роли, какую хорическая техника играет, например, в трагедиях Эсхила и Софокла, не выражают авторскую точку зрения, они выполняют функцию «взгляда со стороны», позиции Иного.

Итак, рассмотрены три пьесы Игоря Костецкого. Написанные одна за другой в течение трех лет, казалось бы, на единой творческой волне, эти пье-

сы, однако, очень различны, что, кстати говоря, свидетельствует о высокой степени интенсивности и многовекторности эстетических поисков писателя. Различны эти пьесы по ряду параметров. Один из них — абсурдистское измерение. Выше отмечалось, что в критике распространено мнение о принадлежности всех трех пьес Костецкого — «Искушения несвятого Антона», «Близнецы еще встретятся» и «Действо о великом человеке» — к «драме абсурда». Между тем анализ названных пьес — как герменевтический, так и компаративистский, — не подтверждает правомерность подобного обобщения. Если «Искушения» действительно содержат признаки абсурдистской поэтики, то в «Близнецах» и в «Действе» выраженных черт подобного рода нет, можно говорить лишь об отдельных признаках, не складывающихся в системное явление — «драму абсурда»; поэтика этих пьес базируется на других принципах и других традициях, что и было объектом проведенных выше штудий.

Есть ли в этих пьесах нечто объединяющее, кроме того, что они написаны одним автором?

Думается, такое «нечто» есть, это более широкая, нежели абсурдизм, включающая его в свои рамки, платформа, парадигма *модернизма*, общая для всех трех пьес. Драматургия И. Костецкого — значимый этап на пути украинской литературы к национальной модели модернизма. Так же, как — следует добавить — и его проза, но это отдельная тема.

Список літератури

- 1 *Беспутна С.* Драма І. Костецького «Дійство про велику людину»: спроба інтерпретації // Літературознавчі обрії: праці молодих учених. Київ, 2009. Вип. 15. С. 112–115.
- 2 *Геннеп А. ван.* Обряди переходу. М.: Восточная література, 1999. 200 с.
- 3 *Грицай О.* Банкрот літератури // Lidia Stefanovska. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec. 1945–1948. Część II. Antologia tekstów źródłowyv. Warszawa, 2014. С. 56–98.
- 4 *Костецький І.* Театр перед твоїм порогом. Мюнхен: На горі, 1963. 254 с.
- 5 *Мовчан Р.* Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2008. 544 с.
- 6 *Элиот Т.С.* Убийство в соборе / пер. В. Топорова // *Элиот Т.С.* Полюе люди. СПб.: Издат. дом «Кристалл», 2000. 464 с.

References

- 1 *Bespupna S.* Drama I. Kostets'kogo "Diistvo pro veliku liudinu": sprobа interpretatsii [Drama I. Kostecki "Action of a great man": the experience of interpretation]. *Literaturoznavchi obrii: pratsi molodikh uchenikh* [Literary horizons: the works of young scientists]. Kiev, 2009, issue 15, pp. 112–115. (In Ukrainian)
- 2 *Gennep A. van.* *Obriady perekhoda* [Rites of passage]. Moscow, Vostochnaia literature Publ., 1999. 200 p. (In Russ.)
- 3 *Gritsai O.* Bankrot literaturi [Bankrupt literature]. *Lidia Stefanovska. MUR i odrodzenie ukraińskiego życia literackiego w obozach dla uchodźców na terytorium Niemiec. 1945–1948. Część II. Antologia tekstów źródłowyv.* Warszawa, 2014, pp. 56–98. (In Ukrainian)
- 4 *Kostets'kii I.* *Teatr pered tvoim porogom* [Theater in front of your doorstep]. Miunkhen, Na gori Publ., 1963. 254 p. (In Ukrainian)
- 5 *Movchan R.* *Ukrains'kii modernizm 1920-kh: portret v istorichnomu inter'eri* [1920s Ukrainian Modernism: Portrait in a Historic Interior]. Kiev, Vidavnicхий dim "Stilos" Publ., 2008. 544 p. (In Ukrainian)
- 6 *Eliot T.S.* *Ubiistvo v sobore*, transl. by V. Toporov. *T.S. Eliot. Polye liudi* [Hollow people]. St. Petersburg, Izdatel'skii dom "Kristall" Publ., 2000. 464 p. (In Russ.)