


<https://doi.org/10.28925/2311-259x.2024.3.4>
УДК 821.161.2-3 Костецький: [141.32+7.036.7]

Вадим Василенко

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, Київ, 01001, Україна
 <https://orcid.org/0000-0001-7685-9258>
vadym.s.vasilenko@gmail.com

ДОЛАЮЧИ ВІДЧУЖЕННЯ. ГУМАНІСТИЧНИЙ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМ І ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКА ТЕХНІКА В ПРОЗІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО Частина перша

Стаття присвячена екзистенційно значущій в українській еміграційній літературі проблемі відчуження і способам її художньої реалізації в прозі Ігоря Костецького другої половини 1940-х років (зокрема, у таких «екстравертно» експериментальних творах», як «Поїзд раз у раз спинявся», «Новела для тебе», «Ми з Недж», «Поет і його жінчини», «Божественна лжа», «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Повість про останній сірник», в основі кожного з яких — людина в системі її зв'язків зі світом і з собою). Означену проблему розглянуто в контексті гуманістичного екзистенціалізму як певного типу мислення письменника й ідейно-світоглядної основи його творів, а також крізь призму експресіоністської поетики його художньої прози. Мета цього дослідження: проаналізувати значення проблеми відчуження і способи її художнього втілення в деяких прозових творах І. Костецького 1940-х років, а відповідно розширити уявлення про екзистенціалістську основу його прозових творів й експресіоністську техніку художнього письма. Для цього використано соціокультурний (для визначення теоретичних аспектів поняття «відчуження»), біографічний (для розуміння взаємозв'язку між текстом і автором), компаративний (для з'ясування міжтекстових паралелей та інтертекстуальності) методи аналізу.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в контексті проблеми відчуження розглянуто сукупність тем, образів і мотивів прози письменника цього періоду, розкрито екзистенціалістський та експресіоністський аспекти його творчості. До аналізу залучено літературно-критичні й літературознавчі розвідки сучасників письменника (передусім Юрія Шереха, Володимира Державина, Віктора Петрова, Григорія Костюка, Василя Барки) і нинішніх дослідників його доробку.

У результаті дослідження доведено, що експресіонізм як провідний модус художнього осмислення феномена відчуження позначився на образній системі, характерах, типі оповіді й реалізованій на різних рівнях естетичної цілісності кожного твору (проблемно-тематичному, сюжетно-композиційному, часово-просторовому). Розглядаються механізми виникнення відчуження як результату зіткнення особистісного й суспільно зумовленого, роз'єднаності людини і світу, визначаються шляхи подолання відчуження й художні засоби, що дають змогу письменникові досягнути поставлених цілей (чинники мови, гри, маски).

Ключові слова: відчуження; експресіонізм; екзистенціалізм; гуманізм; «потік свідомості»; «текст у тексті»; новела; повоєнна доба.

Постановка проблеми. Формування Ігоря Костецького як письменника-модерніста розпочалося всередині 1940-х років зі звернення до жанрів новели та оповідання, у межах яких і окреслилися провідні ідейно-естетичні й проблемно-тематичні напрями його творчості. Увага І. Костецького до малих епічних форм зумовлена різними чинниками, серед яких, можливо, найсуттєвіші — оновлення цих форм у повоєнній українській прозі та їх співзвучність із читацькими запитами, ідейно-ціннісними орієнтирами покоління Ді-Пі загалом, а також інший, цілком відмінний од міжвоєнного, хоча й підготовлений ним, підхід до розуміння людини, її зв'язку зі світом і з собою. Післявоєнна реальність потребувала

нових, лаконічних і мобільних форм, які б у невеликих обсягах, але вичерпно охарактеризували зміни, що відбулися з людиною і світом. І. Костецький зафіксував ці зміни через тематично-проблемний діапазон своєї прози (зображення складності й суперечливості психосоціального буття особистості, її відчуження, двійництва, безґрунтяності тощо) і специфічну поетику (відмову від описовості, подієву концентрацію, обмежене коло персонажів, використання кінематографічних, психоаналітичних технік та ін.). Попри посилену увагу І. Костецького до великого епосу (розпочаті в 1940-х роках романи й повісті з різних причин залишилися незавершеними) для його естетичного світогляду, у якому переважало

експресіоністичне начало, новелістичний жанр був найбільш органічним. Крім того, малі жанри виявилися доволі продуктивними для втілення авторської концепції «української людини» з «плянети Ді-Пі», художнього аналізу її внутрішнього світу, трагізму її буття після пережитої воєнної катастрофи, в умовах нестабільного повоєнного часу.

Незважаючи на унікальність своїх мистецьких настанов і їх співзвучність із власним часом, мала проза І. Костецького, крім кількох творів, не здобула належного визнання. Питання про роль жанрів новели та оповідання у творчості письменника, а також специфіку художньої образності, творення характерів, мотивну структуру й особливості ідіостилю, спектр екзистенційних і пов'язаних із ними соціально-психологічних проблем усе ще не стали предметами дослідження. Не в останню чергу це пов'язано зі своєрідністю прозописма І. Костецького і з упередженням або й несприйняттям еміграційною, а згодом — у деяких випадках — і материковою критикою формалістських експериментів письменника, нерозумінням його новаторських підходів, настороженим ставленням до них або доволі поверховим проникненням у їхню суть. Про те, що його твори не здобули реципієнта, здатного розуміти зміст написаного, про брак свого читача (на якого він терпляче роками чи навіть десятиліттями чекав, водночас декларативно відкидаючи будь-який компроміс із видавничими вимогами¹) і про те, що «ті, хто читають мої твори, не є читачами. Вони або нечисленні мої друзі, самі літератори-професіонали, або ж люди з спеціальним фахом, який полягає в тому, щоб вишукувати в моїх писаннях те, чого там нема» (Костецький, 2005, с. 109), І. Костецький говорив не без докору в одному з інтерв'ю Юрію Соловію. Уважаючи І. Костецького «єдиним у цілому нашому письменстві белетристом, що органічно (а не в порядку зовнішньої імітації, як-от Ю. Косач) пов'язаний із сучасними течіями західноєвропейської і американської мистецької прози» (що означає: він не наслідує їх, а глибоко інтегрує у свою творчість, і це робить його тексти багаточисельними та складними), Володимир Державин стверджував, що саме з цим пов'язаний і «брак розуміння (письменника. — В. В.) в ширших читацьких колах та іронічне небажання розуміти з боку нашої літературно-критичної напівінтелігенції, яка залюбки обурюється з приводу таких, здавалося б, самозрозумілих речей, як звукопис, словотворчість і глосолія» (1948а, с. 21), умисне замовчуючи його набутки.

¹ Звернімо увагу на це самозізнання письменника: «Безглуздо, зізнаюсь, але я таки сподівався, що хтось нарешті здогадається власним розумом, збагне, для чого я пишу, пояснить іншим, бодай трошечки просвітить нашу принципово антилітературну громадськість. Але справа безнадійна» (Костецький, 2005, с. 110–111).
У цитатах, наведених у статті, збережено правописні особливості оригіналу.

Один із небагатьох, хто був здатен зрозуміти й оцінити написане І. Костецьким (до цього кола належали також Віктор Петров і Василь Барка), В. Державин пов'язував творчі експерименти письменника з художніми новаціями його європейських і американських сучасників передусім через змістові та формотворчі чинники. Літературознавець визначав творчий підхід І. Костецького як прагнення до емоційної та чуттєвої комунікації через мистецьку форму, здатну активувати внутрішні переживання читача, — і цей підхід акцентував на важливості мистецтва не лише в його змісті, а й у способах вираження: «За основне скрізь править у І. Костецького шукання тих нових форм вислову, які повинні не описувати й визначати раціонально ідей та почуттів авторових, а викликати їх у читача поза літеральним сенсом твору — викликати їх безпосередньо самою вже високоартистичною структурою вислову» (1948b, с. 143). Крім того, учений наголошував на винятковій ролі слова у творчості І. Костецького як важливого засобу для оприявлення ідей, оскільки вважав, що справжнє мистецтво звертається до читача «не прозаїчним змістом слова, а самим словом — тим творчим словом-логосом, що знаменує в поетичному вислові все сказане й несказане, як безпосередній еквівалент несказаної ідеї» (1948b, с. 143). Тому, позиціонуючи І. Костецького як творця «нового ідеалістичного мистецтва», В. Державин приділяв особливу увагу тим стилістичним і композиційним елементам, що вирізняли твори письменника в тогочасній українській прозі, української обережній у своїх експериментах, і в такий спосіб змінювали її (інша річ, що ці зміни зумовили й нові проблеми, пов'язані зі співвідношенням форми і змісту, наслідуванням певних манер письма — з ризиком збитися на копіювання тощо). Зокрема, він писав:

Для української белетристики, що вона досі — з небезосновною обережністю — перебувала ніби осторонь тих стилістично-композиційних спроб і шукань, надзвичайно важить той факт, що в творах І. Костецького вони відразу виступають не в ролі малопрístupних читачеві або й естетично сумнівних експериментів, а як органічний чинник нового ідеалістичного мистецтва прози, яке відкидає гадану самовартість описової матерії т. зв. реалізму і оперує переважно емоціями й артефактами, відчуваними поза літературним словом і поміж граматичних словосполук. (1946, с. 25)

Зі свого боку, Ю. Шерех визначав «літературне експериментаторство» І. Костецького метафорично — як «реалізм людської душі» (у тому сенсі, що зображувані письменником події та характері, ґрунтуючись на дійсності, найвиразніше розкривають глибинні тенденції життя й людей) — і вважав, що основа цього підходу полягає

в переконанні, що «Україна і українська література повинні принести світові вселюдську правду» (загалом І. Костецькому ніколи не бракувало віри в здатність української літератури відображати загальнолюдські істини). Основний метод І. Костецького — «потік свідомості» — Ю. Шерех виводив зі «школи Джойса» з її фокусуванням на динаміці індивідуальної свідомості, а не статичної об'єктивної реальності:

Не творення типів, як вимагав старий реалізм, — бо тип — це завжди умовна статика, а схоплення безупинної плинності людської свідомості в її русі, фіксуєчи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Цей метод, з одного боку, віддає данину суто індивідуальному, а з другого, — підкреслює спільне всім людям, нівелює, однакове — і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне, — що відповідає ідеям вселюдського гуманізму. (1946, с. 64)

Однак у цій, здавалось би, суттєвій перевазі, Ю. Шерех помічав і недоліки такого методу, уважаючи, що його надмірна суб'єктивність і загальність спрощують твори І. Костецького, перетворюючи їх на «фонографічний запис думання», — вони здаються критику лише матеріалами до творів, «технологічно цікавими для письменників, але ледве чи потрібними читачеві» (Шевчук, 1947, с. 4). Визнаючи за автором «право на експеримент», Ю. Шерех водночас намагався визначити і його «межі», насамперед звузити метод «потіку свідомості» (що певним чином нагадувало прагнення контролю в літературі, навіть якщо йшлося про вибір художньої техніки). До того ж, Ю. Шерех демонстрував викривлене сприйняття сутності цього методу, адже його значення — не лише у фотографічній достовірності певного відрізка життя, а правила не завжди узгоджуються з традиційними структурними вимогами. Звісно, критик не зауважував того, що залежність від «меж» може зашкодити появі оригінальних і новаторських рішень, які виникають безпосередньо з творчого досвіду. Перспектива, яку Ю. Шерех відводив для І. Костецького, полягала в «розвантаженні від крайностей джойсизму, у відкиненні надмірного тягаря культури як спеціального об'єкта демонстрування», що означало відмову від європейських впливів і засвоєння «національної органічності». Певна річ, таке сприйняття, крім спрощення творчості І. Костецького, обмежувало й Шерехову ідею «національно-органічного стилю», зводячи її до статичної категорії, яка не враховує динаміки культурного процесу.

Переконання в тому, що конвенційні жанрові форми не здатні адекватно передати складність людського досвіду, передусім у контекстах війни й повоєнного часу, І. Костецький висловив у низці критичних розвідок, теоретичних статей і рецензій

періоду МУРу. У художній практиці письменника це відобразилося у «схрещенні» різних жанрових різновидів (новели, притчі, афоризму, алегорії та ін.), використанні нестандартних прийомів (кінематографізму, «потіку свідомості», фрагментарності й асоціативності), пошуках таких форм вислову, які були спрямовані на досягнення інтуїтивно-асоціативного сприйняття твору. З цим переконанням пов'язані й упередження І. Костецького до реалізму як методу і стилю письма² та його послідовне обстоювання модерністських ідей і технік, зокрема культивування експресіонізму, заангажованість екзистенціалістською проблематикою, міфологізмом, релігійністю та ін. Відмову од канонічних жанрових форм і відтворення ідей та образів через традиційні, раціонально фіксовані художні засоби продемонстрували дві збірки малої прози («Оповідання про переможців» 1946 року і «Там, де початок чуда» 1948 року), а також новели та оповідання, що не ввійшли до них.

Про те, що «форма сама з себе становить щоразовий, даний, конкретний мистецький твір» (Костецький, 1960, с. 70), а отже, є не лише конструктивним елементом, а й способом дослідження реальності, свідчить, до прикладу, новела «Дзвінки в порожнє мешкання» (1958–1959), у якій автор прагне детально пояснити, яким би міг бути цей твір, якби його було написано. Відмовляючись од створення традиційного тексту із сюжетом і фабулою, І. Костецький удається до аналізу своїх ідей, концепцій і технічних нюансів, які, можливо, залишились би непоміченими в межах стандартного сюжетного наративу, але в сконструйованому таким чином вони стають не лише інструментом пояснення, а й самоціллю — повноцінними об'єктами уваги, поряд із подіями і персонажами. Отже, замість викладу сюжету письменник уводить читача у світ самого художнього процесу, розкриваючи власне бачення способу розповіді, типу персонажа, наголошуючи на творчих перипетіях, які зазвичай залишаються поза кадром, і викликах, із якими може зіштовхнутися автор потенційного твору³. Звісно, І. Костецький не лише переймався поняттями форми, структури й композиції — чітко окресленими

² Із перспективи початку 1960-х І. Костецький визнавав, що реалізм асоціювався в нього з певними стереотипами та обмеженнями, зокрема з домінуванням у літературному процесі традиційних представників цього напрямку. Він також заперечував можливість адекватного відтворення реальності через реалістичні форми, оскільки вважав її абсурдною і складною, наповненою багатограними переживаннями, які не піддаються звичайному опису, та наголошував, що лише деструкція традиційної поетики і структурні нововведення можуть відобразити глибинні зміни як людини, так і світу.

³ Важливим аспектом цього підходу автора є спроба залучити читача до активної участі в процесі художнього сприймання, перетворити його з відстороненого спостерігача на співучасника процесу творення, а також нагадати йому про недооцінення літератури як мистецтва, — і ця мета має дидактичний характер.

й ретельно продуманими, попри враження хаотичності й незавершеності власних текстів, а й надавав неабиякої уваги моделюванню художньої реальності. До того ж, шукаючи нових форм вираження, він не випускав із поля зору важливих духовних і етичних проблем, суспільних і культурних запитів власного часу.

Визначальну роль в осмисленні проблеми відчуження як однієї з основних у творчості І. Костецького та його сучасників (серед яких В. Петров, Ю. Косач, Т. Осьмачка) відіграли біографічні чинники — війна й еміграція (і не лише як фізичне переміщення, а й внутрішнє переживання втрати — батьківщини, культури, мови). Увагу до особистісного досвіду, свободи вибору й пошуку сенсу життя привернув екзистенціалізм, що став основою прозомислення І. Костецького як автора, який наголошував на унікальності людського досвіду й важливості автентичності у взаєминах між людьми, а експресіоністські засоби художнього вираження, які він удосконалював, виявилися вельми продуктивними для передачі складних емоційних станів після пережитого воєнного жаху.

Мета цього дослідження: проаналізувати значення проблеми відчуження і способи її художнього втілення в деяких прозових творах І. Костецького 1940-х років (передусім тих, у яких відобразились естетичні пошуки й технічні новації письменника, а також гуманістичні, життєствердні тенденції його світосприйняття, як-от: «Поїзд раз у раз спинявся», «Перед днем грядущим», «Тобі належить цілий світ», «Новеля для тебе», «Ми з Недж», «Поет і його жінчини», «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Повість про останній сірник»), а відповідно, розширити уявлення про екзистенціалістську основу його прозомислення й експресіоністську техніку художнього письма. Для цього використано соціокультурний (для визначення теоретичних аспектів поняття відчуження), біографічний (для розуміння взаємозв'язку між текстом і автором) і компаративний (для з'ясування міжтекстових паралелей та інтертекстуальності) **методи аналізу**.

Результати дослідження. Безперечно, має рацію Олег Соловей, який пов'язує проблематику відчуження в прозі І. Костецького з гуманістичними переконаннями письменника, а також указує на його спроби знайти шляхи для її розв'язання через оновлення форми, зокрема використання прийому учуднення, спрямованого на «переорієнтацію з механічного читання до цілком усвідомленого взаємнення з “іншою реальністю” (рекреаційним простором літератури)» (2021, с. 212). Особливого значення дослідник надає чиннику «колючої (учудненої) мови» І. Костецького як інструмента для увиразнення внутрішньої боротьби персонажів і складності їхніх зв'язків із навколишнім світом, а його творчу місію як «захисника гуманізму в культурі» вбачає в пошуку шляхів до відкриття людського в людині,

відновлення справжніх міжлюдських взаємин, заснованих на вічних цінностях: «Гуманізм Костецького в тому і полягає, що в основі своєї місить кругле (вичерпне) розуміння найскладнішого плетива проблематики (а відтак і міжнаціонального) взаємнення на користь загального добра, творчої праці й відчутної перспективи самого людського існування» (2021, с. 227).

Свого часу в розвідці «Екзистенціалізм і ми» (1946) В. Петров наголошував на особливому аспекті екзистенціалізму як «суб'єктивістичного гуманізму», який «робить з людини головний предмет своїх споглядань і все інше вивчає в залежності від неї». Цей гуманізм В. Петров визначав як «розчарований», «відчайдушний» і «цинічний», оскільки він перетворював людину в «мірило» всіх речей і явищ у світі, що, однак, не завжди відповідало її очікуванням і прагненням:

Людина робить себе мірою своїх речей, але тому, що речі не відповідають її мірці, то речі тим самим втрачають для неї свою дійсність. Людина може побудувати свою онтологію, але це будуть лише конструкції її духу, перенесені нею на буття, концепції її сприйняття, проєкції її свободи. (1946, с. 42)⁴

У своїй творчості І. Костецький демонстрував цю екзистенціалістську тезу через розпад цілісного погляду на світ і фіксацію внутрішніх змін у психіці й свідомості персонажів, які, переживаючи інтелектуальні, емоційні, морально-етичні й духовні кризи, стикаються із психосоціальною ізольованістю та недовірою до себе й інших. Попри це І. Костецького важко назвати послідовником чи однодумцем своїх сучасників-екзистенціалістів, чий погляд мали здебільшого атеїстично-матеріалістичний характер (наприклад, Жана-Поля Сартра, Альбера Камю та ін.), а творча сутність виражена через позицію відсторонення. Хоча один із критиків охарактеризував І. Костецького як «матеріалістичного віталіста», зауваживши наявність певної матеріалістичної основи в його прозі, ця категорія не є вичерпною: матеріалістичний аспект формує своєрідний соціокультурний контекст, у якому розгортаються події та характери персонажів (і це не зменшує важливості їхнього психоемоційного досвіду), а зосереджений на життєвих переживаннях віталізм письменника надає його творам глибини й динамічності. У творах І. Костецького чітко простежуються релігійні орієнтири, що мають християнське походження, його занепокоєння кризою гуманізму та віра в людину і її здатність до оновлення

⁴ Становище відчуженої людини в повоєнному світі, зокрема втрату нею світоглядних орієнтирів унаслідок кризи, В. Петров осмислив у циклі статей, серед яких: «Засади поетики» (1946), «Історіософічні етюди» (1946), «Наш час, як він є» (1946), «Сучасні духові течії Європи» (1946), «Сучасний образ світу. Криза класичної фізики» (1947), «Проблема епохи» (1947) та ін.

свідчать про прагнення не лише усвідомити проблему (чого, звісно, недостатньо), а й знайти можливі шляхи до її вирішення. Важливо зазначити, що ця позиція І. Костецького резонувала з основним постулатом експресіонізму, який його сучасниця Оксана Черненко описала як «бунт проти змеханізованого світу, позбавленого ідеалізму та одухотворення» (1989, с. 12).

«Себе я виводжу з німецького експресіоністичного театру, передусім з Георга Кайзера, Штернгайма, якоюсь мірою — з Гоголя» (Онишкевич, 1998, с. 134), — не забував підказувати своїм критикам І. Костецький. Згадані в уривку з листа до Лариси Залеської Онишкевич чільні представники німецького експресіонізму (до них варто додати й Казимира Едшмідта, праці якого І. Костецький перекладав і досліджував), безумовно, справили вплив на творчу практику письменника. Це відобразилося передусім у засвоєнні гуманістичного, основоположного для світогляду І. Костецького аспекту експресіонізму, а також у його підході до форми, використанні символів і метафор для вираження складних емоційних настроїв і станів, контрасті між раціональним та емоційним сприйняттями речей і явищ, — письменник доклав чимало зусиль для вироблення художніх прийомів, здатних адекватно відобразити специфіку його світосприйняття. Згадка про Миколу Гоголя в цьому контексті потребує докладнішого пояснення, однак ідеться насамперед про засвоєння І. Костецьким гоголівської традиції (успадкованої, своєю чергою, від барокової драми, інтермедій та інтерлюдій), елементів гротеску, фантазмагорії, принципу двосвіття тощо.

Сучасники І. Костецького (В. Державин, В. Барка, Г. Костюк) трактували його «хімерну своєю вигадкою, несамовитими ситуаціями й сюжетною конструкцією прозу» (Костюк, 1983, с. 469) саме як експресіоністську, проте вважали, що підхід письменника виходить за межі традиційного експресіонізму, й констатували еволюцію його художньої техніки і витворення нового стилю. До прикладу, В. Державин підкреслював вплив на техніку І. Костецького таких авторів, як Ернест Гемінгвей і Джон Дос-Пассос, та вказував, що український письменник поєднує експресіоністські елементи із сюрреалістичними та неоромантичними, а отже, що його стиль містить індивідуально-творчі особливості, які надають йому унікальності (Державин, 1948b, с. 142). В. Барка вбачав суть експресіоністської поетики І. Костецького в його «відмові від описів матеріальності в її щоденному вигляді» та прагненні натомість передавати її прихований смисл, дати «одухотворені вираження самого життя в найсуттєвіших духовних темах». Водночас він твердив, що «з експресіонізму Костецький виснував власний стиль, бо прибрав той “ізм” якраз до своєї творчої вдачі» (1963–1964, с. 203). Зі свого боку, Г. Костюк зазначав, що в основі стилю І. Костецького — «виражати ідеї, а не зображувати їх. Це, звичайно, від

експресіонізму, але це не експресіонізм. Це вже щось нове. Сучасне» (1983, с. 470), однак цього «нового і сучасного», уважав критик, І. Костецькому не вдалося розкрити вповні (й цю місію літературознавець покладав на нове покоління модерністів, передусім представників Нью-Йоркської групи). Виводячи експресіонізм І. Костецького з незавершених авангардистських проєктів українських 1910–1920-х, які той певним чином продовжував, Марко Роберт Стех безпосередньо ототожнює «ідеалістичний, суб'єктивно індивідуалістичний світогляд» письменника з його стильовим пріоритетом (2014, с. 191). Ця думка, однак, не враховує впливу, який мали на І. Костецького його сучасники, адже він не лише розвивав починання українських експресіоністів, а й активно залучав у свою творчість елементи західноєвропейського культурного контексту. Ідею про те, що експресіоністські пошуки І. Костецького ґрунтуються на гуманістичних засадах, розвиває також О. Соловей, доводячи, що технічні прийоми в художній прозі письменника не лише виконують естетичну функцію, а й сприяють вираженню гуманістичних істин, пов'язаних із людською природою, етикою і мораллю (2017, с. 110). Звісно, не всі експресіоністські елементи у творчості І. Костецького можна однозначно інтерпретувати з позицій гуманізму, а проблеми, з якими стикаються його персонажі, відображають складні, навіть контроверсійні аспекти людського досвіду, й деякі з них виходять за межі гуманістичного контексту і наближаються до нігілізму. Хоча питання про співвідношення гуманізму й нігілізму у творчості І. Костецького ще потребує вивчення, у деяких аспектах ці ідеї в нього співіснують. Свого часу Соломія Павличко обґрунтовувала визначення І. Костецького як нігіліста, указуючи на його схильність до оскарження стереотипних уявлень про національну літературу й те, що він прагнув використати ситуацію еміграції для повного відриву від застарілих художніх традицій і модернізувати українську культуру, зокрема її мову. Літературознавиця писала:

На думку Костецького, жодна література так не вимагала деструкції, як українська, а найбільш епатажною 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 нарративних стилів, її сексуального пуританізму, канону-іконостасу її класиків, а також на рівні самої мови, непридатної до модерного вислову. (1999, с. 350)

Експресіоністська техніка суттєво вплинула на мову І. Костецького (її динамічність і урбанізм), зміну принципів розповіді (з описового до антиописового), функцію персонажів (зокрема їхню взаємозамінність) і роль художньої деталі,

зумовила його «новий образ технічного світу, який не має нічого спільного з тим образом фізичного світу, що існував досі» (Петров, 2013, с. 718), і концепцію функціональної (механічної, не природної) людини як найвиразніше втілення цього світу. Серед письменників-модерністів доби МУРу І. Костецький — один зі зразкових експресіоністів, особливо порівняно з його українськими сучасниками. Наприклад, на відміну від Тодося Осьмачки чи Івана Багряного, які також використовували експресіоністські техніки, І. Костецький уникає романтичних ідеалів героїзму, дистанціюється від культу «сильної особистості», зосереджуючи увагу здебільшого на звичайних людях і побутових ситуаціях, складність і унікальність яких розкривається лише при глибокому аналізі. Це зближує його з класичними, передусім німецькими, експресіоністами, але й віддаляє від них, адже у викладі І. Костецького наявні алогічність і абсурдність змісту, які він використовує і як художні прийоми для «оздоблення» своїх творів. І. Костецький творить своїх персонажів не цілісно, а фрагментарно, через окремі образи-деталі, контраст між зовнішнім виглядом і внутрішньою сутністю, а також прагне звільнити їх од вторинних, соціальних та політичних характеристик і зосередитися на універсальних аспектах людського досвіду. Свого часу Г. Костюк відзначав абстрактний підхід І. Костецького до зображення людини поза історичним контекстом, стверджуючи, що в його творчості

чи не вперше в українській повоєнній літературі акцентовано увагу на абстрактному образі людини. Людини взагалі. Поза простором і часом. Людини як об'єкта гри, експерименту, дослідження. Її душа, її психіка, переживання — це лише поле бою абстрактних, вічних ідей: милосердя і жорстокості, добра і зла, Бога і диявола, віри і безвірництва, поневолення і поневолювачів, поступу і назадництва. (1983, с. 469–470)

Образ «універсальної людини» як об'єкта авторського експерименту і гри, що є не лише «мірою часу», а й вічною фігурою на полі битви ідей, відображає екзистенціалістське світосприйняття письменника (де особистість перебуває в постійній боротьбі зі світом і з собою, стикається з абсурдом і безсенсовністю існування, а також зі складними морально-етичними дилемами, які й виявляють її сутність). У контексті розв'язання екзистенційно значущої для повоєнної літератури проблеми відчуження експресіоністські засоби дали змогу І. Костецькому зобразити ілюзію комунікації та неприродність взаємодії між людьми: через вживання незвичних слів, деформацію мови, спотворені діалоги його персонажі виявляють нерозуміння одне одного, а також неможливість порозумітися в суспільстві, основними ознаками якого стали автоматизм і механічність.

Спробу подолання стану відчуження І. Костецький опрацьовує в новелі «**Поїзд раз у раз спився**» (1946), яку О. Соловей вважає «маніфестом усієї гуманістичної творчості письменника». «Маємо тут конденсат індивідуальної письменницької етики у вигляді стислих рефлексій персонажа Пилипенка, який серед океану післявоєнної байдужості та відчуження гостро відчуває власну відповідальність за увесь загрожений світ» (2018, с. 337), — так формулює дослідник мету і тему твору. Аналізуючи, здавалось би, цілком буденну ситуацію з життя українських оstarбайтерів у Німеччині 1940-х, І. Костецький прагне відшукати в ній далеко не буденні істини і порушує питання про важливість моральної відповідальності й пагубність суспільного егоїзму. Дилема, що стоїть перед героєм новели (ми нічого не знаємо про нього, крім прізвища), проста і складна водночас: поступитися місцем німецькій черниці в переповненому вагоні чи вдати, що він, як і більшість пасажирів, зациклені на власних справах, її не помічає. Цей момент стає для колишнього ostarбайтера моральним викликом: чи варто відмовитися від зручності заради інших? У ситуації, коли немає кому контролювати дотримання людиною законів сумління, на її вибір, як учинити, не має впливу середовище, а самі етичні норми здаються необов'язковими, спокуса відмовитися від них, доводить письменник, загрожує не більше ніж «падінням світу». «Коли нікого нема, і ти сам, ти сам і контролюєш себе, ні? Зрештою, нікого більше не треба. Сам собі не даси зіпсуватися, і абсолютно байдуже, чи обдарує тебе теплом у відповідь. Але от далеко не байдуже, коли завалиться світ» (2001b, с. 125), — розмірковує герой. Отже, у цьому випадку йдеться не так про те, чи поступиться він місцем літній черниці (так само, як на попередній зупинці віддав своє місце іншій німкені) серед німецьких пасажирів (які вдають, ніби не помічають її), чи ні. Вибір підвестися і запропонувати сісти (обидві німкені, певна річ, навіть не подякують йому, а люди навколо проігнорують цю ситуацію, продовжуючи займатися власними справами) чи відмовитися поступитися місцем має інший сенс: залишитися людиною, якій знайоме співчуття, чи механічним гвинтиком, подібним до тих, які тебе оточують (а ті, що оточують героя, лише посилюють його сумніви в базових засадах існування людства). Це вибір між тим, щоб зняти із себе відповідальність за долю світу й перекласти її на інших чи зважитися і прийняти її як неминучість. Занесений вихором подій чи збігом обставин далеко за межі своєї батьківщини, українець Пилипенко не втрачає людяності в умовах соціального нігілізму (хоча його психобіографічний досвід ostarбайтера та ситуація інакшості в німецькомовному середовищі залишаються поза текстом, вони прочитуються між рядків), а відсутність реакції з боку інших пасажирів нагадує про ізоляцію особистості у світі, де зв'язки

між людьми знецінені та перетворені на автоматизовані механічні процеси. Чи справді має значення один учинок? Чи здатна людина спричинити зміни, якщо вирішить узяти на себе відповідальність за інших? Письменник уникає прямих відповідей на ці питання — читач повинен віднайти їх сам.

Значно виразніше питання вчинку і самовизначення особистості І. Костецький розкриває в новелі «**Перед днем грядущим**» (1947) в епізоді зіткнення-протистояння двох світоглядів — раціоналістичного й романтичного, що втілені в образах поета і підпільника Ярослава Володимировича та безіменного професора. Присвята новели Олегу Ольжичеві контекстуалізує її, надаючи ідеологічно й біографічно заангажованого змісту. (До речі, зв'язок між біографією і чином Олега Ольжича, на честь якого написано новелу, і її головним героєм — бойовиком-націоналістом Ярославом Володимировичем має свій аналог у повісті «Еней і життя інших» Ю. Косача в історії археолога і лідера підпілля Ірина.) І. Костецький прагне надати образу Ярослава психологічної переконливості й реалістичності, уникаючи романтичних шаблонів і штучного пафосу, які можуть спотворити справжнє розуміння героя, і показує його як складну особистість із власними переживаннями й сумнівами. Як зауважив В. Державин, у своїй «белетристичній мініятурі» І. Костецький «спромігся подати героїчний образ великого поета, вояка й мученика нашої національної державності не лише з гідним його постаті пієтетом, а й з тією гострою чіткістю, з тією своєрідною і яскравою спостережливістю, яка, замість псевдопатетичного бронзування, розкриває в герої людину» (1948а, с. 21). Новела «Перед днем грядущим» відображає прикметну для І. Костецького тенденцію до перетворення боротьби українського націоналістичного підпілля на міфічний епос (розвинуто також у новеллах «Боротьба за прапор», «Тобі належить цілий світ», незвершеному романі «Мертвих більше нема» й інших прозових творах), проте її патріотичний і гуманістичний пафос урівноважується характерною двозначністю, що виявляється в діалозі-дискусії персонажів — носіїв різних ідеалів, світоглядів і цінностей.

У новелі відсутня дія у звичному розумінні, але є події, які їй передують. Композиційно вона складається з трьох нерівномірних частин: прощання Ярослава з вагітною дружиною, діалог із професором про сутність героїзму, значення самопожертви і роль особистості в історії та читання професором передсмертного листа Ярослава. Сцена прощання з дружиною, у якій панує стримана драма, увиразнює почуття Ярослава, оголюючи його страхи й сумніви, і вияскравлює сподівання на життя, що має з'явитися, — подружжя обговорює ім'я майбутньої дитини. Цей момент є «психологічним нервом» твору, у якому любов до жінки і відповідальність перед сім'єю

переплітаються з обов'язком перед окупованою батьківщиною. Діалог із професором, який має раціональний, скептичний погляд на речі, тож ставить під сумнів романтичні ідеали Ярослава, спонукаючи його задуматися над доцільністю своїх дій, підсилює тему внутрішнього конфлікту героя та поглиблює драматизм його становища. Професор сприймає Ярослава як ідеаліста, який утратив зв'язок із реальністю й людьми, і прагне вберегти його від безглуздої смерті, доводячи, що його талант має велике значення і що через своє мистецтво він може досягнути більшого, ніж через акт насильства: «Ви поет. Ваша справа — образ великий, вічний, холодний, надхненний. Повірте мені, не існує більшого злочину, як втручати поета в боротьбу гвельфів і...» (2005, с. 64). Але Ярослав не дає йому завершити і запевняє, що не шукає слави чи визнання, а лише виконує свій обов'язок — те, що спонукає його, дужче за наказ, заборону чи смерть. Професор нагадує Ярославу, що його жертва буде змарнованою в умовах тотального винищення і що в атмосфері суспільного нігілізму її ніхто не помітить: «Треба вміти доцільно важити життям. Бо коли злетить ваша золота голова, повірте мені, півень навіть не кукурикне. Бо не та доба, інша доба, Ярославе Володимировичу» (2005, с. 65). Рішення Ярослава виконати задумане, незважаючи на відсутність розуміння чи визнання його вчинку, свідчить про складну внутрішню боротьбу, у якій ідеали самопожертви і патріотизму зіштовхуються з особистими переживаннями, — ця психологічна напруга, викликана розривом між прагненням і дійсністю, зумовлює глибоке відчуження персонажа, виражене в листі, який він залишає, прощаючись, професору. Загалом цей діалог відображає складність вибору між дією і творчістю, активним і пасивним спротивом в умовах окупації та духовної зневіри. За змістом він є авторською ремінісценцією, яка нагадує подібний епізод із незвершеного роману «Мертвих більше нема» (уперше опублікований 2011 року) — дискусією, що відбувається між оунівським бойовиком на псевдо Андрій і професором Н. в окупованому німцями Львові. І той факт, що автор розвиває порушену проблему в кількох творах, свідчить про її важливість для його ідейно-естетичної концепції.

Етичною і психологічною кульмінацією новели стає передсмертний лист-послання Ярослава: адресований «кому-небудь» і «нікому спеціально», він є своєрідною програмою дій (апологією чину) і водночас психологічним документом — художнім дослідженням людської душі в екстремальних умовах. Аби розкрити психологію персонажа й пояснити мотиви його вибору і вчинку, письменник використовує прийом вмонтовування одного тексту в інший, досягаючи таким чином «відкритого діалогу» між різними рівнями твору та забезпечуючи багатозаровість його змісту і складність структури (відповідно читач сприймає не лише основний сюжет, а й приховані

значення, контекст, морально-етичні й філософські рефлексії тощо). У листі Ярослав розмірковує про необхідність самопожертви, дарма що вона не буде визнана, належно оцінена, а можливо, буде сприйнята негативно: він відкидає можливість будь-якого визнання навіть у майбутньому і припускає, що «настане час, коли не буде такого наклепу, якого б не стали чіпляти до пам'яті» про нього і його соратників (2005, с. 67). Аскетизм мови, простота й лаконічність висловлювань відображають глибоку внутрішню самотність персонажа, його прагнення до чіткості й зрозумілості думки, а використання повторів, таких як «Про Вас потім скажуть...», підсилює відчуття циклічності історії. Розчиняючи себе в абстрактному «ми» (за яким — воєнне покоління українських підпільників-націоналістів), Ярослав відмовляється від власного імені, що символізує втрату його індивідуальності й перетворення на анонімну фігуру в історії (отже, відчуження тут проявляється передусім як відмова від власного «Я» і вибір позиції анонімності). «Ви добровільно втратили Ваше ім'я, — прочитав професор, — щоб безіменно загинути, виконавши під дитячими псевдонімами свій обов'язок» (2005, с. 66). Безіменність, отже, увиразнює думку про те, що в екстремальні часи особистість стає другорядною порівняно зі спільнотою, а також що справжні мужність і сила виявляються не в особистих здобутках, а в дії задля інших. «Ви втратили ім'я, — читав далі професор, — щоб довести всьому світові велич спільного всім імені, щоб довести всьому світові, на що здатний великий поневолений нарід, який потоваришував з усіма, собі подібними» (2005, с. 67). Утрата імені є також актом служіння спільноті, яка виборює свободу. Міркування про силу єдності й колективного спротиву, про недовіру обивателів до безіменних — основні лейтмотиви Ярославового послання. Ідейно це послання перегукується з монологом героя-оунівця з роману «Мертвих більше нема», який говорить про глибоке бажання людей вірити в те, що хтось прийде, аби викупити їх своєю кров'ю. Однак, продовжує герой, віра стає безглуздою і втрачає свою значущість, якщо не підтверджується вчинком, — це усвідомлення і спонукає Ярослава до доленосного рішення.

Люди вірять, що хтось їх викупить своєю кров'ю. Вони вірять через роки й віки, і все не приходять той, що має викупити. Але мусить, врешті, прийти, віра не може лишитись без здійснення, інакше це не віра, а блуд. Віра ж не може бути блудною. Істина одна. (2011, с. 343)

Прикметно, що в більшості творів І. Костецького оповідь ведеться від першої особи у формі «потoku свідомості» чи асоціативних спогадів, які не підпорядковуються чітким причинно-наслідковим і часово-просторовим зв'язкам, а основна увага зосереджена не на сюжетних інтригах,

динаміці подій і зовнішніх конфліктах, а на прагненні заглибитись у внутрішній світ людини, зафіксувати гаму її думок, емоцій і переживань, осягнути причини й мотиви її рішень та вчинків, збагнути складність і хиткість її буття. Усе це відображає новела «Тобі належить цілий світ» (1946; 1950), яку М. Р. Стех називає «міні-романом із міні-прологом, який накреслює “передісторію” героя, характеризуючи вихідний психологічний і духовний стан» (2005, с. 171). У цьому творі І. Костецький розкриває історію морально-психологічної трансформації, яку переживає німецький солдат Фріц Мюллер, пройшовши через війну, полон і концтабір та усвідомивши абсурдність своїх колишніх уявлень про те, кому належить світ. Повернувшись до розбомбленого дому та сім'ї, якій дивом удалося вижити, він намагається знайти своє місце в житті, однак спроби встановити взаєморозуміння з матір'ю, дружиною і сином виявляються безрезультатними. Фріц Мюллер, який раніше вважав, що «йому належить цілий світ», розуміє, що це уявлення облудне і що для справжнього володіння світом треба відмовитися від контролю над іншими та обрати шлях взаємодії з ними. Його моральні сумніви підживлюються спогадами про перебування в полоні у вояків УПА та виявлені повстанцями до нього, ворога, людяність і довіру: спостерігаючи за поведінкою українських підпільників — полковника Дробота, сотника Корбутяка, радистки Дусі, — Фріц усвідомлює, що реальна сила — не в пануванні, а в братерстві (цю ідею увиразнює упівський лозунг «Свободу народам — свободу людині!» й цитата з Шевченка «Обніміте, брати мої, найменшого брата»). Таким чином І. Костецький продовжує міфологізацію діяльності УПА як справи, заради якої найкращі представники воєнного покоління готові відмовитися від звичного способу життя, обрати боротьбу і невизначеність власної долі, а також порушує проблеми пацифізму й прощення, — і ця двозначність надає його твору гуманістичного звучання, актуалізуючи його в контексті морально-етичних та історичних випробувань.

Прийом «потoku свідомості», використаний для розкриття внутрішнього світу Фріца Мюллера, дає змогу глибше зануритися в його думки, переживання й сумніви. У такий спосіб письменник реалізує принцип суб'єктивності сприйняття (усі зовнішні події, що відбуваються довкола героя, виражені у відбитках спогадів, хаотичних мареннях і мінливих психологічних станах, що контрастують між собою), зміщує часові рамки, поєднуючи спогади про війну й реалії повоєнного повсякдення (герой наче випадає з дійсності, балансуючи на межі між минулим і теперішнім), здійснює переходи від однієї форми розповіді до іншої (перемежовуючи слова автора, пряму мову героя, репліки інших персонажів). Важливу роль у відтворенні внутрішнього світу Фріца Мюллера відіграє експресіоністська техніка — з її вільною

структурою, нестандартними образами, мовними засобами (зокрема, синтаксичною, графічною і пунктуаційною аномативністю, як-от: інверсії, написання слів по складах, численні повтори тощо). Мова Фріца відображає його відчуження від реальності — він наче спостерігає за собою збоку: слова «я німець і не-німець» підкреслюють його несприйняття себе і почуття розгубленості (наприклад, образ «чорної завіси» символізує темряву минулого — страждання, які він пережив під час війни, полону і концтабору). Самоозначення «ти маленька людина» вказує на відчуження героєм власної малозначності, незахищеності у великому світі, а продовження фрази «в собі несеш маленьке зернятко» вказує на прихований потенціал: «маленька людина» здатна змінювати світ не менше, ніж будь-хто інший.

Покликання

- Барка, В. (1963–1964). Експресіоністична проза Ігоря Костецького. У *Ігор Костецький. Збірник, присвячений 50-й річниці з дня народження письменника* (с. 199–205). Видання «На горі».
- Державин, В. (1946). Ігор Костецький і нове мистецтво новелі. У І. Костецький, *Оповідання про переможців. Дев'ять новель* (с. 25–26). Золота брама.
- Державин, В. (1948а). *Три роки літературного життя на еміграції (1945–1947)*. Академія.
- Державин, В. (1948б). Українська еміграційна література (1945–1947). У Т. Курпіта (Ред.), *Календар-альманах на ювілейний 1948 рік* (с. 130–152).
- Костецький, І. (1960). Стаття про вірші. У В. Лесич, *Крейдяне коло* (с. 59–82). На горі.
- Костецький, І. (2001b). Поет та його жінки. *Кур'єр Кривбасу*, 136, 144–165.
- Костецький, І. (2005). *Тобі належить цілий світ: вибрані твори*. Критика.
- Костецький, І. (2011). Мертвих більше нема. Збережені фрагменти другої частини роману. *Кур'єр Кривбасу*, 260–261, 340–354.
- Костюк, Г. (1983). З літопису літературного життя в діаспорі. У *У світі образів та ідей. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930–1980* (с. 440–490). Сучасність.
- Онишкевич, Л. (1998). Листування з Ігорем Костецьким. *Сучасність*, 6, 130–149.
- Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі*. Либідь.
- Петров, В. (1946). Екзистенціалізм і ми. *Рідне слово*, 11, 34–43.
- Петров, В. (2013). Ігор Костецький та його критики. У *Розвідки* (Т. 2, с. 715–718). Темпора.
- Соловей, О. (2017). Етичні максими в художній прозі Ігоря Костецького. *Матеріали наукової конференції професорсько-викладацького складу, наукових працівників і здобувачів наукового ступеня за підсумками науково-дослідної роботи за період 2015–2016 рр.* (Т. 2, с. 107–110). ДонНУ імені Василя Стуса.
- Соловей, О. (2018). До розуміння експресіоністичної поетики Ігоря Костецького. У *Діалог мов — діалог культур. Україна і світ. VIII Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики* (с. 328–341). Open Publishing LMU.
- Соловей, О. (2021). Проблема відчуження у новелі Ігоря Костецького «Шість ліхтарів і сьомий місяць». У А. Віннічук та ін. (Ред.), *Літературні контексти ХХ століття: Вип. 7. Ігор Костецький і доба* (с. 209–229). ТОВ «Твори».
- Стех, М. Р. (2005). Стиль. У І. Костецький, *Тобі належить цілий світ* (с. 163–175). Критика.
- Стех, М. Р. (2014). Листування через океан і бар'єр між поколіннями. *Кур'єр Кривбасу*, 290–300–301, 189–193.
- Черненко, О. (1989). *Експресіонізм у творчості Василя Стефаника*. Сучасність.

- Шевчук, Гр. (1947). Право на експеримент і його межі. *Українська трибуна*, 11(35), 4.
- Шерех, Ю. (1946). Стилі сучасної української літератури на еміграції. *МУР — Мистецький Український Рух. Збірники літературно-мистецької проблематики*, 1, 54–80.

References (translated and transliterated)

- Barka, V. (1963–1964). Ekspresionistyczna proza Ihoria Kostetskoho [Expressionist prose by Ihor Kostetskyi]. In *Ihor Kostetskyi. Zbirnyk, prysviachenyi 50-i richnytsi z dnia narodzhennia pysmennyka* (pp. 199–205). Vydannia "Na hori".
- Chernenko, O. (1989). *Ekspresionizm u tvorchosti Vasylia Stepanyka* [Expressionism in the work of Vasyl Stefanyk]. Suchasnist.
- Derzhavyn, V. (1946). Ihor Kostetskyi i nove mystetstvo noveli [Ihor Kostetskyi and the new art of the short story]. In I. Kostetskyi, *Opovidannia pro peremozhstv. Deviat novel* (pp. 25–26). Zolota brama.
- Derzhavyn, V. (1948a). *Try roky literaturnoho zhyttia na emihratsii (1945–1947)* [Three years of literary life in exile (1945–1947)]. Akademia.
- Derzhavyn, V. (1948b). Ukrainiska emigratsiina literatura (1945–1947) [Ukrainian emigration literature (1945–1947)]. In T. Kurpita (Ed.), *Kalendar-almanakh na yuvileinyi 1948 rik* (pp. 130–152).
- Kostetskyi, I. (1960). Stattia pro virshi [Article about poems]. In V. Lesych, *Kreidiane kolo* (pp. 59–82). Na hori.
- Kostetskyi, I. (2001b). Poet ta yoho zhenshchyny [The poet and his women]. *Kurier Kryvbasu*, 136, 144–165.
- Kostetskyi, I. (2005). *Tobi nalezhyt tsilyi svit: vybrani tvory* [The whole world belongs to you: selected works]. Krytyka.
- Kostetskyi, I. (2011). Mertvykh bilshе nema. Zberezeni frahmenty druhoi chastyny romanu [There are no more dead. Fragments of the second part of the novel have been preserved]. *Kurier Kryvbasu*, 260–261, 340–354.
- Kostiuk, H. (1983). Z litopysu literaturnoho zhyttia v diiaspori [From the annals of literary life in the diaspora]. In *U sviti obraziv ta idei. Vybrane. Krytychni ta istoriko-literaturni rozdumy 1930–1980* (pp. 440–490). Suchasnist.
- Onyshkevych, L. (1998). Lystuvannia z Ihorem Kostetskyim [Correspondence with Ihor Kostetskyi]. *Suchasnist*, 6, 130–149.
- Pavlychko, S. (1999). *Dyskurs modernizmu v ukrainiskii literaturi* [Discourse of modernism in Ukrainian literature]. Lybid.
- Petrov, V. (1946). Ekzyztyentsiializm i my [Existentialism and us]. *Ridne slovo*, 11, 34–43.
- Petrov, V. (2013). Ihor Kostetskyi ta yoho krytyky [Ihor Kostetskyi and his critics]. In *Rozvidky* (Vol. 2, pp. 715–718). Tempora.
- Sherekh, Yu. (1946). Styli suchasnoi ukrainiskoi literatury na emigratsii [Styles of modern Ukrainian literature in emigration]. *MUR — Mystetskyi Ukrainyskyi Rukh. Zbirnyky literaturno-mystetskoj problematyky*, 1, 54–80.
- Shevchuk, Hr. (1947). Pravo na eksperyment i yoho mezhi [The right to experiment and its limits]. *Ukrainska trybuna*, 11(35), 4.
- Solovei, O. (2017). Etychni maxymy v khudozhnii prozi Ihoria Kostetskoho [Ethical maxims in the artistic prose of Ihor Kostetskyi]. *Materialy naukovoi konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu, naukovykh pratsivnykiv i zdobuvachiv naukovoho stupenia za pidsumkami nauково-doslidnoi roboty za period 2015–2016 rr.* (Vol. 2, pp. 107–110). DonNU named after Vasyl Stus.
- Solovei, O. (2018). Do rozuminnia ekspresionistychnoi poetyky Ihoria Kostetskoho [Towards an understanding of the expressionist poetics of Ihor Kostetskyi]. In *Dialoh mov — dialoh kultur. Ukraina i svit. VIII Mizhnarodna naukova Internet-konferentsiia z ukrainistyky* (pp. 328–341). Open Publishing LMU.
- Solovei, O. (2021). Problema vidchuzhennia u noveli Ihoria Kostetskoho "Shist lihtariv i somiy misiats" [The problem of alienation in Ihor Kostetskyi's novel "Six Lanterns and the Seventh Moon"]. In A. Vinnichuk et al. (Eds.), *Literaturni konteksty XX stolittia: Vol. 7. Ihor Kostetskyi i доба* (pp. 209–229). Tvory.
- Stekh, M. R. (2005). Styl [Style]. In I. Kostetskyi, *Tobi nalezhyt tsilyi svit* (pp. 163–175). Krytyka.
- Stekh, M. R. (2014). Lystuvannia cherez okean i bariez mizh pokolinniami [Correspondence across the ocean and the barrier between generations]. *Kurier Kryvbasu*, 290–300–301, 189–193.

Vadym Vasylenko

Shevchenko Institute of Literature NAS of Ukraine, Ukraine

**OVERCOMING ALIENATION.
HUMANISTIC EXISTENTIALISM AND EXPRESSIONIST TECHNIQUE IN IHOR KOSTETSKYI'S PROSE
Part one**

The paper deals with the existentially significant problem of alienation in Ukrainian emigration literature and the ways of its artistic realisation in the prose of Ihor Kostetskyi of the second half of the 1940s (in particular, in such 'extroverted' experimental works such as *The Train Stopped Every Now and Then*, *A Novella for You*, *We and Nedzh*, *The Poet and His Women*, *The Divine Lie*, *Six Lanterns and the Seventh Moon*, *The Story of the Last Match*, each of which is based on a person in the system of his or her connections with the world and with oneself). This problem is considered in the context of humanistic existentialism as a certain type of the writer's thinking and the ideological and worldview basis of his works, as well as through the prism of expressionist poetics of his fiction. The purpose of this study is to analyse the significance of the problem of alienation and the ways of its artistic embodiment in some prose works by I. Kostetskyi of the 1940s, and, accordingly, to expand the understanding of the existentialist basis of his prose thinking and expressionist technique of fiction writing. For this purpose, the article uses socio-cultural (to determine the theoretical aspects of the concept of alienation), biographical (to understand the relationship between the text and the author) and comparative (to clarify intertextual parallels and intertextuality) methods of analysis.

The *scientific novelty* of the study lies in its first-time exploration of a range of themes, images, and motifs in Kostetskyi's prose of this period within the context of alienation, revealing the existentialist and expressionist aspects of his work. The analysis incorporates literary criticism and studies from Kostetskyi's contemporaries (notably Yuri Sherekh, Volodymyr Derzhavyn, Viktor Petrov, Hryhorii Kostiuk, and Vasyl Barka) as well as current researches.

The result of the study is the conclusion that expressionism, as a dominant mode of artistic interpretation of the phenomenon of alienation, has influenced the imagery system, character development, narrative style, and is realized at various levels of aesthetic integrity in each work (problematic-thematic, plots-compositional, and temporal-spatial). The mechanisms of alienation's emergence are examined as a result of the clash between the personal and the socially conditioned, as well as the disconnection between the individual and the world. Additionally, the paths to overcoming alienation and the artistic means that enable the writer to achieve their goals (including factors such as a language, play, mask, etc.) are analyzed.

Keywords: alienation; expressionism; existentialism; humanism; "stream of consciousness"; "text-in-text" technique; short story; post-war period.

Стаття надійшла до редколегії 25.08.2024