

**Олександра ВІСИЧ,**  
*orcid.org/0000-0002-1706-1147*  
кандидат філологічних наук, доцент,  
докторант кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури  
Східноєвропейського національного університету  
імені Лесі Українки  
(Рівне, Україна) [visych@gmail.com](mailto:visych@gmail.com)

## МЕТАДРАМАТИЧНА ПОЕТИКА П'ЄСИ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО «БЛИЗНЯТА ЩЕ ЗУСТРІНУТЬСЯ»

У статті проаналізовано своєрідність метадраматичної поетики п'єси «Близнята ще зустрінуться» Ігоря Костецького. Це, мабуть, перший автор в українській літературі, який свідомо використовує форму метадрами. Саморефлексійний характер п'єси досягається шляхом використання численних художніх засобів, найяскравішими серед яких є топос маскараду з властивим йому перевдяганням, персонажі-трікстери, які руйнують цілісність сценічної умовності. Сплетіння актуальних у ХХ столітті мистецьких течій, на кшталт театру ситуації Сартра, епічного театру Брехта з ключовим прийомом відчуження, піранделлівської естетики, у п'єсі Ігоря Костецького набуває неповторного звучання. У статті доведено, що на прикладі головної інтриги твору – вибору Тереси у ситуації нескінченного подвоєння – витворюється особливий сценічний простір «якби», що став ядром авторської концепції театру ймовірностей.

**Ключові слова:** метадрама, піранделлівська естетика, наратор, маскарад, двійництво.

**Oleksandra VISYCH,**  
*orcid.org/0000-0002-1706-1147*  
Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,  
Doctoral Student of Chair of Theory of Literature and Foreign Literature  
Lesya Ukrainka Eastern European National University  
(Rivne, Ukraine) [visych@gmail.com](mailto:visych@gmail.com)

## METADRAMATIC POETICS OF IGOR KOSTETSKY'S PLAY “TWINS WILL MEET AGAIN”

Igor Kostetsky is a bright representative of the Ukrainian diaspora literature of the twentieth century. His drama has a tendency to experiments and innovations. This was promoted by author's theatrical education and practice, his consistent interest in the achievements of the European, first of all the German theater, and the deep conviction that Ukrainian drama needs to be updated. The purpose of this research is to analyze the author's implementation of the metadramatic form of Igor Kostetsky's play "Twins Will Meet Again" on the figurative, compositional and conceptual levels. This is perhaps the first author in the Ukrainian literature, who consciously uses the form of metadrama. Self-reflexive poetics of the play is achieved by means of numerous artistic means.

In particular, "theatricalization of theater" in the work is created with the help of the masquerade topos, dressing up and masking, aimed at actualizing the problem of identity in a situation of permanent doubling. At the character level, metadramatic poetics is embodied through the image of the Prologue, who, among other things, serves as a narrator and trikster, irregating the flow of the plot and inducing an open reception. No less important for the creation of metadramatic form are the pairs of dancers. In their dialogues, as in the Prologue's replicas, directly or indirectly bright theatrical codes such as red dominoes, harlequins, dance macabre, etc. appear. The experimental character of the play makes it possible to combine the aesthetic elements of the European dramatic conceptions of the twentieth century in its structure. Among others we should outline Pirandello's aesthetics, Brecht's alienation, Sartre's theater of situations, etc. It is proved that on the example of the main intrigue of the text: the choice of Teresa in the situation of endless doubling, the author creates a special scenic space "if", which became the core of his own conception of the theater of probabilities.

**Key words:** metadrama, Pirandello's aesthetic, narrator, masquerade, doubling.

**Постановка проблеми.** Драматург Ігор Костецький є знаковою фігурою літератури української діаспори завдяки його схильності до експериментів та новаторства. Цьому сприяла театральна освіта та практика письменника, послідовний інтерес до здобутків тогочасного

європейського (передусім німецького) театру і глибоке переконання, що українська драматургія потребує оновлення та заповнення численних лакун. Варто нагадати, що Ігор Костецький вів театральну хроніку у відомому журналі «Арка», виступав як критик та теоретик театру під

псевдонімом Юрій Корибут. Найбільш концептуально він виклав свої погляди у статтях «Три маски», «Театр площинний і театр об'ємний», «Український трагедійний театр», «Наш містерійний театр». Естетично-стильові шукання Ігоря Костецького в іпостасі драматурга засвідчують, що п'єса для нього – унікальний засіб осмислення феномену особистісної амбівалентності, досягання «проблеми проблем» самоідентифікації. Пріоритетом для його персонажів зазвичай служать ті самі онтологічні питання і припущення, які були особливо близькі авторові. У «Начерках передмови до нездійсненого видання зібраних творів» Ігор Костецький здійснив своєрідний ескіз автопсихопортрету, зокрема вказуючи: «Я не можу тепер з усією докладністю сказати: я знаю, що є добре, а що зле. Я відчуваю, що можу все. Можу стати злочинцем, і можу стати праведником» (Костецький, 2005: 517). Вочевидь, його світогляд суголосний позиції Фрідріха Ніцше, який у праці «По той бік добра й зла» наголошував, що під кожною маскою є інша маска, отож пошук власного обличчя є безкінечним. Ігор Качуровський вбачав у Костецькому людину з подвійним чи потрійним обличчям. Сам письменник ідентифікував себе «актором», що мав благословення до театральної стихії у крові. Відтак, драматургія приваблювала Костецького згущеністю перетворень, безмежністю метаморфозних перспектив. У спробі визначення власного тяжіння до театру письменник виокремив для себе містке висловлювання визначного німецького актора Вернера Кравса, який так пояснював своє захоплення сценою: «Щоб не бути самим собою» (Костецький, 2005: 520). Ще одне афористичне висловлювання Кравса, яке видається Костецькому абсолютно точним: «Це ж так чудово – діяти в «якби»» (Костецький, 2005: 520). Власне, драматургія письменника справляє враження території «якби», у якій автор відчуває себе гравцем-деміургом.

Попри те, що інтенції перевтілення є домінуючими у всіх п'єсах автора, кожна з них є оригінальним експериментом використання нетипових для української драми методів і прийомів. Сам письменник зарекомендував себе апологетом «плекання різноманітності», вважав за потрібне брати приклад з Карела Чапека, який у кожному своєму творі репрезентував інший стиль. Вже у дебютній п'єсі Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона» важливе місце посідає мета-драматичний чинник. У 1947 році отримав резонанс новий його твір – драма «Близнята ще зустрінуться». Відомо, що п'єса була написана за три дні і була презентована на драматургічній конфе-

ренції в Майнц-Кастелі, яку провів Мистецький український рух 4–5 листопада 1947 року. Конференція була задумана як творчий практикум. За її програмою, чотири автори (Людмила Коваленко, Улас Самчук, Іван Багряний, Ігор Костецький) читали рукописи своїх нових п'єс перед зацікавленою аудиторією. Як зазначає Юрій Шерех, ця конференція була «єдиною в історії МУРУ спробою перейти від критико-теоретичних питань до обговорення конкретних творів ще в стадії їх лабораторного опрацювання» (Шерех, 1998: 210). На його думку, письменники-емігранти усвідомлювали, що у спадщині українських драматургів театральність завжди була «річчю дискусійною». Натомість у перших спробах діаспорян Юрій Шерех побачив «справжнє опанування письменниками пружин драматичного сюжету» і в цьому аспекті на перше місце він ставить Ігоря Костецького, у п'єсі якого «Близнята ще зустрінуться» «ця майстерність доведена мало не до віртуозності» (Шерех, 1998: 227). Однак серед сучасників Ігоря Костецького вистачало чимало критиків, які прирівнювали його авангардистські пошуки до претензійності пройдисвіта чи навіть божевільного. Лише через півстоліття став помітним інтерес до самотнього письма драматурга, творчість якого продовжує інтригувати дослідників до сьогодні. Зазвичай стильову своєрідність Костецького визначають у руслі наближення / відштовхування до / від низки провідних літературних напрямів середини ХХ ст. (екзистенціалізм, абсурдизм, сюрреалізм, неоавангардизм тощо). Полістильовий авторський почерк драматурга унеможливорює категоричну однозначність його маркування. За зразком визначень самого автора, Анна Біла цілком слушно пропонує вважати драматургію Костецького «явищем, “затиснутим”, з одного боку, між сюрреалістичним “Театром Альфреда Жаррі” під керівництвом А. Арто, сюрреалістичними п'єсами А. Адамова, експериментом відчуження епічного театру Б. Брехта та, з другого боку, абсурдистськими п'єсами 1940–1950-х років Е. Іонеско, С. Беккета, Г. Пінтера» (Біла, 2004: 350). Така ж приблизність, що неодмінно зумовлює правомірність дефініції естетики Костецького-драматурга як синтетичної, має місце і в характеристиці власне п'єси «Близнята ще зустрінуться». Ще Валентин Гаєвський, автор першої позитивної рецензії на твір, зазначав, що драматург у цьому творі актуалізує все розмаїття театрального спадку: вічний сюжет про близнят, який використовували Плавт і Шекспір, інтермедії, характерні для театру середньовіччя, піранделлівську схему гри в театр, яка послужила

значним поштовхом для оновлення театральних форм у ХХ ст. З висоти нашого часу Володимир Мукан у своїй дисертації визнає п'єсу «Близнята ще зустрінуться», написаною у річищі поетики абсурду», «метатекстуальною» (Мукан, 2015: 134). Більш обережно свої спостереження висловлює, скажімо, Аліна Желновач, яка вважає, що п'єса лише «наближається до драми ідей, драми абсурду, де фактично нівелюються особисті цінності, а перевага надається схематичним теоріям» (Желновач, 2017: 121).

Однак, не зважаючи на розходження в означенні стильового експерименту Ігоря Костецького, всі дослідники єдині в оцінці домінанти театральності у тексті п'єси. Проте, якщо Соломія Павличко несхвально відгукується про переобтяженість творів митця театральними модерністськими прийомами, демонстрацію «літературного радикалізму», то сучасні дослідники переважно віддають належне «багатошаровій театральності» Ігоря Костецького, завдяки якій «вдається загострили екзистенційні мотиви та презентувати проблему автентичності життя» (Мукан, 2015: 134).

Варто наголосити, що в художньому дискурсі драматурга наявні тези, які згодом науковці покладуть в основу концепції метатеатральності та метадрами. Її ядро сформульоване в одній з інтермедій «Близнят» – «театралізація театру», а текст п'єси загалом засвідчує прагнення письменника до нового типу письма, якому властива саморефлексія театру, розщеплення особи, інтенсифікація комунікації на рівні автор-актор-персонаж-глядач тощо.

**Метою** цього дослідження є аналіз авторської реалізації метадраматичної форми п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» на образному, композиційному та концептуальному рівнях.

**Виклад основного матеріалу.** За сюжетом п'єси, на маскованому балі з нагоди зустрічі нового року в окупованому місті випадково зустрічаються два брати, абсолютно схожі зовні. Один з них, Святослав Тутешній, є уславленим лідером руху опору, на якого покладає великі надії місцеве населення, другий, Святослав Тогобочний, – пацифіст за переконаннями. Задля перевірки ставлення до себе коханої дівчини Тереси Святослав-підпільник пропонує своєму братові-тезці помінятися піджаками і зіграти його роль під час зустрічі з дівчиною. Врешті-решт після складних перипетій лідер опору здійснює запланований «атентат на головного команданта тайної поліції», а шляхи братів знову розходяться. Проте у фіналі Полковник, батько обох Святославів, і

Тереса залишаються з надією, що близнята – апологети ідей мілітаризму і пацифізму – ще неодмінно зустрінуться.

Ключову метадраматичну функцію у п'єсі виконує персонаж, який у переліку дійових осіб позначений як Пролог (розпорядник балю). Ще в античній драмі почав окреслюватись тип персонажа-глувача, що з'являвся у вступній частині п'єси. Особливо активно його застосовували автори римської комедії, де місія прологу зазвичай надавалась господарю трупи або одному з акторів задля викладу ситуації, яка є початковою точкою розгортання сюжету. Зауважимо, що саме так розпочиналась і комедія «Близнята» Плавта, який вважається зачинателем традиції драматичної фабули з плутаниною через абсолютну схожість двох персонажів. У монологіях антично-римського Пролога мали місце позасюжетні вкраплення, які стосувались жанру твору, гри акторів тощо. Однак Пролог у Костецького, попри те, що він також приходить «на допомогу з коментарем», оцінюючи перебіг подій, все ж переважно зосереджений на феномені театру. Він вербалізує істотні питання театрального мистецтва, що були особливо важливими в його епоху. Як слушно зазначає Євген Васильєв, у драматургії ХХ ст. знову став затребуваний наратор, який «вступає в контакт як з дійовими особами, так і з читачами й глядачами, і надає всій п'єсі <...> характер епічної драми. Він бере на себе функції Хору та Прологу, причому не лише античного, а й більш сучасного» (Васильєв, 2016: 79).

Вступна промова Прологу у п'єсі «Близнята ще зустрінуться» стає камертоном, засобом активізації театральних кодів попередніх епох, що створюють своєрідну партитуру, яка зрештою буде зіграна у виставі. Зокрема, у загальних рисах означається театр минулого за допомогою лаконічних маркерів: сурми, що скликають до вистави, розмальовані арлекіни, які з'являються перед початком (аналогічно до самого Пролога), грим, костюми, – всі ці атрибути відсутні у «теперішньому» театрі, що, відповідно до констатації наратора, переживає кризу. «Театр взагалі, а наш зокрема, переходить тяжку хворобу. Криза не в тому, що нема чого виставляти <...> Криза в тому, що не знають, як виставляти» (Костецький, 1963: 117). Послідовно дискредитуючи «збіглого» автора та його текст – «невизначне вариво», яке вимушені рятувати ціною «героїчних зусиль» режисер та актори, промовець зі скепсисом окреслює авторську методику, яку запропоновано для постановки п'єси. «Чистий» театр без «-ізмів»: «розвішати завіси, розмалювати обличчя – і грати» (Костецький, 1963: 118).

Однак невдовзі наратор змушений визнати такий «спосіб» прийнятним: «...коли актор грає добре, – це вже вам, не мені судити, – то, може, його і справді не варто обліплювати зайвими декораціями» (Костецький, 1963: 132).

Попри численні компліменти акторам, позиція наратора рівновіддалена як від «високошанованих» глядачів, так і від акторської трупи, яку він називає «наш театр» або «наші». Лише приблизно посвячений у нюанси режисерського задуму та не впевнений до кінця у тому, як буде поставлена вистава і чи буде поставлена взагалі, він змушений раз у раз зі сцени перемовлятися з акторами за лаштунками: «Агов! Ну що, як там? Урадили? Що? Граємо? Спробуємо?» (Костецький, 1963: 118). Розлогі розмови з глядачем між діями (відслонами), під час яких наратор розкриває свої сумніви щодо достовірності перипетій, міркування про мову персонажів, складнощі їх втілення, коментарі щодо жанру п'єси, її сюжету, який автор «не вигадав, а по-рабському запозичив» (Костецький, 1963: 118), мають виразно метадраматичний характер. Важливою в цьому плані є й інтенція налаштувати глядача на сприйняття відкритого твору нон-фініто, що базується на «непов'язаннях», відсутності ремарок, які б давали сценографічні орієнтири, та узгодженої концепції вистави. Пролог впроваджує сам і провокує реципієнта на варіативність тлумачення ситуацій та діалогів.

Наратор Костецького виступає у кількох іпостасях («сам я теж граю дві ролі. Ба, три: себе самого, тоді, інакшим тоном, розпорядника балю і, нарешті, людину-пліткаря» (Костецький, 1963: 148), які побудовані на дистанційованому самопозиціюванні відносно до дії на сцені, що доречно розглядати у контексті брехтівської категорії «відчуження», яка, без сумніву, містить метадраматичний компонент, сприяючи подвоєнню сценічної умовності. В «ролі» пліткаря ми вбачаємо насамперед інтригана, який є своєрідним трікстером, що власним втручанням руйнує тканину цілісного дійства про братів-близнюків. Квінтенцією метадраматичної форми п'єси є комунікація наратора, яка повсякчас змінюється залежно від ситуацій та адресатів (актори, персонажі, глядачі тощо), причому мовець то говорить офіційно, «від імені», то нібито ділиться своєю приватною думкою.

Безперечно, двійництво є головним мотивом та інтригою у творі, і воно справедливо опинилося в центрі уваги літературознавців. Науковці аналізують двійництво у зв'язку з проблемами спустошення, роздвоєння особистості, відірваності

від реального життя, зображення абсурдності буття. У книзі Джона Гердмана «Двійництво в літературі дев'ятнадцятого століття» персонажне розщеплення розглядається як засіб вираження досвіду саморозподілу. Його види включають надприродне чи фантастичне дублювання, подібність або спорідненість з іншою особою тощо. На думку дослідника, «у всіх його варіаціях двійництво виникає і формує напругу між поділом та єдністю», зокрема в межах цілісної особистості (Herdman, 1990: 2).

Драматургія Костецького засвідчує, що дуалізм є важливою ознакою авторської свідомості, що зумовлює застосування продуктивного прийому роздвоєння. Як стверджує Світлана Матвієнко, «парність» персонажів у п'єсі не лише інструмент ідентифікації та самоідентифікації, але водночас оригінальний вияв однієї особистості, внутрішньо розколотої, не цілісної (Матвієнко, 2001: 170–171). Варто зауважити, що концепт двійництва у п'єсі реалізується не тільки на рівні опозиції Святославів: завдяки парам танцівників, дуету Петрів, двійництво наскрізно резонує у тексті. Своєрідну пару-опозицію створюють Полковник (першоджерело, вихідна позиція, минуле) і Тереса (майбутнє, ймовірне). Таким чином, унеможливується однозначність, підкреслюється апріорна альтернативність сенсів.

Цікавою є думка Марії Багрій-Миськів про те, що одним з варіантів трактування колізії дуальності у п'єсі є «зіткнення свідомого й підсвідомого» (Багрій, 2010), а це, на нашу думку, є одним з завдань метадрами. Безперечно, двійництво у п'єсі має метадраматичний вияв коштом самого факту подвоєння. Поетика метадрами спрямована на створення варіативної сценічної реальності. Образ братів-близнюків з діаметрально протилежним досвідом та інтенціями втілює авторську концепцію ймовірності й варіативності, що якнайкраще реалізується у межах театрального простору «якби».

Дослідники «Близнят» Світлана Антонович та Володимир Муқан доводять наявність у творі Костецького піранделлівської схеми «п'єса в п'єсі». Радше слід говорити про піранделлівську естетику, яка, згідно з твердженнями дослідниці драматургії італійця Луїджі Піранделло Ірини Зуккер, проявляється на рівні композиції, конфлікту, розщеплення персонажу тощо (Зуккер, 1997). У «Близнятах» піранделлівську естетику можна простежити, скажімо, в інтермедії за участю персонажів Петра Тутешнього і Петра Тогобочного, які введені автором до числа дійових осіб з метою посилення театралізованих інтенцій тексту та роз-

кручування інтриги. Ці два герої репрезентують крайнє поле концентру двійників, який покладений в основу структури системи персонажів. Обидва Петра нагадують вірних слуг, які мають місце у комедіях класицизму, їх також класифікують щодо героїв-оригіналів копіями, що проявляють себе ситуативно. Як підкреслює Тетяна Комова, «дублер вже нерівноцінний головному героєві і виконує переважно комічну функцію» (Комова, 2013: 12). Петро Тутешній і Петро Тогобочний упродовж вистави епізодично вступають у діалоги зі своїми «оригіналами» Святославами. В інтермідії перед третьою дією розпорядник балу з власної ініціативи наглядно «знайомить» їх та пропонує експеримент – «звести до купи» і навіть запропонувати тему для суперечки щодо індивідуалізації мови театральних персонажів, використовуючи таким чином прийом оголення. Інтермедія заслуговує уваги філологічною спрямованістю, що викликає асоціації з відомим твором Миколи Куліша «Мина Мазайло». У цьому фрагменті можна спостерігати за грою у слова, адже кожен з Петрів наполягає на своєму варіанті доцільності використання неологізмів, слів іншомовного походження, певних суфіксів, транскрипції тощо. Загалом інтермедія наголошує на недовірі двох Петрів один до одного як ментальної риси українців на провінціальному змаганні за першість, що врешті призводить до цілковитої ворожості.

Діалоги двох Петрів переконливо демонструє ефект піранделлівського зсуву, який розщеплює такі категорії, як актор, персонаж, роль, ідентичність та демонструє дискретність цих понять чи, щонайменше, «розколину» між лицем і маскою, що мають місце в рольовій грі. Метадраматизм інтермедії полягає в тому, що Петро Тутешній і Петро Тогобочний цілком свідомі щодо свого «існування» виключно як вигаданих персонажів вистави, яку вони називають «нашою»:

**Петро Тутешній.** Але як ви не зрозумієте, що ми мусимо з вами ворогувати?

**Петро Тогобочний.** Вже і мусимо? Чого ви так думаете?

**Петро Тутешній.** Бо в тому ідея п'єси.

**Петро Тогобочний.** Хіба ви так розумієте нашу п'єсу?

**Петро Тутешній.** Тільки так.

**Петро Тогобочний.** А я ні. Я інакше. По-моєму, п'єса написана якраз для того, щоб ми з вами зустрілися (Костецький, 1963: 147).

Наскрізне гасло п'єси – невідворотність зустрічі протилежностей – двійники-дублери вочевидь адаптують, приміряють на себе, виказуючи певність, що вони і є центром художнього

світу твору. Як бачимо, Ігор Костецький постає як справжній майстер піранделлівської техніки відсторонення, яка «замість підтримки враження реальності того, що відбувається на сцені, навпаки, підкреслює штучність драматичної конструкції або персонажа» (Зуккер, 1997: 10) і таким чином репрезентує метадраматичну релятивістську ідею, згідно з якою, межа між вигадкою та реальністю є ілюзорною.

За відсутності ремарок топос маскараду в п'єсі реалізується прямою констатацією факту в репліках персонажів, причому опис святкового антуражу – лаконічний. Створення відповідної атмосфери покладено на п'ять пар танцівників, які вервечкою уривків фраз час від часу переривають діалоги головних персонажів. Кожна з пар послідовно уособлює один з п'яти кодів ситуації «бенкету під час чуми», котрі водночас є ключем для інтерпретації образу Святослава Тутешнього, адже очікування останнього є наскрізним у всіх розмовах на балу. Перша пара втілює код апокаліпсису, провідна тема її розмови – наближення катастрофи, несумісної з розвагами на маскарадї в умовах окупації. Алюзійно перша пара сумісна з поняттям *dance macabre*, що став химерним знаком масових театралізованих видовищ середньовіччя. Виключно на мистецьких темах зосереджені друга (техніка танцю) і третя (акторство) пари, але їх учасники також збуджено переймаються можливістю побачити на балі самого Святослава. Четверта пара послідовно порушує питання сексапільності, що й під час війни не втратило свого значення. Проблема політичного лідера пафосно обговорює п'ята пара.

Сценки-вставки танцюючих пар мають чітке метадраматичне начало. Зокрема, у їх діалогах виринає архетипний образ доміно, у костюмі якого намагаються впізнати Святослава. Слід підкреслити, що автор підіймає цілий культурний пласт літературно-театральної традиції. Нагадаймо, що цей образ був популярний у письменників-символістів XIX – початку XX століття. Чимало паралелей можна провести між «Близнятами» Костецького та оповіданням Едгара По «Маска червоної смерті», романом Андрія Белого «Петербург», у яких Червоне доміно постає символом помсти та революційної відплати. У Костецького абсурдистська поетика наклала відбиток і на цей образ, який в очах пар має різне забарвлення: зелене, блакитне, червоне. Подібне розщеплення відповідає горизонту очікування мас від бунтівника-спасителя. Домінантним, без сумніву, залишається червоний колір – провісник катастрофи, ним зрештою заповнюється фінал твору.

Метадраматичне наповнення особливо характеризує третю пару, амплу якої коментарі про феномен гри рефлексійного характеру. Очевидно, що жінка з третьої пари повсякчас уявляє себе виконавицею якоїсь театральної ролі і дає певні професійні підказки, як-от: «...ах, вивчіть мою душу! <...> Якби я була дійова особа у п'єсі, то акторка, що грала б мене, неодмінно говорила б таким голосом: ах, вивчіть мою душу!» (Костецький, 1963: 120). Мовчання партнера для неї слугує поштовхом шукання нових театральних технік: «Я теж воліла б мовчати, ніж виголошувати тиради, неначе та провінційна акторка» (Костецький, 1963: 126). Провінційна акторка в уявленні цієї героїні – категорія підкресленої неприродності у сценічній мові. Водночас жінка з третьої пари, як і інші персонажі п'єси, приміряє на себе не тільки театральну, але й життєву роль, і їй вона видається тільки першорядною, ефектною: «...я створена для великого чину. Я переконана, що створена бути подругою людей такої міри, як Святослав...» (Костецький, 1963: 126).

Доволі послідовно у творі реалізується мотив маскування, зумовлений насамперед хронотопом. Перевдягання та маскування, за Патрісом Паві, є власне сутністю театральної гри, особливо коли йдеться про прийом театру в театрі. Характерно, що саме метадраматичний потенціал маскування використано у п'єсі Костецького. Про вигляд і тип масок читачеві мало що відомо, автор скупку у репліках учасників балу описує лише три з них: блакитну – Святослава Тогобочного (який вдавав Святослава Тутешнього), червону – Тереси, а також Пролог, коментуючи суперечності образу Полковника, мимохідь зауважує: «Єдине, що мені в ньому подобається безумовно, це його маска» (Костецький, 1963: 144). Тут він апелює до фантазії маляра сцени та залишає нюанси на розсуд глядачеві. Тим не менш фраза «скинь маску» є наскрізною у творі й підкреслює гостру проблему, в орбіті якої перебувають головні персонажі, – пошук ідентичності. Як відомо, «перелицювання є ідеальною драматичною умовністю для тих, хто хоче пізнати ідентичність та еволюцію протагоністів» (Паві, 2006: 243).

Хоча романтично налаштовані учасники балу інтуїтивно шукають Святослава під карнавальним доміно, він, як і Пролог, з'являється на імпрезу «у звичайному вбранні». У творі особливо багатофункціональним стає блакитний жакет героя, що перейшов йому в спадок ще від батька. Ним він обмінюється зі своїм двійником, в ньому ж забуде вибуховий пристрій, що мало не призведе до вибуху під час безтурботного перекидування

піджака парами задля розваги. Знаковий одяг Святослава Тутешнього впізнають тільки його батько Полковник і Тереса, але і вони потрапляють в пастку розіграшу, коли з ними буде спілкуватися Святослав Тогобочний, одягнутий в жакет брата. Дезорієнтованим співрозмовникам все ж вдається розгадати конспірацію, переконавшись, наскільки оманливою може бути очевидність. Загалом переодягання у п'єсі Ігоря Костецького є лише спробою означення «іншого», оскільки ілюзорне перевтілення не змушує героїв абстрагуватися від свого попереднього статусу. Однак персонаж хоч тимчасово намагається вписатися в чужі взаємини, ієрархії, тим самим цілком свідомо виконувати «роль в ролі», відповідаючи запитам персонажа-«глядача».

Оскільки обидва Святослави практично не відрізнялися один від одного зовнішністю, то єдиним способом їх ідентифікувати стають тілесні мітки, що містять певний семіотичний сенс: у Тутешнього на руці – слід від кулі, у Тогобочного – лунинка за вухом. «Хоч ви, добродію, і міняєте щохвили одяг, але шрам є шрам» (Костецький, 1963: 142) – констатує Полковник. Варто підкреслити, що шрам – печать чатування смерті, слід війни, що є результатом мілітаристсько-ксенофобських інтенцій, яких так і не змогло позбавитися людство. Натомість лунинка – знак містичний, він асоціюється з обраністю, коди якої вивчає астрологічна морфоскопія. Не випадковим є також і місце мітки Святослава Тогобочного – за вухом. Здавна вухо вважається каналом епіфанічної комунікації, яка є можливістю отримати пророчий дар, одкровення, що дається героям і місіонерам. Отож тілесні позначки дозволяють стверджувати, що Святослав Тутешній наділений стигмою від людей, а Святослав Тогобочний – маркером комунікації з вищими силами, що сприяють ясновидінню, відкриттю знання, яке важко збагнути сучасникам.

Метадраматизм п'єси Ігоря Костецького з характерним для нього моделюванням можливостей і необхідності вибору суголосний концепції Жана-Поля Сартра «театр ситуацій», яку французький філософ запропонував у руслі екзистенціалістського вчення, особливо затребуваного у середині ХХ ст. «З усього, що може показати театр, найбільше зворушує характер, який сам себе створює, момент вибору, вільне рішення, яке втягує в свою сферу мораль і все людське життя цілковито», – зазначає Сартр (Sartre, 1973: 20).

Екзистенціальні ідеї у «Близнятах» сфокусовані в ситуації Тереси, яка постає перед вибором і врешті усвідомлює себе вісью, навколо

якої відкриваються шляхи, до яких вона так і не долучилась: «Два полюси, два бігуни. Між ними вісь: я! Вісь, що навколо неї все обертається і що сама не здатна нічому запобігти. Вісь переламлюється. Бігуни розбігаються. У безмежність, як їм і належиться» (Костецький, 1963: 163–164). Безсумнівно, вісь – це основа, центр, який поєднає полюси, і на ньому тримаються будь-які рухливі варіанти діяння. І хоч Тереса дорікає собі, що не змогла запобігти кризовому «перелому», у результаті якого відбувся «збій» системи, але вона свідомо того, що її призначення не менш важливе, ніж апробація різних ідей та можливостей. Дівчина, опинившись між двома Святославами, так і не визначила для себе, в кого вона закохана, чиї ідеї їй по-справжньому близькі. Цілком слушно побачити в ній глядача, який здатний, з одного боку, захоплюватися, а з другого, перейматися вибором тих, хто діє, – чи на сцені, чи на авансцені епохи, життя. У цьому глядачеві мають потребу і самі герої, які не тільки прагнуть до самовираження, але і хочуть повсякчас схвалення своїх вчинків, овацій, визнання єдино правильними своїх думок і пропозицій. Разом з тим Тереса заслуговує уваги і як особа, що алогічно скерована водночас на абсолютно різні цінності та ідеї, вона – порожня площина, на якій лише почергово відображаються зовнішні контрверсії і мотивації. Фізично вона тяжіє до конкретного чоловіка, а проголошені амбівалентні ідеї вона приймає машинально, отож дух для неї лише атрибут плоті. В Тересі можна побачити і трагедію людини, «зануреної в свободу». Вона також справляє враження втіленої сартрівської концепції «ніщо», того первісного стану, що передує буттю, у якому наявні

рівноправні можливості різних варіантів само-реалізації. Але Тереса залишається вірною своїм іманентним можливостям – бути жінкою, бути глядачем, а значить (за її логікою) – бути центром *Theatrum Mundi*.

**Висновки.** Отже, п'єса Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» засвідчує свідомі метадраматичні пошуки автора, що втілились у низці оригінальних прийомів. Зокрема, «театралізація театру» у творі реалізується коштом топосу маскараду, власне перевдягання та маскуванню, що спрямовані на актуалізацію проблеми ідентичності у ситуації перманентного роздвоєння. На персонажному рівні метадраматична поетика втілюється завдяки образу Пролога, який виконує функції наратора і трікстера, ірретуючи плин сюжету та спонукаючи до відкритої рецепції. Не менш важливими для створення метадраматичної форми є пари танцівників, у діалогах котрих, як і в репліках Пролога, напряду або опосередковано фігурують яскраві театральні коди на кшталт червоного доміно, арлекіна, *dance macabre* тощо. Експериментальний характер п'єси дозволив поєднати у її структурі естетичні елементи, суголосні європейським новаторським драматургічним концепціям ХХ століття: піранделлівській естетиці, брехтівському відчуженню, театру ситуацій Сартра тощо. Останній особливо виявляється в образах головних персонажів, що несуть потенціал численних ймовірностей.

Метадраматизм п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» послужив поштовхом для оновлення сценічного мислення драматургів української діаспори і заслуговує подальшого вивчення в руслі естетичних революцій у літературі ХХ століття.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Багрій-Миськів М. Домінантна функція дуальних образів в художньому мисленні Ігоря Костецького. Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія (літературознавство). 2010. Вип. 27–28. С. 370–374.
2. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки. Донецьк, 2004. 445 с.
3. Васильєв С. Структурні зміни та жанрові трансформації сучасного драматичного тексту. Брехтівський часопис. 2016. С. 77–81.
4. Желновач А. О. Художньо-естетична концепція МУРу VS ортодоксальні норми соцреалізму: ціннісний рубіж (на матеріалі драматургічної конференції МУРу). Наукові праці. Філологія. Літературознавство. 2017. Том 301, № 289. С. 118–124.
5. Зуккер І. Д. Драматургічна концепція Луїджі Піранделло: автореф. дис. к. філол. н.: 10.01.04. Київ. 1997. 24 с.
6. Комова Т. Д. Двойники в системі персонажей художественного произведения: автореф. дис.: 10.01.08. Москва. 2013. 23 с.
7. Костецький І. Театр перед твоїм порогом. Мюнхен. 1963. 256 с.
8. Костецький І. Тобі належить цілий світ: вибрані твори. Київ. 2005. 528 с.
9. Матвієнко С. Експеримент з мовою: інтерпретація творів Ігоря Костецького. Кур'єр Кривбасу. 2001. № 145. С. 167–183.
10. Мукан В.С. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького): дис. к. філол. н.: 10.01.01. Київ. 2015. 176 с.
11. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с.
12. Шерех Ю. Українська еміграційна література в Європі 1945–1949 : ретроспективи й перспективи. Не для дітей: літ.-крит. ст. і есеї. Мюнхен. 1998. С. 226–274.

13. Herdman J. The Double in nineteenth-century fiction. Basingstoke, L.: Macmillan, 1990. 174 p.  
 14. Sartre J.-P. Pour un théâtre de situations. Un theatre de situations. Paris. 1973. P. 19–21.

## REFERENCES

1. Bahrii-Myskiv M. Dominantna funksiia dualnykh obraziv v khudozhnomu myslenni Ihoria Kostetskoho [Dominant function of dual images in the artistic thinkin of Igor Kostetsky]. Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii: Filolohiia (literaturoznavstvo). 2010. Vyp. 27–28. S. 370–374 [in Ukrainian]
2. Bila A. Ukrainskyi literaturnyi avangard: poshuky, stylovi napriamky [Ukrainian literary avant-garde: searches, stylistic directions]. Donetsk, 2004. 445 s. [in Ukrainian]
3. Vasyliiev Ye. Strukturni zminy ta zhanrovi transformatsii suchasnoho dramatychnoho tekstu [Structural changes and genre transformations of modern dramatic text]. Brekhtivskyi chasopys. 2016. S. 77–81. [in Ukrainian]
4. Zhelnovach A. O. Khudozhno-estetychna kontseptsiiia MURu VS ortodoksalni normy sotsrealizmu: tsinnisnyi rubizh (na materialy dramaturhichnoi konferentsii MURu) [Artistic-aesthetic concept of MUR VS orthodox rules of social realism: value line (on the material of the drama conference of the MUR)] Naukovi pratsi. Filolohiia. Literaturoznavstvo. 2017. Tom 301, № 289. S. 118–124. [in Ukrainian]
5. Zukker I. D. Dramaturhichna kontseptsiiia Luidzhi Pirandello [Luigi Pirandello's Dramatic Concept]: avtoref. dys. k. filol. n.: 10.01.04. Kyiv. 1997. 24 s. [in Russian]
6. Komova T. D. Dvoynyky v systeme personazhei khudozhestvennoho proyzvedenya [Twins in the system of characters of a work of art]: avtoref. dys.: 10.01.08. Moskva. 2013. 23 s. [in Russian]
7. Kostetskyi I. Teatr pered tvoim porohom [Theater in front of your threshold]. Miunkhen. 1963. 256 s. [in Ukrainian].
8. Kostetskyi I. Tobi належыт tsilyi svit: vybrani tvory [The whole world belongs to you: selected works]. Kyiv. 2005. 528 s. [in Ukrainian]
9. Matviienko S. Eksperyment z movoiu: interpretatsiia tvoriv Ihoria Kostetskoho [Experiment with language: interpretation of Igor Kostetsky's works]// Kurier Kryvbasu. 2001. № 145. S. 167–183. [in Ukrainian]
10. Mukan V. S. Poetyka absurdu v ukrainskii dramaturhii pershoi polovyny KhKh stolittia (na materialy tvoriv Mykoly Kulisha ta Ihoria Kostetskoho) [Poetics of the absurd in the Ukrainian drama of the first half of the twentieth century (based on the works by Mykola Kulish and Igor Kostetsky)]: dys. k. filol. n.: 10.01.01. Kyiv. 2015. 176 s. [in Ukrainian]
11. Pavi P. Slovyk teatru [Dictionary of the theater]. Lviv, 2006. 640 s. [in Ukrainian]
12. Sherekh Iu. Ukrainska emigratsiina literatura v Evropi 1945–1949: retrospektyvy y perspektyvy [Ukrainian Emigration Literature in Europe 1945–1949: retrospectives and perspectives] / Ne dlia ditei : lit.-kryt. st. i esei. Miunkhen. 1998. S. 226–274. [in Ukrainian]
13. Herdman J. The Double in nineteenth-century fiction. Basingstoke, L.: Macmillan, 1990. 174 p.
14. Sartre J.-P. Pour un théâtre de situations. Un theatre de situations. Paris. 1973. P. 19–21.