

Вісич Олександра

Луцьк, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

ТВОРЧИСТЬ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МЕТАДРАМИ

Creative Work of Igor Kostetsky in the Context of European Metadrama

Abstract: The article is devoted to the works of the Ukrainian diaspora writer Igor Kostetsky, whose plays are analyzed in light of the major trends in world drama of the twentieth century, particularly in the context of the metadramatic theory. The specific features of metadrama are doubling of theater space (play within the play), usage of theatrical techniques of different epochs, exposure of stage conventions, dialogic interaction between actor and role, the actor and the audience, etc. It is emphasized that Kostetsky's professional relationship with the theater and his theatrical articles are the prerequisite for the specific experiments in his literary work. For example, the play „*Twins Will Meet Again*” contains the use of masks, duplication, theater play, etc. The main attention is paid to the play „*A Play about a Great Man*”, in which the poetics of metadrama is realized through the use of intertextual elements ceremonies, theatrical allusions, peculiar interpretation of the genre of mystery, etc. It is important that the play concerns the issues of self-identification of characters and their awareness of own dual nature. Thus Igor Kostetsky managed to find the original form for the transmission of the creative atmosphere for the person in exile.

Key words: Ukrainian diaspora, Igor Kostetsky, metadrama, ceremony within the play, mask, self-identification.

Література української діаспори завжди виконувала важливу місію євроінтеграції національної культури. Особливо переконливо це засвідчує творчість представників еміграції третьої хвилі, зумовленої Другою світовою війною, і передусім модерні інтенції членів об'єднання МУР. Ще досі можна знайти твердження про безґрунтність цілої когорти письменників, які опинились у вакуумі, оскільки, з одного боку, вони втратили зв'язки з питомим вітчизняним корінням, а, з іншого, не влилась в мейнстрим пошуків європейських літераторів. Однак факти свідчать, що саме в повоєнні роки зусиллями окремих митців розбудовувався потужний міст, що поєднував українську національну і

європейську традицію, однак, на жаль, значення цього мосту почали інтенсивно доводити лише упродовж останніх десятиліть.

Окремої уваги заслуговує творчість драматургів, які зазвичай репрезентують синтетичне мистецтво, і на цьому тлі рельєфно виділяється постать Ігоря Костецького. У його особі маємо яскравого „європеїста” (Юрій Шевельов) з російсько-польським корінням, у якому перемогла українська стихія, відкрита до численних мистецьких інновацій та зрушень доби. Як слушно зазначив польський поет і есеїст Єжи Немойовський, „Ігор Костецький належить до тих рідких людей нашого покоління, яким культура до пари і які спромоглись поєднати щиру прив’язаність до ідеалів та служіння власному народові з широким, європейським баченням найліпшого, що є серед літературних та суспільних зразків”¹. Богдан Бойчук назвав Ігоря Костецького за духом своєї творчості єдиним послідовним модерністом серед мурівців², які репрезентували інтелектуальну допитливість, схильність до оригінальності, абсолютне новаторство художнього мислення. У книзі „Текст і гра” Лариса Залеська Онишкевич відзначає основні особливості творів письменника: інтертекстуальність, легка іронія та глибоке цінування людської індивідуальності. Дослідниця називає Ігоря Костецького першим українським постмодерністом³, відзначаючи питомий зв’язок його текстів з відомими творами в світовій літературі (від Арістофана до Флобера й Брехта) та самовияву⁴. Рівночасно вони представляють грайливість і карнавалізацію у творах першого українського постмодерніста⁵.

Гостру потребу в оновленні у сфері драматургії напрочуд чітко висловив однодумець і товариш Костецького Юрій Косач, який сформулював прагнення дійсно нового театру – „в погорді до декоративного романтизму, до мелодраматизму, до пласкості натуралізму, тугу до театру як до очарування без зайвого оптимізму, до шекспіріанського «*theatrum mundi*» з жагою живої людини, з розщепленістю її, з демонічністю й парадоксом її існування на землі”⁶. Однак такі автори, як Юрій Косач та

¹ Ігор Костецький. Збірник присвячений 50-й річниці з дня народження письменника, Мюнхен 1963-1964, с. 7.

² Б. Бойчук, *Канон з переламаним хребтом*, „Критика” 2008, № 10-11, с. 31.

³ Л. Залеська Онишкевич, „Текст і гра. (Модерна українська драма)”, Львів 2009, с. 90.

⁴ Там же, с. 22.

⁵ Там же, с. 22.

⁶ Ю. Косач, *Театр екзистенціалізму*, „Арка” 1947, № .1, с. 9.

Юрій Костецький, не лише ділились своїми очікуваннями і профетичними візіями, вони наполегливо працювали над втіленням своєї концепції „інакшости”, за що накликали на себе критику, неприйняття серед співвітчизників, що врешті зумовило їхнє творче відчуження. Відтак доробок, який став важливою сходинкою поступу української літератури, прийшлося відкривати заново вже після смерті авторів, і, до речі, в цьому напрямку провідна роль належала літературознавцям діаспори.

За „повернення” Ігоря Костецького ми насамперед завдячуємо Маркові Роберту Стеху, який насправді „відкрив” це ім’я. Свого часу, шукаючи у бібліотеці п’єси для вистав, він випадково натрапив на три твори раніше невідомого йому драматурга, які справили на нього грандіозне враження: „Це був справжній шок, бо таких світобачення, мови й театральної техніки я в українській драматургії не те що не зустрічав, а й не думав, що вони взагалі в ній існували”⁷. Марк Роберт Стех не лише високо оцінив, але особисто віднайшов велику частину літературної спадщини Ігоря Костецького у Німеччині, опублікував її та наполегливо популяризував. Важливий внесок у вивчення самотньої драматургічної спадщини Юрія Костецького зробили Лариса Залеська Онишкевич, Григорій Грабович та ін. дослідники. Згодом естафету прискіпливого студіювання „інакшости” драматурга перехопили літературознавці власне в Україні. Вагоме слово в осягненні таємниці Костецького сказали Соломія Павличко, Анна Біла, Світлана Антонович (Беспутна), Інна Юрова. Їхні праці доповнили розвідки Юрія Мариненка, Оксани Когут, Юлії Горідько, Сергія Гречанюка, Наталії Лисенко-Ковальнової, Світлани Матвієнко, Марія Багрій-Миськів та ін.

Рецепція творчості Костецького-драматурга відзначається широким діапазоном: від оголошення його „банкротом літератури”⁸, що пише „півбожевільні нісенітниця”, „нікчемні бздурства”, до визнання в ньому українського феномену, який передував магнетичному впливові на розвиток світової літератури „драми абсурду” Ежена Йонеско, Семюеля Беккета, Жана Жене.

Нині усталеним стало твердження, що драматургія Ігоря Костецького репрезентує експериментальний протоабсурдизм, хоча деякі науковці без застережень розглядають його творчість у руслі драми абсурду. Разом з тим у його вигадливих текстах вбачають й

⁷ Б. Матіяш, М-Р. Стех, *Розмова на кілька голосів: інтернет-листування*, Київська Русь 2007, № 20, с. 59.

⁸ Г. Остап, *Банкрот літератури*, „Орлик”, 1947, № 9, с. 12.

інші художні течії, зокрема екзистенціалізм, експресіонізм, сюрреалізм, що органічно проявляються в парадоксальному світі письменника. Однак дискусії про естетичну нішу Костецького далеко не вичерпані. Зауважмо, що Марко Роберт Стех, не заперечуючи авангардистську стилістику драматурга, все ж таки бачив відмінність між творчим обличчям Костецького і драматургів-абсурдистів. У Костецькому він бачив передусім „вольове зусилля сформувати альтернативну «мистецьку» дійсність, «мистецький бастион» супроти світу”, і воно видається важливішим, „ніж спроба по-авангардному влитися у світ, затерши межі між мистецтвом та суспільним існуванням людини”⁹. Цей альтернативний простір „штучної, мистецької людини” міцними узами пов’язаний із традиціями тисячоліть людської культури і є світом суцільно мистецьким. Очевидною є концентрована літературність п’єс Ігоря Костецького, палімпсестність їхньої структури, що полягає в органічному використанні автором всього багатства драматургічної спадщини, зокрема барокових інтермедій та піранделлівської гри в театр. Слід відзначити, що якраз ці знакові прикмети провідних театральних тенденцій різних епох визначають феномен метадрами.

Метадраматичні п’єси є важливою тенденцією у світовій драматургії ХХ століття. Їх специфічною ознакою стало конструювання самостійної художньої дійсності, подвоєння театального простору (вистава у виставі), ігрове використання театральних прийомів різних епох, оголення сценічної умовності, діалогічна взаємодія актора і ролі, актора і глядача тощо. Коротко метадрама може бути визначена як драма про драму, тобто передовсім у п’єсі предметом зображення стає саме драматичне дійство¹⁰. Вперше цей феномен був означений у літературознавстві у середині ХХ століття, проте, вочевидь, має тривалу еволюцію. Невипадково дослідники метадрами виходять на античні тексти, чимало уваги приділяють творчості Шекспіра, констатуючи перманентність концепції „світ-театр” та широкий діапазон художніх засобів її вираження. Однак незаперечним є те, що культурна ситуація ХХ століття стала найбільш активним майданчиком для драматичних експериментів у зазначеному ракурсі. Твори таких авторів як Луїджі Піранделло, Гарсія Лорка, Бернард Шоу, Ежен Іюнеско, Том Стоппард, Януш Гловацький та ін. є яскравим свідченням метадраматичної тенденції ХХ сторіччя.

⁹ Б. Магіяш, М-Р. Стех, *Розмова...*, с. 60.

¹⁰ R. Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, London-Toronto 1986, p. 31.

Слід наголосити, що Ігор Костецький належав до тих авторів-драматургів, які професійно були тісно пов'язані з театром. Змолоду навчався у Ленінградському театральному училищі та інституті мистецтва (Москва). Мав досвід керування самодіяльним театральним колективом. Після війни всотував у себе досягнення європейського, зокрема німецького театру. Під псевдонімом Юрій Корибут виклав глибокі міркування про театральне мистецтво у статтях „*Театр площинний і театр об'ємний*”, „*Український трагедійний театр*”, „*Наш містерійний театр*” тощо. Серед вітчизняних драматургів найбільшим авторитетом для нього була Леся Українка, котра, за словами Костецького, „як рідко хто, була покликана... суцільною істотою обернутись у подію світової літератури”¹¹. Водночас, як і свого часу Лесю Українку, його пригнічувала відстала тематика та поетика українського театру, що спонукало спробу рішучого оновлення його репертуару.

Драматургічний доробок Костецького складає біля десятка п'єс, написаних українською та німецькою мовами, хоч які так і не знайшли шляху до успіху на театральній сцені. Найбільший резонанс отримали три його тексти, створені упродовж 1946-1948 рр.: „*Спокуси несвятого Антона*”, „*Близнята ще зустрінуться*”, „*Дійство про велику людину*”. Кожен з них відзначається химерністю образів, звертанням до численних метадраматичних прийомів, переплетінням реального і віртуального світів, що зафіксовано навіть у назвах.

Ігор Костецький вважав, що майбутній театр перетвориться у мистецтво чистої маски, де „катарсис ознаймуватиме велична й проста личина над-маріонетки”¹². Був певен, що, скажімо, трагедія – це завжди „наближене до чистої ідеї, завжди вивищення, завжди котурн”¹³. Допускав, що відродження містерії у новітньому дискурсі є важливим джерелом появи нового театрального жанру, у якому ключова роль буде належати іронії та пародії.

П'єса Ігоря Костецького „*Близнята ще зустрінуться*” репрезентує „масковий балъ під новий рік під час окупації”. Текст розпочинається прологом, у якому заслуговують уваги елементи метакритики. У коментарях Розпорядника балю, який уособлює функції конферансьє, актора, драматурга і режисера водночас, наголошено на театральній кризі,

¹¹ І. Костецький, *Стефан Георге Особистість, доба, спадщина* [в:] *Тобі належить цілий світ*, упорядник М. Стех, Київ 2005, с. 479.

¹² І. Костецький, *Тло поетичної місії Езри Павнда* [в:] Костецький І. *Тобі належить цілий світ*, упорядник М. Стех, Київ 2005, с. 385.

¹³ Ю. Корибут, *Український трагедійний театр*, „Арка” 1947, с. 18.

відсутності нових режисерських ідей, бракові новизни в оформленні сценічного простору. Саркастично оцінено традиційні сюжетні прийоми, натомість пропонується новий творчий задум, що передбачає використання вічного сюжету про двійництво, однак з мінімумом диктату драматурга і режисера, тобто перед нами гра, у якій персонажі п'єси нібито самі визначають час і місце дії, вносять уточнення, їм до снаги навіть скасувати виставу. Таким чином художній світ п'єси „*Близнята ще зустрінуться*” фактично твориться під час дійства, що закономірно передбачає розмитість кордонів між власне сценічними перевтіленнями і життям та відкритий фінал твору. Отож в основу п'єси кладеться концепція експерименту, перед глядачем постає не так твір, як творіння, де динаміка дії зумовлена багатьма чинниками об'єктивного та суб'єктивного змісту.

Ігор Костецький вдається до використання прийому масок, спектр функцій яких надзвичайно широкий. Маскування стає чинником інтриги п'єси, яка тримається на плутанині персонажів. Разом з тим актуалізація цього прийому дозволяє побачити в тексті зв'язок з попередньою традицією використання масок та переодягання у театральному мистецтві, що мали місце в античній драмі, народних дійствах і досягло кульмінації в італійській комедії дель арте доби Відродження. Логічність застосування прийому масок в Костецького зумовлена хронотопом п'єси, події якої відбуваються на балі з нагоди зустрічі Нового року.

Наскрізна стратегія п'єси – двійництво, яке виявляється у парності, паралельності, опозиційності тощо. Центром персонажного кола у п'єсі постає квадрига Святослав Тогобочний / Святослав Тутешній // Петро Тогобочний / Петро Тутешній. Своїх близнят автор трактує як таких, що приречені на „взаємне впізнавання і на довічне взаємне відштовхування”¹⁴. Як виявилось, при зовнішній подібності вони є антагоністами у світосприйнятті, як належить інтроверту і екстраверту. Врешті вони витворюють новий простір цинічного експерименту, розігруючи класичний сюжет „Коломбіна-П'єро-Арлекін”. Причому персонажі, обмінявшись масками та одягом, сповна усвідомлюють власну порожнечу, тобто перетворення на маріонеток. Однак в межах досвіду лицедійства брати певною пізнають свою сутність. Гра в переодягання через залишену в кишені вибухівку виводить сюжет п'єси на інший реєстр, позаяк виникає вірогідність знищення

¹⁴ *Близнята ще зустрінуться : антологія драматургії української діаспори : українська модерна література*, упоряд. Лариси Залеської Онишкевич, Київ-Львів 1997, с. 209.

світу-балу. Як бачимо, ця сюжетна лінія цілком відповідає пригодам архетипного трикстера-вігадника, який зазвичай потрапляє в пастку через зловживання хитрощами. Затребуваними в естетиці Костецького слід визнати такі місткі символи, як дзеркало, тінь, сон. Наприклад, Святослав Тогобочний вперше побачив свого брата-близнюка у дзеркалі вбиральні ресторану, і цей епізод наділяється містичною енергією. Загалом Ігор Костецький образами та перипетіями п'єси затіває з реципієнтом наскрізну гру, причому вона не підлягає однозначності, а відкриває свій потенціал лише завдяки множинності інтерпретацій. Та все ж небезпідставним є твердження про верховенство у п'єсі принципу гри з театром, що передбачає багатшаровий театральний простір персонажів, безпосередні та опосередковані втручання в дію, імпровізаційні порушення умовності сцени, ілюзія свободи персонажів тощо. У фіналі твору персонажі ще раз акцентують на розумінні життя як жарту, гри, а самі позиціонують себе маріонетками в руках ляльководів, серед яких і воля Всевишнього.

Інший формат метадрами представлено у п'єсі *„Дійство про велику людину”*. Тут присутні численні інтертекстуальні відлуння, однак профетична серцевина твору дає підстави насамперед вказати на суголосність *„Дійства”* з п'єсою Миколи Куліша *„Народний Малахій”*. Впадає в око такий паралелізм: головний герой у Куліша – листоноша, у Костецького – поштовий урядовець. Але якщо Малахій Стаканчик фанатично вірить у свою місію пророка, то Максимус, центральна фігура в системі персонажів *„Дійства”*, – homo ludens, здатний усвідомити власну гру та „штукарське” перевтілення.

За сюжетом п'єси головний герой випадково зустрічається зі злочинцями князя Бернадського (персонажі метафізичного світу), які за наказом свого лідера навіюють пересічному поштовому службовцю думку, що він є великою людиною. Опинившись вдома наодинці зі своєю Жінкою, Максимус уявляє, яким могло бути його альтернативне життя без дешевої картоплі і помідорового соусу. Під час гоління він встигає побувати у кількох уявних іпостасях (лицаря, редактора, архітектора, відлюдника, президента), змінити трьох жінок і пережити карколомні пригоди. У своїх фантазіях Максимус досягає майже вершини величі, яким є для героя президентство, але під час інавгураційної промови на нього зчиняє замах Бернадський, мотивуючи свій атентат „втратою гумору”. З

окривавленим підборіддям Максимус повертається до реальності у компанії одного з уявних персонажів (Звенибудльо), який перетворюється на alter-ego героя.

Слід відзначити, що метадраматична форма в *„Дійстві про велику людину”* проявляється доволі нетипово. Зокрема, тут відсутній її пріоритетний прийом „п'єса в п'єсі”. Власне, топос твору пов'язаний з театром хіба що алегорично. Не можна не відзначити яскраві сцени, де явно присутня модель постановки. Так, лідер злочинців Бернадський („остання велика людина”) моделює дійсність, навіюючи велич та унікальність спочатку своїм побратимам, а далі пропонує їм спробувати створити велику людину з ординарного робітника пошти. У кінці твору він зізнається, що все у житті здебільшого робив чужими руками. Ще одним персонажем, схильним до режисури, є Валентина, що з'являється у другій дії на зміну Бернадському, який листом „наказав уважати його за мертвого”¹⁵. Героїня маніпулює злочинцями, відтворює ритуали ініціації, плете інтриги і роздає ролі, головна з яких – президентська – за її задумом має належати Максимусу. І відтак головною постановкою Валентини є пародійна театралізація політтехнології президентської кампанії.

Створенню багатожанрової дійсності сприяє жанр, який обрав Ігор Костецький: *„Дійство про велику людину”* він називає містерією. У багатьох творах театру ХХ сторіччя здійснюється синтез різнородових і різновидових жанротвірних елементів, так, приміром, народжуються жанри ліричної та епічної драми. Виникають жанри також і на межі різних видів мистецтв та медіа: драми, музики, танцю, цирку, радіо, кінематографу. Не менш питомою була тенденція відновлення й модифікації драматичних жанрів минулого, зокрема мораліте, міраклю, інтермедії, інтерлюдії, комедії дель арте тощо. Нерідко автори звертались до жанру містерії, що трансформувалася у містерію-буф, яка пропонувала популярні пародії на релігійні сюжети. Причому в драматургії ХХ століття експерименти не вичерпуються лише християнською містерією, а, як слушно зауважує Євген Васильєв, схрещують різноманітні релігійні пласти: „Містеріальне у драмі ХХ століття – це і християнська літургія, і язичницький обряд, і елевсинські дійства, і містика стародавніх єгиптян, і міфологія ацтеків, і Каббала, і дзен-буддизм”¹⁶. Такою видається і містерія Ігоря

¹⁵ І. Костецький, *Дійство про велику людину*, [в:] *Тобі належить цілий світ*, упорядник М. Стех, Київ 2005, с. 334.

¹⁶ Є. Васильєв, *Жанр містерії-буф у драматургії ХХ століття*, „Волинь-Житомирщина” 2002, № 9, с. 202.

Костецького, а її питомі структурні елементи витворюють кілька метадраматичних рівнів. Зокрема йдеться про епістемологічну метадраму: використання автентичних драматичних прийомів (пролог, епілог, хор, епічний наратор тощо), які складають окремі драматичні рівні та завдяки опосередкованій комунікативній системі розривають закритий уявний простір, створюючи контакт між аудиторією і сценою. Наявність опосередкованої комунікативної системи дозволяє її гравцям мати дистанційоване метабачення дійства, уможлиблює його коментування і саморефлексію. У п'єсі Костецького наявні дві інтермедії: „Інтермедія з Місяцем”, „Суддя і Злочинець”. Перша з вставних вистав має мелодраматичний характер, друга – комедійний. Обидві виконують алегоричну функцію, водночас розширюючи стилістику та хронотоп твору.

Концентрації умовності на сцені сприяють також використання середньовічних пісень, різні форми хорового співу: алегоричний, де виконавцями є Голоси віри, довір'я, симпатії, критичної оцінки, захоплення, а також чоловічий п'ятиголосий хор. Окрім оригінального змішання давніх драматичних елементів у п'єсі використано фільми, що представляють собою осучаснений театр масок.

Розповсюдженням серед метадраматичних прийомів є церемонія в п'єсі, яка використовується з метою урізноманітнення дійства і може як оспівуватись, так і розвінчуватись у творі. Церемонія в метадраматичній п'єсі піддається художньому аналізу як культурний феномен, котрий своєю внутрішньою суттю тісно пов'язаний з театром, а також втілює природу людського прагнення перформансу загалом. В абсурдистському тексті Костецького фрагментарно обіграно кілька ритуалів, зокрема інавгуація, похорон, весілля, жертвоприношення. Останній прочитується у сцені, коли Валентина виманила Максимуса зі скелі і натомість залишила там змовників-офіцерів та переконала їх власноруч позбавитись рятівної драбини, обіцяючи чудесне звільнення. Як доказ вона наводить приклад біблійного дива: „Ти ніколи не чув, що море може розділитися надвоє [...] Ти не віриш, що драбина може лежати, лежати, а тоді устати?”¹⁷. Наприкінці твору, цитуючи свіжу газету, Жінка Максимуса представляє їх як людей „високої моральної вартості”, відлюдників, що „категорично відмовилися повертатись на землю”¹⁸.

¹⁷ І. Костецький, *Дійство про велику людину*, с. 350.

¹⁸ Там же, с. 379.

Вищезазначені художні прийоми набувають метадраматичності за рахунок постійного використання театральних алюзій. Офіцерам-заручниками задля порятунку Валентина пропонує роздерти „плащі театральних злодіїв”¹⁹. Своєрідною програмою є міркування Максимуса на початку твору про природу часу, у якому він несподівано виходить на образ театру: „...коли людина вхоплена однією неподільною думкою, час для неї біжить непомітно [...] Бо що таке час, як не певний квадративий стан людського мозку? У театрі це знають. Тому актор, щоб відбути на очах у глядачів чудесний акт відмолодження, не чекає на виправдання часу. Він просто бере – чирк! – і нема бороди”²⁰. Цей театральний принцип перетворення взято за основу при структуруванні часу і простору п'єси: три дії п'єси відбуваються за три днини, які є непропорційним умовним темпоральним позначенням і мають великий розрив одна від одної. Загалом категорія часу є ключовою у філософській проблематиці п'єси, на що звернула увагу Лариса Залеська Онишкевич²¹. Герої раз-по-раз повертаються до осмислення часу і себе в часі, і знову ж таки виходять на театральні аналогії. Так, Валентина, розшукуючи Максимуса, вступає з бандитами у суперечку: „Ой, у тому ж і вся річ! Воно було тільки вчора, минулої днини. Ви втратили великий, величезний час [...] Ми граємо театр. Сьогодні ми лише у другій днині. А скільки за той час відбулося!”²²

Непоодинокими є випадки використання прийомів дискурсивної метадрами, що втілюються у розмові з глядачем, при цьому метадраматичний потенціал проявляється „за рахунок відмежування промовця від драматичної дії і спрямування свого повідомлення безпосередньо до реальної аудиторії, яка не існує у вигаданій події, у результаті чого фікційональність переривається і ілюзія порушується”²³. Роль посередника між двома світами виконує Звенибудльо, якого автор означає як гарсіосо (балагур, жартівник). До його завдань, зокрема, належить заповнювати вимушені паузи у дійстві: „Це я до глядачів говорю [...] я хочу скористатися з часу для маленького, так би мовити, кредо”²⁴. Ще однією функцією Звенибудльо є актуалізація проблем (само)ідентифікації героїв драми (хто я?) та

¹⁹ Там же, с. 350.

²⁰ Там же, с. 308.

²¹ Л.-М.-Л. Залеська Онишкевич, *Аспекти часу і структури* [в:] *Антологія української модерної драми*, Київ-Едмонд-Торонто, с. 331-333.

²² І. Костецький, *Дійство про велику людину*, с. 337.

²³ K. Vieweg-Marks, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt am Main 1989, p. 23.

²⁴ І. Костецький, *Дійство про велику людину*, с. 341.

подвійності (я не є тим, ким є, і тим, ким себе показую), що у метедрамі складають каркас драматичної структури, сюжетну схему і водночас концептуальну основу.

Симптоматично, що п'єса Ігоря Костецького починається і закінчується одним і тим же питанням: „Хто ви такі?”. Проблема самоідентифікації була наскрізною в рефлексіях емігрантів, обставини чужини прирікали вигнанців на гостре відчуття безгрунтянства. Натомість Ігор Костецький побачив у нових умовах і переваги, адже вони відкривали простір для свободи креативу, конструктиву, здатного суттєво модифікувати пріоритети української літератури. Якщо більшість письменників діаспори не приховували, що переживають онтологічну порожнечу, то Костецького вона приваблювала як невагомість, яка спонукає до творчого самовираження без табу.

Бібліографія

1. *Антологія модерної української драми*, під ред. Л. Залеської Онишкевич, Київ-Едмонтон-Торонто 1998.
2. *Близнята ще зустрінуться : антологія драматургії української діаспори : українська модерна література*, упоряд. Л. Залеської Онишкевич, Київ-Львів 1997.
3. Бойчук Б., *Канон з переламаним хребтом*, „Критика” 2008, № 10-11.
4. Васильєв Є., *Жанр містерії-буф у драматургії ХХ століття*, „Волинь-Житомирщина” 2002, № 9.
5. Залеська Онишкевич Л. *Текст і гра. Модерна українська драма*, Нью-Йорк-Львів 2009.
6. *Ігор Костецький. Збірник присвячений 50-й річниці з дня народження письменника*, Мюнхен 1963-1964.
7. Корибут Ю. *Український трагедійний театр*, „Арка” 1947, № 4.
8. Косач Ю., *Театр екзистенціалізму*, „Арка” 1947, № .1.
9. Костецький І. *Тобі належить цілий світ : вибрані твори*, Київ 2005.
10. Матіяш Б., Стех М-Р., *Розмова на кілька голосів: інтернет-листування*, Київська Русь 2007, № 20.
11. Остап Г., *Банкрот літератури*, „Орлик” 1947, № 9.
12. Hornby R., *Drama, Metadrama and Perception*, London-Toronto 1986.