

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО

Факультет філології й журналістики
імені Михайла Стельмаха

Кафедра української літератури

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

з української літератури
на тему:

**«КАТЕГОРІЯ СВІЙ / ЧУЖИЙ У ПРОЗОВІЙ ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ
КОСТЕЦЬКОГО»**

здобувача ступеня вищої освіти магістра
спеціальності 014.01 Філологія.

Українська мова і література

Ткачук Надія В'ячеславівна

Науковий керівник – канд. філол. наук

Поляруш Н.С.

Національна шкала _____

Кількість балів: _____

Оцінка ECTS _____

Голова комісії

(підпис) _____
(прізвище та ініціали)

Члени комісії

(підпис) _____
(прізвище та ініціали)

(підпис) _____
(прізвище та ініціали)

У роботі дотримано принципу академічної доброчесності ____ Ткачук Н. В.

м. Вінниця – 2018 рік

АНОТАЦІЯ

Категорія «Свій – Чужий» у прозві творчості Ігоря Костецького

У науковій роботі досліджено функціонування образів «Свій» та «Чужий» в прозі Ігоря Костецького (незавершеному романі «Мертвих більше нема», повістях та новелах). На основі трактування понять «Свій» (автообраз) та «Чужий» (гетерообраз) розкрито їхню взаємозалежність. При аналізі художніх творів акцентовано увагу на їхній історичній основі та проблематиці, а також на особливостях наративної організації. Скласифіковано образну систему роману відповідно до імагологічної опозиції «Свій – Чужий», що проступає в баченнях автора (І. Костецького). Детально проаналізовано образ чужинця-завойовника на прикладі рядових вояків ворожих армій та диктаторів у кореляції з власними діячами політичного і військового руху. Розкрито причини й наслідки маркування образів негативною чи позитивною характеристикою. Показано трансформації авто- та гетерообразів внаслідок їхнього взаємопроникнення та співіснування на прикладі персонажів творів. Результати дослідження підтверджують оригінальність та багатосаровість трактування образів Свого, Чужого, Іншого в прозі Ігоря Костецького.

Summary

Self – Alien in the text of the unfinished novel “The dead don’t exist anymore” by Eaghор G. Kostetzky

The study deals with the functioning of Self- and Alien-images in in the prose of Eaghор G. Kostetzky (the unfinished novel «The dead don’t exist anymore», stories and short stories). Accented attention is paid to the historical basis, problems and the narrative specifics. The system of images is classified due to the opposition “Self – Alien”. The images of the conquering strangers are shown on the examples of enemy soldiers and dictators in correlation to own political figures. The author shows the causes and consequences of labelling the images with

negative or positive characteristics, making stress on the transformation of auto- and heteroimages because of their interpenetration and coexistence on the models of compositions. The results of the study confirm the originality of the interpretation of Self, Alien, Another in the prose of Eghor G. Kostetzky.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ СПАДЩИНА ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ МЕТОДОЛОГІЇ	9
1.1. Літературна етноімагологія як галузь компаративістики.....	9
1.2. Творча постать Ігоря Костецького у літературному дискурсі II половини XX століття	23
РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ ЧУЖОГО / ІНШОГО У НЕЗАВЕРШЕНОМУ РОМАНІ «МЕРТВИХ БІЛЬШЕ НЕМА» ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО	34
2.1. Образ завойовника як репрезентант постаті Чужого в культурі	34
2.2. Дуалістичність опозиції «Свій – Чужий» на прикладі образів роману «Мертвих більше нема»	41
РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ОБРАЗІВ СВОГО / ІНШОГО /ЧУЖОГО В МАЛІЙ ПРОЗІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО	47
3.1. Образ Чужого як репрезентант ворога в збірці новел «Оповідання про переможців» та «Тобі належить цілий світ».....	47
3.2. Трансформації образу Іншого на прикладі повісті «Мій третій Рим» та новели «Ціна людської назви».....	53
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69

ВСТУП

Серед новітніх напрямків літературознавчих студій ХХ століття чільне місце належить імагології як науці про феномен Чужого/Іншого у культурі. Рецепція Іншого визначає стереотипність мислення певної нації та визначає основні риси її менталітету. Опозиція «Свій – Чужий» може бути не лише антагоністичною, а й синкретичною: образ Свого пізнається тоді, коли розкривається образ Чужого.

У літературі образ Чужого варіюється від нейтрального представника іншої культури до завойовника власної, тобто того, хто посягає на національну ідентичність (найчастіше з метою колонізації). Відповідно кожний з цих образів маркується семою позитивної чи негативної оцінки. Найбільш загострене протистояння Свого та Чужого вбачаємо у літературі воєнної тематики, яка репрезентує мислення того чи іншого ворожого табору.

Представники емігрантської української літератури повоєнного періоду у своїй творчості нерідко зверталися до осмислення подій Другої світової війни. Ігор Костецький – письменник-модерніст, перекладач, член МУРу – по-філософськи підійшов до цієї проблеми. Його незавершений роман «Мертвих більше нема» репрезентує події війни крізь рецепцію героя-наратора. Однак у романі висвітлено не причиново-наслідкові зв'язки, а їхнє відображення у свідомості людей – учасників чи очевидців. Роман порушує проблеми національної ідентичності та націотворення.

Актуальність теми дослідження. У контексті українського літературознавства визначальним є той факт, що в умовах бездержавності та ідеологічної пропаганди творилась література, яку не потрібно відокремлювати від європейського літературного процесу, а осмислювати як єдине з ним ціле. Відтак виникає потреба цілісного пізнання творчості українських письменників крізь призму новітніх напрямків літературознавства. Зрозумілими є пошуки науковців нових кодів для дешифрування творів малодосліджених авторів. Актуальною є потреба

дослідження творчості письменника-емігранта Ігоря Костецького через відсутність широкого аналізу його творів, зокрема роману «Мертвих більше нема» і малих прозових форм як репрезентантів його творчості.

Мета дослідження полягає у з'ясуванні кореляції понять «Свій» і «Чужий» на прикладі образів незавершеного роману «Мертвих більше нема» та інших прозових творів автора. Для реалізації поставленої мети необхідно розв'язати такі **завдання**:

- з'ясувати особливості розвитку літературної імагології як галузі компаративістики;
- розкрити життєвий та творчий шлях Ігоря Костецького;
- окреслити роль і місце письменника-емігранта в українській діаспорній літературі;
- розглянути особистість модерніста в рецепції літературної критики;
- простежити особливості кореляції понять Свій /Чужий на прикладі образів незавершеного роману «Мертвих більше нема»;
- дослідити специфіку образів Свого / Іншого/ Чужого в малій прозі Ігоря Костецького.

Під час дослідження було використано такі **методи** літературознавства: формальний, біографічний, пообразний та цілісний аналіз художнього тексту і метод компаративного аналізу.

Об'єктом дослідження є незавершений роман «Мертвих більше нема» Ігоря Костецького та мала проза письменника, зокрема повість «Мій третій Рим», новели «Тобі належить цілий світ», «Ціна людської назви», збірка «Оповідання про переможців».

Предметом дослідження є вивчення образів творів письменника крізь призму понять Свій / Інший /Чужий».

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що прозу Ігоря Костецького вперше комплексно досліджено з погляду наявності імагологічних опозицій Свого / Чужого та їхньої взаємодії, що раніше

вивчалось іншими дослідниками схематично й вибірково на прикладі лише деяких творів.

Теоретичне значення дослідження полягає у визначенні особливостей проблематики та образної системи роману «Мертвих більше нема» і малих прозових творів І. Костецького що дозволяє розширити уявлення про його творчість і розкрити новий підхід до її прочитання крізь призму літературної імагології.

Практичне значення роботи полягає у тому, що її результати можуть бути використані при вивченні української еміграційної літератури повоєнної доби та імагологічних аспектів української літератури, а також для написання монографій, підручників та посібників для вищих та середніх навчальних закладів.

Апробація результатів роботи. Основні положення дослідження викладені у формі доповідей та виступів на конференціях: всеукраїнська наукова конференція із серії «XX століття: від модерності до традиції» (Вінниця, 2018) та у Міжнародній науково-практичній інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» (Переяслав-Хмельницький, 2018). Також за результатами дослідження опубліковано статті у фахових журналах: «Творча постать Ігоря Кстецького в еміграційній літературі першої половини XX століття» та «Образ Свого / Чужого в малій прозі Ігоря Костецького».

Структура роботи відповідає меті і поставленим завданням і складається зі вступу, двох розділів, які поділяються на підрозділи, висновків та списку використаних джерел (70 позицій). Загальний обсяг роботи становить 75 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЯ СПАДЩИНА ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОЇ МЕТОДОЛОГІЇ

1.1 Літературна етноімагологія як галузь компаративістики

У літературознавстві другої половини ХХ століття окреслено кілька нових літературознавчих проблем. Окреме місце належить етноімагології, яка безпосередньо пов'язана з інтересом до постколоніальних студій. За визначенням сучасних літературознавців М. Ільницького та В. Будного «Імагологія (imagology чи image studies по-англійськи, imagologie по-французьки й німецьки) є розгалуженою системою споріднених дисциплін, що вивчають історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти тих образів, за посередництвом яких учасники спілкування уявляють самі себе і партнера» [15, с.349]. Російський літературознавець А. Ощепков визначає імагологію «як сферу досліджень в різних гуманітарних галузях, які займаються вивченням образу чужого» [13, с. 251]. За словами філолога, імагологія відображає перехід від есенціалізму до конструктивізму. В основі відчуття приналежності до нації лежить не ідентичність, а ідентифікація, яка впливає на культурну та соціальну практику тієї чи іншої нації шляхом продукування певних міфологем та інтелектуальних конструктів.

Статус імагології досі не визначений у сучасній гуманітаристиці, і автор виділяє п'ять трактувань цього поняття: 1) «вчення про образи» як теоретична або історико-літературна дисципліна в рамках літературознавства за Н. Яценко; 2) дослідження з етнічної, культурної, мовної приналежності стійких образів чужого в літературних текстах; 3) розділ історичної науки, що досліджує уявлення про інші країни, які історично складаються в суспільній свідомості певного народу за С. Мезіним; 4) відгалуження культурології чи соціології, які досліджують уявлення учасників культурного діалогу один про одного за І. Нойманном; 5) технологія створення іміджів за Г. Почепцовим.

Наприкінці ХХ ст. імагологічна проблематика стає предметом теоретичних дебатів у російському соціогуманітарному просторі. Не в останню чергу це зумовлено бажанням Росії вирішити давню орієнтирну дихотомію Схід-Захід та визначити власне місце у світі. Досередини 1990-х рр. імагологія як наукова дисципліна мала міждисциплінарний характер, вивчаючи закони створення, функціонування та інтерпретації образів Інших Чужих у сприйнятті суспільства. Після наукового семінару «Росія і світ: проблеми взаємного сприйняття», проведеного Центром з вивчення вітчизняної культури Інституту російської історії РАН у 1995 р., сформувався новий напрямок – історична імагологія як складова історичної антропології, історії ментальностей та інтелектуальної історії. Він досліджував стереотипні уявлення про навколишній світ та образи чужинців, що існували в минулому. Його паралельно розробляли в кількох наукових центрах, насамперед у Московському державному університеті, Російському державному гуманітарному університеті. В Інституті загальної історії РАН під керівництвом А. Гуревича з кінця 1980-х рр. проводився семінар з образу Іншого в культурі, матеріали якого публікувалися на сторінках щорічника «Одіссей. Людина в історії».

На рубежі ХХ–ХХІ ст. проблема Свій – Інший поступово виходить на нові обрії, зокрема істотно розширюються її хронологічні та територіальні межі. Якщо раніше дослідники звертали увагу на образи народів-сусідів чи народів – «лідерів епохи», то на сучасному етапі в центрі уваги опинилися образи Іншого в культурі, тим самим відбулася «релятивізація категорії національного». Дослідників стали цікавити виникнення образів мікротовариств у обмеженому просторі, процеси успадкування іміджу, природи «двоєких образів» у динамічному соціокультурному контексті.

На початку ХХІ ст. в рамках історичної імагології формується нова субдисципліна, що вивчає імідж влади – потестарна імагологія. На думку російського історика М. Бойцова, образ влади формується з різних компонентів: зображень, жестів, церемоній, ритуалів, предметів, музики,

«священної тиші», запахів, тактильних відчуттів, архітектури, містобудування та відповідним чином осмислених природних об'єктів. Учений наголошує на тому, що історик, займаючись вивченням одного з цих компонентів, неминуче має брати до уваги й інші.

Спочатку цей термін знайшов застосування у соціології. Його запровадив у 1922 році американець В. Ліпмен. На думку автора, людина нездатна функціонально сприймати і точно інтерпретувати світ унаслідок складної взаємодії між людиною та середовищем [31, с. 3–34]. Тому люди і створюють псевдосередовище, де в суб'єктивній, упередженій, фіктивній формах виробляють «образ світу» та «образ псевдо-середовища». Таким чином, люди «живуть у одному світі, але думають і відчувають, що в різних» через комунікацію у навколишньому середовищі та роботу засобів масової інформації.

Далі імагологія розвивалася у руслі порівняльно-історичного літературознавства у Франції, де досліджувалися образи інокультури в текстах національної культури, шляхом створення інтелектуальних конструктів образу Чужого, Іншого.

Засновники французької школи «Анналів» М. Блок та Л. Февр на міждисциплінарному рівні соціогуманітарних наук у вивченні минулого поставили проблему чужої культури [23, с. 138; 27, с. 14]. Орієнтуючись на культурологічні підходи школи «Анналів» у історичних дослідженнях, відійшовши від соціально-історичних визначень, Ж. Ле Гофф визволив авторів від складних абстрактних побудов. Дослідник розрізняв певні просторові структури та, як історик-медієвіст, виділив дві антагоністичні культури: християнізований світ та варварів-язичників. Він уперше вказав на суб'єктивну природу існування стереотипів сприйняття локальних спільнот, які могли не усвідомлювати факт власної єдності [11, с. 124, 139–140].

Термін набув поширення у галузях політичної реклами та комерційного маркетингу. Натомість літературна імагологія зосередила увагу на вивченні

етнічних образів кожної національної культури. Імагологічна проблематика перебуває на межі літературознавства та етнографії, етнопсихології, антропології культури, соціології. Перші дослідження з вивчення образів інших етнокультур розпочали француз Ж.-М. Карре та його учень М.-Ф. Гюйяр. Однак Р. Веллек, котрий посідав позиції неокритицизму, висловив сумнів у доцільності зарахування імагології до літературної компаративістики, а також відмовився визнати її за наукову дисципліну, не вбачаючи жодних відмінностей між нею та соціологічним дослідженнями.

Починаючи з другої половини ХХ століття літературна імагологія перебуває на злеті. Особливо потужно ця галузь розвивається у Німеччині та Франції. Там сформовані власні школи під керівництвом французького дослідника Д.-А. Пажо та бельгійського компаративіста. Г. Дизеринка. Д.-А. Пажо вивчає взаємні культурні уявлення народів, зокрема образи певного етносу у свідомості й літературі іншої нації, етнічні стереотипи масової літератури та відображення національної психології у компаративістиці. Г. Дизеринк конкретизував основні поняття й завдання імагології як компаративної дисципліни, котра **зосереджена на вивченні колективних уявлень про інші етноси та культури. На його думку, «предмет імагології - це вивчення духовного образу певного народу з точки зору іншої національної свідомості»** [Дизеринк, с.27]. Дослідник зазначає, що основним завданням імагології є гуманітарна функція, яка сприяє пізнанню народами один одного в інтернаціональному європейському просторі. Він **вважає саме літературу найважливішим, хоч і не єдиним джерелом з цього напрямку, оскільки в художній творчості формуються найтипівіші моделі іміджмейкерського мислення.**

Натомість лінгвіст О. Папілова вказує джерелами імагології, окрім літератури, мову, масову та елітарні культури, різні види мистецтва, кіно, фольклор, дані семіотики, етнолінгвістики, етнопсихології, етнографії, етнології, культурології, історії та політології. Дослідниця розділяє два напрямки імагології: 1) «художню» (порівняльне літературознавство –

компаративістику), яка відображає уявлення, стійкі образи про інші культури, об'єктивовані в творах художньої літератури; 2) «історичну», що спирається на матеріали національної історії, архівні документи, мемуари, з яких можна отримати відомості про формування і трансформацію уявлень одного народу про інші в історичному процесі [ПАПЛОВА, с. 31].

Польська дослідниця-філолог М. Швідерська пов'язує виникнення літературознавчої імагології з ім'ям Ж.-М. Мура – ученого-компаративіста, прихильника герменевтичної феноменології П. Рікера. Ґрунтуючись на його теорії, що громадська фантазія сприяє створенню культурно-опосередкованих образів чужого в літературі, які мають ідеологічний або утопічний характер, а у тексті ці образи виконують інтегруючу роль ідеології чи утопії та субверсивну роль, що руйнує дану групу, націю чи культуру, М. Швідерська визначає літературознавчу імагологію як «герменевтичний метод інтерпретації, тобто пояснення глибинної рікерівської семантики феномена культурного, національного або етнічного Чужого, який проявляється у світі художніх текстів».

Дослідниця погоджується з мурівськими категоріями "іншого" (англ. «the Other»): «чужий» (англ. «stranger») та «інакший» (англ. "foreigner"). Вона доповнює їх власними імагологічними визначеннями: "альтер" (лат. "alter") для позначення «іншого» як сконструйованого на основі позитивних або негативних етнічних, національних стереотипів художнього образу та в якості художнього образу "іншого" з символічними чи метафоричними функціями, що знаходиться поза певною групою, нацією, культурою [33].

В іспаномовному соціогуманітарному середовищі поняття «імагологія» асоціюється з брендингом як способом побудови за допомогою експертів-імагологів загального сприйняття іміджу, який викликає в колективі єдину реакцію. На думку мексиканського суспільного діяча В. Гордоа Гіла, єдине колективне сприйняття певного уявного образу викликає спільну реакцію людей, які розділяють однакові ідеї, та дозволяє контролювати їх. За його

визначенням: «імагологія – це наукове знання про створення, розробку та підтримку іміджу» [28].

З точки зору дослідників А. Мак Клінток та Р. Єлліс, імагологія спирається на доробок психології, біологічної антропології, семіотики та має виконувати більш практичне значення: навчати людському спілкуванню та виробляти комунікативні здібності всередині груп [32, с. 209].

В Україні проблема етноімагології найбільше цікавила в етнопсихологічному аспекті В. Яніва та в суто імагологічному – Д. Наливайка. Він опублікував першу в українській компаративістиці теоретичну розвідку з цієї дослідної галузі – «Літературна імагологія: Предмет і стратегії» (2005).

У літературному плані етноімагологія досліджує образ, який поєднує в собі індивідуальні риси та етнічну (національну) ідентичність персонажів, краєвидів чи історичної минувшини. Варто зазначити, що дослідники виокремлюють кілька типів літературних етнообразів. Так, етнообрази, позначені нестримним захватом перед екзотичною країною й оповиті серпанком тужливої мрії та творчої фантазії, Ж.-М. Карре називав міражами [15, с. 261]. За своїм походженням та функцією літературні етнообрази специфічно пов'язані з національними міфами, стереотипами, упередженнями, громадською думкою, політичними настроями тощо. Інший тип літературного етнообразу – збірний образ, який вимальовується немов символ нації, що втілює в тих чи інших пропорціях як позитивні її риси, так і певні вади [15, с. 262]. Від читача залежить, як скористатися образом: у який контекст помістити, який зміст вкласти в нього, як його інтерпретувати. Відповідно «за референційною віднесеністю (тобто пов'язанням індивідуальних рис зображуваного з певною національною ідентичністю) розрізняють образ власного етнокультурного Я – **автообраз** (чи автоімідж, auto-image), та образ Іншого – **гетерообраз** (чи гетероімідж, hetero-image)» [15, с.353].

Проблему сприйняття Іншого порушував ще М.-Ф. Гюйяр, пропонуючи не розглядати ілюзорний вплив однієї літератури на іншу, а зрозуміти, як в індивідуальній та колективній свідомості формується міф про інші народи та нації, тобто рецепція «Іншого».

Найдетальніше опрацювання опозиції «Свій-Чужий» подано у монографії німецького філософа-феноменолога Б. Вальденфельса «Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого». Б. Вальденфельс визначає поняття «Чужий» в досить широкому контексті, але називає основні його властивості, подані у трьох аспектах: «Чуже – по-перше, це те, що відбувається поза своєю цариною... і що (ще в Шиллера) персоніфікується у формі «чужинця» та «чужинки». Чуже, по-друге, є тим, що належить Іншому. Як Чуже постає, по-третє, щось чужого роду, яке і вважається чужорідним» [3, с.15]. Тобто Чужий зазначає зовнішні кордони «своїх», межі розуміння та ідентичності групи. «Чужим» суб'єкт може бути тільки по відношенню до закритих груп, доступ куди дуже жорстко регулюється або просто закритий: як бар'єри можуть служити расові або етнічні забобони і норми, що накладають відомі заборони на поведінку, етноконфесійні кордони, соціальні бар'єри між кастами або станами - будь-які соціальні визначення.

Дослідниця Н. Кіор наголошує на одвічній проблемі кореляції «Свій – Чужий», яка сягає глибокого долітературного минулого: «Уявлення й образи Свого й Чужого належать до найдавніших, архетипних, а їхня опозиція є однією із засадничих у структурі людської свідомості від часу її появи, що підтверджується і первісною міфологією» [5, с. 292]. Тобто рецепція Чужого в культурі виникла ще в Стародавньому світі і набула особливого поширення під час великих географічних відкриттів. Характерною ознакою того часу був опис незнайомих екзотичних країн, який здебільшого носив суб'єктивний характер. На українських теренах Чуже репрезентувалось у вигляді античного Причорномор'я, Візантії, а згодом і католицького Заходу.

Людина сприймає образ Іншого як щось незрозуміле, тому це може спричинити викривлене бачення. Найбільш гостро і найменш об'єктивно

оцінено Іншого у ролі ворога. Наприклад, дослідник Л. Гудков зазначає, що ґрунтовна колекція образів ворога у військовій пропаганді базується на таких «архетипах», як «чужий», «агресор», «варвар», «злочинець», «ворог бога», «смерть», «гідний супротивник», «гвалтівник», «мучитель або кат» та ін. Учений стверджує: «Якби семантично не розрізнялися ті чи ті види образів «ворогів», їхня головна функція - нести уявлення про те, що є загрозою самому існуванню групи (суспільству, організації, з якою ідентифікує себе суб'єкт і адресат риторичних звернень - автор, читач або глядач)» [Гудков, с. 6].

Однак хоч при визначенні Чужого і виникає мотив насильства, він не є основним. У конструкціях Чужого насильство має додатковий або випадковий характер (що може іноді виражатися як комічне або неадекватне застосування насильства), тоді як в образах ворога тема насильства стає однією з головних. На переконання О. Сенявської, образ ворога формується на сукупній основі соціально-історичного й індивідуального досвіду, стереотипів, інформаційно-пропагандистського впливу, має символічне вираження та динамічний характер, що залежить від нових зовнішніх впливів інформаційного або сугестивного типу» [Сеняська, с. 20]. Тому ворог зазвичай зливається з темою війни чи агресії.

Поряд із кореляцією Свій / Чужий деякі науковці виділяють ще один тип образу – Маргінала. Він є перехідним із одного виміру в наступний, тому вже не належить жодному з них, водночас поєднуючи в собі характеристики того світу, звідки походить і того, де він прагне стати «своїм», отримати визнання і адаптуватися. «Чужість маргінала, демонстрація соціальної дистанції між своїми і не-своїми, двосвітність та інші властивості ще не допускають загрози для групи «своїх» - маргінал тут завжди свідомо слабший в соціальному плані, ніж «свої». [Гудков, с. 11]. Фактично, особливістю Маргінала є баланс на межі Свого / Чужого, що часто призводить до конфлікту цінностей та внутрішньої роздвоєності образу.

У ролі Іншого може бути і Свій, що виходить за межі «норми» (рольових соціальних визначень): дитина, хворий або вмираючий, старий, робот, собака, кінь та ін. Інший близький за значенням до Маргінала, але відрізняється від нього тим, що цей персонаж майже завжди тимчасовий.

Б. Вальденфельс розглядає Інше так: «...оскільки немає абсолютно правої сторони, то ніколи немає й Іншого самого по собі. Інший завжди усвідомлюється через призму того, хто його спостерігає, так само як права та ліва сторона не має сенсу без урахування того, з якого боку дивиться споглядач. Інший ніколи не локалізується десь, він є результатом установленого способу мислення сформованої картини світу. При утвердженні в певному суспільстві, у свідомості окремого індивіда вони визначають, що є притаманним для власного я. Отже Інший - це те, як ми реагуємо на щось» [Вальденфельс, с. 128].

Цю особливість феномену Іншого виразно підкреслила Ю. Крістева: «Дивно, але чужинець живе в нас: він – прихований лик нашої ідентичності, простір, що руйнує нашу домівку, час, що занапащає взаєморозуміння і симпатію» [Крістева, с. 7].

Однак сприйняття та розуміння Іншого є кроком до діалогу з ним. Відкриваючи грані Іншого, Своє взаємодоповнюється та переоцінюється: «Без Я не буде Іншого. Інший допомагає пізнанню Себе, оскільки Я знаходиться в силовому полі Іншого... Взаємозалежність Свого й Іншого є очевидною, оскільки Я існує лише через усвідомлення Іншого як партнера чи ворога» [3, с. 63]. Тобто якщо первісні уявлення про Іншого були незрозумілі та викликали вороже ставлення, то у ХХ ст. виникла діалогічна модель, яка інтегрує Іншого, зберігаючи його відмінність, в ідентичність Я. «Згідно з діалогічною моделлю, будь-яка культура більшою чи меншою мірою завжди відкрита для впливів «Іншого». І взагалі, індивідуальні та групові ідентичності формуються не інакше, як у взаємодії з іншими ідентичностями» [2, с. 54]. Французький філософ П. Рікер, розмірковуючи над поняттями «сам – тотожний – інший» у передмові до праці «Сам як

інший», зазначає: «...ідентичність-*ipse* уводить до гри додаткову діалектику самості й тотожності, а саме – діалектику *самого (soi)* та *іншого, ніж сам (l'autre que soi)*» [16, с. 9]. Опозиція Свій / Чужий не може реалізовуватись поза категорією ідентичності «Я», яка розпадається на плеяду колективних ідентичностей, на кшталт національних, родових, релігійних тощо. Кожна із цих ідентичностей впливає на формування образу Чужого.

«Іншим» виступає не лише окрема особистість, а й інша національна культура, сусідня або віддалена. Етнокультурні відмінності розглядаються з позиції соціокомунікативної традиції і практики, тобто як форми ідентифікації (ототожнення), а не ідентичності (тотожності).

Образи «Свого» та «Іншого» виникли внаслідок формування національного стереотипу, тобто особливостей ментальності, культури, побуту, психології етносу. «Вивчення ментальних феноменів та архетипів, які узагальнюють складові та якісні характеристики різних соціальних суб'єктів – окремих індивідів, соціальних груп, суспільства в цілому, є їх певною інтелектуально-духовною характеристикою, що комплексно віддзеркалює рівень цивілізованості народу, особливості його духовності, світосприйняття, ступінь інтелектуального розвитку суспільства як соціальний індикатор його стану» [1, с. 54]. В. Будний у статті «Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології» зазначає, що «стереотип – це посередник між нами та іншими культурами, їх неповноцінний еквівалент, своєрідний розпізнавальний знак, який має дуже умовний зв'язок із тими реаліями, які в етнопсихології називають національним характером» [2, с. 55]. Стереотип є сталим уявленням про різні сфери життя певного етносу і твориться на рівні побутового мислення. Це своєрідна форма сконденсованого знання, яке подає інформацію про Іншого, з певним конотаційним навантаженням. [4, с. 64].

Д.-А. Пажо уявляє стереотип результатом максимального стиснення ментальної структури, видом резюме, емблеми певної культури. Як носій

визначення Чужого він повідомляє колективне знання, яке намагається бути значущим в будь-який історичний момент. Стереотип також здатен переходити на рівень міфу. У цьому разі, як зазначає Пажо, він може виконувати консолідуючу (об'єднання соціальної групи) чи компенсуючу функцію :«возмещение того, чего недостает той или иной культуре, или того, что осознается писателем, группой или общностью отсутствующим в родной культуре» [Поляков, с 182].

Науковець Р. Вістріч у праці «Демонізація Іншого. Антисемітизм, расизм і ксенофобія», розмірковуючи над питанням шаблонного мислення, доходить висновку, що стереотипне уявлення як уявлення про людей: 1) обов'язково походить із належності до певної групи; 2) ігнорує або заперечує можливість змін цієї групи; 3) супроводжується і підсилюється негативними емоціями [Вістріч, с. 5]. Тобто можна простежити дві особливості стереотипного мислення: замкненість (неможливість проникнення нових думок, їхнє заперечення та відкидання) й емоційну зумовленість (нейтральні стереотипи не мають довготривалої дії на відміну від тих, що утворили чимало конотативних нашарувань).

Водночас стереотипи спрощують уявлення про міжнаціональні відносини, типізуючи їх. Наприклад, типовими рисами українців є індивідуалізм (визнання творчої активності особи), кордоцентризм (філософія серця), антеїзм (спорідненість з природою), естетизм (культ краси) тощо. Так само можна говорити про «типового німця», якому притаманні пунктуальність та точність, чи про «типового іспанця» – запальну і горду особу. Тому існує ризик, що стереотип може перетворитись на невиправдане узагальнення або навіть шовіністичне упередження, що призведе до деформації людської свідомості та кризи етнічних взаємовідносин.

Загалом стереотипи, як і похідні від них образи, виконують важливі функції: вони здійснюють відбір і структуралізацію отриманої інформації.

Їхнє значення зростає в період криз, оскільки тоді значно збільшується обсяг незвичної та неочікуваної інформації і, як наслідок, скорочуються можливості конструктивного мислення. Стереотип як категорія корелює з поняттям «досвід», адже за умови відносної досвідченості індивіда чи групи інтелект здійснює верифікацію стереотипів і наближає їх до реальних показників. У зв'язку з цим дослідник В. Хорєв однією з головних функцій стереотипу називає переконання, бо інформаційний конденсат стереотипу передається з покоління в покоління. Крім того, нав'язування стереотипів зверху (владними інститутами) не завжди має успіх, якщо коріння стереотипів не закладено в підсвідомості людей певний час, тому навіть найбільш неправдиві стереотипи мають у своїй свідомості об'єктивний пласт інформації. Варто також зауважити, що не всі дослідники імагології визнають термін «стереотип», замінюючи його словами «імаготип» чи «імаготипова система».

Імагологія як наука не вивчає ступінь правдивості стереотипу. «Під час вивчення національних стереотипів імагологію цікавить не питання «чи ця репутація правдива?», а питання «як вона стає визнаваною?» [2, с. 56]. Подібною є думка О. Вознюк: «Імагологіст не дає критичних оцінок, а лише вивчає сприйняття та відображення образів одних народів про інших» [4, с. 65]. Така позиція науковців спричинила низку відкриттів. З'ясовано, що тексти, які стосуються національного характеру, відображають не спостереження за дійсністю, а вже існуючу репутацію, яка склалась історично.

Стереотипи можуть бути позитивними або негативними залежно від політичних обставин: країни, що становлять військову та економічну загрозу спричиняють ксенофобію і, навпаки, мирні країни викликають ксенофілію. Тобто узагальнений образ іноземця в літературі має «сліди» історичної епохи, міжнародної ситуації, а також ґрунтується на політичних уподобаннях автора. Захоплені чи осудливі оцінки іноземних авторів, їхні помилкові уявлення про чужу країну, зумисні чи мимовільні перекручення її образу

становлять, як стверджує Д. Наливайко, той суб'єктивний елемент, котрий характеризує передусім реципієнта, тобто творця образу Іншого, і є істотним структурним складником цього образу [12, с. 93]. Імагологія повинна вивчати не лише зображену іноземну країну, а й контекст зображення, авторську позицію. Характерним є і те, що протиставлення звуженого портрета чужинця ідеалізованому автообразу характерне для всіх націй у процесі самоусвідомлення, чи консолідації для вирішення політичних проблем. Таким чином стереотип є першим своєрідним знанням про Іншого, яке не позбавлене конотативних нашарувань і накладає свій відбиток на ментальну картину реципієнта.

Французький дослідник Ж.-М. Моруа виділив три типи імагологічних досліджень: 1) ті, які аналізують опис Іншого як історичний документ; 2) які змальовують цілий комплекс соціальних і культурних положень в літературному аналізі; 3) які екзаменують авторський міф у світлі імагологічного горизонту певного періоду ідей та інші" [14, с. 27].

Український філолог У. Карпенко-Іванова, виділяє базові імагологічні категорії: інонаціональне та інокультурне, етнокультурна ідентичність, самовизначення, взаємне сприйняття, етнонаціональний стереотип, автостереотип, уявлення про образ свого та іншого культурного простору, а також введені з етнопсихолінгвістики поняття прецедентного феномену (англ. Precedential phenomenon), фрейму (англ. frame) тощо [8, с. 13].

Л. Репіна сформулювала ключові методологічні принципи імагологічної наукової програми: 1) необхідність врахування психологічної складової процесу формування етичних уявлень як суміші правди і фантазії, тверезого спостереження і грубих помилок; 2) принцип відображення в образі іншого народу сутнісних рис власної колективної психології; 3) принцип поєднання синхронічного і діахронічного підходів в історичному аналізі колективних уявлень з імперативом виявлення змін, що відбуваються в них, а також диференційований підхід до взаємного відображення народів у різних соціальних групах [Репіна, с. 11–15].

Метою імагології є розуміння дискурсу репрезентації Іншого та Себе самого. Імагологічне дослідження повинне включати у себе культурно-історичний контекст та авторську візію. Суб'єктивність в імагологічному тексті не знищується, а знаходиться в центрі дослідження, оскільки через суб'єктивну авторську позицію Інший та Свій набирають певної семантичної вартості.

Попри численні розбіжності розуміння науковцями імагології, можна вважати усталеним тлумачення цього поняття з чотирьох інтенціональних позицій (за висновком: С. Котової: 1) «іміджологія» як напрямок соціології, що досліджує штучно сконструйовані образи; 2) «художня імагологія» як відгалуження компаративістики; 3) «потестарна імагологія», яка вивчає образ влади в історичній ретроспективі; 4) «історична імагологія» як напрямок історичної антропології та історії ментальностей, що розглядає національні образи та етнічні стереотипи.[Котова, с. 23].

На початку нового тисячоліття імагологічні дослідження стимулювалися не лише новими науковими підходами, а й посиленням націоналізму та національних рухів (в тому числі на пострадянському просторі). І все ж, зауважимо, що початок ХХІ ст. ознаменовано не лише такими процесами. Глобалізація зробила свого роду переворот в уявленнях про національні кордони й міждержавні угоди, подорожі стали звичайною справою для багатьох людей, а засоби масової інформації особливо медіакомунікації та Інтернет зв'язали гігантський простір. Тому в нашому світі зустріч з Іншим» у його різноманітних проявах стало частиною повсякдення.

1.2 Творча постать Ігоря Костецького у літературному дискурсі II половини XX століття

Для широкого загалу читачів та поціновувачів української літератури XX століття особистість Ігоря Костецького (письменника, драматурга, критика та видавця) залишається здебільшого невідомою. Незважаючи на зусилля впливових літературознавців, таких як Соломія Павличко, Василь Барка, Юрій Шевельов, Марко Роберт Стех і Григорій Грабович дослідити творчість митця, відсутнє повноцінне визнання письменника як однієї з ключових та передових постатей еміграційної літератури.

Проблема недооціненості професійної діяльності І. Костецького спричинена такими факторами: 1) довге замовчування в радянському суспільстві наявності іншої (здебільшого опозиційної до соцреалізму) літератури української діаспори; 2) труднощі розуміння й трактування «розхристаної» (За С. Павличко) творчості митця, яка не обмежена рамками певного літературного стилю чи напрямку та представлена різними жанрами; 3) твори І. Костецького ніколи не виходили більш-менш повним зібранням, їхня бібліографія відсутня. Цей перелік зумовлює глибше та детальніше вивчення постаті автора в біографічному та літературному аспектах, що й становить мету нашої статті.

Постать Ігоря Костецького (Мерзлякова) є неоднозначною в українській еміграційній літературі повоєнної доби. Незважаючи на активну творчу діяльність, модерніст залишається невідомим широкому загалу. І. Костецький переважно репрезентував себе як перекладач модерністської літератури, однак у його творчому доробку чимало поетичних, драматичних і прозових творів, а також літературно-критичних праць стосовно розвитку літератури, зокрема української. Дослідниця з цього приводу зазначає: «Оскільки творча особистість цього письменника на певному етапі виявилась відкинутою на маргінеси, його художня спадщина не мала прямого впливу на

формування постмодерністської естетики в українській літературі, проте становлення постмодерністського дискурсу в українській літературі дає підстави для ретроспективної оцінки внеску І. Костецького в аспекті можливих шляхів розвитку українського дискурсу другої половини ХХ століття» [23, с. 7].

На становлення світоглядних позицій І. Костецького вплинули дві події: здобуття автономії Підкарпатської Русі 11 жовтня 1938 року та зустріч із представниками похідних груп Організації Українських Націоналістів у Вінниці 1941 року. Опісля, за словами М.Р. Стеха, відбулась «інкарнація» Ігоря Мерзлякова й народження українського письменника і діяча культури Ігоря Костецького» [19].

Однак варто було б розпочати з того, що Ігор В'ячеславович Мерзляков народився 14 травня 1913 р. в Києві, і сам цей факт відіграв певну роль у його майбутньому творчому виборі. С. Павличко вважає, що «він був людиною міста – урбаністом з усіма атрибутами міського життя, світосприйняття й міської культури» [14, с. 488].

Середовище, у якому виховувався митець, було змішане – російсько-українсько-польське. Батько – педагог вокалу і випускник музично-драматичного училища Миколи Лисенка В'ячеслав Мерзляков, родом із Башкирії, та мати – українка зі старовинної шляхетної родини на Поділлі Наталія Костецька. Хоча І. Костецький заявляв, ніби «того, що в галицько-еміграційній термінології називають «національною свідомістю», в мене не було тоді ані крихти» [19]. На формування національної ідентичності майбутнього письменника вплинуло виховання матері (чий прізвищем він пізніше скористається як літературним псевдонімом і офіційно його закріпить у документах) та тітки Олени (Лялі), яка не визнавала радянської влади. М.Р. Стех стверджує, що «це були гарні, культурні жінки. Ляля була своїми поглядами націоналісткою, була дуже близькою до бандерівців» [20, с. 296].

Дитинство Ігоря (Юрка) Костецького (письменник не любив власного імені, оскільки вважав його «архаїчним», «патріархальним» [14, с. 498]) пройшло у Вінниці, на «дачі Костецьких», себто у великому будинку на лівому березі Південного Бугу. За спогадами брата Андрія Мерзлякова, Ігор відзначався неурівноваженим характером та «комп'ютерною пам'яттю». Про неспокійну вдачу письменника згадували й інші сучасники: В. Домонтович, В. Барка, Ю. Шевельов. Останній навіть дав йому яскраву характеристику: «у цій одержимості була краса й пишнота цього леопарда, завжди пружного, завжди готового до стрибка» [22, с. 23].

Активну громадську і творчу діяльність І. Мерзляков розпочав під час навчання у Києві: видавав рукописний журнал «Художественная эклектика», був членом художньо-політичної ради при Київському оперному театрі, пробував писати власні твори (до 30-х років – російською мовою). У цей час майбутній письменник захоплюється театральною діяльністю. Згодом він виїжджає до Ленінграду, де починає навчання у студії при Театрі ім. М. Горького, а 1935 року перебирається до Москви, де вступає до ІТІСу на навчання в класі театральної режисури. Однак і тут не завершує навчання, переїжджає на Урал, де очолює драматичний гурток.

Під час війни І. Костецький проживає у Вінниці. В окупованому нацистами місті автор працює в українській газеті «Вінницькі вісті», очолює її редакцію та пише театральні рецензії. У липні 1941 року він знайомиться із членами похідних груп ОУН(б). Враження від героїчної підпільної боротьби лишилося яскравим спогадом в уяві та матеріалом для численних творів, зокрема незавершеного роману «Мертвих більше нема». М. Р. Стех підкреслює: «В цих спогадах, либонь, і слід шукати джерел свідомо сформульованої «героїчної програми» у творчості Костецького і багатьох її мотивів, приміром, – у світлі тисячів безіменних актів самопожертви, як, приміром, учасників похідних груп ОУН...» [20, с. 297].

1942 року І. Костецький замість приятельки виїздить на роботи до Німеччини. Відсутня інформація, як йому вдалось звільнитися від участі

остарбайтера. Дослідники біографії вказують, що вже 1944 року І. Костецький працював у газеті «Дозвілля», а в жовтні 1945 р. він став учасником доленосної зустрічі, на якій було засновано Мистецький Український Рух (МУР), а згодом був одним із найактивніших (поряд із Ю. Шерехом) організаторів і провідників цієї організації.

Цей час був вельми сприятливим для літературної творчості І. Костецького. Це період яскравого виявлення його таланту як прозаїка – майстра малих прозових форм та повістей («Ціна людської назви», «Тобі належить цілий світ», «День святого» чи «Історія ченця Гайнріха»), як драматурга (автора новаторської в контексті світового театру протоабсурдистської драматичної трилогії «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться» та «Дійство про велику людину»), критика, літературознавця, полеміста й перекладача.

Важливе місце в житті Ігоря Костецького займає журналістська діяльність. Ю. Шевельов згадував: «Його головною мрією було видати власний журнал, що мав зватися «Хорс». Він роками збирав матеріал, літературні твори чи ілюстрації. Він листувався з письменниками, українськими й німецькими (до інших націй шляхи тоді були закриті). Бо в цьому журналі українське мало поєднатися з чужинецьким, усесвітнім–концепція, якої українська еміграція тоді зовсім не була спроможна сприйняти» [Шевельов, с. 138]. Також письменник значився серед співавторів часопису «Україна і світ» - неперіодичні зошити-збірки з питань культури, літератури, мистецтва і громадського життя, що виходили в Ганновері 1949 – 1969 роками (всього їх вийшло 28). Цікаво, що в останньому номері часопису головним редактором повноправно вказано І. Костецького, поряд із Е. Котмаєр та М. Цариником. Важливе місце посідав у журналі відділ літературної критики, у якому більшість публікацій належала І. Костецькому.

Вищезгаданий Ю. Шевельов вважав співвітчизника суворим та авторитарним редактором: «Коли він дістав від Анатолія Галана оповідання,

написане в традиційній реалістично-фейлетонній манері, Ігор переписав його від початку до кінця, змінивши кожне речення, переставивши епізоди, переробивши увесь стиль, так що не буде великим відхиленням від істини, коли скажу, що незмінним лишилося тільки прізвище автора та ще хіба фабула в її долітературному перебуванні» [Шевельов, с. 138]. Тобто «Україна і світ» пропагувала особисту культурно-ідеологічну позицію автора, що було однією з його концептуальних настанов. Тому відносно довготривале видання часопису, різнопланова структура (фахові літературознавчі студії, новинки культурного життя, переклади) засвідчує не лише літературний, а й редакторсько-журналістський хист діяча.

І. Костецький був одним із тих, хто не емігрував до США по закінченні Другої світової війни. Він болісно переживав від'їзд своїх однодумців. Для письменника розпочалось відчуження, адже він не розділяв думок української інтелігенції, що проводила культурну та громадську роботу в Німеччині. І. Костецький спочатку втратив можливість працювати у газеті «Українська трибуна» (контрольована націоналістами з бандерівського крила ОУН), а потім був звільнений з «Українських вістей». Цей час міг стати кризовим для модерніста, що зазначає він сам у «Попередній сповіді», написаній у 50-х роках ХХ ст.: «Якщо вони мене цінять не як духову одиницю... а цінять мене тільки за ступенем фізичного наближення до того чи того політичного угруповання, то зрекаюсь їх» [19]. Допомогла вижити в ті часи як матеріально, так і духовно перекладацька діяльність. Разом з дружиною, німецькою поетесою і перекладачем Елізабет Коттмаєр, І. Костецький засновує видавництво «На горі», в якому видає десятки першорядних видань, від вибраних творів Т.С. Еліота до віршів П. Верлена. Деякі із перекладів мають колосальне значення для української культури, зокрема: перше повне видання перекладів усіх Шекспірових сонетів у перекладі Костецького (1958), найповніша в свій час добірка перекладів віршів і канто Е. Павнда (знову в перекладах Костецького, 1960), двотомне видання віршів Стефана Георге в перекладах І. Костецького та О. Зуєвського

тощо. Тобто предметом наукових інтересів письменника була переважно експериментальна література, сміливі формальні пошуки, що позначалися на мові творів. Саме спостереженнями з означеного питання наповнена його робота, присвячена Стефанові Георге. Характеризуючи середовище, в якому формувався естетичний феномен поезії Стефана Георге, І. Костецький підкреслює: «Воля жити в певних ідеях, якщо вона є і волею виявляється у цих ідеях, не може здійснюватись без переходу через середовище. Інакше сказавши: волевияв можливий тільки через форму» [Тобі належить світ, 404].

Крім того, літературознавець переклав окремі твори Федерико Гарсія Лорки, Новалиса, Казимира Едшміда, Станіслава Єжи Леца і був редактором третього повного українського перекладу Біблії, здійсненого І. Хоменком і виданого 1966 року.

Письменник продовжував працювати в театральному середовищі. 1967 р. експериментальний театр у Голландії ставить його драму «Черниці», а німецькі радіостанції транслюють серію п'єс. У 70-ті рр. ХХ ст. І. Костецький відвідав Москву, де надрукував статтю з теорії літературного перекладу. Наприкінці життя модерніст планував видання 20-томного зібрання своїх творів, але цей задум залишився нереалізованим, а багато творів є незавершеними. 14 червня 1983 р. І. Костецький помер від раку в Швайггаймі біля Штутгарту.

1.3 Рецепція творчості Ігоря Костецького крізь призму літературної критики

Художня проза Ігоря Костецького – фактично, ще не написана сторінка вітчизняної історії літератури. Мала рацію Соломія Павличко, стверджуючи, що «напередодні ХХІ віку українська літературна історіографія не помітила однієї з ключових фігур власної літератури в ХХ сторіччі». До того було лише кілька рецензій на «Оповідання про переможців» (1946) і невеличка післямова до цієї книжки], а далі впродовж наступних майже сімдесяти років – ледве не суцільна тиша, а в ній – поодинокі та, здебільшого, малопритомні спроби збагнути феномен художньої прози письменника. (Щасливим винятком можна вважати хіба що декілька розвідок Марка Роберта Стеха). Віктор Петров у статті «Ігор Костецький та його критики» одразу зауважує: «“Новелі” Ігоря Костецького – були суворим і, слід визнати, нерадісним випробуванням для нашої критики. Можна по-різному підходити до “Новель”, можна сперечатись в оцінці їх мистецького значення, – чому, власне, ні... але й найменше не доводиться сперечатись у визначенні того, що наша критика зазнала тут жорстокої поразки. В оцінюючих змаганнях з автором “Новель” критика не вийшла переможною». Нічого дивного в цьому немає, вважає Петров, і знаходить цілковито раціональне пояснення: «Він мистець, бо він критик. Тут коріння його змагання з критиками й критиків з ним». Зрештою, і сам письменник у розмові з Юрієм Соловієм зізнався (коли зайшла мова про його художню прозу) не без добре відчутного суму: «Ще моя справа складніша тим, 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».

Показовою для ілюстрації невтішної ситуації з рецепцією художньої прози І. Костецького є стаття Віталія Мацька, присвячена концепції людини і світу в українській діаспорній прозі. Зрештою, автор не виконав

анонсованого в назві статті завдання (сформулювавши його, можливо, занадто масштабно, тоді як торкнувся він, і то – доволі побіжно, – лише одного роману В.Винниченка), але мені впало в око його небажання бодай зауважити в огромі української діаспорної прози доробок таких знакових письменників, як І. Костецький, Ю. Косач, З. Березан або Леонід Лиман. Ці четверо не згадані навіть для годиться, хоча б через кому не перераховані. Можливо, В. Мацько їх просто не знає, але говорити про концепцію людини й світу в діаспорній прозі, не беручи до уваги твори цих письменників (й І. Костецького зокрема), є упущенням супроти літератури. Якщо Ростислав Семків цілком слушно писав про В. Домонтовича в тому сенсі, що без його романів «канон української літератури ХХ сторіччя просто не склеюється», то наразі можна додати, що без усебічного врахування прози І. Костецького, згаданий канон виглядатиме ущербним, спотвореним і просто неповноцінним. Присутність у вітчизняній літературі такого прозаїка, як Костецький (цей письменник далеко не вичерпується прозою, але наразі мова – лише про художню прозу), свідчить, як мінімум, про дорослий вік цієї літератури, про високий рівень її організації та самосвідомости. Димова завіса соціалістичного реалізму приховувала від нас правдиві масштаби української літератури; тепер ми отримали шанс поважати власну літературу, бо зроблене в ній, скажімо, одним лише Костецьким цілком відповідає духові поступу світової літератури у ХХ столітті. Бо навіть у тих випадках, коли письменник виглядає ледве не самотнім у полі воїном (а це випадок саме Костецького), він все одно виглядає потужно та переконливо.

Юрій Шерех у відомій доповіді, виголошеній на І з'їзді МУРу, говорив про Костецького, зокрема, таке: «Європеїзм Ігоря Костецького йде почасти від літературного експериментаторства, почасти з переконання, що Україна і українська література повинні принести світові вселюдську правду. Його реалізм хоче бути реалізмом людської душі, хоче фіксувати кожний порух людської свідомости і підсвідомости, те, що школа Джойса називала потоком свідомости, а сам Костецький воліє називати потоком притомности. Не

творення типів, як вимагав старий реалізм, – бо тип – це завжди умовна схема, статика, а схоплення безупинної плинності людської свідомости в її русі, фіксуючи важливе і мало важливе, сутнє і ніби випадкове, але в суті теж зумовлене. Ця метода, з одного боку, віддає данину суто індивідуальному, а з другого – підкреслює спільне всім людям, нівелююче, однакове – і тим самим виявляє загальнолюдське, вселюдське, надчасове і наднаціональне – що відповідає ідеям вселюдського гуманізму» [37, 175]. «Реалізм людської душі» (на відміну від старого реалізму статичних типів і обставин), про який говорить Ю. Шерех.

Це, глибоко усвідомлене місце письменника в етико-стильовій палітрі тогочасної літератури, відзначив також Григорій Грабович: «У формі глибокого зацікавлення сучасними й авангардними мистецькими явищами європеїзм проявляється в творчості окремих письменників (наприклад, Ю. Косача чи І. Костецького) і навіть в різних колективних спробах (журнал «Хорс»)» [5, 33]. Не забув про Костецького і Богдан Бойчук у полемічній репліці про модернізм і його творців: «Мало того, в українській літературі існував також високий модернізм. Його уособлювали Костецький і Нью-Йоркська група» [5, 35]. Зрозуміло, що знов-таки йдеться про дорослий вік і відповідальність мистця за людину й мистецтво, яке цією людиною має бажання й сміливість опікуватись. На чому вкотре наголошує і Марко Роберт Стех, говорячи про світогляд Костецького: «Проте у своїй суті світогляд Костецького був побудований на авангардистських ідеологіях революційного періоду 1910–1920 років, насичених могутнім ентузіазмом і вірою в майже необмежені можливості людини впливати на перетворення модерного світу.

Особливо близьким для нього у тому контексті був ідеалістичний, суб'єктивно індивідуалістичний світогляд раннього експресіонізму, дух якого він переніс майже непошкодженим (хоча помітно модифікованим) через жахливі роки сталінізму, Другої світової війни та особистого досвіду невільничої роботи остарбайтера в нацистській Німеччині».

Проблема художньої прози І.Костецького – це насамперед вирішення комплексу етичних питань, що ставляться автором у художніх творах. Як не дивно, цей високий модерніст із ледве не тотальним очудненням мови власних творів (взяти хоча б хрестоматійно відомі «Шість ліхтарів і сьомий місяць», «Поет та його жінки», «Ціна людської назви», «Повість про останній сірник») і ледве не сакралізацією письменницького як, не забував і про читацьке що.

Творча манера митця поєднує декілька важливих аспектів. Основний з них – відмова від постулатів національної класичної літератури та переорієнтація на засади модерністичної європейської традиції. І. Костецький намагався європеїзувати українську літературу, вивівши її зі стану ізоляції, своєрідного «культурного гетто», у якому опинилося українство. Насамперед, це стосується формального вираження творів, тобто мови: «Ігоря Костецького по-особливому цікавила ідея модерного стилю в українській літературі, причому саме під кутом зору національних мовних «канонів» він намагався осмислити специфічні культурно-естетичні та суспільно-історичні умови входження нашої словесності в тогочасну європейську модерну культуру» [11, с. 79]. Як зауважив літературознавець О. Соловей: «Вимогливість письменника в питаннях оцінки здобутків української літератури вражає й сьогодні, бо це фактично незнаний у вітчизняному культурологічному дискурсі рівень самовіддачі та самопожертви заради культури нації». [Соловей, с. 52]. Однак письменник не відкидав повністю «народної основи» мистецтва, а лише стверджував: «Модерне мистецтво з пошаною ставиться до мистецтва народного ритуального та вжиткового», але стоїть «понад національною обмеженістю» [21, с. 381-382].

Другий аспект – питання приналежності української літератури до мистецького напрямку. Письменник вважав, що всі перешкоди на шляху розвитку культури пояснюються тим, що сучасники обрали неправильний вектор орієнтації. Діаспора замкнулася у своїй національній окремішності, а

материкові діячі почали орієнтуватися на властиві російській культурі пріоритети. І. Костецький усвідомлює різноманітність російської та української культур у світоглядних позиціях: якщо перша тяжіє до реалізму, то друга – до бароко. «Органічний стиль для росіян – «реалізм», «правда життя», «велич російської душі в ділах щоденного героїзму» і подібні речі, для мене органічно огидні... А думаєш, звідки походить оця сутичка між В. Некрасовим та іншими з-за «Поєми про море», з-за нестерпного для кацапа «псевдопатосу»? Саме тому, що О. Довженко, П. Тичина, Ю. Яновський – це ж ускладнені відміни нашого прадавнього бароко, і на цих полях тільки й може розвиватися література українського роду» [6, с. 135].

Ю. Шевельов відносив І. Костецького до ряду потенційних «органістів», наслідок засвоєння ним досвіду Е. Гемінґвея та Дж. Джойса. Наголошуючи на європеїзмі І. Костецького, Ю. Шевельов акцентував експериментаторство у його літературній творчості, що творило «реалізм людської душі» через фіксацію «кожного поруху людської свідомості і підсвідомості» [Шерех, с. 175].

Отже, І. Костецький орієнтувався на літературу модернізму і намагався виробити таку творчу манеру, яка б відповідала естетиці цього напрямку. Дослідивши особливості творчості І. Костецького, літературознавець С. Павличко зазначила: «Він іноді шокував «нереалізмом» творчої манери і не завжди вдалим експериментом (особливо тих, для кого взірцем лишалися естетичні канони вікової давнини), але водночас, і це найважливіше, – відкривав нові шари українського художнього мислення у ХХ столітті [14, с. 504].

РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ ЧУЖОГО/ІНШОГО У НЕЗАВЕРШЕНОМУ РОМАНІ «МЕРТВИХ БІЛЬШЕ НЕМА» ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

2.1 Образ завойовника як репрезентант постаті «Чужого» в культурі

Незавершений роман «Мертвих більше нема» писався у МУРівський період діяльності І. Костецького, тобто у 40-х рр. ХХ століття. Незважаючи на те, що роман не має кінцівки, структуру, характер, стиль та ідейний задум можна зрозуміти, прочитавши вже написану частину. Другою особливістю роману є наявність присвяти до нього. І. Костецький присвячує роман очільнику та ідеологу національної боротьби, молодому керівнику ОУН – Степанові Бандері. Письменник у творі конкретно не вдається до опису Степана Бандери як персонажа, а вивіщує його до ролі ідеалу й вождя нації.

Матеріалом для роману «Мертвих більше нема» служила діяльність груп ОУН(б), з представниками яких І. Костецький познайомився і почав співпрацювати у Вінниці 1941 року.

Специфіка роману полягає також у незначній кількості героїв. Основну вагу ідейно-естетичного навантаження бере на себе головний герой, галичанин на псевдо Андрій. Твір підписаний іншим псевдонімом Гліб Подольський – йому І. Костецький делегує роль фіксатора героєвого мовлення (своєрідного «скриптора»), обігруючи приналежність містифікованого прозаїка до кола подолян (на протипагу героєві-галичанину). Герой не описує події у реальному аспекті, а пропускає їх крізь призму власної свідомості, про що зазначає й дослідник твору О. Соловей: «Творить або перетворює світ, черпаючи всі складові цього творення зсередини, зі свого ества, свого одноразового розуміння цього світу, але це розуміння водночас виглядає універсальним, дотичним до багатьох» [17, с. 362]. Цікавим є і той факт, що прізвище Подольський трапляється також в

інших романах І. Костецького («Троє глядять у дзеркало», «Людина без чару»), але в якості героя, а не містифікованого автора.

Роман І. Костецького «Мертвих більше нема» висвітлює крізь призму бачення героя, а також містифікованого автора Гліба Подольського, взаємини між представниками різних етнічних спільнот. Імагологічний аспект вивчення роману становить основну проблему. Образи роману, незважаючи на малочисельність, групуються у дві опозиції: «своїх» та «чужих». Перші з них відображають національну ідентичність українців (передусім із Західної України) і представлені учасниками визвольного руху. Центральним образом цієї групи виступає головний герой Андрій. Натомість образ Чужого більш абстрагований та сукупний. Чужий у контексті твору сприймається реципієнтом насамперед ворожим та руйнівним. Однак у другій частині роману відбувається переосмислення гетерогенного образу, співставлення його із автообразом та усвідомлення їхньої тотожності.

Перші паростки приналежності до спільноти «своїх» описані героєм як спогад із дитинства. Рецепція Чужого малює перед читачем картину сукупного образу загарбника: *«Кожен з них наче британський колоніальний вояк, тільки що в незрівняно гротесковішому виданні, відчував усіма п'ятами гаряч зграбованої ним святої землі, що нею ступав або колесив»* (255-256, с. 304)¹. Ця ідея є зрозумілою з позиції автообразу, адже «протиставлення звуженого портрета чужинця ідеалізованому автообразу характерне для всіх націй у процесі самоусвідомлення, чи консолідації для вирішення політичних проблем» [5, с. 298].

Ідейне навантаження несе сцена підняття дітьми українського прапора на башті сільської церкви. Першим його помітив «тоненький панок», який польською адміністрацією був поставлений наглядати за життям селян. Так почалась «боротьба за прапор» (таку назву має також одна з новел збірки

¹ Тут і далі цитати з роману «Мертвих більше нема» подаються за журнальною публікацією: Подольський Г. [Костецький І.] Мертвих більше нема / Гліб Подольський // Кур'єр Кривбасу. – № 255-256. – 2011. – С. 298-342; № 257-258. – 2011. – С. 315-361; № 258-259. – 2011. – С. 227-280; № 260-261. – 2011. – С. 313-336. Номер випуску і сторінки вказуються у круглих дужках.

І. Костецького «Оповідання про переможців»), у якій маленькі галичани отримували перші уроки «затятости»: *«Було тихо і врочисто. Ніхто не сміявся. Не сміялися навіть ми, найменші, хто мав би, зрештою, повне право тут сміятися останнім. Ворога треба шанувати, треба шанувати не тільки тоді, коли він розумний, але й тоді, коли він уперто трудиться, - таку науку, хоч і несвідомо, винесли ми тоді»* (255-256, с. 304). Автор торкається фундаментальних національних підвалин, визнаючи за чесноту, а не оскаржуючи українську впертість. На основі цієї чесноти побудований наступний епізод: головний герой просить українською мовою продати йому квиток до Тернополя, на що касир відповідає: *«не розум'єм» доти, доки змішана україно-польська публіка гнівно не реагує, на що винуватець «пускає очі додола, до свого приладу, розсовує руки в різні сторони в повільному діловому русі і відрубє ... квиток»* (255-256, с. 307). Досвід, винесений з дитинства, дозволяє оповідачеві надалі його лише зміцнювати та шліфувати, доводячи впертість-затятість до ідеального гатунку, в основі якої усвідомлення власної гідності.

Прагнення усвідомити образ Чужого приводить головного героя в Іспанію, де він, подібно романтичному байронівському герою, виборює свободу пригноблених в громадянській війні. Ця поїздка утверджує героя у його націоналістичних ідеалах. Він здобуває досвід боротьби, яка знадобиться йому на теренах Батьківщини. Крім того, герой усвідомлює неготовність народу до можливого бою, аналізуючи історичний досвід боротьби українців з мадярами: *«Наш спротив мадярам відбувався на технічному рівні часів гайдамаччини, ми відбивалися дослівно вилами й насадженими сторчкака на дерева косами. Мадярські загони, що з жвавістю лядскехтів заходилися бити, грабувати й гвалтувати нужденне населення, мали перемогу легку й цілком логічну»* (255-256, с. 320).

Цікавою деталлю є аналіз психології чужинця-ворога, який герой проводить у бою з загарбниками: *«навіть найбрутальніший противник не може спекатися почуття несправедливості, якщо він її з власної або не*

власної волі коїть» (255-256, с. 320). Так оповідач характеризує поведінку мадяр та німців, виокремлюючи цим головний маркер чужинця: бажання нищити за будь-яку ціну.

Визначальною рисою українців є хоробрість. Герой порівнює безстрашних українських вояків, які не ховались під час обстрілу, з румунами: *«...я наводжу на них автомат, і вони моментально ховаються за горбом»* (255-256, с. 313). Таким чином, герой не лише описує дії завойовників, а й переосмислює їх, розуміючи, що право «цивілістів» закріплене за українським народом.

Кульмінаційне протистояння «Свій–Чужий» спостерігаємо у зображенні трьох вождів світу – Гітлера, Муссоліні, Сталіна. Безперечно, у наш час ці образи виразно негативізовані, позначені дефініцією «диктатор» або «тиран». Однак в романі І. Костецького певні образи описані не лише в такому ключі. Це зумовлено тим, що реалії війни формують образи диктаторів гіперболізовано, підносячи їх мало не до рівня богів (хай навіть грізних чи ненависних). «Сходження» таких богів у маси, а також віра у них як визволителів спричинила шокуjące ставлення народу – захоплення. І. Костецький детально описує виникнення такого відчуття і об'єктивно пояснює його певними історичними та національними особливостями.

Вперше із образом диктатора герой знайомиться в Іспанії. Ця подія згадується в романі досить розмито, але з неї чітко випливає одне: народ готовий підкорятися одній людині (у цьому випадку – Франко), фанатично увірувати в її силу: *«Збуджені червоні обличчя людей...люди вбрані здебільшого дуже бідно...На нас падають квіти, одна з них лунко вдаряється об мій шолом»* (255-256, с. 314).

Один з ініціаторів Другої світової війни – А. Гітлер – для багатьох українців на перших порах уособлював надію на визволення від комуністичного ладу. Народ сприймає його як рятівника та месника: *«...він був саме тим, хто заторкнув душу народу своєю появою в громах і блискавицях. Бо він був сподіваною, такою вимальованою тут, такою*

жсданою Божою карою» (257-258, с. 343). Образ Гітлера-чужинця викликає спочатку нестримне захоплення, що дає змогу відносити його до образів-міражів у літературі [5, с. 261]. Однак у творі декілька разів наголошується, що нацистська ідеологія не є органічною для українського народу. Політика Гітлера цікава оунівцям настільки, наскільки вона задовольняє потреби України. Це нівелює будь-які твердження про сприяння членами організації фашистського терору: *«Ми ніколи не мали, та й органічно не могли мати теплого почуття, яке ми плекаємо до героїв нашої історії»* (255-256, с. 318). Викривлене сприйняття нацистів детермінується навіть релігійними стереотипами. Зокрема, трактування німецької свастики – символу нацизму – відбувається в іншому, протилежному ракурсі: *«Ой людоньки!..та ж у них на танках хрести скрізь»* (257-258, с. 344).

Ідейний та військовий союзник Гітлера італієць Б. Муссоліні теж оцінений народом позитивно: *«Дуче був привітний і розмовляв з емігрантом так, як розмовляв би з останнім своїм земляком, і водночас почувалась ота грандіозна дистанція...яку вмiє дотримувати...справді величний дух»* (257-258, с. 347). Андрій, оглядаючи здалека дуче, детально описує його зовнішність: невеликий зріст, масивна голова із важкою щелепою, спітнілість. Поведінка вождя, його манера триматися з простими людьми викликає в нього захоплення. Найбільше імпонує *«збуджена, прихильна увага до кожного меншого становищем, хто з ним стоїть поруч»* (257-258, с. 347). Автор позиціонує образ італійського вождя як тотожний автообразу українця, адже в його поведінці виділяються такі риси як доброзичливість, гостинність, повага. Образ диктатора постає не з антигуманної сторони, а, навпаки, підкреслено європеїзовано та прихильно. Оповідач проводить своєрідні паралелі між Гітлером та Муссоліні на прикладі ставлення вождів до народу і як наслідок – відповідної реакції. Українці гостинно зустрічають іноземців за давнім звичаєм: із хлібом-сіллю, але лише Муссоліні розуміє цю традицію та схвально реагує: *«Тоді літній чоловік на хвилину зігнув голову, і відразу, знову випроставиися, подав тацю Муссоліні»* (257-258, с. 347). Крім

того, саме італійський диктатор називає захоплену територію Україною. Коли він чує слово «русіш», то сприймає це як особисту образу. Проте до політичних поглядів дуче автор разом зі своїм героєм ставиться іронічно, з певною поблажливістю, ніби усвідомлюючи та пророкуючи їх поразку, адже вони позначені *«безмежною наївністю, яка вгонила його (Муссоліні) в бездонний, непоправний океан помилок.»* (257-258, с. 347).

Останній із диктаторських образів описаний найменш розлого. Читач не має змогу самостійно прийти до розуміння, хто ж насправді такий Сталін. Проте він перераховує низку об'єктивних причин, які трактують образ Сталіна ворожим автообразу українця: *«Ми були рівні зі Сталіним тієї миті, він із своїми золотими спроможностями обертати навколо власної осі цілий світ, і ми, жалюгідна горстка збуджених молодих людей...»* (257-258, с. 328).

Для головного героя ідеальними варіантами вождів народу виступають президент Карпатської України Августин Волошин та очільник націоналістичного руху Степан Бандера. Це автообрази, тому вони позначені позитивною конотацією. Перший із них є духовним наставником народу, совістю нації, а другий – ідейним лідером та військовим ватажком. А. Волошина оповідач ідеалізує, вказуючи на нетиповість його ролі вождя: *«Сам отець Волошин, з яким ми бачилися тоді, запам'ятався мені навіки як людина, виткана з того матеріялу, що з нього творять святих...»* (255-256, с. 316). Постать С. Бандери є центральною у романі, однак прямих вказівок на його характеристику в тексті мало. Образ очільника націоналістів розкривається контекстуально, найчастіше завдяки лаконічній характеристиці іншими героями: *«А в нас тут нове життя починається... більшовики ніколи не повернуться, а буде в нас Україна, буде пан Бандера»* (257-258, с. 352). Бандера – образ-інкогніто, однак саме йому українці висловлюють довіру, адже асоціюють із образом «свого» завдяки його національній приналежності та ідеї створення вільної держави, що співзвучно мріям мільйонів.

Отже, образ «чужого» представлений у романі двома аспектами: колективно й індивідуально. Під колективним розуміємо узагальнений образ загарбника, тому він виразно негативний. Індивідуальні образи описані більш розлого та деталізовано і подекуди мають позитивну характеристику, тому що сприймаються етносом як «екзотичні герої».

2.2 Дуалістичність опозиції «Свій – Чужий» на прикладі образів роману «Мертвих більше нема»

У передвоєнний період українська етнічна територія була поділена між чотирма державами: найбільша частина – Кубань, Лівобережна Україна, Слобожанщина, Причорномор'я, частина Полісся і Правобережної України були захоплені військами більшовицької Росії і увійшли до складу СРСР; значна частина території – Галичина, Лемківщини, Посяння, Підляшшя, Холмщина, Волинь – була зайнята Польщею; частина земель Буковини і Придністров'я були віддані Румунії; землі Закарпаття відійшли до складу новоутвореної Чехословаччини.

Розділений територіальними і державними кордонами український народ існував у різних економічних, політичних, соціальних, релігійних умовах. Це спричинило нівелювання однорідності нації та набуття специфічних ознак представниками різних етнічних угруповань. Відомо, що західноукраїнські землі інтенсивніше переймали західноєвропейську культуру у ХІХ столітті, орієнтувалися на загальноєвропейські цінності. Історично склалося, що у цій частині України спочатку відмінили кріпацтво, провели суспільні реформи, ухвалили Конституцію. Українська мова не зазнала тотального переслідування, на відміну від Східної України, де були видані Валуєвський циркуляр (1863 р.) та Емський указ (1876 р.). Щоправда, тиск на українців та посилення польського шовінізму були притаманні і цим землям.

Гетерогенність умов проживання укорінилася на ментальному рівні та проявилася у світоглядних позиціях. Однак існують речі, які об'єднують етнос незалежно від усталених стереотипів. Насамперед, це стосується історичної свідомості, національної ідентифікації, патріотизму. Роман «Мертвих більше нема» репрезентує не лише антагоністичну модель «Свій – Чужий», а й відображає її дуалістичність та синкретизм, тобто трансформується теза, що «чуже» – видозмінене «своє».

Головний герой роману є представником Західної України. Завдяки його розлогим коментарям та описам читач знайомиться з українцями-східняками або «представниками великої України». Перша зустріч з ними відбувається в Іспанії. Гліб Подольський коротко характеризує їх: «...нам потрапила до полону група з так званої інтернаціональної бригади, серед якої билися люди з Великої України, билися під тим самим назвиськом загону імени Шевченка. Це були перші люди з осередньої частини нашої землі, що я їх зустрів на своєму віку. По-українському з них вмів розмовляти лише один» (255-256, с. 312). Рецепція героя оперує стереотипними постулатами: українець лише той, хто володіє українською мовою. Такий образ українця не відповідає уявленню героя.

Образ «Великої України» метонімізується і постає в уяві героя гіперболізовано страшним: «Вони ані хвилини не сумнівались, що те щось вкрай невиразне й невідоме, що більшість називала «Великою Україною»...що ця солодка потвора так одразу прийме їх у ласкаві ведмежі обійми і, чоломкаючися, обмаже їх слинявими козацькими вусами» (567-568, с. 334). Така характеристика має негативну конотацію. Проте її мета – не спаплюжити Україну загалом, а розвіяти романтичний міф про «ідеальну Україну», де гримить козацька слава і воля, адже стереотипність цього уявлення не відповідала описаній дійсності. Як наслідок, кожний член ОУН(б), потрапивши на територію Центральної та Східної України, мав стратегічне завдання: розбудити національну свідомість та скерувати народ до організованої боротьби.

Подібну негативізовану характеристику дає герой не лише підросійській Україні, а й народу, який там проживає: «Це була кругла орда людей, переважно босих і переважно без поясів, вони звідкись бралися, дерлися гуртом до переїзних авт, або, як вони їх називали, до машин...» (257-258, с. 335). Найбільш шокуючою є сцена вечірнього гульбища, організованого стихійно внаслідок низького рівня культури місцевого населення: «Що було найжахливіше – це лайка, неугавна, безперервна,

безкінечна, рафінована в своїй неуявленій сороміцькості лайка... Ці люди були знайомі між собою кілька днів, але вони всі уже були через «ти» і перебували в найінтимніших взаєминах між собою...» (257-258, с. 337). Герой не приховує, що перше враження від «Великої України» було «від'ємним».

Один із другорядних героїв роману (Василь Вербів) порушує історіософську проблему творення нації та пояснює причини її духовної деградації: *«Народ у стані недоростка. Інтелігенцію знищено...Дух дорівнює нулеві. Єдина мета існування – збереження чистої екзистенції» (257-258, с. 324).*

Однак чим довше перебуває герой разом із своїми однодумцями на теренах «Великої України», тим більше він переконується, що відмінність місцевого населення спричинена не ментальними чи світоглядними особливостями, а штучно насадженою ідеологією, формальним вираженням якої є, насамперед, російська мова і культурна ідентичність. Яскравим прикладом цього твердження є епізод, коли одна селянка прихильно ставиться до Андрія та його посестри Ірени, напуває їх молоком, однак при цьому повчає свого синочка російською мовою: «Дай дяді здрастуй!» Такий конформізм неприйнятний для головного героя, адже визначальною рисою української нації він вважає впертість. Саме людською лояльністю та безпечністю пояснюється також прихильне ставлення селян до фашистських окупантів. Ідейна невизначеність народу трансформується кожний раз по-новому: спочатку маси, хоч і примусово, схилиються перед більшовицькою владою, потім готові прийняти умови німецького командування, однак, зрештою, хочуть служити українській ідеї під проводом С. Бандери. Цей конформізм призводить до двоякої ситуації: з одного боку українці є в ролі пристосованців у суспільно-історичних умовах, а з другого – в ролі борців за кращу долю Батьківщини.

Кульмінаційне загострення конфлікту виникає під час розмови двох персонажів роману: Андрія та Петра Вишневецького. Під час дискусії, яка

виникла між ними після першого знайомства, вони є умовними делегатами різних ідей: перший – представників націоналістичного руху; другий – денаціоналізованого населення Центральної України. Дискусія наповнена не лише глибоким змістом та ідейністю, а й має неординарне формальне вираження: герої розмовляють різними мовами, а наприкінці переходять на українську як ту, що створює між ними найтісніший зв'язок: « – *Так ви українець? – Так є. – Так таки справжній, справжнісінький українець? – Я набрав у легені повітря і вимовив: - Атож, авжеж, егеж, а-я, аякже, да, канєшна*» (258 - 259, с. 232).

Наступним кроком дискусії є відстоювання власної позиції та оперування фактами у ролі прикладів: « – *Але, справді, чому ви проти незалежної України? – А на дідька вона потрібна? – Добре, але ж мусить на цих землях щось бути? – А що мусить бути! Тим часом будуть німці. – Ну, і що? – Позаганяють у колгоспи і діло з кінцем!*» (258-259, с. 237).

Незважаючи на зовнішню невимушеність дискусії, герої мають різну мету: якщо Петро Вишневецький просто висловлює власні роздуми про перебіг подій та їхні наслідки, то Андрій працює під прикриттям і повинен поширювати ідеї відбудови незалежної України. Тому для останнього є вагомим, як закінчиться дискусія і чи зможе він переконати опонента у своїй правоті: «*Ми були роковані одне одному, і якби наше побратимство не відбулося, це було б не тільки моєю особистою поразкою, але було б також нашою спільною смертю*» (258 - 259, с. 237). Після завершення суперечки герої не стають ворогами, а, навпаки, прагнуть співпрацювати один з одним. Петро Вишневецький вступає у лави членів ОУН(б), підсилюючи власний дух ідейного авантюризму.

Найпомітніше оунівська організація розгортає свою діяльність у Вінниці. Місто окуповане німецькою армією, що спричиняє внутрішній розлад, деструкцію та переформування основних сил на цій території: «*Українським проспектом успішно просувалися містечкові пророки, розчаровані емігранти, прапорики в ролі генералів, власники газет в ролі*

єпископів, продавці цукру, коньяку та ідей» (260 - 261, с. 318). Автор таким чином моделює дифузію ідей, поглядів, національностей, у якій важко відстояти корені власної ідентичності. Важливим завданням оунівців стала не лише усна агітація серед населення, а й створення своїх органів при освіті та поліції.

Яскравим епізодом пробудження національної свідомості є сцена у вінницькому театрі, репертуар якого становили в основному зарубіжні п'єси. Розпочалась вистава українським гімном, який справив на публіку шокуюче враження: усі піднялися й стали виконувати його разом з артистами. У стінах цього театру гімн не виконувався більше двадцяти років. Лише деякі з присутніх усвідомлювали, що насправді виконують хористи. Люди почали блискавично пригадувати слова, старші підказували молодшим. Інколи ставався розлад: одні співали «вороги», інші – «воріженьки», частина співала «козацького» роду, а решта – «українського». Проте декілька хвилин, впродовж яких виконувався гімн, зуміли об'єднати різнорідний натовп в єдине ціле, нівелювавши відмінності між «своїм» та «чужим».

Другою несподіванкою виявилось те, що замість відомих усім «Трістана та Ізольди», «Лебединого озера», «Євгенія Онегіна» актори самовільно вирішили поставити дует Одарки і Карася з першої української опери «Запорожець за Дунаєм». Вибір жартівливої української пісні сприймається як «шароварщина» і змагання в атрибутивній українськості на противагу європейському високому мистецтву. На перший погляд, цей виступ не створює ніякого ідейного навантаження. Проте вибір саме цієї пісні зумовлюється тим, що вона відображає українську ментальність: сприймати усе крізь призму гумору, що має у деяких випадках викривальне значення і дозволяє говорити про серйозні речі з легкою іронією: *«А ми проспівали вам українську пісню!.. А ви собі як хочете»* (260 – 261, с. 328). Цікаво, що перед виступом Петро Вишневецький за лаштунками веде розмову із акторами, де критикує їх за те, що вони орієнтуються на російську театральну традицію, а не на загальноєвропейську. Він також забороняє

виконувати оперу «Запорожець за Дунаєм» з метою профілактики, адже серед глядачів – представники німецької влади. Однак коли трупа виконує всупереч його настановам пісню, він не сердиться, а, навпаки, відчуває себе зворушеним.

Апофеозом трансформації «чужого» у «своє» є картина з другої частини роману (збереглися лише окремі фрагменти). Цей епізод називається «Розмова із жидом». Якщо у першій частині роману автор описує ворожі відносини з іншими національностями, то у цьому фрагменті показує, навпаки, толерантне ставлення один до одного, причому з обох боків. Головний герой заявляє: «Націю мого гостя я шанував!» – не зважаючи на те, що у реаліях війни євреї зазнають переслідування. А жид веде відверту розмову, у якій заявляє, що насправді у душі є українцем: *«Я справді люблю українське, люблю його і вірю в його великі можливості»* [18, с. 349].

Гетерогенність між представниками Західної та Центральної України нівелюється поступово протягом твору. Головний герой усвідомлює свій генетичний та культурний зв'язок з «Великою Україною» та не сприймає її як меншовартісну. Центральною ідеєю роману є теза, проголошена Глібом Подольським під час однієї розмови із побратимом Петром: *«...невже ж не може сорокамільйонний народ, невідомо не має права такий великий по-своєму народ, як наш з вами, ані встати, ані сісти, ані дихнути...»* (258-259, с. 244). Отже, коли у народу є спільна мета і завдання, він може об'єднатись і створити націю.

РОЗДІЛ 3. СПЕЦИФІКА ОБРАЗІВ СВОГО / ІНШОГО /ЧУЖОГО В МАЛІЙ ПРОЗІ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

3.1 Образ Чужого як репрезентант ворога в збірці новел «Оповідання про переможців» та «Тобі належить цілий світ»

Серед прози І. Костецького провідну роль відіграють новели. Їхні лаконічні та драматичні сюжети служать для передачі авторських роздумів про різні сфери життя. Помітною у цьому плані є збірка «Оповідання про переможців», до якої входять дев'ять творів. У післямові до новел літературознавець В. Державин зазначає, що в них *присутній «органічний чинник нового ідеалістичного мистецтва прози, яке відкидає гадану самовартість описової матерії т. зв. реалізму і оперує переважно емоціями й афектами»* (с.25). Тобто критик стверджує, що прозі І. Костецького характерні ознаки стилю західноєвропейського модернізму, зокрема пошук формальної і змістовної новизни та потік свідомості.

Новели написано у воєнний період, тому актуальним у них є протистояння воюючих сторін та опис їхніх позицій. Виходячи з цього можна чітко простежити специфіку кореляції Свій / Чужий. Зокрема, у новелі «Зоря» І. Костецький зображає взаємодію поліцая та чоловіка з табору, не вказуючи імен, національності чи віку. Кульмінаційним моментом є їхня зустріч в нічному провулку і ототожнення один одного як потенційно небезпечних. За протоколом поліцай змушений перевірити наявність паспорта у чоловіка або затримати його за те, що він далеко відійшов від місця перебування. Однак напруження між двома героями зникло після того, як наглядач помічає, що у відділку таборянин листає німецькомовний часопис. Це означало, що він досконало володіє мовою ворога, тому до нього можна звертатись як до свого: *«...ці кілька речень поліцай вимовив чітко своєю мовою, не намагаючись примітивізувати її для розуміння чужинцевого. Затриманий міг би навіть витлумачити факт неперекручення мови як кусник поваги, принаймні уваги - уваги дорослого до дорослого...»* (с. 9)

У новелі «Бомбардування» письменник чітко ділить героїв на дві групи за локацією. Ті, що знаходяться «згори», перебувають у позиції винищувачів, а ті, що захищені «знизу», - у позиції жертв. Автор почергово розповідає емоційний стан кожної з груп, розмірковуючи, що через випадкову приналежність до них, люди втрачають індивідуальність і підпорядковуються загальній ідеї: *«Я певен був, що коли б я не скинув моїх бомб, вони там нанизу, оті релігійні на своїй зеленій землі, все одно ненавиділи мене як ворога»* (с. 17). Тобто простежуємо думку, що ворогу як репрезентанту Чужого приписують найгірші узагальнені риси. Внаслідок цього відбувається нівелювання окремих особистостей і генерується модель стереотипної поведінки, яка повинна відповідати соціальним очікуванням. Фактично це означає неможливість вийти за рамки певного середовища і залежність від нього.

Найбільш розлого кореляцію Свій / Чужий виявляємо у новелі «Битва за прапор». Заголовок новели є алюзією на назву одного з розділів роману «Мертвих більше нема», хоча сюжети творів абсолютно різні. Боротьба за знамено є важливою художньою деталлю для письменника, оскільки завдяки їй передано не стільки зовнішню сторону протистояння (бій, змагання), а його внутрішній зміст (самосвідомість, ідейність).

Новела І. Костецького починається безпосередньо з кульмінації. Опис дійових осіб зосереджено в характеристиці їхніх рук: *«Одна рука, будиши ще зовсім маленькою ручкою, закинула в бур'яни пугу підпасича, а взялася до долота, до стамески, до шершетки, до чудодійного струменту, виганяла з серді сосни завиткувату запашну стружку, росла і набрякала кров'ю... Друга рука трималася за пастушачий бич довше і розважніше, росла повільніше, вирізаючи прегострим ножем вудки з ліщини...»* (с. 19).

Головні герої – білорусин Михайло Сожанин та українець Пилька Вовк - воїни повстанчого загону отамана Королевича. Разом з іншими хлопцями вони звільняють місто від окупації німцями. Однак в той час, коли «одні дострілювали збаламучених оборонців, а другі розчиняли в'язничну браму, а

треті здобували друкарню...ці двоє, нехтуючи благами й солодоцями побідників...ухопилися правицями за держак ворожої коргви» (с.19). Враховуючи фізичну дужість та витривалість один одного, воїни розпочинають суперечку з метою вплинути на противника психологічно. Приводом до сварки стає різна національна приналежність. Не зважаючи на те, що в героїв має бути повага, викликана воєнним побратимством, українець прагне показати супротивнику зверхність і зневагу: *«розпаношились, позабували, що якби не українці, то й досі чалапали личаками по дригвах» (с.20).* Національна образа глибоко ранить білорусина, однак він стримує себе, щоб не крикнути у відповідь: «хохол». Вирішення суперечки відбувається декілька днів потому в землянці, коли отаман засвідчує перемогу Михайла словами: *«Хто почуваче себе сином народу так далеко, що, не моргнувши оком, обляпує національну гідність побратима зброї...то такого відразу по шапці» (с. 20).*

Письменник ускладнює інтригу новели тим, що ще раз зводить героїв на полі бою, проте в інших позиціях. Пилька схоплюють вороги і починають катувати в той час, як Михайло перебуває в засідці. У душі останнього йде боротьба: врятувати життя побратима чи помститися за образу. Однак коли читач дізнається про смерть українця, сюжет розширюється любовною лінією. Білорусин змушений повідомити про смерть товариша його дівчині Парасці, у яку сам таємно закоханий. Розповідаючи новину, Михайло водночас робить пропозицію руки і серця: *«...самій важко, і те, і се, а він, Михайло Сожанин і порадою допомогти, і харчем, і грішми, ну й обороною...» (с. 23).* Тому мотив вбивства Пилька автор залишає на роздуми читачеві, не називаючи його конкретно.

Якщо розглядати основний конфлікт новели з позиції імагології, то його можна трактувати за аналогією до висновків Д.-Анрі Пажо про форми рецепції національного. Учений виділяє чотири факти інтерпретації іноземної культури: 1) «вища» по відношенню до своєї; 2) «нижча» стосовно власної; 3) двосторонній зв'язок, оснований на взаємоповазі;

4) односторонній зв'язок чи об'єднання культур. Отже, протистояння між героями твору виникло на основі стереотипу, що українська культура є «вищою», ніж білоруська, тобто через викривлене бачення Чужого.

Для того, щоб свідчити про війну конструктивно, необхідно апелювати до травми національно, ментально маркованого Іншого. Симптоми втрати об'єкта (батьківщини, держави, дому тощо) та не менш травматичної зустрічі з Іншим вирізняють твори воєнної чи повоєнної тематики. У новелі «Тобі належить цілий світ» (1946) І Костецького зустріч Фріца Мюллера з Іншим трансформує його уявлення про поняття честі, свободи, цивілізації загалом, що закінчується моральним і фізичним самогубством героя.

І. Костецький втілює тему фізичної і психічної травм, які переживає герой новели німець Фріц Мюллер, повернувшись із упівського полону та концтабору Бухенвальду.

Воєнна травма, яку переживає німецький вояк Фріц Мюллер, у «Тобі належить цілий світ» І. Костецького проявляється як фізично, так і лінгвістично. Даремно намагаючись налагодити життя в повоєнній Німеччині, встановити взаєморозуміння в родині, яка вижила після бомбардувань, він проявляє відчуженість, неспроможність адаптуватися до повоєнного світу, повернути собі попередню ідентичність. Утім, поле травми колишнього ветерана вермахту, який переживає депресію, не обмежується лише фізичними ранами, які він виніс із поля бою та упівського полону, як і не вкладається в категорії поразки чи втрати.

Травма Фріца стає лакуною, яку не можуть заповнити мати, дружина, син, яка загалом не підлягає зціленню, є неминучою та непоборною, бо пов'язана з переосмисленням етичного закону, який руйнує природу «того, за що варто вмирати». Ядро проблеми сконцентровано навколо психологічного оновлення Фріца, зміщення акценту з принципу, що йому «належить цілий світ» тому, що він німець, на принцип, що світ «належить винятково добрим людям», які виборюють справедливість у, здавалось би, неможливих умовах.

Психологічна метаморфоза, що відбувається з Фріцом не обмежується переосмисленням етичного закону. Вона зумовлена знанням про те, що українські повстанці, які побачили в ньому «не ворога, а людину», мусять загинути в протистоянні з незрівнянно дужчим супротивником, бо світ облаштовано несправедливо. Знання про те, що станеться, неминучу й не виправну трагедію, призводить Фріца до нездатності радіти власному порятунку й порятунку своєї родини. Цікаво, що сюжет твору «Тобі належить цілий світ» реалізується за допомогою повторення одних і тих же слів і фраз – прийому, який автор використовує для імітації техніки «потoku свідомості» (чи, за словами І. Костецького, «потoku притомності»).

Письменник концентрує увагу на психологічній еволюції героя, фізична травма якого, отримана на полі бою («неймовірно страшний удар по голові»), стає причиною до пробудження зі стану несвідомості. Загалом стан пробудження Фріц переживає двічі: після першого удару по голові, переміщуючись зі світу ідилічного німецького міста у світ воєнного хаосу (упівського полону, націоналістичного підпілля, концтабору Бухенвальду), та після другого, дистанціюючись зі світу підпілля в повоєнну реальність.

Однак повернення до бюргерського світу, «пробудження зі сну» після другого удару по голові відбувається на іншому, незахищеному ілюзії, як у першому випадку, стані. Замість зцілення (регресії) травма Фріца, який покидає дім, родину, Німеччину, лише розпалює його уяву (прогресує). Як бачимо, ситуацію лакуни в «Тобі належить цілий світ» І. Костецький демонструє у вчинках Фріца, який через власне уявлення про честь і безчестя втрачає можливість національного (як німець) і родинного (як батько, чоловік і син) самоствердження. Текстову лакуну можна помітити у зміщенні сенсу, велика частина якого йде в підтекст. І. Костецький, оповідаючи травматичну історію Фріца, дає змогу відчути власну інтенцію не лише в психологічному дисбалансі протагоніста, а й у значущих деталях оповіді.

Отже, зустріч Фріца з Іншим змушує його переглянути категорію власних життєвих цінностей аж до їхнього відторгнення. Можна припустити,

що образ героя є маргінальним, адже він уже не належить до когорти своїх, але й поведінка чужих йому малозрозуміла, хоч і прийнята ним на підсвідомому рівні. Проте нещасливе закінчення новели (самогубство Фріца) не розв'язує поставленої перед читачем проблеми, а навіть наштовхує на думку про неможливість її вирішення.

3.2 Трансформації образу Іншого на прикладі повісті «Мій третій Рим» та новели «Ціна людської назви»

Серед прози Костецького виділяється повість «Мій третій Рим» (1962—1964). Підзаголовок з «Книги подорожей» настроює на дорожній щоденник, спогади, але вже в парадоксальному першому реченні автор дає зрозуміти, що читача чекає щось більше, ніж спогади туриста. *Отже, «якщо ви виружджаєтесь до незнаной вам країни, не знавши наперед, як ви про неї писатимете, значить, ви не справжній мандрівник. Ви тоді слабенький додаток до подорожнього довідника» (с. 11).*

Належним буде пояснити назву повісті. У ній обіграно релігійно-політичну міфологему «третій Рим». Під онімом «Рим» розуміють не стільки територіальне розміщення, певний історичний локус, а добу розквіту людської культури, апогей цивілізації, які набувають узагальненого значення. Згідно з автором цієї доктрини (чернець Філотей) історія складається з трьох періодів імперії: перший Рим (де Рим - столиця античної Римської імперії), другий Рим (Константинополь як столиця Візантії) і третій Рим (Москва як столиця майбутньої імперії). У той момент, коли навколо Москви складеться нова світова імперія, історія людства завершиться, бо, вважав Філотей, що четвертому Риму не бувати.

I. Костецький повністю трансформує концепцію цієї доктрини. У його есе нема жодної згадки про первісну семантику вислову чи навіть алюзії на нього. Автор залишає лише «каркас» фрази, тобто зовнішню форму, однак вкладає у її зміст інше, суб'єктивне значення. *«Рим, це те, що покликано завершити історичний період людського життя і перетворити його на літопис світового благодіяння...Перший Рим показав у певному зарисі можливість для людей різного кольору й різних думок співіснувати в одній сім'ї...Другий одержав ідею звище...Третій Рим - усвідомлена відмова від історії на благо людей на землі, подолання історії немірною силою добра» (с.46).* За висновком Костецького, його третій Рим був тоді, коли він на площі

бачив і слухав Іоанна XXIII (261-й Папа Римський). На його думку, це була подія вселюдського масштабу, де возвеличили мир, гуманність та толерантність, після якої «четвертому Риму не бувати».

Імагологічна проблема Свій / Інший / Чужий окреслена за допомогою зіставлення або навіть протиставлення української та італійської ментальності. Автор розпочинає порівняння з лінгвістичного боку, адже він ознайомлений з італійською культурою насамперед як перекладач. Він наводить паралелі між двома мовами: *«Італієць не зносить шелестівкових збігів «пт», «кт», «кс» — і їх нема ні у вимові, ні в орфографії. Не «Септіміус», а «Сеттіміо», не «трактат», а «траттато», не «фіксація», а «фіссацйоне». А й у нас «актор» і «Актюбинськ» вимовляються тільки тоді, коли намагаються бути акуратними. Коли забувають, то само з себе виходить «ахтор» і «Ахтюбинськ...»(с.23).* Як наслідок, І. Костецький не лише наводить ряд подібних ознак, а й підсумовує, що українська та італійська мова, незважаючи на милозвучність, є складними для вивчення іноземцями. Отже, це засвідчує глибину мислення обох етносів, нагромадження різних концептів та багатозаровість світогляду: *«Складність італійської мови, як і все в італійця, походить від непоборної потреби мати справу з якомога більшою кількістю заковик, щоб їх подолувати якомога елегантніше та граційніше. А нас жене наша барокова жага насолоджуватися словом не тільки в його народженні, а й в його вислові» (с.23).*

Наступним кроком пізнання чужої письменнику культури став узагальнений опис характеру італійця як носія конкретної ментальності. Автор розлого подав інформацію в есе, утворивши декілька рубрик: «Італійці і чесність», «Італійці і сірники», «Італійці і зброя». Кожна розповідь манерою викладу нагадує бувальщину чи анекдот, учасником яких був письменник. Іронічний пафос та гумор використано з метою викликати у читача добродушне ставлення до зображуваного етносу.

Образ Чужого репрезентовано в повісті також конкретними особами. Центральною є постать вищезгаданого Папи Римського Іоанна XXIII. З позиції імагологічного аналізу автор окреслив особистість понтифіка як «образ-міраж», тобто «оповитий серпанком тужливої мрії та творчої фантазії» (за Ж. Карре). Вказуючи деталі зовнішності голови Ватикану, автор возвеличує та ідеалізує його особистість: *«Папа був з плоті й крові, з неуявленно густої плоті й неуявленно гарячої крові, і всі тисячі присутніх становили з ним одне ціле, зібрані у ньому, мов у фокусі... Мітологію широкого, круглого обличчя з великим ротом, з великим носом, з прославленими великими нерівної форми вухами, що недоладно вистав а ли з-під білого кружечка шапчини, - мітологію можна було вловити на-лету...»* (с.44). Моделюючи образ Папи Римського, есеїст застосовує прийом градації, у результаті якої розлогий опис вигляду, характеру і поведінки героя закінчується апофеозним твердженням: *«Цю людину можна було любити до сліз»* (с. 46)

Для довершення цілісності образу понтифіка І. Костецький вводить у текст цитати відомих діячів. Такий прийом водночас позбавляє читача авторської суб'єктивності та виступає аргументом до вищесказаних тверджень.

У покликаннях автор апелює до Василя Барки, Наталії Гінсбург, Пальміро Тальятті, Джакомо де Бенедетті та інших провідних діячів того часу. Наприклад, *«я ніколи б і не повірила, що спроможна полюбити якого-небудь папу»* (Н. Гінсбург, письменниця); *«доля здолала людину, яка вірила в людину...»* (Л. Репаччі, літератор); *«...євреї, комуністи, атеїсти, усі його оплакують»* (Д. Бенедетті, професор літератури).

В есе спостерігаємо ототожнення думок автора та закордонних діячів. Однак позиція української інтелігенції з цього питання викликає в наратора осуд. Цитуючи інформаційний бюлетень «Вісті з Риму»: *«У Папи Іоанна XXIII ...порив до здійснення якоїсь великої ідеї не завжди мав терпеливість злучитися з всебічною обдуманістю»* (с.59), І. Костецький іронічно

підсумовує: *«коли активізується діло непохвальне – о, там наші задніх не пасуть»* (с.59) Отже, протистояння дуальності Свій / Чужий викликає моральне роздвоєння особистості автора, який з одного боку визнає власну приналежність до української нації, а з іншого - критикує співвітчизників за поверхневність мислення та непрофесіоналізм.

Найбільш нищівно автор оцінює діяльність українських дикторів, звинувачуючи їх у «безбожному мовомисленні». Використання неправильних граматичних конструкцій, зміна семантики слів призводить до словесного каламбуру: *«Ідеологічні бесіди кожної п'ятниці носять таку назву: «гутірка про Боже й вічне. З того ясно, що, по-перше, гутірка не може відбуватись монологом...і, по-друге, що гутірка – це розмова не дуже серйозна, розмова про те, про се»* (с. 66). Цей та інші коментарі вказують на недоліки радіоведучих, їхню необізнаність.

Імагологічною проблемою постає в творі світоглядне протистояння віруючих та атеїстів. Автор ототожнює себе з першими: *«...я й справді не потребую «віри в Бога»: я просто знаю, що воно саме так, а не інакше. З моєї певності неспроможні мене вибити ані наївні докази, спрямовані проти релігії, ані наївні докази на її оборону»* (с. 62). Релігійні уявлення Ігоря Костецького впродовж його життєтворчості поглиблювалися, хоча й часто дисонували з офіційно проголошеними церквою, оскільки митець уважно читав Святе Письмо, під призмою тем і категорій якого прагнув самостійно осмислити силу зв'язку кожної людини з Всевишнім і межі їхнього спілкування. Окрім цього, автор студював літературу стосовно історії виникнення церкви, діяльності провідних теологів і священників, діалектики науки й релігії, першопричин суевірства та атеїзму.

Не зважаючи на власне релігійне бачення, І. Костецький не схвалює засудження позицій атеїзму. Він розмірковує про те, що більшість церковнослужителів є упередженими у своїх думках і насильницьким способом насаджують основи християнської віри: *«Війни за «надприродну» ідею, «християнські» масові навернення мечем, вогняні процеси проти*

нещасних жінок з категорією «відьма».., «свята» інквізиція, тиск на вільну думку, промивання мозків, «самокритика» Галілея, фізичний терор, нацьковування народів одних проти одних...робить розпливчастою ясність її (Церкви) ліній і кидас тінь на її діяльність» (с. 60). Звідси випливає, що атеїзм виник з важливих причин, які ґрунтуються на практиці церкви.

Згідно з діалогічною моделлю в імагології взаємозалежність Свого й Іншого є очевидною, оскільки завдяки Іншому Своє переоцінюється й трансформується. Тому вирішення протистояння між атеїстами та віруючими автор бачить у спробі діалогу між ними, що відбувається шляхом взаємовивчення та толерантності: «Обом нам би стало ясно, що гріхи його історії без Бога повнотою залежали від моєї історії, яка відбувалася нібито во ім'я Бога... Ми уклали б священний союз на ґрунті спільного прагнення та взаємної пошани» (с. 67).

Хаотичні враження про Італію, її буденне життя і старе мистецтво перемішані з асоціаціями автора на найрізноманітніші теми - від фонетичних правил вимови у різних мовах до медитацій про столиці держав та імперій у їх стосунках із самими державами, від оперних вистав до «блюдодіянь» української еміграційної культури. Манера викладу - егоцентрично-парадоксальна (часто ці парадокси зумисні), іронічна, саркастична. З одного боку, це - інтелектуальна лектура ні про що; однак, з іншого - цікаве читиво.

І. Костецький випліскує на читача масу різноманітних фактів і щедро ділиться (не без хизування) своєю феноменальною ерудицією, хоча часто його міркування позбавлені елементарної логіки, а факти перемішані з інтелектуальними фантазіями й екстравагантними гіпотезами. В есе строго науковий виклад (часто в руслі формалізму або празького структуралізму) майстерно інкрустований у живу й захопливо цікаву розповідь про творців, твори, концепції та життєві й історичні контексти.

У матерію своїх літературознавчих праць Костецький неодмінно вплітає особисті роздуми, гіпотези, враження і теорії, насамперед філософського й культурологічного характеру.

Апелюючи до думки Ю. Крістевої, що Інший є оберненим ликом нашої ідентичності, можна розглядати образи в новелі «Ціна людської назви». Органічним для письменника є зображуване ним середовище – мистецькі постаті, однак не із сфери літератури, а живопису. У сюжеті новели зображено абсурдну ситуацію два художники підписуються одним іменем – Павло Палій. Однак для старшого з них - це псевдонім, з яким він упродовж тридцяти шести років творив історію образотворчого мистецтва та здобув авторитет серед колег по цеху, то для другого, молодшого, – це ім'я за паспортом.

Загострення конфлікту між двома художниками спричинено їхнім небажанням зректися імені: *«Бачте, сказав прийшлий пан, ми маємо не зовсім однакове ім'я і прізвище, це в мене псевдонім. Правда, скрикнув господар кімнати, ваша правда, я читав в одному каталозі, я читав у дужках ваше справжнє ім'я – як воно. Прийшлий пан сказав: це не грає ролі» [тобі нал. ,с. 37].* Однак абсурд ситуації в тому, що академік-професіонал захищає не власне ім'я (Павло Карпига), а лише псевдонім. Він непокоїться, що молодий художник дискредитує його творчість маловартісними і дилетантськими полотнами, написаними в іншому стилі: *«В нас такі різні манери письма, ні. Ви кольорист, чи правда. Ви почали в культурі, я сказав би, в спробах кольоризму, чи правда... Я лінійник, бачите, академіст» [с. 37]*

Розмова Паліїв – це можливість «прийшлого оберемкуватого пана» залишатись у зоні комфорту, сформованій довгими роками й визнанням, і бути професором трьох столичних академій. Та «господар кімнати» не погоджується на це. Він апелює залізними аргументами: *«О ні, ніколи, сказав господар кімнати. Він підняв паспорт над лобом і сказав: мені нема чого соромитися власного прізвища» [с. 38].* На його думку, право на ім'я у нього незаперечне, адже отримане ним від народження і визнане законом, натомість, коли авторитетний псевдонім гостя – фікція. Тому початківець своєю поведінкою демонструє зверхність: палить цигарку, кричить на

дружину і провокаційно звертається до академіка: *«Ваша правда, я читав у одному каталозі, я читав у дужках ваше справжнє ім'я — як воно»*[с. 38.]

Однак досвідчений художник вдає, що не помічає зверхності й намагається бути прихильним, навіть сподобатись опоненту. Він чемно відповідає, ділиться сірниками для цигарки, і, зрештою, пропонує дві тисячі за зречення іменні: *«Тут щось зо дві тисячі ... це всі мої гроші»* [5, 38]. Саме ця дія закладена в основу заголовка твору.

Однією із ключових проблем новели є конфлікт різних поколінь. Їхні представники неоднаково трактують поняття професійної честі й техніки письма. Про це опосередковано згадує дружина господаря кімнати в діалозі з гостем: *«Я вам мушу сказати: справа від початку була програна...Він ненавидить старше покоління»* [с. 39].

Проте це лише надводна частина колізії твору. Справжній конфлікт відбувається не між двома Паліями, але між Павлом Палієм – професором трьох столичних академій, і Павлом Карпигією - нікому не відомою людиною. Вони антагоністи роздвоєного ідентичнісного «Я», що конфронтують поміж собою. А поява художника-кольориста – то лише каталізатор проявлення цього роздвоєння, що веде за собою кризу ідентичності героя. Цю ситуацію й намагається створити І. Костецький, щоб персонаж «відбувся», тобто перейшов із однієї точки ідентифікації в протилежну.

На початку новели герой усвідомлює себе лише як Палій. Будь-які спроби зі сторони нагадати йому справжнє прізвище він дратівливо відкидає, заявляючи: *«Це не грає ролі»* [с. 35]. Після фіаско в будинку молодого художника розчарований професор повертається додому у стані лихоманки. Карпига-Палій (так потрібно називати героя до того часу, коли одна із особистостей не стане домінантною), лихоманить уві сні. Персонаж уявляє себе людиною без імені, без свого роду, навіть одягу як соціального означника, відчуває, що його нагим *«викинуто на безлюдний острів»* [с. 40].

Далі І. Костецький накопичує метафори та опозиції, і це накопичення – радше для самого накопичення, адже автор так і залишає їх герметично замкненими, дозволяючи дослідникам на свій розсуд інтерпретувати їх. Серед них, наприклад, заміна метафори одягу метафорою кориці й спроба Карпиги-Палія простежити її шлях від твердого верхнього шару рослини до прянощів, її протиставлення до кори звичної берези. У таку ж опозицію герой ставить зерна пшениці, що з-поміж тисяч зернин людина вибрала собі на хліб, та зерна горобини, які людина відкинула, як і тисячі інших; «мішок картоплі», поділений «по маленьких клуночках, бо не всюди з великим пускають» [с. 42]. Можемо припустити, що ці обрані атрибути мають для героя те ж значення, що й ім'я Павла Палія: укладений і вже визначений життеустрій.

Дслідниця О. Зварич додатково виокремлює в опозиції вже згадані семіотичні коди, які застосовує автор на означення антагоністичних «Я», тим же і диференціюючи їх один від одного [с. 62]

Павло Палій	Павло Карпига
Ім'я	Безіменність
Кора кориці	Кора берези
Зерна пшениці	Зерна горобини
Мішок картоплі	Трава
Панцир	Первісний слиз
Псевдожиття	«Два зернятка в каву»
Смерть у житті	Життя через смерть

Після ночі марень та алюзій Карпига-Палій виконує функцію, яку на нього поклав його творець, – приймає рішення: «Я не професор, сказав він ... Я починаю все спочатку...» [с. 44]. Кілька наступних реплік поміж ним та Мартою, «супутницею двадцяти його років» [6, с. 43], таки утверджують уже прийняте попередньо на користь одного «Я» – Павла Карпиги. «Я не професор, я Павло Карпига з Лубень, звикніть» [с. 45].

За припущенням О. Полюховича «Корені мотиву зречення старого імені на користь нового варто відшукувати в біографії самого І. Костецького. За життя письменник мав багато імен. З народження хлопця охрестили Ігорем, проте в родині його називали Юрчиком, Юрком; у спогадах брат по-домашньому називає його Ігор-Юрко... Василь Барка дав йому прізвисько Леопард. Деякі свої літературознавчі статті митець підписував як Юрій Корибут. А німецько-мовні тексти він підписував іменем Eaghor G. Kostetzky» [Полюхович, с. 65]. Тобто письменник як ніхто інший розуміє психологічний стан людини, що зречається старого імені й починає життя з початку.

«Павло Карпига, он хто я, той, що в дужках» [5, с. 44], – підсумовує своє становище поважний професор. Отже, старший маляр зрікається свого псевдоніму та колишнього життя, яке було з ним пов'язане. «Псевдонім – це несправжнє, вигадане ім'я, а відтак його зміну можна проінтерпретувати як відкидання марноти життя, тлінності, марнославства (адже художник також зрікається слави, яка пов'язана з цим прізвиськом)» [Полюхович, с. 66].

У цьому сюжеті закладений сковородинівський мотив відмови від усього земного, людського на користь ширших горизонтів, духовних пошуків.

Герой новели теж переконаний, що життя, прожите фальшивим «Я», не є життям, а лише фікцією. І тому у відповідь на запитання своєї дружини: *«А вистане вас, професоре, щоб не бути професором, щоб стати професором»?* [с. 45], – чуємо: *«Ой вистане»*. Тим більше, що Карпига отримав лист із Канади, «адресований таки справді мені Павлові Карпізі» [с. 45]. Це своєрідне запрошення в нове життя, до «радикальних трансформацій людської особистості».

Ще одна спроба по-новому подивитися на ситуацію – це алюзія на теорію еволюції Ч. Дарвіна, розказана як «одна казка». Якщо вже мене «викинуто на острів, де ні хліба, ні кориці» [6, с. 41], то можливо мені-

Карпизі подібно як і «первісній слизоті», викинутій морем на берег з колючим камінням, «судилось вижити без панцера, без імені» [с. 42].

Далі «нігілістичний модернізм» І. Костецького пропонує «до кави два зернятка» [с. 43] – смерть як ще один варіант на вибір. Так Костецький декларує ритуал народження-зі-смерті, що рівне переродженню

Логічним завершенням та остаточним підтвердженням, що пояснює саме такий вибір героя, стають слова: *«Я сьогодні великим дивом дивуюсь, чом я не думав над тим, що не личить Павлові Карпизі в дужках стояти. Це добрий лубенський рід ... дуже старий, від чумаків і ще далі»* [с. 45]. У «Ціні людської назви» розкривається тема національного усвідомлення, оскільки художник Павло Карпига, згадує, що він походить зі славетного роду. Отже, зміна прізвища означає також повернення до своєї національної ідентичності, до її свідомого вибору, збереження та ствердження на чужому ґрунті.

Карпига таки дотримується поведінкової стратегії, поставленої на початку підпараграфа: він одне з антагоністичних «Я» роздвоєної ідентичності Карпиги-Палія; він проявив себе через конфліктність ситуації; переродився через смерть свого конфронтанта. Тобто псевдонім – лише створений ним самим знак, призначений для називання явища в образотворчому мистецтві, – Павло Палій.

На прикладі новели І. Костецького схарактеризовано визначальні й своєрідні риси художньої інтерпретації роздвоєння ідентичності. Описано конфронтаційні відносини в парі героїв-двійників: Павло Палій та Павло Карпига конфліктують як окремі можливі проекції цілісної ідентичності. Не можучи співіснувати, один (Павло Палій) помирає задля оновлення й утвердження іншого (Павла Карпиги).

Пошук свого «імені» в аспекті естетично-стильової самоідентифікації був важливим завданням письменника-емігранта Зрештою, це є головним завданням будь-якої творчої людини в житті й самореалізації - пошуки свого імені.

Спочатку Павло Палій, не визнаючи з в собі іншу ідентичність – Павла Карпигу, відноситься негативно навіть до думки про її існування. Він транслює оточенню вторинність справжнього імені, його чужість (адже прізвище подається поруч з підписом в дужках). Для героя не характерні процеси самоаналізу та рецепції власної творчості до зустрічі із молодим Павлом Палієм. Саме цей образ виконує у творі функцію Іншого. Стиль життя, поведінки, манери живопису є відмінними від тих, що притаманні професору академії. Фактично, останній розуміє їхній згубний вплив на свою репутацію, тому налаштований вороже. Однак читач розуміє, що автор не ставить на меті засудити мистецьке начало когось із двох митців. Для нього вони є рівнозначними у таланті, незважаючи на те, що репрезентують тенденції різних епох. Це паралельні творчі світи із сформованою системою цінностей, внаслідок чого виникає непорозуміння між художниками і необ'єктивність у судженні один про одного. І. Костецькому вдається змодельовати цю картину за допомогою лаконічного діалогу героїв, що нагадує двобій інтересів.

Процес відстоювання позицій виступає для Палія-професора каталізатором перецінки життєвого й творчого шляху. Цю тенденцію спочатку спостерігаємо на підсвідомому рівні у вигляді лихоманки та снів героя, крізь які відбувається переродження його особистості. Страх втратити ім'я змушує художника глибше проникнути у свою творчість, переглянути професійне кредо. Відчуваючи себе ніким без імені в суспільстві, герой панічно шукає виходу. Порятунком стає справжнє ім'я митця – своєрідна ланка від минулого до майбутнього. Приймавши рішення знову стати Павлом Карпигу, герой втрачає ідентичність Павла Палія. Отже, ми спостерігаємо взаємоперехід Чужого у Своє. Однак цей перехід не відбувається плавно, а балансує на межі, коли митець перебуває в позиції маргінала, тобто у невизначеності та сумнівах щодо майбутнього. Чуже, далеке у часі прізвище «Карпига» стає для художника Своїм, натомість псевдонім Палій починає сприйматись ворожим через марнославність.

У новелі «Ціна людської назви» І. Костецький руйнує (навіть хаотизує) принципи організації діалогу між своїми персонажами, створюючи сюжет з описів середовища, реплік автора та уривків з «підсвідомого». Така техніка письма характерна для літератури потоку свідомості, якою найчастіше послуговувалися модерністи. Особливим є синтаксис новели, точніше, ігнорування його законів. У творі не окреслено межі реплік персонажів та авторського мовлення, відбувається руйнування діалогів між героями. Текст подається цілісно, одним фрагментом. Тому розуміння мови письменник підносить до категорії ідентичності, особливо коли йдеться про естетико-стильову ідентичність письменника.

Частина тексту автор подає у дужках, що спричиняє семантичну та стилістичну руйнацію вислову. Він має власну незалежну стилістику, повідомлень, уміщених автором у дужках й прописаних курсивом: *«Банцюгами деренчаво по ламітках черекотіли трамваї»*; *«Так, джисті тулки по скрунах рипотів на кренсо деренчаво брякали»*; *«О так, по скудрах аврезних трамваї дрямкали бренкаво і бондюрки в ризах»*; *«бразне намарно урвіти дурвіти турбіти курбіти по мarmуру дражів і джазів і джазів і джазів»*[5, 39].

Зважаючи на особливий підхід І. Костецького до питання «мови» та його функціонування на рівні поетики новели, помічаємо відмінність від тих зразків прози, що її пропонує еміграційне письменство, і виокремлюємо природу твору в жанрово-стильовій картині малої прози письменників МУРу. Це дозволяє розглядати цей твір як жанрову модифікацію. Тобто новелістика І. Костецького у такому її зразку, як «Ціна людської назви», цікава симбіозом авангардистського та модерністського начал.

ВИСНОВКИ

У роботі досліджено образи незавершеного роману І. Костецького «Мертвих більше нема» та малої прози Ігоря Костецького через опозицію понять «Свій – Чужий». Також у ході дослідження ми розкрили життєвий шлях письменника-емігранта, визначили його значення в українській діаспорній літературі, зокрема, проаналізували його внесок у розвиток української літератури.

Постать Ігоря Костецького (Мерзлякова) є неоднозначною в українській еміграційній літературі повоєнної доби. На становлення світоглядних позицій І. Костецького вплинули дві події: здобуття автономії Підкарпатської Русі 11 жовтня 1938 року та зустріч із представниками похідних груп Організації Українських Націоналістів у Вінниці 1941 року. Опісля відбулась «народження» українського письменника і діяча культури Ігоря Костецького. У творчому доробку письменника-модерніста чимало поетичних, драматичних творів, а також літературно-критичних праць стосовно розвитку літератури. Літературознавці відзначають також перекладацьку діяльність письменника, яка відкрила українському читачу поезії С. Георге, Е. Павнда, Ф.Г. Лорки.

Незавершений роман «Мертвих більше нема» писався у 40-х рр. ХХ століття. Незважаючи на те, що роман не має кінцівки, структуру, характер, стиль та ідейний задум можна зрозуміти, прочитавши вже написану частину. Матеріалом для роману «Мертвих більше нема» служила діяльність груп ОУН (б), з представниками яких І. Костецький познайомився і почав співпрацювати у Вінниці 1941 року.

Образи роману, незважаючи на малочисельність, групуються у дві опозиції: «Свій» та «Чужий». Перші з них відображають національну ідентичність українців і представлені учасниками визвольного руху. Центральним образом цієї групи виступає оповідач Гліб Подольський. Натомість образ «Чужого» більш абстрагований та сукупний. «Чужий» у контексті твору сприймається реципієнтом, насамперед, ворожим та

руйнівним. Однак у другій частині роману відбувається переосмислення гетерогенного образу, співставлення його із автообразом та усвідомлення їхньої тотожності.

Голосом оповідача автор торкається фундаментальних національних підвалин, пропускає колообіг історії України крізь призму сприйняття патріота, ідентичного автообразу українця. Рецепція Іншого у романі неоднозначна: від розуміння до відчуження. Це спричинено колізією історичних подій та суб'єктивним баченням автора.

Для малої прози Ігоря Костецького характерними є наступні тенденції:

- 1) різножанрова природа творів (новели, повісті, оповідання);
- 2) синтез декількох літературних стилів (романтизм, бароко, модернізм тощо);
- 3) експерименти з мовою творів (відсутність розділових знаків, «потік свідомості» тощо);

Внаслідок ерудиції автора тематика творів є обширною. Вона торкається питань формування національної свідомості («Мій третій Рим»), переоцінки життєвих поглядів («Ціна людської назви»), психологічної трансформації особистості («Тобі належить цілий світ»), воєнних конфліктів («Оповідання про переможців»).

Першочерговим завданням письменника є опис душевних станів героїв, трансляція їхніх думок, рецепція дійсності. Фабула зазвичай є простою, у центрі якої два-три головних герої, що здебільшого не діють активно, а лише рефлексують після певних подій, що трапляються з ними. У творах чимало художніх деталей, які сприяють інтерпретації образів, хоча їхнє трактування має неоднозначний характер. Фактично, читач зчитує ці «семантичні коди», опираючись на власний досвід та обізнаність.

Основна сюжетна лінія може перериватись авторськими відступами чи вставними елементами, які презентують потік свідомості. З мовної точки зору ці речення є нелогічними, не містять у собі змістового навантаження,

однак розкривають внутрішній світ героя, акцентують на його розумінні світу чи реакції на середовище.

Оцінюючи образи крізь призму імагологічних категорій, можна виокремити їхні особливості:

- ✓ Чужий представлений насамперед героями інших національностей;
- ✓ Свій має не лише позитивні а й негативні характеристики, зокрема коли мова йде про зміну героєм середовища, зіставлення його з Чужим;
- ✓ Після втрати зв'язку зі своїм світом герої перебувають у стані Маргінала до часу адаптації в сфері Чужого;
- ✓ Свій / Інший / Чужий є динамічними і взаємозмінними.

У повісті «Мій третій Рим» образ Чужого пізнається під час прямого контакту з ним. Перебуваючи в першій столиці світу, автор описує італійську ментальність і традиції нації. Зображення гетерообразу відбувається через співставленням із автообразом. Це сприяє письменнику знайти подібності між двома народами і на основі цього краще виписати портрети «типового італійця» та «типового українця».

Збірка «Оповідання про переможців» налічує дев'ять творів. У більшості з них дія відбувається під час війни, тому письменник зосереджує увагу на взаємодії опозиційних сторін. Ворог як репрезентант Чужого типізований. Він набуває стереотипних рис, внаслідок чого знівельовано характери особистостей. Їх позбавлено індивідуальності (немає вказівки на ім'я, вік, професію). Вони змушені генерувати ту модель поведінки, що їм делегує соціум. Цей стандарт призводить до руйнування моральних норм та деградації особистості.

У новелі «Тобі належить цілий світ» описано ситуацію виходу із зони комфорту та зречення власного середовища. Для головного героя (німецького солдата Фріца) зустріч із Чужим (повстанська армія УПА) є руйнівною. Вона змушує його піддати сумнівам усе попереднє життя та змінити світогляд.

Герой стає перед вибором: прийняти зміну в собі чи жити за звичним шаблоном. Складність вибору в тому, що кожна сторона має привабливі сторони: старе життя – це родина і коло знайомих, а нове – шана гуманності та здоровому глузду. Не змігши вибрати істинний шлях та залишаючись в позиції Маргінала, Фріц скоює самогубство.

Новела «Ціна людської назви» порушує проблему самоідентифікації особистості. Художник Павло Палій є визнаним майстром серед колег, почесним професором трьох академій. Однак зустріч із своїм тезкою (молодшим Палієм покликана трансформувати героя. Псевдонім «Палій» є Чужим для старшого митця і в творі символізує марнославство та пиху. Вирішивши відмовитись від нього, герой обирає прізвище від народження – Карпига, що сприяє його творчому оновленню та національній ідентифікації.

Образи Свого / Іншого / Чужого в культурі зазвичай є маловивченими й потребують цілісного та компетентного аналізу науковців різних гуманітарних профілів. Отже, подальші дослідження творів в галузі літературної імагології є перспективними тому, що дозволяють глибше осягнути їх зміст, врахувати контекст викладу, розширити проблематику і, як наслідок, дати нову оцінку як явищам мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алієва З. Архетипні риси ментальності в імагологічних літературознавчих студіях / Заміна Алієва // Філологічні науки. - №12. – С. 52 – 60.
2. Барка В. Експресіоністична проза Ігоря Костецького /В. Барка // Костецький І. Збірник до 50-річчя. – Мюнхен : На горі, 1963 – 1964. – С. 199–205.
3. Біла А. Полістилістика І. Костецького / А. Біла // Український літературний авангард: пошуки, стильові напрями. – К. : Смолоскип, 2006. – С. 337 – 356.
4. Бойцов М. Что такое потестарная имагология? / М. А. Бойцов // Власть и образ. Очерки потестарной имагологии / Под ред.М. А. Бойцов. – СПб.: Алетейя, 2010. – С. 5–37.
5. Бойчук Б. Невивчений український модернізм / Богдан Бойчук // Критика. – 2010. – Число 1–2. – С. 34–35.
6. Бровко О. Основи компаративістики / Олена Олександрівна Бровко. – Луганськ : Вид-во ДЗ, 2012. – 214 с.
7. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / Василь Будний // Слово і час. - №3. – 2007. – С. 52 – 63.
8. Бурлакова І. «Ідея складності» Ігоря Костецького в новелістичному дискурсі письменника (на матеріалі твору «Ціна людської назви») / І. Бурлакова // [Електронний ресурс]. Режим доступу. - http://philology.knu.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2011_31/051_058.pdf. – (дата звернення 28.10.2018 р.). – Назва з екрана.
9. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого : посібник з філософських дисциплін / Б. Вальденфельс ; [пер. з нім. В.І. Кебуладзе]. – К. : ППС–2002, 2004. – 206 с.
10. Василенко В. Дескрипція воєнної травми у прозі української еміграції / Вадим Василенко // Рідний край. – 2016. - № 1 (34). – С.78 – 90.

11. [Відвідини «На горі»: Бесіда Юрія Соловія з Ігорем Костецьким та його дружиною Елізабет Котмаєр] // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. / Ігор Костецький. – К. : Критика, 2005. – С. 95–113.
12. Вістріч Р. Демонізація Іншого. Антисемітизм, расизм, ксенофобія / Роберт Вістріч, Харумі Бафу, Яаков Шуль, Генрі Зукір, Даніель Шварц; Пер. Г. Є. Краснокутський. – Одеса : АО БАХВА, 2006. – 412 с.
13. Вознюк О. Стереотип як чинник формування візії Іншого / Ольга Вознюк // Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. - Вип. 25 – Тернопіль, 2008. – С. 62 – 66.
14. Гірняк М. Від себе до іншого: творення ідентичностей у процесі літературної комунікації / Мар'яна Гірняк // Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. – Вип. 24. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. – С. 47-53.
15. Грабович Г. Недооцінений Костецький / Григорій Грабович //Грабович Г. Тексти і маски. – К. : Критика, 2005. – С. 258–267.
16. Гудков Л. Евреи в России – свои/чужие / Л. Д. Гудков, А. Г. Левинсон // Одиссей: Человек в истории: Образ «другого» в культуре. – М.: Наука, 1993. – С. 85–106.
17. Гудков Л. Образ врага / сост. Л. Гудков; ред. Н. Кондрадова. – М. : ОГН, 2005. – 334 с.
18. Державин В. Ігор Костецький і нове мистецтво новелі / Володимир Державин // Костецький І. Оповідання про переможців: Дев'ять новель. - Фюрт : Золота брама, 1946. – С. 25–26.
19. Дедуш О. Національна ідентичність крізь призму імагології / Олексій Дедуш // Народна творчість та етнологія. – 2017. - № 1. – С. 68 – 72.
20. Зварич О. Художні моделі по-роз-двоєної ідентичності в новелах «Голос здалека» Юрія Косача та «Ціна людської назви» Ігоря Костецького / Олеся Зварич // Науковий вісник Східноєвропейського

- національного університету імені Лесі Українки. - 2015. - № 8. - С. 57 – 63.
21. Ізарський О. Зустрічі й листи / Олекса Ізарський // Костецький І. Збірник до 50-річчя. – Мюнхен : На горі, 1963 – 1964. – С. 217 – 233.
22. Карпенко-Иванова У. Фрейм «Вооруженное противостояние» в русской, английской, итальянской культурно-языковой традиции / У. А. Карпенко-Иванова. – К.: Изд. дом Дмитрия Бураго, 2006. – 232 с.
23. Касьянов Г. Націоналізація історії та образу іншого / Г. Касьянов // Критика. – К., 2006. - № 9 – 10. – С. 22 – 24.
24. Кіор Н. Літературна імагологія: вивчення образів інших етнокультур у національній літературі / Наталія Кіор // Питання літературознавства. – Вип. 79. – 2010. – С. 290 – 299.
25. Костецький І. Листи до Юрія Лавріненка / Ігор Костецький ; [наук. ред. М. Р. Стех] // Київська Русь : літ.-критич. часоп. – Захід. – 2008. – Кн. 8. – С. 106–155.
26. Костецький І. Мертвих більше нема / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. - № 255 – 256. – 2011. – С. 298 – 342.
27. Костецький І. Мертвих більше нема / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. - № 257 – 258. – 2011. – С. 315 – 361.
28. Костецький І. Мертвих більше нема / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. - № 258 – 259. – 2011. – С. 227 – 280.
29. Костецький І. Мертвих більше нема / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. - № 260 – 261. – 2011. – С. 313 – 336.
30. Котова С. «Образ Чужого» і «образ Ворога»: «імагологія» в сучасних міждисциплінарних дослідженнях / С. Котова // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2016. - №4 (127). – С. 20 – 24.
31. Крістева Ю. Самі собі чужі / Ю. Крістева ; [перекл. с фр.]. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2005. – 264 с.

32. Куций І. Имагологія як стратегія дослідження цивілізаційних образів в історії української історіографії / І. Куций // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – 2014. – Вип. 2. – С. 240 – 246.
33. Луцак С. Концепція художнього стилю Ігоря Костецького на тлі літературно-критичного дискурсу середини ХХ ст. // Філологічні науки. Літературознавство. - №3. – 2013. – С. 77 – 83.
34. Мальцева К. Опозиція своє/чуже як культурна універсалія / К. С. Мальцева // Наукові записки НаУКМА. - 2002. - Т. 21 – 22. - С. 6-10.
35. Мариненко Ю. «На шаховому полі дивезного дійства...» (Проза Ігоря Костецького) / Ю. Мариненко // Сучасність. – 2004. – Число 11. – С. 119–127.
36. Матвієнко С. Експеримент з мовою. Інтерпретація творів Ігоря Костецького / Світлана Матвієнко // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 145 (грудень). – С. 139–145.
37. Моренець Н. Образ Іншого - від первинного нарцисизму до аргументу ідеологічної риторики / Н. В. Моренець // Наукові записки НаУКМА. – 2002. - Т. 21-22. - С.10-16.
38. Наливайко Д. Очима Заходу: Рецепція України в Західній Європі ХІ–ХVІІІ ст. / Д. С. Наливайко. – К.: Основи, 1998. – 578 с.
39. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К. : Києво-Могилянська академія, 2006. – 347 с.
40. Нефедев С. Другой как соблазнитель в экзистенциальной феноменологии и литературе / С. Нефедев // Культура народов Причерноморья. – 1999. – № 11. – С. 145-148.
41. Ощепков А. Имагология / А. Р. Ощепков // Энциклопедия гуманитарных наук. - № 1. – 2010. – С. 251 – 253.

42. Павличко С. Ігор Костецький та Езра Паунд (Сторінка з історії українського модернізму) / Соломія Павличко // Сучасність – 1992. – Число 11. – С. 135–142.
43. Павличко С. Нігілістичний модернізм Костецького / Соломія Павличко // Дискурс модернізму в українській літературі : Монографія / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – С. 345–390.
44. Павличко С. Теорія літератури / Передм. Марії Зубрицької. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. - 679 с.
45. Папилова Е. Имагология как гуманитарная дисциплина / Е. В. Папилова // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М. А. Шолохова. Серия: Филологические науки. –2011. – № 4. – С. 31–40.
46. Петров В. Ігор Костецький та його критики // Петров В. Розвідки: В 3 т. – К.: Темпора, 2013. – Т. 2. – С. 715–718.
47. Полюхович О. «Плинна» ідентичність у прозі Ігоря Костецького / О. П. Полюхович // Наукові записки. – Т. 150. – С. 64 – 69.
48. Поляков О. Принципы культурной имагологии Даниэля-Анри Пажо / О. Ю. Поляков // Филологические науки. Литературоведение. - 2013-№2 (32). – С. 181 – 184.
49. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с .
50. Репина Л. Национальный характер и образ другого / Л. П. Репина // Диалог со временем. – 2012. – № 39. – С. 9–19.
51. Рікер П. Сам як Інший / Пер з фр. – К. : Дух і Літера, 2000. – 458 с.
52. Сенявская Е. Противники России в войнах XX века: Эволюция «образа врага» в сознании армии и общества / Е. С. Сенявская – М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. – 288 с.
53. Скорина Л. Ігор Костецький / Л. Скорина // Література та літературознавство української діаспори . – Черкаси: Брама, 2005. – С. 322 – 327.

54. Соловей О. Леопард / Олег Соловей // [Електронний ресурс]. – Режим доступу. – <http://bukvoid.com.ua/column/2013/05/14/065929.html>. – (дата звернення 25.10.2018 р.). – Назва з екрана.
55. Соловей О. Мала проза Ігоря Костецького: етичний аспект / Олег Соловей // Актуальні проблеми української літератури і фольклору. – 2015. - № 23. – С. 40 – 59.
56. Соловей О. Письменник і війна / Олег Соловей // [Електронний ресурс]. -
Режим доступу. <http://bukvoid.com.ua/column/2015/02/01/232156.html>. – (дата звернення 25.10.2018 р.). – Назва з екрана.
57. Соловей О. Урочиста хода героїв / Олег Соловей // Кур'єр Кривбасу. - № 260 – 261. – 2011. – С. 354 - 364.
58. **Сподарець М. І. Костецький як редактор часопису «Україна і світ» / М. П. Сподарець //** [Електронний ресурс]. Режим доступу. – <http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/3301>. – (дата звернення 29.10.2018 р.). – Назва з екрана.
59. Стех М. Р. Ім'я / М. Р. Стех // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. – К. : Критика, 2005. – С.87 - 94.
60. Стех М. Р. Міг / М. Р. Стех // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. – К. : Критика, 2005. – С. 291–311.
61. Стех М. Р. Стиль / М. Р. Стех // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. – К. : Критика, 2005. – С. 163–175.
62. Стех М. Р. А що ж далі? / Марко Роберт Стех // Кур'єр Кривбасу. - № 260 - 261. – 2011. – С. 336 – 354.
63. Стех М. Р. Ігор Костецький: начерки творчого портрету [Електронний ресурс] // Незалежний культурологічний часопис «І». – Режим доступу: http://www.jimagazine.lviv.ua/anons2013/Stech_Kostecky_j_nacherky_tvorch_portretu.htm#_ednref12 – (дата звернення 28.04.2016 р.). – Назва з екрана.

64. Стех М. Р. Обламки епосу визвольної боротьби / Марко Роберт Стех // Кур'єр Кривбасу. - № 255 - 256. – 2011. – С. 291 - 298.
65. Стех М. Р. Пошуки / Марко Роберт Стех // Костецький І. Тобі належить цілий світ: Вибрані твори. – К. : Критика, 2005. – С. 7–19.
66. Табачковський В. Проблема «Я – Інший» як осердя антропологічної рефлексії / В. Табачковський // Філософія: Світ людини. Курс лекцій : навч. посібник / В.Г. Табачковський, М.О. Булатов, Н.В. Хамітов та ін. – К. : Либідь, 2003. – С. 158-178.
67. Тобі належить цілий світ [Текст] : вибрані твори / І. Костецький ; підгот. вид. М. Р. Стех ; Наукове товариство ім. Шевченка в Канаді, Інститут критики. - К. : Критика, 2005. - 526 с.
68. Шевельов Ю. Я – мене – мені (і довкруги). – Харків – Нью-Йорк: Березіль і Видавництво М. П. Коць, 2001. - С. 23.
69. Юрова І. Творча особистість І.Костецького у літературному дискурсі II половини ХХ ст.: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / І.Ю. Юрова ; Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. - Х., 2007. - 20 с. - укр.
70. Юрова І. Тип героя новел Ігоря Костецького / Інна Юрова // Актуальні проблеми української літератури і фольклору : Наук. збірник. – Випуск 8. – Донецьк : ДонНУ, 2003. – С. 134–139.
71. Dyserinck Н. Imagology and the Problem of Ethnic Identity [Електронний ресурс] / Н. Dyserinck // Intercultural Studies: Scholarly Review of the IAIS. – 2003. – № 1 (Spring). – Режим доступу: <http://www.interculturalstudies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>. – Назва з екрану. – Дата звернення: 30.10.2018.