

Флорій БАЦЕВИЧ

Львівський національний університет ім. Івана Франка

Прийоми одивнення драматичного твору (на матеріалі п'єси Ігоря Костецького *Близнята ще зустрінуться*)

Елементи абсурдизму художніх текстів наявні в п'єсах українських авторів 20–30-х років минулого століття, зокрема М. Куліша (особливо *Народному Малахії*, *Мині Мазайло* та деяких інших)¹, драматичних творах діаспорних письменників 40–50-х років (І. Костецький)², а також у сучасній українській літературі кінця ХХ–початку ХХІ ст. (п'єси С. Ушкалова, Л. Подерв'янського). Стосовно цих та інших авторів можна говорити, що в низці їх драматичних творів спостерігаємо прийоми, так би мовити, „одивнення на межі абсурдизації”³. Мовно-риторичні, наративні, комунікативні та інші аспекти одивнення україномовних драматичних творів, фактично, не досліджені⁴.

¹ Детальніше про прийоми одивнення тексту цих драматургів див., напр.: F. Baciewicz, *Елементи комунікативного абсурду в п'єсах Миколи Куліша* [в:] „Slavia Orientalis”, tom LXIV, № 3, Warszawa. 2015, s. 551–565; В. Мартинюк, *Принципи абсурдного в організації художнього світу драматичних творів Миколи Куліша*. Дис. ... канд. філол. наук, Львів 2008, с. 112–136.

² Літературознавчий з елементами аналізу специфіки мовлення автора і героїв див., напр.: О. Любенко, *Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького* [в:] „Слово і Час”, № 6, Київ 2005, с. 24–31; С. Матвієнко, *Експеримент з мовою. Інтерпретація творів І. Костецького* [в:] „Кур'єр Кривбасу”, ч. 145, Кривий Ріг 2001, с. 67–78.

³ У широкому сенсі поняття „одивнення”, введене в науковий обіг В.Шкловським ще на початку ХХ ст., можна трактувати як формальне і/або змістовне відхилення конкретного художнього твору від „звичного”, узуалізованого текстотипу. Детальніше обґрунтування цього терміна див. у: Ф. Бацевич, *Лексико-семантичні прийоми створення комунікативного абсурду в художньому тексті* [в:] „Вісник Прикарпатського університету. Філологія”, випуск 36–37, Івано-Франківськ 2012, с. 126–130; F. Baciewicz, *Елементи комунікативного абсурду...*, с. 560–561.

⁴ Окремі зауваження можна знайти в працях: Ф. Бацевич, *Абсурдний художній текст у вимірах лінгвістичної прагматики* [в:] „Мовознавство”, № 1, Київ 2012, с. 18–30; Idem,

Мета статті – проаналізувати найважливіші прийоми „одивнення на межі абсурдизації” у відомій п’єсі українського драматурга так званої „третьої хвилі еміграції” Ігоря Костецького (1913 – 1984 рр.) *Близнята ще зустрінуться* (1947 р.). Для її досягнення використовуватимемо окремі методики і прийоми комунікативної лінгвістики та лінгвістичної прагматики. У цілому ж дослідження виконане в річищі загальної теорії тексту.

Як зазначає відома дослідниця української літератури, укладач *Антології драматургії української діаспори Близнята ще зустрінуться* Лариса Залеська Онишкевич, твори І. Костецького „сповнені інтертекстуальности, легкої іронії та глибокого цінування людської індивідуальности й самовияву. Рівночасно вони використовують постмодерністичну грайливість і карнавалізацію ситуацій”⁵. Не належачи за всіма формальними ознаками до драматургів-абсурдистів, І. Костецький серед низки прийомів згаданої „постмодерністичної грайливості й карнавалізації” драматичного тексту використовує такі, що тяжіють до абсурдизму і які ми кваліфікуємо як такі, що мають ознаки „одивнення на межі абсурдизації”. Такі прийоми особливо помітні в його чи не найвідомішій п’єсі *Близнята ще зустрінуться*, назва якої винесена в заголовок антології Л. Залеської Онишкевич.

У бажанні творити театр „нового класицизму”, в основі якого лежатимуть „світла простота” і „синтетизм”, поєднані з традиціоналізмом і символізмом, тобто домінуватимуть риси мистецтва „чистої маски”⁶, І. Костецький використовував прийоми творення „простої личини над-маріонетки”⁷. Елементи „одивнення на межі абсурдизації” стосуються, перш за все, форми текстотипу драми і, меншою мірою, її змістової складової. Розглянемо ці аспекти детальніше, акцентуючи увагу на мовно-комунікативних засобах їх утілення.

І. Одивнення форми текстотипу „драматичний твір”

І. Костецький – визнаний майстер гри драматургічними формами⁸. В аналізованій п’єсі експерименти над формальними аспектами драматичного твору домінують над прийомами деформації та деструкції його змісту та мови. Найважливіші серед цих прийомів:

Лексико-семантичні прийоми..., с. 128–129; О. Любенко, *op. cit.*; В. Мартинюк, *op. cit.*, с. 96–103; С. Матвієнко, *op. cit.*, с. 69–70 та деяких інших.

⁵ Див.: Л. Залеська Онишкевич, *Драматургія української діаспори. Вступ* [в:] *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори*, упорядкування і вступна стаття Л. Залеської Онишкевич, Київ, Львів 1997, с. 20.

⁶ Див. про це детальніше: Л. Залеська Онишкевич, *op. cit.*, с. 23.

⁷ І. Костецький, *Тобі належить цілий світ. Вибрані твори*, упорядкування, супровідні есеї, примітки М. Стех, Київ 2005, с. 45–46.

⁸ Див. про це детальніше: М. Багрій, *Стильові особливості творчості Ігоря Костецького*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук, Тернопіль 2013, с. 11–13; О. Любенко, *op. cit.*, с. 28.

1. Достатньо традиційна мовна поведінка „резонера”, „голосу” в пролозі та інтермедіях (у п’єсі це „розпорядник балю”), що прийшов у театр Нового часу ще з п’єс *commedia dell’arte* та барокових п’єс зі своїми достатньо традиційними мовленнєво-жанровими і мовленнєво-актовими втіленнями „розмов з глядачами та акторами”, в аналізованій п’єсі суттєво трансформується, отримує нове, часто абсурдизоване змістове і формально-комунікативне наповнення. „Розпорядник балю” сам підкреслює абсурдизм того, що відбуватиметься, а згодом і відбувається на сцені:

„... не зрозуміло, де відбувається дія, коли хто виходить і коли хто зникає”⁹

Одивнена мовленнєво-жанрова і мовленнєво-актова комунікативна поведінка „резонера” („розпорядника балю”) стосується наступного:

а) критично-іронічне ставлення „розпорядника балю”, який є одночасно режисером-постановником, до п’єси, яка повинна „тут і тепер” розіграватися, її змістового наповнення та форми втілення:

„... автор обмежився на тому, що збив його до купи абияк <...> п’єса має ряд серйозних непов’язок.<... > він [автор] не зв’язав кінці з кінцями. Багато місць залишилося нез’ясованими, і раз-у-раз ситуація суперечить сама собі”¹⁰

Достатньо виразно експліковане ставлення „резонера” до п’єси, як до чогось „недбало зробленого”, „не серйозного”, автором та режисером „не вистражданого”:

„... автор не написав ані однієї ремарки”¹¹; „Стоячи весь час за лаштунками, я прекрасно бачу всі хиби, всі непов’язання, усі надмірності”¹²; [особа полковника] „була не зведена від автора до купи. Здається, деякі суперечності так і залишилися відкритими”¹³

Подібних „ремарок” у пролозі та інтермедіях п’єси досить багато. Вони засвідчують, що перед глядачами розгортається відверте „одивнення на межі абсурдизації” мовленнєвих жанрів достатньо усталених драматичних текстотформ прологу та інтермедій;

⁹ І. Костецький, *Близнята ще зустрінуться. Вистава в масках* [в:] *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діяспори*, упорядкування і вступна стаття Л. Залеської Онишкевич, Київ, Львів 1997, с. 193.

¹⁰ *Ibidem*, с. 192.

¹¹ *Ibidem*, с. 192.

¹² *Ibidem*, с. 228.

¹³ *Ibidem*, с. 223.

б) нетрадиційне „повертання різними гранями” можливої долі втілення (або ж не втілення) п'єси. Зокрема, „розпорядник балю” обговорює з кимсь, хто перебуває за сценою, чи буде п'єса взагалі розіграватися:

„А втім, я зараз довідаюсь. Агов! Ну, що, як там? Урадили? Що? Граємо? Спробуємо? Отже, граємо. Буде вистава. А де відбувається? Що? Ага. Так щодо дії там ухвалили тим часом визначити обережно і по змозі нейтрально. Звучить так: масковий балъ під новий рік під час окупації”¹⁴

„Розпорядник балю” (він же режисер) сам не розуміє, як далі розвиватиметься драматична дія п'єси, яку він створив і запропонував для сценічного втілення:

„Можливо, ходом дії пощастить зробити уточнення¹⁵; Так от, для мене не зовсім ясно, як герой ... Тобто один з героїв. Бо я вже був вам доповів, що є два, і вони абсолютно подібні один до одного”¹⁶

Він обговорює з глядачами подальший рух сюжету, образи окремих героїв, оцінює їх вчинки тощо:

„... як вам подобається полковник? ... я не розумію цього образу до кінця. Хто він – просто старий жартун, а чи мудрець у блазнівській шапці? ... Неясно”¹⁷

в) веде з акторами дискусії, навіть прикикує на них:

„Я попрошу тихіше! Гей, за завісою! Я попросив би тихіше! Розумію ваше справедливе чи то пак виправдане збудження, але треба ж ...”¹⁸

г) мовленнєві акти, які вживає цей „резонер”, втілюються в невідповідні їм слова. Можна говорити про незбіги мовного втілення ілокутивної мети мовленнєвих актів комунікативній поведінці „резонера” в цілому:

„Дія розвивається далі немилосердно... Пробачте. Я хотів сказати безпосередньо”¹⁹

¹⁴ *Ibidem*, с. 193.

¹⁵ *Ibidem*, с. 193.

¹⁶ *Ibidem*, с. 207.

¹⁷ *Ibidem*, с. 223.

¹⁸ *Ibidem*, с. 223.

¹⁹ *Ibidem*, с. 208.

д) „розпорядник балю” як вербалізатор інтермедій експлікує безпосередньо перед глядачами свої внутрішні діалоги, міркування, оцінки самої п’єси тощо:

„Щось я ще хотів сказати... Ага. Ще в мене виникає сумнів щодо сьогоднішньої вистави тому, що мова дійових осіб, як мені здається, мало, дуже мало індивідуалізована. Усі говорять одним стилем, як у класичній трагедії. Тільки що, звичайно, без мовної майстерності цієї останньої”²⁰

е) помітна „метамовна” спрямованість мовленнєвих дій „розпорядника балю”: він, зокрема, іронізує з приводу необхідності вживання „власне” українських слів, „чистої” української мови (у розумінні глядачів, зорієнтованих на діаспорне мовлення):

„Єдине, що мені ... подобається безумовно, це його [полковника] маска. Хоч тут уже заслуга цілковито маляра сцени, – для якого я, між іншим, пропоную українську назву „бюненбільднер”²¹

2. Форма і змістове наповнення текстотипу „п’єса” залежить не стільки від особи автора, скільки від учасників драматичної дії, які самі апелюють до змісту цієї дії та зовнішніх обставин її втілення. Це оригінальний прийом одивнення, який „замикає” текстотип „драматичний твір” на власній структурі:

„Епілогу не буде. Тим-то для порядку, для, так би мовити, зведення кінців, я повинен ще виконати мою обіцянку. Я дав її у попередній інтермедії. ... Вона полягає в тому, що, з-за браку персоналу, ролі обох двійників грає один актор. З боку це либонь ніяка не зрада – відкривати таємницю. Ви й самі це, безумовно, вже помітили”²²

Чи можна вважати подібні „ігри” зі структурними елементами текстотипу „драматичний твір”, зокрема таких, якими є „пролог” та „інтермедія”, засобами творення абсурдистських комунікативних смислів, чи це, певною мірою, установлені літературні прийоми, за якими стоять досить узусуалізовані комунікативні смисли традиційного „художнього письма” (у розумінні Р. Барта)?²³. Вважаємо,

²⁰ *Ibidem*, с. 224.

²¹ *Ibidem*, с. 220.

²² *Ibidem*, с. 228.

²³ Див.: Р. Барт, *Нулевая степень письма* [в:] *Семіотика*, составление, вступительная статья и общая ред. Ю. Степанова, Москва 1983, с. 321.

що можна, оскільки в традиційних прологах та інтермедіях як вторинних мовленнєвих жанрах (мікрожанрах) барокових, а іноді й сучасних, п'єс згадані структурні складники – носії достатньо узуалізованих комунікативних смислів, спрямованих на уточнення та прояснення основної дії²⁴. В аналізованій п'єсі ці драматургічні мікрожанри – носії достатньо „глухих”, абсурдистського характеру (*absurdum* – ‘такий, що глухо, незрозуміло звучить’) комунікативних смислів, що мають „над завдання”, радше, „заплутати” читача (глядача), втягнути його в гру з „дешифрування” того, що в них „тьмяно”, лише неясним натяком закладене. Це одна з родових ознак художнього текстового абсурдизму в цілому²⁵. На виконання схожої мети скеровані прийоми „одивнення на межі абсурдизації” комунікативно-мовної поведінки героїв п'єси.

II. Одивнення комунікативної поведінки учасників драматичної дії

Комунікативна поведінка героїв п'єси з позицій організації сценічного діалогу достатньо традиційна і значною мірою залежна від ситуацій, в які ці герої поставлені волею автора. Можемо говорити лише про декілька найважливіших типів одивнення комунікативних дій героїв п'єси:

1. Порухення правил, конвенцій та максим неконфронтативного спілкування. Ці порушення стосуються наступних аспектів інтеракції²⁶:

а) порушення конвенцій спільного когнітивного „простору” учасників сценічної комунікації. Ці порушення можливі й у „нормальному” поточному спілкуванні людей з різною мірою когнітивного розвитку, однак в аналізованій п'єсі вони доводяться до крайнощів, оскільки герої самі чітко не можуть сформулювати, хто вони, що з ними відб'ється, як вони повинні діяти і що говорити на сцені:

СВЯТОСЛАВ ТОГОВОЧНИЙ. „.... я мушу тут розмовляти придушено, ба напівголоса. То для того, щоб мене – щоб його – ні, таки щоб мене – щоб мене не впізнали”²⁷

²⁴ Див., напр.: B. Witosz, *Od opisu realistycznego do metaopisu (o narastaniu świadomości gatunkowej tekstu deskrypcji w literaturze)* [в:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno wielorakie*, pod red. D. Ostaszewskiej, Katowice 2000, с. 207–208.

²⁵ Див. про це детальніше: Т. Галушко, *Некоторые проблемы интерпретации художественного абсурда* [в:] „Вестник Ленинградского ун-та им. А. Пушкина. Научный журнал № 3”, т. 1. Филология, Санкт-Петербург 2010, с. 272–275.

²⁶ Детальніше про можливі типи одивнення комунікативних дій в п'єсах абсурду див: О. Ревзина, И. Ревзин, *Семиотический эксперимент на сцене* [в:] „Труды по знаковым системам”, вып. V, „Ученые записки Тартуского гос. ун-та”, Тарту 1971, с. 67–71.

²⁷ І. Костецький, *Близнята ще зустрінуться. Вистава в масках*, *op. cit.*, с. 209.

СВЯТОСЛАВ ТОГОБОЧНИЙ. „Я брехав дівчині, говоривши саму правду. Я був не собою, залишившись цілковито самим собою. І от, як ти бачив, я повнотою досяг свого, – хоч і досяг не для себе!”²⁸

б) порушення однієї з найголовніших конвенції вдалого спілкування: інтеграція повинна відбуватися з використанням спільного мовного коду і, бажано, в межах одного типу регістру. У п'єсі І. Костецького герої досить часто не розуміють одне одного саме з причин порушення згаданої конвенції, вживаючи слова і вирази власного лексику без уточнення того, що вони можуть означати в конкретній ситуації для інших учасників спілкування. Ось, для прикладу, як виглядає діалог полковника зі своїм сином Святославом:

ПОЛКОВНИК. „Я тільки на одну мить. Хоч ви, добродію, і міняєте шохвилі одяг, але шрам є шрам. Так само. як лікер є лікер”.

СВЯТОСЛАВ ТУТЕШНІЙ. „Батьку, я тебе не розумію! Я так би хотів з тобою погомоніти...”

ПОЛКОВНИК. „Мені здається, ти вже мав змогу помітити, що я ні на чому не наполягаю. Ішлося лише про маленьку аберацію пам'яті. Тепер, здається, все в порядку”.

СВЯТОСЛАВ ТУТЕШНІЙ. „Про що, власне, йшлося?”

ПОЛКОВНИК. „Та просто, коли я сьогодні відкрив у тебе лунинку...”

СВЯТОСЛАВ ТУТЕШНІЙ. „Лунинку?”

ПОЛКОВНИК. „Отам, за вухом. Отже, по тому, за законом зворотного, я вирішив, що шрам належить не тобі”²⁹

в) „одивненими на межі абсурду” виглядають звертання героїв п'єси до своїх рідних:

„Перепрошую пана сина”³⁰; Невже ви так думаєте, пане батьку?³¹

г) як і у випадку з „резонером” („розпорядником балю”), герої драматичної дії, незважаючи на серйозність ситуації, в якій вони перебувають (необхідність проведення „автентату” в окупованому місті), ведуть дивні дискусії „металінгвального” характеру, вияснюючи „правильність” чи „неправильність”, „автентичність” чи „не автентичність” уживаних співрозмовником слів:

ПЕТРО ТУТЕШНІЙ. „Що, прошу, знайти?”

ПЕТРО ТОГОБІЧНИЙ. „Піджака. Чи то пак маринарку”.

²⁸ *Ibidem*, с. 212.

²⁹ *Ibidem*, с. 221.

³⁰ *Ibidem*, с. 221.

³¹ *Ibidem*, с. 222.

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „А якщо розходиться про маринарку, то для чого вживати чужого слова? Для заплутання”

ПЕТРО ТОГООБОЧНИЙ. „Коли ви гадаєте, що маринарка рідне слово, то я залюбки пристаю на нього. А щоб ви сказали, якби я вам та запропонував для того, що лежить у правій нижній зовнішній кишені, рідну назву експльодовисько?”

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „О що, власне, вам розходиться? О неологізми з використанням народних суфіксів? Пристаю. Я студіював фільольогію. Заперечую лише проти слова запропонувати”.

ПЕТРО ТОГООБОЧНИЙ. „А як?”

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „Предложити або предкласти, або подати внесок”.

ПЕТРО ТОГООБОЧНИЙ. „Внесок то внесок. Але ми внеслися в іншу тему”³²;

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „... ми маємо зустрітися як суперники. Так після мене”.

ПЕТРО ТОГООБОЧНИЙ. „Як то після вас?”

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „Ну – на мою думку”.

ПЕТРО ТОГООБОЧНИЙ. „Ага, на вашу думку. Я щось чув про такий вираз. Це після вас Шевченко найбільший поет України?”

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „Овшім, овшім. Але не від речі буде пригадати і вам деякі ваші провінціалізми”.

ПЕТРО ТОГООБОЧНИЙ. „Ви хочете сказати: до речі?”

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „Ой, пане Петре, краще розійдімося! Бо ми таки справді посваримось”³³

2. Елементи когнітивного і поведінкового типів абсурду³⁴ виявляються в такому порушенні логіки міркувань і комунікативної поведінки героїв, які стирають межу між дією на сцені й розвитком подій в об’єктивній дійсності. В контексті аналізованого драматичного твору такий прийом набуває ознак „одивнення на межі абсурду”, хоча він прийнятний, наприклад, у театрі Бертольда Брехта. Розглянемо лише один приклад такого типу комунікації:

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „... я вам інстинктивно не довіряю”.

ПЕТРО ТОГООБОЧНИЙ. „Та так і повинно бути”.

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „Для чого повинно?”

³² *Ibidem*, с. 225.

³³ *Ibidem*, с. 227.

³⁴ Типологія абсурдистських текстів з позицій комунікативно-прагматичного підходу обґрунтована в праці: F. Baciewicz, *Елементи комунікативного абсурду в п'єсах Миколи Куліша...*, с. 559–560.

ПЕТРО ТОГОВОЧНИЙ. „Для того, що я вам інстинктивно довіряю”.

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „Але як ви не розумієте, що ми мусимо з вами ворогувати?”

ПЕТРО ТОГОВОЧНИЙ. „Вже й мусимо? Чого ви так думаєте?”

ПЕТРО ТУТЕШНИЙ. „Бо в тому ідея п’єси”³⁵

3. Уведення елементів містики як у структуру п’єси, так і в діалоги героїв. Зокрема, прийом введення містичного елемента в досить у цілому реалістичні мотиви і вчинки героїв виявляється так:

а) поява невідомо з відки героїв-близнюків, які мають містичного характеру сценічні імена *Святослава Тутешнього, Святослава Тогобочного, Петра Тутешнього, Петра Тогобочного* і здійснюють вчинки, які можна вважати ознакою містичності. Це досить відверте відсилання уяви читача (глядача) до різних світів, з яких з’явилися на балу згадані герої. Їх комунікативна поведінка досить прозоро натякає на прихід з „цього” чи „іншого” світу кожного з них;

б) пряме введення теми містики в діалоги учасників сценічної дії. Зокрема, деякі герої п’єси ведуть розмови про містику, яка, як виявляється, впливає на їх повсякденне життя, світосприйняття тощо:

ТЕРЕСА. „Та що ж таке власна істота?”

СВЯТОСЛАВ ТОГОВОЧНИЙ. „Власна істота? Власна істота – це безпосередня розмова”.

ТЕРЕСА. „З ким? Із чим?”

СВЯТОСЛАВ ТОГОВОЧНИЙ. „Терезо, з несказаним. Із тим розмова, що не нами витворено”.

ТЕРЕСА. „І воно справді так? Чому він сам усього не робить? Для чого нам отой не на міру сил наших труд?”

СВЯТОСЛАВ ТОГОВОЧНИЙ. „Бо в тому його гра. Бо в тому радощі його”.

ТЕРЕСА. „Так, Господи! Господи, чому я так мало думала над релігією?”³⁶

Отже, не належачи за всіма визначеними дослідниками критеріями до класичних п’єс „театру абсурду”, драматичний твір Ігоря Костецького *Близнята ще зустрінуться* має низку ознак абсурдизму, точніше, „одивнення на межі абсурдизму”. Це, перш за все, стосується форми текстотипу „драматична п’єса”, а також низки змістових складників сценічної дії. Автор значною мірою одивнює такі достатньо традиційні формально-змістові елементи драми, якими є пролог

³⁵ І. Костецький, *Близнята ще зустрінуться. Вистава в масках, ор. cit.*, с. 226.

³⁶ *Ibidem*, с. 227.

та інтермедія, висловлюючи устами „резонера” думки і мотиви, що ставлять ці складники драми на межу абсурду. Меншою мірою одивнюється фізична і комунікативна поведінка героїв п'єси, виходячи за межі реалістичного зображення міжособистісного спілкування лише низкою логіко-змістових аспектів. Написаний в 1947 році, твір І. Костецького в ряді формальних і зображально-виражальних аспектів випередив славнозвісні п'єси французького „театру абсурду” таких всесвітньо відомих авторів як Е. Іонеско та С. Беккет. У п'єсах українських абсурдистів кінця ХХ – початку ХХІ ст. (С. Ушкалов, Л. Подерв'янський, частково Н. Неждана) застосовується низка прийомів сценічного одивнення, запозичена із репертуару їх попередників: М. Куліша, драматургів із діаспори, зокрема І. Костецького, класичних п'єс французького та російського „театрів абсурду” (Е. Іонеско, С. Беккет, Ж. Кокто, Д. Хармс, О. Введенський) та деяких інших. Дослідження комунікативно-мовних, риторико-наративних та формальних прийомів одивнення драматичних творів українських письменників різних поколінь – перспективна проблема сучасної україністики. На початковому етапі вона може вирішуватися шляхом виявлення максимально повного корпусу одивнених текстів та їх фрагментів, встановлення домінантних типів одивнення, вивчення засобів абсурдизації форми текстотипів та їх змістового наповнення. Лише так можна буде виявити особливості формування україномовних абсурдистських текстів та їх фрагментів.

ЛІТЕРАТУРА

- Багрій М., *Стильові особливості творчості Ігоря Костецького*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук, Тернопіль 2013.
- Барт Р., *Нулевая степень письма* [в:] *Семиотика*, составление, вступительная статья и общая ред. Ю. Степанова, Москва 1983.
- Бацевич Ф., *Коммуникативные девиации и условия успешности речевого жанра* [в:] „Жанры речи”, вып. 1-2 (9-10), Воронеж 2012.
- Бацевич Ф., *Абсурдний художній текст у вимірах лінгвістичної прагматики* [в:] „Мовознавство”, № 1, Київ 2012.
- Бацевич Ф., *Лексико-семантичні прийоми створення комунікативного абсурду в художньому тексті* [в:] „Вісник Прикарпатського університету. Філологія”, вип. 36–37, Івано-Франківськ 2012.
- Галушко Т., *Некоторые проблемы интерпретации художественного абсурда* [в:] „Вестник Ленинградского ун-та им. А. Пушкина. Научный журнал № 3”, т. 1. Филология, Санкт-Петербург 2010.
- Залеська-Онишкевич Л., *Драматургія української діаспори. Вступ* [в:] *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори*, упорядкування і вступна стаття Л. Залеської Онишкевич, Київ, Львів 1997.
- Костецький І., *Тобі належить цілий світ. Вибрані твори*, упорядкування, супровідні есеї, примітки М. Стех, Київ 2005.

- Костецький І., *Близнята ще зустрінуться. Вистава в масках* [в:] *Близнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори, упорядкування і вступна стаття Л. Залеської Онишкевич, Київ, Львів 1997.*
- Любенко О., *Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького* [в:] „Слово і Час”, № 6, Київ 2005.
- Мартинюк В., *Принципи абсурдного в організації художнього світу драматичних творів Миколи Куліша*. Дис. ... канд. філол. наук, Львів 2008.
- Матвієнко С., *Експеримент з мовою. Інтерпретація творів І.Костецького* [в:] „Кур’єр Кривбасу”, ч. 145, Кривий Ріг 2001.
- Ревзина О., Ревзин И., *Семиотический эксперимент на сцене* [в:] „Труды по знаковым системам”, вып. V, „Ученые записки Тартуского гос. ун-та”, Тарту 1971.
- Bacewicz F., *Елементи комунікативного абсурду в п’єсах Миколи Куліша* [w:] „Slavia Orientalis”, tom LXIV, nr 3, Warszawa 2015.
- Witosz B., *Od opisu realistycznego do metaopisu (o narastaniu świadomości gatunkowej tekstu deskrypcji w literaturze)* [w:] *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 1, *Mowy piękno wielorakie*, pod red. D. Ostaszewskiej, Katowice 2000.

MEANS OF “ODYVNENNIA” OF DRAMA (ON THE MATERIAL OF IHOR KOSTETSKIY’S PLAY “THE TWINS WILL MEET ONE DAY”)

The article presents the analysis of the means of “odyvnennia verging on being absurd” of the form and content of the most well-known Ukrainian Diaspora playwright Ihor Kostetskiy’s (1913–1984) play “The Twins will Meet One Day” (1947). It was established that the formal-semantic organization of the “dramatic work” text type is deformed to a great extent. First of all, these are communicative-lingual actions of the “presenter” in the prologue and interlude of the play. Communicative actions of the heroes of the play in a number of cases break the rules, conventions and maxims of conflict free communication. Besides, the author introduces mystical elements in a quite realistic content of the play.

Key words: “odyvnennia” of text, absurdization, text type, form of text type, rules, conventions, maxims of communication, communicative absurd, cognitive absurd, behavioural absurd.