

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ФІЛОЛОГІЇ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису  
УДК 821.161. М. Куліш

**МУКАН ВОЛОДИМИР СЕРГІЙОВИЧ**

**ПОЕТИКА АБСУРДУ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ  
СТОЛІТТЯ**

**(НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ МИКОЛИ КУЛІША ТА ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО)**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –  
**Семенюк Григорій Фокович,**  
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2015

## Зміст

<b>Вступ</b> .....	3
<b>Розділ I. Зміст і витоки поняття абсурду в драматургії</b> .....	8
1.1. Поетика абсурду як об’єкт історико-літературного дискурсу.....	8
1.2. Філософсько-естетичний дискурс довкола категорії «абсурд».....	23
1.3. «Театр абсурду» в світовій літературі.....	33
1.4. «Театр абсурду» в контексті української драматургії.....	51
1.5. Основні риси поетики абсурду в драматургії.....	56
<b>Розділ II. Творчість Миколи Куліша у контексті поетики абсурду</b> .....	64
2.1. «Народний Малахій» – новий етап у розвитку української драматургії.....	64
2.2. Поетика абсурду в трагікомедії «Народний Малахій» Миколи Куліша.....	74
2.3. «Патетична соната» – новаторська драма Миколи Куліша.....	95
2.4. Поетика абсурду в п’єсі «Патетична соната» Миколи Куліша.....	102
<b>Розділ III. Жанрово-стильові домінанти драматургії Ігоря Костецького</b> .....	119
3.1. «Спокуси несвятого Антона» – п’єса-провісник драми абсурду в літературно-критичному дискурсі української драматургії.....	119
3.2. Поетика абсурду в п’єсі Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона».....	128
3.3. П’єса Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» як експериментальне явище української драматургії.....	144
3.4. Реалізація концептів «театру абсурду» в п’єсі «Близнята ще зустрінуться».....	148
<b>Висновки</b> .....	154
Список використаних джерел.....	159

## Вступ

**Актуальність** теми дослідження визначається необхідністю осмислення композиційних і змістових рис поетики абсурду в драматургії Миколи Куліша й Ігоря Костецького, адже висвітлення цього аспекту дасть можливість повному поглянути на ідейне наповнення творів письменників. Вітчизняні літературознавці вже вивчали явище «театру абсурду» в творчості українських драматургів, зокрема, були спроби:

- виявити форманти поетики абсурду в драматургії і подати І. Костецького як першопрохідця у розробці драми абсурду (монографія Галини Давиденко «“Театр абсурду” як один із модерністських напрямків у драматургії II половини XX століття» (2005 р.));

- проаналізувати риси поетики абсурду в п'єсах І. Костецького (монографія Ірини Юрової «Творча особистість І. Костецького у літературному дискурсі II половини XX сторіччя» (2006 р.));

- спростувати наявність у драмах І. Костецького поетики абсурду (стаття Ольги Любенко «Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького» (2005 р.));

- сформулювати принципи поетики абсурду в творчості М. Куліша (дисертації Є. Васильєва «Драматургія парадоксу: проблеми типології» (2005 р.); В. Мартинюка «Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша» (2008 р.), Світлани Заєць «Поетика абсурду в драматичних творах Миколи Куліша» (2010 р.));

- обґрунтувати риси поетики абсурду в драматургії М. Куліша як категорії авангарду (дослідження Я. Голобородька «Місце та функції мотивів роздвоєної психіки та божевілля в драматургії Миколи Куліша» (2006 р.), Віри Агеєвої «Екзистенційні мотиви у драматургії М. Куліша» (1998 р.) та інші);

- подати форманти поетики абсурду в творчості М. Куліша як постмодерністські (стаття В. Мартинюка «Баланс форми і змісту малахіанства: до проблеми метатекстуальності «Народного Малахія» (2008 р.)).

Риси поетики абсурду виокремлювали у творчості М. Куліша та І. Костецького Анна Біла, Д. Вакуленко, Я. Голобородько, В. Діброва, С. Жила, Лариса Залеська-Онишкевич, Марія Зубрицька, М. Кореневич, М. Кудрявцев, Наталія Кузякіна, М. Острик, В. Працьовитий, Г. Семенюк, Л. Танюк та інші. Однак дослідники побіжно зверталися до формантів поетики абсурду в творчості М. Куліша та І. Костецького, не вдаючись до чіткого формулювання композиційних і змістових складників «театру абсурду», а відтак, виокремлювали риси поетики абсурду в п'єсах лише частково.

Отже, актуальним є дослідження витоків «театру абсурду», огляд перших теоретичних праць, присвячених цьому явищу в драматургії, аналіз п'єс, що увійшли до класики «театру абсурду». Важливим є виокремлення формантів поетики абсурду на змістовому та формотворчому рівнях, аналіз творчості М. Куліша та І. Костецького через призму поетики абсурду.

**Зв'язок з науковими програмами, планами, темами.** Дослідження виконано на кафедрі новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка у рамках наукових тем. Дисертацію узгоджено з плановою темою кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка й виконано у межах наукових тем «Актуальні проблеми філології» (номер державної реєстрації 02БФ044-01) та «Мови та літератури народів світу: взаємодія і самобутність» (державний реєстраційний номер 11 БФ 044-01; науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Семенюк), зосереджених на дослідженнях української літератури другої половини ХХ століття (спеціальність 10.01.01). Тему дисертації затверджено Вченою радою Інституту філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол №12 від 18 квітня 2012 року).

**Мета дослідження:** розкрити специфіку й основні риси поетики абсурду в творчому доробку М. Куліша й І. Костецького. Це передбачає розв'язання таких завдань:

- простежити особливості процесу становлення і розвитку «театру абсурду»;
- розкрити основні риси драми абсурду в європейській культурі;
- сформулювати композиційні та змістові особливості поетики абсурду;
- виявити риси української драми абсурду на основі аналізу творів М. Куліша «Народний Малахій» та «Патетична соната»;
- з'ясувати особливості поетики абсурду в драматургії І. Костецького на основі дослідження п'єс «Спокуси несвятого Антона» та «Близнята ще зустрінуться».

**Об'єкт дослідження:** п'єси «Народний Малахій», «Патетична соната» М. Куліша та «Близнята ще зустрінуться», «Спокуси несвятого Антона» І. Костецького.

**Предмет дослідження:** змістові та формотворчі принципи драми абсурду в творчості М. Куліша та І. Костецького.

**Теоретико-методологічною** основою дисертації є праці Віри Агеєвої, Р. Барта, А. Бергсона, Анни Білої, Г.-В.-Ф. Гегеля, Г.-Г. Гадамера, У. Еко, М. Есліна, Марії Зубрицької, Ю. Коваліва, Наталії Кузякіної, С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра, Г. Семенюка, Соломії Павличко, Ф. Шлегеля, Інни Юрової.

У роботі використані такі **методи дослідження:** описовий, порівняльно-історичний, біографічний, філологічний. Застосовано також досвід теоретиків екзистенціалізму, психоаналізу, структурно-семіотичної школи, рецептивної та феноменологічної естетики.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що праця є однією з перших спроб осмислити творчу спадщину представників «Розстріляного

відродження» та МУРу в загальноєвропейському контексті, зокрема у вимірах поетики абсурду. Доведено причетність, а в окремих аспектах і першість українських драматургів до розвитку авангардистського театру в Європі.

**Теоретичне значення** роботи полягає у тому, що дисертаційне дослідження може слугувати теоретичною базою для вивчення й аналізу інших драматичних творів у контексті поетики абсурду, а також для глибшого осмислення традиційних естетичних систем у творчості українських митців слова першої половини ХХ століття.

**Практичне значення** роботи виявляється в тому, що матеріали та результати дослідження можна використати для розробки спеціальних курсів із вивчення драматургії або історії літератури у вищих начальних закладах.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорена на засіданні кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол №3 від 30 жовтня 2014 року). Основні положення дисертації викладено у доповідях на наукових конференціях:

- Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Особистість і суспільство у контексті проблем сучасної філологічної науки» (Київ, 2011 р.);
- Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства» (Ужгород, 2011 р.);
- Всеукраїнська наукова конференція «Українська література в контексті світової: теоретичний, історичний, методичний та перекладацький аспекти» (Черкаси, 2012 р.);
- Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки» (Київ, 2012 р.);

- П'ята міжнародна науково-практична конференція «Мова, література і міжкультурна комунікація» (Київ, 2013 р.);
- Міжнародна заочна науково-практична конференція «Наукова дискусія: питання філології, мистецтвознавства і культурології» (Москва, 2013 р.);
- Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Мова, свідомість, художня творчість, інтернет у дзеркалі сучасних філологічних студій» (Київ, 2013 р.);
- Шевченківський міжнародний літературний конгрес, присвячений 200-річчю від дня народження Тараса Шевченка (Київ, 2014 р.);
- Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Філологічна наука в інформаційному суспільстві» (Київ, 2014 р.);
- Міжнародна наукова конференція «Національна література і міжкультурні комунікації (200-річчя від дня народження Тараса Шевченка)» (Тбілісі, 2014 р.).

За темою дисертації опубліковано 10 статей у фахових наукових виданнях, серед яких – два іноземні.

**Структура й обсяг роботи.** Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаних джерел (130 позицій). Загальний обсяг роботи – 176 сторінок, із них 163 сторінки основного тексту.

## І РОЗДІЛ

### ЗМІСТ І ВИТОКИ ПОНЯТТЯ АБСУРДУ В ДРАМАТУРГІЇ

#### 1.1. Поетика абсурду як об'єкт історико-літературного дискурсу

Ведучи мову про «театр абсурду» загалом і поетику абсурду зокрема, маємо справу з досить складним і неординарним явищем літератури ХХ століття, яке вражає своєю контраверсійністю й особливістю виявлення. Феномен абсурду набув поширення у драматургії першої половини ХХ століття. У контексті традицій модернізму й авангардизму поетика абсурду стала тим інструментом, що дав змогу митцям слова знайти способи для опису людини та її життя у післявоєнному світі. Нові засоби та прийоми як на змістовому, так і на формотвочому рівнях давали можливість реципієнтам поглянути на звичні явища інакше, а також виявити виняткові онтологічні аспекти.

На змістовому рівні автори п'єс, написаних у річищі поетики абсурду, протиставляли людину суспільству, не конкретному, а загалом. Цей метод протиставлення драматурги запозичили у філософів-екзистенціалістів. Також через тексти драм митці доносять ідеї беззмістовності життя, приреченості й непереможності зла. На формування саме такого песимістичного комплексу інтенцій вплинули події Першої та Другої світових війн. Вони продемонстрували незначущість бажань і прагнень окремої людини на тлі геополітичної ситуації, тотальну залежність життя індивіда від перебігу подій, повну невідворотність для нього фатальних ситуацій і приреченість.

На формотвочому рівні абсурдистські твори відзначалися частковою або повною деформацією сюжету, зверненням до снів і марень персонажів. Подієвість у таких драмах мінімальна, герої часто ведуть беззмістовні діалоги, не чують одне одного.



Простежимо етимологію поняття «абсурд». Це слово походить від латинського *absurdus* – «безглуздий», яке виникло внаслідок додавання префікса *ab* до основи (слова) *surdus* – глухий. В українській мові абсурд означає «безглуздя», «нісенітниця» [101, с. 15]. Російська дослідниця Олена Буреніна вважає, що корінь і значення слова римляни перейняли у греків від слова  $\pi\text{-}\alpha\delta\acute{\omicron}\varsigma$ , яке було антонімічним до понять «гармонія» і «космос», тобто означало хаос [13, с. 1] Цікаво, що греки використовували це слово для позначення відсутності аргументів оратора під час дискусії, неможливості виправдання [121, с. 312]. Коли слово «абсурд» увійшло до французької, німецької та англійської мов, набуло іншого значення – «неспівзвучний», «ледь чутний». Використовувалося це поняття й у музиці.

Розглядаючи поетику абсурду в драматургії, доцільно буде сформулювати значення терміна «театр абсурду» і вживати його на позначення деяких специфічних творів 50-х років ХХ століття. Це дасть змогу якомога детальніше та чіткіше розглянути риси поетики абсурду і їхню природу.

Термін «театр абсурду» ввів до літературного обігу англійський критик Мартін Есслін. Його монографія «Театр абсурду», видана 1961-го року, стала відправною точкою теоретичного дискурсу, присвяченого розгляду поетики абсурду в літературі. У ній він, як й інші тогочасні науковці, прагнув знайти місце новому явищу драматургії у вже сформованій системі історико-літературних координат.

Дослідник аналізує французьку драматургію 50-х років, написану в річищі поетики абсурду. Він вказує на зв'язок між повоевними світами, зображеними у філософських працях французьких філософів і письменників: Ж.-П. Сартра, А. Камю, С. Беккета, Е. Йонеско й інших тогочасних драматургів. Останні не вкладали у персонажів своїх творів жодного життєвого змісту та духовного стрижня, вони не були ані трагічними, ані

комічними. Митці зображували людське життя беззмістовним. Такий лейтмотив у літературі М. Есслін і називає «театром абсурду».

Перші абсурдистські п'єси дебютували на сценах французьких театрів «Ноктабюль», «Вавилон», «Ла Юшет» на початку 50-х років ХХ століття. У виставах панувала статика, декорацій майже не ставили, актори вели діалоги, насичені грою слів і мовними каламбурами. Серед персонажів не було позитивних героїв.

До закінчення вистави глядачам ні через слова персонажів, ні через традиційні прийоми класичної драми не подавалася причина порушеної проблеми у п'єсі, не вказувалися шляхи її вирішення. У заключній частині драми перед реципієнтом не поставали винуватці тієї чи іншої сюжетної колізії. Та й, власне, заключної частини в традиційному розумінні там не було. Дивлячись на змодельовану акторами ситуацію, глядач сам мав дійти до ідеї та проблеми поставленого на сцені твору. Через такий на той час нетиповий характер нової драматургії більшість глядачів не сприймали вистав, обурювалися. Французька преса виступила на захист нових віянь драматургії – вела на шпальтах своїх газет різноманітні дискусії та публікувала анонси. Згодом вистави стало відвідувати значно більше глядачів. П'єси, написані у річищі поезики абсурду, почали поширюватися у різних країнах, а французький театр «Ла Юшет» став популярним серед туристів Парижа.

Не зважаючи на те, що абсурдистські п'єси набули популярності у Франції, першими ініціаторами створення подібних драм були не французи, а румунин Ежен Йонеско й ірландець Самюель Беккет, які мешкали в Парижі. Першою поставленою драмою, написаною у форматі поезики абсурду, прийнято вважати «Голомозу співачку» Е. Йонеско. Цю п'єсу драматург написав 1948-го року, а поставили її в театрі «Ноктабюль» 1950-го під керівництвом режисера Н. Батая. С. Беккет закінчив драму «Чекаючи на Годо» роком пізніше – 1949-го. 1952-го року її транслювали на радіо, а через

рік – поставили у паризькому театрі «Вавилон» і видрукували у виданні «Мінуїт».

П'єса «Голомоза співачка» Е. Йонеско мала підзаголовок «антип'єса». У ній практично відсутній сюжет. Протягом всього твору дві подружні пари обмінюються порожніми репліками, словами, в яких відсутня інформація та свіжі думки. Чим ближче до закінчення п'єси, тим частіше лунають безглузді діалоги. Всі причиново-наслідкові зв'язки твору зруйновано, автор презентує реципієнтам героїв, від яких у їхньому житті нічого не залежить: вони висловлюють не свої думки, їхня поведінка ні на що не впливає, вони, подібні до маріонеток. Використовуючи нові прийоми драматургії та нетипові образи, Е. Йонеско намагався передати власним доробком ідею невідворотності абсурдності життя людини.

Свою п'єсу «Чекаючи на Годо» С. Беккет визначив як трагікомедію. У ній всі сцени статичні, супроводжуються беззмістовними розмовами та нелогічними діями героїв. За сюжетом, два волоцюги – Естрагон і Владімір – чекають чоловіка на ім'я Годо. Він має змінити життя безхатьків. Годо так і не з'являється до кінця п'єси, а Естрагон і Владімір чекають наступного дня з надією зустріти людину, яка вплине на їхнє життя. Автор за допомогою парадоксів утверджує думку про приреченість людини на страждання. Надія – очікування Годо – це примарний, але єдиний промінь у п'їтмі абсурду людського життя. Аби підкреслити власну ідею, С. Беккет використовує цілий набір засобів, які згодом стануть визначальними прийомами абсурдистів.

Цікавий випадок, що ілюструє специфіку сприйняття поетики абсурду, наводить у монографії «Театр абсурду» М. Есслін. Він розповідає про те, як 1957-го року група американських артистів «Воркшоп» із Сан-Франциско ставила п'єсу «Чекаючи на Годо» С. Беккета у американській в'язниці Сен-Квентін. «Цю п'єсу обрали тому, що в ній грали виключно чоловіки. Не дивно, що актори і режисер Херберт Бло хвилювалися. Вони мали грати

перед найскладнішою у світі аудиторією інтелектуальну п'єсу, яка викликає протест у витонченої західноєвропейської публіки» [124, с. 20]. Однак в'язні інакше сприйняли твір: «те, що не зрозуміли естети і сноби Парижа, Лондона і Нью-Йорка, було одразу схоплено ув'язненими» [124, с. 20]. 1957-го року журналіст газети «Сан Квентін Ньюз» писав про цей перегляд таке: «Трое здоровенних хлопців із біцепсами та мускулами, що випирають, повністю зайняли прохід, очікуючи дівчат і чого-небудь кумедного. Коли цього не сталося, вони шумно задиміли цигарками. Чекали, коли приглушать світло, щоб непомітно втекти. Але вони зробили помилку, затримавшись на пару хвилин, – побачили і почули те, що змусило їх залишитися до кінця. Всі були вражені [...]» [130, с. 1]. Вистава мала шалений успіх серед в'язнів. «Можливо, через те, що глядачі не надто розбиралися в театрі, були неупередженими, готовими чекати і через це уникли капкана, до якого потрапили відомі критики, що критикували п'єсу за відсутність сюжету, дій, характерів і незрозумілий зміст. В'язні не грішили інтелектуальним снобізмом, притаманним значній частині публіки...» [124, с. 22]. Глядачі в'язниці зрозуміли драму, бо були добре знайомі з безкінечним очікуванням і світлою надією, які впродовж довгих років не полишали їх.

Витоки театру абсурду М. Есслін вбачає у цілому комплексі художніх явищ: в античному театрі пантоміми, італійській комедії масок, дадаїзмі, сюрреалізмі й у творчості низки письменників – Е. Ліра, Л. Керролла, А. Стріндберга, раннього А. Рембо, Ф. Кафки, Д. Джойса. Зближуючи між собою настільки різних прозаїків і поетів, М. Есслін підкреслює, що поняття абсурду позачасове: воно з'являється тоді, коли відбувається осмислення людиною буття.

Не можемо не погодитися із таким твердженням, адже помітні риси абсурдної драми були не лише у філософських працях, а й у літературній творчості митців XVI століття. Доволі виразними на змістовому рівні, на наш погляд, є форманти «театру абсурду» в творчій спадщині епохи Відродження.

Деякі твори цього періоду можна вважати одним із найважливіших джерел для абсурдистської драми 50-х років ХХ століття, показовими зразками творення гротеску та парадоксу як важливих складових драматургії абсурдистів.

Серед визначальних творів доби Ренесансу варто звернути увагу на панегірик 1509-го року «Похвала Глупоті» нідерландського мислителя Еразма Ротердамського. Автор веде мову в книзі від імені вигаданої богині Глупоти. Протягом всього твору богиня стверджує, що її найбільше шанують люди, тому що вони живуть за законами безглуздя та глупоти. На прикладі різних випадків із життя, у найрізноманітніших побутових і офіційних ситуаціях автор подає безапеляційні парадокси, які майже неможливо спростувати. Під час оповіді вдається до сарказму й елементів гротеску. Проте найулюбленішим прийомом Е. Ротердамського є парадокс. За допомогою цих засобів він зображує безглуздість вчинків людей, їхніх поглядів, що повністю суперечать їхнім діям, показує життя як стихію казусів і предмет сатири. До передачі такої самої ідеї вдається й французький письменник Франсуа Рабле. У романі «Гаргантюа і Пантагрюель», написаному 1533-го року, автор використовує народно-карнавальний стиль, зображує героїв-блазнів, які роблять бездумні вчинки. Завдяки цим засобам Ф. Рабле демонструє сумнівну раціональність людського життя.

На формування основних засад «театру абсурду» вплинули й інші письменники: Е.-Т.-А Гофман, М. Гоголь, Дж. Свіфт, А. Жаррі, Г. Аполлінер, А. Арго. Однак їхній творчий доробок не можна вважати таким, що відповідає бодай половині критеріїв поезики абсурду, визначених М. Ессліном й іншими дослідниками. Кожен із цих творів має окремі художні техніки, риси на ідейному та композиційному рівнях, які стали підвалинами поезики «театру абсурду». А роль каталізатора для появи нового віяння в драматургії відіграла філософія екзистенціалізму та модерністські тенденції у мистецтві впродовж першої половини ХХ століття.

Драматурги першої половини-середини ХХ століття прийшли до «театру абсурду» поступово. Американський літературознавець і письменник Іхаб Хасан виокремлює п'ять ключових стадій розвитку драматургії, через які пройшли абсурдисти:

- 1) дадаїзм і сюрреалізм, заснований на принципах антиномізму;
- 2) екзистенційний чи героїчний абсурд, що фіксує безглуздість буття щодо рефлексуючої особистості;
- 3) негероїчний абсурд: особистість не бунтує і не протистоїть суспільству, бо безсила та самотня. Ця стадія веде до створення «театру абсурду» С. Беккета;
- 4) абсурд–агностицизм: на перший план висувається смислова незрозумілість, алогізм, багатоплановість інтерпретації;
- 5) ігровий абсурд: претензійність мови на істинність, що розкриває ілюзорність будь-якого тексту, організованого відповідно до правил «культурного коду» (Ролан Барт і його ідея «смерті автора»).

Шлях абсурдистів до драми нового зразка, за типологією літературознавця Іхаба Хасана, цікавий і репрезентативний. Можна простежити, як на кожній новій стадії розвитку поетика абсурдистів збагачується новими рисами та мотивами. Проте науковець, на жаль, не розмежував у власному дослідженні ідейних і формотворчих елементів «театру абсурду». Це надзвичайно важливо, тому що формотворчі засоби абсурдистів дуже нагадують ті, які використовували ще в Середньовіччі. А ось ідейні мотиви суголосні з естетичними, філософськими й театральними концептами ХХ століття. Натомість, відповідно до концепції аналізу дослідника, із контексту «театру абсурду» випадають всі твори, написані до ХХ століття, що мали елементи поетики абсурду.

У цьому випадку для розуміння та чіткої градації поетики абсурду в драматургії вдалим видається підхід французького театрознавця Патріса Паві. Він виокремлює дві форми у концепті абсурдного:

- 1) форманти абсурду, які є у творах різного періоду та різного жанру. Серед елементів поетики абсурду зазвичай є вживання парадоксів, казусів, сатири. Ідейний рівень не надто просякнутий мотивами беззмістовності життя. Як приклади, автор наводить творчість Аристофана, Т.М. Плавта, А. Жаррі, Г. Аполінера та інших;
- 2) власне «театр абсурду» 1950-х років. Він концентрує у собі всю поліфонію засобів, запозичену на першій стадії розвитку поетики абсурду, й ідейні площини екзистенціалізму, дадаїзму та сюрреалізму як мистецьких віянь [84].

Отже, витоки поетики абсурду сягають ще античних часів. До ХХ століття абсурдне у літературі було представлене епізодично та виявилось у вживанні деструктивних формотворчих елементів, гротеску та мотивів безглуздості людського життя. З розвитком авангардистських течій і перебігом історичних подій як інспіративного чинника набула поширення драматургія абсурду з притаманними їй синкретизмом формантів абсурду домодерної літератури й екзистенційних компонентів ідейного рівня. Це художнє явище й увійшло в літературознавчий дискурс під терміном «театр абсурду», за назвою однойменної наукової праці М. Ессліна.

З'ясувавши етимологію слова «абсурд», розглянувши коротко перші абсурдистські п'єси та простеживши витоки «театру абсурду» у драматургії, перейдемо до дефініції цього явища. Маємо з найпоширеніших визначень вийти на найбільш точне та те, яке дасть можливість якомога ґрунтовніше підійти до дослідження творчості М. Куліша й І. Костецького в контексті поетики абсурду.

М. Есслін у власному визначенні відштовхується від визначення Е. Йонеско: «"Театр абсурду" – це назва деяких театральних творів, які народилися й створювалися у Парижі 1950-х років» [43, с. 45]. М. Есслін називає «театр абсурду» умовним рухом драматургів, бо, на відміну від

інших літературних рухів, абсурдисти не мали жодних декларацій і навіть не спілкувалися між собою.

Звертається до вивчення поетики абсурду в драматургії і сучасник М. Ессліна французький театрознавець Патріс Паві. Він дає дефініцію «театру абсурду» як центральної теми в драматургії. Дослідник наводить приклад п'єс Е. Йонеско, де головною є тема беззмістовності людського буття. На думку театрознавця, ці твори, крім теми, нічого не поєднувало. Засоби вираження, до яких вдавався драматург, мали другорядне значення.

Інший тогочасний дослідник драматургії Дж.Л. Стайн зараховував «театр абсурду» до сюрреалізму: «Після Другої світової війни [...] французький театр став асоціюватися із короткотривалим вибухом сюрреалістичної драматургії, відомої як "театр абсурду"» [105, с. 159]. Театрознавець вважав, що «театр абсурду» міг би бути школою для молодих драматургів, якби вони спілкувалися та проводили дискусії між собою.

Отже, когорту драматургів, які використовували у власній творчості поетику абсурду, вважали і потенційною школою, і мистецьким рухом, і представниками особливого відгалуження сюрреалізму, а їхній доробок – і окремим жанром, і центральною темою. Така невизначеність із поняттям виникла через те, що поетика абсурду в драматургії тільки набувала поширення, ідеї та засоби творів нового покоління письменників були суголосні з тогочасними філософськими віяннями, але ніяк не пов'язані з літературними чи театральними угрупованнями. Незважаючи на невизначеність, з поширенням творів, написаних у річищі поетики абсурду, потреба у конкретній назві явища ставала дедалі гострішою. Тому завдяки провідним літературознавцям і критикам на теренах світової драматургії поняття «театр абсурду» міцно закріпилося за творами, де центральною темою є беззмістовність життя, а герої не здатні розуміти одне одного, ведучи порожні розмови.



Звернімося до поняття «театр абсурду» в контексті сучасного вітчизняного наукового дискурсу. У «Теорії літератури» за редакцією О. Галича, В. Назарця, Є. Васильєва, 2001-го року видання, «література абсурду» визначена як «значне явище театрального авангарду ХХ століття» [17, с. 426].

«Умовною назвою доробку представників французького авангардистського театру 1950-1960-х років» [69, с. 300] називає «театр абсурду» доктор філологічних наук Ю. Ковалів. Науковець пояснює свій погляд тим, що твори абсурдистів об'єднує актуальний у той час тематичний вектор, «спрямований на розкриття крайніх меж абсурду людського існування, особливо загострених після пережитих людством двох світових воєн» [69, с. 300].

Як жанр і течію модернізму трактують «театр абсурду» автори «Лексикону загального та порівняльного літературознавства» (2001). У цьому посібнику сформульоване якнайповніше визначення. Автор статті Ю. Попов вказує на головний об'єднувальний чинник у драматургії абсурду: «Основним світоглядним принципом драми абсурду є поняття «абсурду», тобто споконвічне протистояння людини та навколишнього середовища, особистості й суспільства, індивідуальності та натовпу; відсутність у світі логічних причинно-наслідкових зв'язків і, як наслідок, трагічність, розгубленість, покинутість, відчуженість людської особистості» [16, с. 69].

В іноземному науковому дискурсі поняття «театр абсурду» також трактують неоднозначно. Так, у французькому «Енциклопедичному словнику театру» [128 с. 19] терміном «театр абсурду» об'єднують драматургів другої половини ХХ століття – С. Беккета, Е. Йонеска, А. Адамова, Ж. Жене, Г. Пінтера, «адже їхні твори – досить своєрідні, а автори не утворюють ані школи, ні конкретної тенденції в сучасному драматургічному письмі» [128, с. 2]. В американській «Енциклопедії Кольєра» «театр абсурду» визначають як тип сучасної драми, «заснований на

концепції тотального відчуження людини від фізичного та соціального середовища» [50, с. 23]. Російська дослідниця «театру абсурду» О. Чорнорицька розглядає драму абсурду як єдину в своїй структурі нарративну модель, що працює за власними правилами, порушуючи закони архітекtonіки тексту – виходить за рамки комедійного, трагедії перетворює на фарс. Дослідниця виводить власну дефініцію драми абсурду – «це філософський, психоаналітичний поза-жанр. Розібратися в методології переходу від поняття – через метафору – до абсурду, – й означає, власне, для абсурдиста, зрозуміти самого себе, з'ясувати причину нав'язливих станів, і, можливо, тим самим позбутися їх» [113, с. 2].

Із вищенаведених думок помітно, що одностайного формулювання поняття «театру абсурду» немає, як і немає конкретного місця «театру абсурду» в системі координат літературознавства. «Театр абсурду» вважають і жанром, і піджанром, і центральною темою, і підтечією сюрреалізму, і стилем, і лейтмотивом. Об'єднують цим поняттям драматичні твори, написані у Франції 1950-х років із використанням парадоксів і теми беззмістовності життя.

На наш погляд, жанром визначати «театр абсурду» недоречно, оскільки абсурдистські твори, хоча й мають наскрізну тему беззмістовності людського життя й власні засоби вираження, але можуть бути різних жанрів – комедії, трагедій тощо. Крім того, що ж робити тоді з повістями або новелами, написаними в річищі традицій «театру абсурду»? Те ж саме стосується й намагання виокремити «театр абсурду» в піджанр.

Розглядати «театр абсурду» лише як об'єднувальну назву для французької драматургії 50-60-х років ХХ століття або потенційне літературне угруповання – некоректно. Такий підхід обмежує, адже для абсурдистів, які писали твори у 40-х, 70-х, 80-х, 90-х роках, доведеться виводити інший термін. Визначення «театру абсурду» як потенційного літературного угруповання також виглядає дуже суперечливо, адже в будь-

якого угруповання є свій маніфест, воно зазвичай поєднане творчістю письменників однієї країни та часу. Натомість абсурдисти не мали власного маніфесту, багато з них навіть не були знайомі одне з одним. Драматурги писали твори у річищі поетики абсурду не лише в Європі, а також в Америці й Азії.

«Театр абсурду» як центральна тема не охоплює всього явища. Дане формулювання стосується лише змістового аспекту. Але ж «театр абсурду» це не тільки тема абсурдності життя. Це ще й поліфонія оригінальних художніх і формотворчих засобів. До речі, таким же частковим і неповним є визначення «театру абсурду» як наративної моделі. Тільки в цьому разі, навпаки, виокремлюється композиційний аспект.

На наш погляд, «театр абсурду» доцільно було б зарахувати до лейтмотиву модерної літератури, який виявляється на двох рівнях – змістовому та формотворчому. Головною ознакою першого рівня є використання ідей беззмістовності й абсурдності буття у синтезі з екзистенційними мотивами. На другому рівні (формотворчому) – використання нових засобів на протигагу традиційній драматургії – адинамічний сюжет або його відсутність, повна антиномія діалогів персонажів тощо.

Цікаво, що на відміну від західноєвропейського літературного дискурсу, в українському вживаються обидва терміни – «театр абсурду» та драма абсурду. Їх ототожнюють. «Українська традиція швидше схиляється до конструкції драма абсурду, продовжуючи радянську.

Західноєвропейські ж автори надають перевагу першому термінові. З одного боку, такий вибір на Заході можна вважати даниною традиції, але з іншого – в ньому можна побачити глибші причини. Йдеться про те, що аналізоване явище належить одночасно до двох видів мистецтва – до літератури й до театру. Схоже розмежував ці поняття і М. Есслін. 1961-го року він видав монографію «Театр абсурду», а через чотири роки – драма

абсурду. Остання була спрямована саме на драматургію. У культурі Західної Європи 1950-х-1960-х років «театр абсурду» утверджувався перш за все на сцені, проте одночасно зберігав за собою виразну літературну самобутність» [76, с. 14]. Саме для сцени драматурги писали свої твори, тому й точку відліку абсурдна драма бере від часу постановки, а не написання твору. Адже п'єсу «Голомоза співачка» Е. Йонеско, якого вважають родоначальником «театру абсурду», написав у кінці 40-х років, а поставили – 1950-го року. Так само і твір С. Беккета «Чекаючи на Годо» був написаний 1949-го року, а поставлений – 1953-го. Можливо, саме тому в світовому літературному дискурсі «театру абсурду» прийнято вважати явищем 1950-х років. Хоча яскраві твори із незаперечними рисами абсурдної драми можна знайти і в 1930-1940-х роках, просто не всіх їх ставили в театрі.

У науковій літературі послуговуються й іншими синонімічними термінами для позначення явища «театру абсурду»: «антитеатр», «театр обурення», «література нонсенсу», «театр протесту», «театр жаху», «театр годинника, що зупинився», «література абсурду», «новий театр», «література парадоксу», «література як тип художньої аномалії», «паризький авангард», «дошкульний театр» та інші. Вони виникли у період 1960-1990-х років. Термін «театр абсурду» одним із перших вжив 1930-го року в праці «Міф про Сізіфа» французький філософ і письменник А. Камю. Тому, щоб не плутати філософське поняття абсурду з літературним, дослідники та критики почали пропонувати власні терміни. Кожен вказував на ключову, на його думку, особливість літератури абсурду. Проте жоден із нових термінів не закріпився. Навіть сам Е. Йонеско стверджував, що від поняття «театр абсурду» вже «не відшкребтися». Хоча драматург у 1980-х роках у власних наукових публікаціях тяжів до більш точних, на його думку, термінів: «новий театр», «театр авангарду», «театр насмішки», «театр парадоксу». Дослідник драматургії кандидат філологічних наук Є. Васильєв найбільш вдалим вважає останній термін. Адже насамперед парадоксами послуговуються драматурги–

абсурдисти для побудови композиції, сюжету, характерів, мови тощо: «Парадокс експлуатується «абсурдистами» на різних рівнях художнього тексту, він широко презентований у всіх своїх функціональних різновидах: від парадоксу вербального до парадоксу як основи сюжетних ситуацій і цілих творів» [14, с. 189]. Не кожен драматичний твір, який критики зараховують до «театру абсурду», має абсурд як провідну ідею чи думку, а ось парадокс є у будь-якому разі, вважає науковець.

У цьому дослідженні ми паралельно вживатимемо усталені терміни «театр абсурду» й драма абсурду. Послугуватимемося унормованим написанням цих термінів у фундаментальних літературознавчих працях вітчизняних літературознавців ([69], [76]) : «театр абсурду» (з лапками), драма абсурду (без лапок), поетика абсурду (без лапок) Поняттям поетика абсурду позначатимемо специфічні художні засоби, які використовують письменники-абсурдисти.

Отже, у цій частині дисертації ми розглянули «театр абсурду» як об'єкт дослідження у контексті історико-літературного дискурсу. Виявили етимологію та значення поняття «театр абсурду», коротко проаналізували твори, які вплинули на розвиток композиційних елементів драми абсурду та, власне, п'єс, які вважають зразками «театру абсурду». Після розгляду низки визначень поняття «театру абсурду» встановили його місце в системі історико-літературних координат.

Вважаємо, що «театр абсурду» – це лейтмотив модерної літератури, який виник на ґрунті модернізму, увібравши в себе риси авангардизму. Він виявляється на двох рівнях – смисловому та формотворчому. На смисловому рівні автори-абсурдисти найчастіше передають відчуття приреченості й абсурдності людського буття. На формотворчому – зазнає деструкції сюжет, дії персонажів зведені до мінімуму, а їхні діалоги нерідко беззмістовні, наповнені штампами та грою слів.

Витоки драми абсурду слід шукати ще в античному театрі пантоміми, італійській комедії масок, дадаїзмі, сюрреалізмі й у творчості письменників епохи Відродження. Однак піонерами-абсурдистами прийнято вважати румунина Е. Йонеско й ірландця С. Беккета.

До дослідження «театру абсурду» як явища в драматургії першим вдався англійський критик М. Есслін. 1961-го року він видав монографію «Театр абсурду», в якій розглянув основні риси абсурдистських творів і проаналізував їхні особливості.

## 1.2. Філософсько-естетичний дискурс довкола категорії «абсурд»

Література завжди була тісно переплетена із філософією, адже художні твори, як і філософські праці, виконують гносеологічну функцію – через них людина осягає життя. Також спільною для обох видів пізнання є світоглядна функція. Завдяки ній людина формує уявлення про своє місце у суспільстві.

Образна система літератури віддавна була плідним ґрунтом для матеріалізованого вираження філософських ідей, а художні засоби сприяли легкому сприйняттю та поясненню різноманітних філософсько-естетичних концепцій. Історія світової літератури знає чимало прикладів, коли із синтезу філософії, естетики та літератури поставали цілі літературні напрями з оригінальною образно-символічною системою: класицизм, романтизм, реалізм, модернізм та інші.

Ідейний рівень «театру абсурду» в драматургії також сягає глибин філософії. Тому дослідження саме філософсько-естетичного аспекту цього лейтмотиву дасть можливість нам якомога детальніше та чіткіше проаналізувати його змістовий стрижень у творчості Миколи Куліша й Ігоря Костецького.

Витоки поняття «абсурд» у контексті філософського дискурсу можна віднайти у працях, написаних ще до нашої ери. У «Тускуланських бесідах», датованих 46-44 роками до нашої ери, давньоримський філософ Марк Тулій Цицерон вживає слово «абсурд» у значеннях «дисгармонія» та «неспівзвучність». Один із перших карфагенських теологів Квінт Септимій Флоренс Тертуліан використовує слово вже у більш абстрактному контексті: «Вірю, тому що абсурдно. Вірю, бо це суперечить розуму» [33, с. 68]. Він вважає категорію абсурдного божественною, оскільки вона не підвладна ні розуму, ні почуттям. Тертуліан теологізував поняття «абсурд», вкладав у

нього категорію досвіду. Пізніше, в епоху Середньовіччя, «абсурд» трактують як математичну категорію. У математиці вживають поняття «абсурдні числа» в значенні негативні числа (від'ємні числа). У добу Бароко «абсурдне» перейшло в естетичну площину. Цю категорію вважали не лише какофонічною і дисгармонійною, а й такою, що суперечить Божому порядку – сатанинською. Подібне бачення панувало й пізніше. Проте потужним підґрунтям для наповнення змістом поняття «абсурдного» стала поява ірраціональної філософії. До її мотивів вперше звернулися німецькі філософи Імануїл Кант і Фрідріх Гегель. «Їхня діалектико-спекулятивна парадигма мислення визначала випадковість і невизначеність у раціональному виборі, що ставало підґрунтям ірраціонального» [115, с. 45].

Отже, у найбільш відомих філософських працях, написаних до XIX століття, формулювання категорії «абсурд» доволі фрагментарне. У давньоримських джерелах воно швидше відбиває розуміння музичного поняття «неспівзвучність», ніж становить концептуальну філософську одиницю.

У пізніших працях доби Бароко можна простежити перехід від розгляду абсурду як поняття до обґрунтування його як філософської категорії. Однак вона не була чітко вираженою та не мала конкретного набору рис, адже у філософській думці напрям ірраціоналізм лише зароджувався. Можемо говорити про період до XIX століття включно як про такий, що лише формував уявлення про філософську категорію абсурду.

Вже в останні десятиліття XIX століття філософська думка починає розвиватися в іншій площині. Набувають поширення ірраціоналістичні тенденції. Тому зупинимось на понятті «ірраціоналізм» детальніше, адже спиратимемося на нього в цій дисертації.

Термін «ірраціоналізм» походить від латинського слова «*irrationalis*» – невідоме, нерозумне. Ним назвали філософські напрями та течії, які є



виразниками верховенства почуттєвих начал і вважають їх домінантою людського світосприйняття. Ірраціоналісти утверджували власну концепцію на противагу філософській класиці, що на перше місце висувала розум і раціональність, вважала всі процеси внутрішньої логіки людини підпорядкованими розумному началу. З ірраціоналізмом у філософії пов'язують такі філософські доктрини, як нігілізм (заперечення загально визнаного) та релятивізм (вчення про відносність і умовність пізнання та свідомості). Завдяки їм у філософії поглиблювалися ідеї первинності несвідомого у пізнанні світу. Певні ірраціоналістичні віяння можна простежити до ХІХ сторіччя. Сам термін «ірраціоналізм» і чітко сформовані концепції зараховують до філософських напрямів кінця ХІХ-початку ХХ століть. На межі століть були представлені ірраціоналістичні філософські інтенції німецьких філософів Вільгельма Дільтея, Освальда Шпенглера та француза Анрі Бергсона. У їхніх працях розуму відведено утилітарне місце у пізнанні, а ірраціональному – чільне. Філософи чітко обґрунтовують важливість інтуїтивного як нового предмета філософського осмислення. Вони заперечують роль розуму як основної і вирішальної складової у пізнанні. Вершиною людських здібностей ірраціоналісти вважають уяву, почуття, інстинкти, інтуїцію, споглядання.

Зміна акцентів у розвитку філософської думки спричинена бурхливими історичними подіями та стрімким розвитком технічного прогресу. Це не могло не вплинути на внутрішній світ людини. Завдяки масовим технічним відкриттям вже в кінці ХІХ – на початку ХХ сторіччя у розвинених країнах Європи збільшується кількість фабрик, де застосовували механічне обладнання замість ручної праці. Відбувається перерозподіл обов'язків між робітниками, велика частина з них втрачає роботу. У менш розвинених країнах скасовують рабство та кріпацтво. Проте цей процес йде дуже повільно та не прозоро. Це викликає масові бунти, народні виступи та революції. Німеччина після об'єднання своїх земель прагне до перерозподілу

світу – починає анексію країн Європи. Цей період став переломним для свідомості людства. Німецький філософ Карл Ясперс назвав цей час періодом духовної катастрофи, адже «техніка, паралельно з її безмежними прогресивними можливостями, містить елемент непередбаченого демонізму, робить людину анонімною одиницею. Подолання рабського існування передбачає міцне вкорінення в людській особистості „індивідуально-інтимного” начала, що дозволяє їй відродитися і піднятися до народу, а не до мас, волю яких спрямовує пропаганда. На відміну від мас, народ складає співтовариство людей, які мають особистісні риси характеру» [77, с. 2].

Відбувається поступовий відхід від раціональної філософії. Раціоналістична впевненість у прозорості й справедливості дійсності трансформувалась у бажаність такої. У 1860-1910-их роках філософи у власних наукових працях починають звертатися опосередковано до категорії абсурдного. Епоху кінця XIX сторіччя характеризують духовною кризою, нівеляцією вищих цінностей і прагматичних налаштувань реального життя. На тлі суспільних і державних перетворень люди частіше вдаються до досягнення свого індивідуально-інтимного начала. Набувають поширення філософські концепції Артура Шопенгауера та Фрідріха Ніцше. У їхніх працях порушувалися питання естетичного переживання на тлі песимістичного і трагічного світогляду. В європейській культурі кінець XIX–початок XX століття ототожнюють із декадансом.

Разом із актуальними ідейно-філософськими віяннями, у мистецтві утверджуються нові принципи художнього бачення. В образотворчому мистецтві з'являється кубізм. У річищі цієї мистецької течії одні з найвідоміших її представників – іспанські художники Пабло Пікассо та Сальвадор Далі – відтворюють об'єкти у двовимірній площині. Їхні художні втілення абсурду – своєрідні транскрипції сновидінь і моторошні гримаси часу спонукають задуматися над беззмістовністю буття. У художню літературу все частіше закладають філософські інтенції. Стає поширеним

образ людини, яка шукає виходу зі стану тривоги. До таких образів вдаються австро-угорський письменник Франц Кафка, ірландський прозаїк Джеймс Джойс та інші. Ф. Кафка передає своє розуміння абсурду життя за допомогою символів. Він їх інтегрує у сюжети, в основі яких звичайні будні. Цим письменник зображує щоденне абсурдне життя людини, яке сприймається як норма. Дж. Джойс використовує у власній творчості прийом «потoku свідомості». Цим внутрішнім монологам, доведеним до абсурду, притаманні глибокий психологізм, зосередженість на внутрішній діяльності людини, поєднання несвідомого, раціонального та чуттєвого.

Основою для утвердження абсурдистських інтенцій у філософії став екзистенціалізм. Оскільки цей напрям мав великий вплив на «філософію абсурду», розглянемо його детальніше. Слово «екзистенціалізм» походить від французького *existentialisme* – існування. Принципи екзистенціалізму остаточно сформувалися у 1930-их роках. Засадничу категорію напряму – «екзистенція» – ввів у обіг датський філософ Серен К'єркегор. Він визначив її як таку, що відображає унікальність, неповторність і суб'єктивність існування окремого індивіда.

Цей філософський напрям втілював роздуми сучасної людини над сенсом життя та фатальною приреченістю його втрати. Гносеологічними витоками екзистенціалізму є проблеми буття, існування людини та необхідність осягнення особистістю себе. Якщо Іммануїл Кант, родоначальник німецької класичної філософії, у власних працях ставив питання «Що таке людина?», то екзистенціалісти зосереджуються на проблемі «Як стати людиною?», «Чи можливо залишитися нею у час абсурду? Якщо так, то як?».

Екзистенціалісти розглядають відчуженість людини від суспільства, її «закинутість» у ворожий світ. На їхню думку, людина приречена перебувати у злочинному, ворожому для себе оточенні, яке зазіхає на її свободу. Вона не здатна змінити ці умови. Саме тому екзистенціалізм також називали

«напрямом втраченого покоління», «напрямом безчасся», «філософією безвиході».

В екзистенціалістів ключовими категоріями є екзистенція, тобто існування, а також буття, межова ситуація, екзистенційний вибір, воля, відчай, страх, самотність, страждання, смерть. Найвищою життєвою цінністю екзистенціалісти вважають свободу особистості. На їхню думку, саме особистість має протидіяти суспільству, державі, які нав'язують їй свої ідеали, волю та мораль. Головні теоретики екзистенціалізму – німецькі філософи Мартін Гайдеггер, Карл Теодор Ясперс, французький мислитель Габріель Марсель, французькі письменники Альбер Камю та Жан-Поль Сартр.

М. Гайдеггер розробив власний підхід до осягнення мистецтва. Він вважав, що мистецтво не можна аналізувати, інтерпретувати, його слід лише переживати. Правда, що її несе твір мистецтва, завжди суб'єктивна й індивідуальна, адже реальний світ у творі піддається запереченню.

Людина, за визначенням екзистенціалізму, – *tabula rasa*, тобто «чиста дошка», що нічого собою не являє. Зокрема, так вважав Ж.-П. Сартр. Він стверджував, що особистість формується самою людиною, протягом життя лише вона здатна створити власне «Я», якщо її стиль життя і світогляд відповідають таким критеріям, як дієвість і спрямованість у майбутнє. Адже особа, перейнята майбутнім, завжди перебуває у стані відчайдушності, вибору та тривоги. Відчайдушність і тривога їй притаманна, бо вона діє без надії пристосувати весь світ для себе, але повертатися до повного власного пристосування до світу не може. Завдяки вибору та дієвості людина осягає себе – власні мотиви, внутрішні інтенції й пориви душі.

На думку філософів-екзистенціалістів, для осягнення справжнього сенсу свого існування людина повинна пройти три етапи:

- етап відчуття своєї закинутості у цей світ і покинутості у ньому;

- етап «межової ситуації» (усвідомлення конфлікту зі світом і свого невдоволення, що й приводить до самоаналізу);
- етап вільного та свідомого вибору – дотримуватися певних життєвих цінностей чи ні [95].

Цікавим у цьому контексті є феномен «межової ситуації». Така ситуація зазвичай виникає на війнах, під час революцій, коли інтереси особистості суперечать інтересам держави, керівництва чи когось іншого, хто стоїть за суспільною ієрархією вище індивіда. Саме час виконання обов'язків, які протистоять внутрішнім інтенціям людини, і є поштовхом до розуміння свого існування як беззмістовного. Також межова ситуація може виникнути під час великих потрясінь у житті людини. Тоді, на думку екзистенціалістів, вона лишається віч-на-віч із собою справжньою (без стандартів соціальної поведінки, етикету, позірності у власних словах і поведінці) і відкриває для себе власну екзистенцію, розуміючи, що жити варто лише заради неї.

Етап втрати сенсу буття й відчуження особистості від власних суспільних визначень і функцій екзистенціалісти називали метафізичним абсурдом. Абсурд, у їхньому розумінні, стає своєрідним індексом розладу людського існування з буттям. Абсурдна свідомість – це переживання та неврівноваженість окремого індивіда, пов'язана з усвідомленням цього розладу. Це осягнення дисгармонії супроводжується відчуттям самотності, покинутості, неспокою, нудьги, нудоти й страху.

Етап вільного та свідомого вибору – це час, коли особистість приходить до розуміння, що далі таким чином, як раніше, вона не може рухатися життям – вона має щось змінити. Екзистенціалісти виокремлюють дві основні моделі екзистенційної поведінки. Перша – поводитися як «людина бунтівна». Це модель, коли особистість не може примиритися із несправедливою владою, нестерпними умовами та з неадекватним оточенням. Друга модель – «свідома покора». Її виокремив К. Ясперс. Йдеться саме про покору долі та історичним подіям як таким, яких

неможливо уникнути. Проте ця покора не передбачає повне злиття із абсурдним світом, із яким особистість відчуває внутрішній дисонанс [126].

На понятті абсурду ставить основний наголос філософ-екзистенціаліст Альбер Камю. Його вважають основоположником умовного напрямку «філософія абсурду». На думку А. Камю, абсурд виникає на ґрунті почуття безглуздості життєвої суєти, коли людиною усвідомлює цілковиту втрату сенсу життя. В есе «Міф про Сізіфа» він трактує абсурдність життя як початок усього, “відправну точку”. Уособленням абсурдної людини у праці постає античний Сізіф, покараний богами на довічну даремну працю – викочувати велетенський камінь на гору, звідки він під власною вагою щоразу котився донизу [62, с. 105]. Щоденна безглузда робота Сізіфа, на думку Камю, ідентична роботі звичайного робітника, доля якого не менш абсурдна. Однак абсурдною доля для людини стає лише після того, як вона це усвідомить. Усвідомлення абсурду людиною – це розуміння того, що життя не варте того, щоб бути прожитим. Без цього усвідомлення – немає і абсурду, після нього особистість намагається знайти вихід зі стану абсурду. Їх лише два: самогубство фізичне та самогубство філософське [47].

Фізичне самогубство позбавляє людину життя, а отже, й здатності мислити. Філософське – намагання особи ніколи не вдаватися до досягнення сенсу життя. Проте далі у праці Камю пропонує третій вихід – усвідомити абсурд життя. Письменник доводить, що коли людина залишається віч-на-віч зі своєю трагедією, вона відкидає будь-які вищі сили, примушує замовкнути усіх богів та ідолів і визнає лише одну фатальну долю, яка варта зневаги, а не поклоніння. Тоді у людини з’являється сенс життя – боротися із долею. Сізіф також заперечує богів, надає нового сенсу своєму життю і своїй приреченості. А. Камю уподібнює Сізіфові мислячу людину, яка приречена на вічне протистояння абсурду життя.

Базуючись на двох варіантах виходу зі стану абсурду, А. Камю виводить три наслідки усвідомлення людиною абсурдності життя:

- бунт;
- свобода;
- жага.

*Бунт* пов'язаний з вимогою «неможливої прозорості», *свобода* – з розвіюванням прагнень досягти поставленої мети життя, турботи про майбутнє, а *жага* є здатністю переживати своє життя, свій бунт і своє визволення якомога повніше.

Можна виокремити такі риси особистостей, що пізнали абсурдність світу (в багато чому вони суголосні із екзистенційними ознаками): вони байдужі до життя й оточення, не бояться смерті. Дотримання морального кодексу для них не принципове. Людина абсурду не вірить у те, що вона втратила надію. До речі, Камю вважає надію й відчуття абсурду антагоністичними поняттями. На противагу байдужості до людського суспільства і всього, що з ним пов'язано, для людини абсурду важливо бачити схід сонця та спостерігати за природою. Яскравими представниками людини абсурду є актори. А. Камю їх називає «лицарями абсурду», бо «акторові відведено три години, щоб побути Яго або Альцестом, Федрою або Глостером. У цьому куцому проміжку часу, на п'ятдесяти квадратних метрах кону він вдихає в них життя й змушує вмерти. Ніколи ще абсурд не демонструвався так вдало...» [48, с. 124].

Отже, слово «абсурд» вживалося ще античними мислителями, однак близьки за значення з сучасним воно стало в кінці XIX – на початку XX століття. Феномен абсурду набув актуальності в філософському дискурсі на зламі сторіч через зміну світосприйняття людей. Це поняття стало одним із засадничих у річищі ідей екзистенціалізму. Екзистенціалісти стверджували, що пізнати абсурдність життя людина може лише у критичних або межових ситуаціях. Екзистенціалізм як напрям філософської думки став основою до більш детального осмислення явища абсурду у філософії. Чітко виокремив риси людини абсурду та проблеми виходу із абсурдного буття Альбер Камю

у філософському есе «Міф про Сізіфа». Він вважав, що абсурд виникає на ґрунті почуття безглуздості життєвої суєти, коли людина усвідомлює цілковиту втрату сенсу існування. Усвідомлення абсурдності життя залишає можливість жити лише тоді, коли для свідомості стає очевидною нездоланність абсурду. Людина, на думку А. Камю, осягає, що завтрашнього дня не існує, і це стає приводом для її свободи.



### 1.3. «Театр абсурду» в світовій літературі

Абсурдистсько-театральний рух середини ХХ сторіччя, відповідно до підходу першого теоретика поетики абсурду в літературі Мартіна Есліна, базувався на постановках драматургів Ежена Йонеско та Семюеля Беккета. Також абсурдистами вважають Жана Жене, Фрідріха Дюрренматта, Артура Адамова та інших. Їхню творчість об'єднує потужний лейтмотив абсурду, що реалізується на композиційному та змістовому рівнях. Коротко проаналізувавши основні п'єси цих драматургів, зможемо виокремити головні та другорядні риси поетики «театру абсурду». Це дасть змогу більш точно сформувати прикладну базу для розгляду творчості Миколи Куліша та Ігоря Костецького в контексті поетики абсурду.

Хоча ми вже побіжно зверталися у першому підрозділі до творчості Е. Йонеско та С. Беккета, наразі необхідно сфокусувати увагу на особливостях творчого доробку цих драматургів шляхом аналізу їхніх драм.

П'єса «Голомоза співачка» румуна за походженням Е. Йонеско, написана 1948-го року, стала відправною точкою лейтмотиву «театр абсурду» (за структурою М. Есліна). Автор визначає її як «антип'єсу», звертається у творі до проблеми приреченості особистості на вплив суспільства, а також актуалізує проблему людської комунікації.

Весь сюжет п'єси зводиться до беззмістовних діалогів дійових осіб. Спочатку між собою розмовляє подружжя Смітів. Потім до них приходять Мартіни й також долучаються до розмови. Час і місце у розвитку сюжету чітко не визначені. Зрозуміло тільки, що всі події відбуваються у будинку англійців Смітів. Життєва ситуація у драмі та стиль ведення розмови дійових осіб цілком буденні та правдоподібні. На перший погляд, нічого не виглядає дивним – дружина невимушено веде бесіду із чоловіком, а він читає газету, раз по раз відриваючи очі від шпальти. Але варто лише прислухатися до їхніх

діалогів, як виринає ціла стихія абсурду. Мало не кожна висловлена думка персонажів суперечить попередній. Безглуздість різноманітних тверджень підкреслюється свідомим поєднанням непоєднаних понять і слів, що ніяк не вписуються в контекст розмови, наприклад, «Пані Сміт: Йогурт корисний для шлунку, нирок, апендициту та апофеозу» [42, с. 46].

Автор використовує у п'єсі парадокси для ілюстрації втрати змістового навантаження у твердженнях персонажів, а отже, і їхньої думки. Мислення людей вже наскільки підпорядковане різним суспільним шаблонам і кліше, що вони стали залежними від чужих слів і думок. Дійові особи п'єси вживають ці мовні штампи, навіть не перевіряючи їхньої істинності: «Пані Сміт: Він хороший лікар. Йому можна вірити. Він ніколи не пропише засобу, якого б на собі не випробував. Перш ніж оперувати Паркера, він спершу сам ліг на операцію печінки, хоч був абсолютно здоровий.

Містер Сміт: Так чому ж доктор вижив, а Паркер помер?

Місіс Сміт: Тому що операція доктора пройшла вдало, а операція Паркера невдало» [24, с. 44].

Дії у п'єсі статичні, наповнені гротескними елементами. Вони зазвичай не послідовні та не зв'язні. Наприклад, подружжя Смітів кілька годин чекало вдома подружжя Мартінів. Оскільки гості запізнювалися, Сміти з'їли всю святкову вечерю. Виявилося, що насправді Мартіни не запізнилися. Вони кілька годин стояли біля входних дверей у будинок Смітів і чекали, поки їм відчинять.

Дійові особи п'єси нагадують маріонеток. Автор зображує їх як образи-схеми, що не здатні до дії. Герої скалічені формальностями та правилами суспільства. Вони позбавлені індивідуальних рис характеру, зовнішності та звичок. Протягом всієї п'єси драматург жодного разу навіть не вживає імен Смітів і Мартінів. Таким підходом у моделюванні персонажів Е. Йонеско підкреслив мотив двійників, ні у чому не оригінальних, із яких складається

все людське суспільство. Подібний підхід використовував й Ігор Костецький у своєму драматургічному доробку.

Мова у п'єсі (як і у творах «Урок» та «Стільці») є самостійним героєм, що обмежує спілкування, заважає висловити власні думки. Вона ніби маніпулює персонажами, зводячи до абсурду всі їхні слова. Завдяки такому прийому автор презентує трагедію мови в суспільстві – дійові особи використовують слова лише для констатації маловажливих фактів. Подібна експлуатація мови викликана тим, що мовці не прагнуть висловлювати думок, вони лише словами заповнюють порожнечу між собою. Чим ближче до кінця твору, тим сильнішою стає динаміка мовного абсурду. Безглуздість у діалогах наскільки прогресує, що в кінці п'єси замість розмови лунає звуконаслідування: «Пан Сміт: А, ц, о, у, а, ц, і, о, у, а, ц, і, о, у, і!

Пані Мартін: Б, ц, д, ф, г, л, м, н, п, р, с, т, в, ікс, зет!!

Пан Мартін: Всюди вода, у воді вода!

Пані Сміт (імітуючи потяг): Пф, пф, пф, пф, пф, пф, пф, пф, пф, пф, пф!» [42, с. 46].

Яскравою особливістю п'єс Е. Йонеско є «обірвана» кінцівка. Драматург вважав, що кінця п'єси не може бути, як не може бути і фіналу абсурдному життю. На думку письменника, абсурд постає із конфлікту волі особистості зі світовою волею, а також – особистості із самою собою.

Е. Йонеско за життя написав вісім драматичних творів. Всі вони відповідають канонам поезики абсурду. Окрім «Голомозої співачки», його найвідоміші п'єси – це «Стільці» та «Носороги».

Драматург завжди наголошував, що «театр абсурду» почався саме з його перших п'єс. Проте значнішою подією за свою творчість він вважав появу п'єси С. Беккета «Очікуючи на Годо». На думку Е. Йонеско, у ній поезика «театру абсурду» виглядає надзвичайно органічно та довершено.

Ірландця С. Беккета насамперед цікавив надсюжет. Його п'єси порушують проблему пошуку людиною своїх місця і ролі у світі. Творчість

С. Беккета – це зображення безглуздя навколо та вічного прагнення людини збагнути, чим є її «Я». Радянське літературознавство вважало С. Беккета «декадентом» і давало виключно негативну оцінку його творчості, визначаючи її як типовий вияв впливу «загниваючого капіталізму».

П'єсу «Чекаючи на Годо» С. Беккет написав 1949-го року. Вона не відзначається особливою життєрадісністю, але їй притаманний гуманізм і почуття жалю до людини, яка завжди зображується як особистість. Крізь призму поетики «театру абсурду» автор глибоко осмислює сенс буття.

П'єса на дві дії має простий статичний сюжет, у його основі лежать діалоги двох волоцюг – Владіміра й Естрагона, що називають одне одного Діді та Гого. Вони чекають пана Годо, який має змінити їхнє життя. Безхатки кожен день проводять однаково, вони не мають життєвої мети. Через скруту та складне становище чоловіки думають, як покінчити життя самогубством. Протягом п'єси з'являються ще три дійові особи. Спочатку біля безхатків проходить чоловік на ім'я Поццо із Лакі – своїм носієм. Поццо веде Лакі на продаж. Поццо ставиться до носія як до худоби – називає його лайливими словами, б'є батоном, примушує нести валізи із піском. Владімір і Естрагон заступаються за прислугу, але це не змінює ставлення до нього Поццо. Ще одним персонажем є Хлопчик. Він з'являється наприкінці першої та другої дій, аби сказати волоцюгам, що пан Годо буде завтра. До кінця п'єси Годо так і не з'являється.

Час і місце дії у творі автором не вказані. Відомо тільки, що сюжет розвивається на сільській дорозі, неподалік дерева.

Персонажі п'єси затуркані, морально скалічені. Їхня поведінка – схематична. Естрагона щоночі б'ють якісь незнайомці, зранку він не може згадати попередній день. Владімір щодня будить Естрагона та нагадує йому про прихід Годо. Їхні життя автор характеризує за допомогою смислових і композиційних парадоксів і гумору. Вони постійно відчувають повну беззмістовність власного життя і в той же час сподіваються на краще.

Незважаючи на те, що ніяких передумов для покращення немає, вони вірять у диво, у прихід Годо: «Владімір: Він не казав напевно, що має прийти.

Естрагон: А що, як не прийде?

Владімір: Тоді ми прийдемо завтра.

Естрагон: І післязавтра» [110, с. 405].

Очікування Годо поступово стає змістом життя персонажів. Кожен наступний день, коли цей пан не приходить, безхатки сприймають як належно, готові чекати наступного дня. Другорядні герої – Поццо із Лакі – також нагадують образи-схеми. Поццо поводить себе як забезпечений господар, Лакі – як раб. Їхня поведінка протягом всього твору не виходить за встановлені автором межі. Однак, попри таку відкритість персонажів, критики так і не дійшли єдиного трактування ідей, які у ці образи заклад драматург.

З позицій християнського бачення, Годо – це Бог. Ім'я цього персонажа суголосне із англійським словом God («Бог»). Також у тексті є асоціативні натяки на це: «Владімір: І в нього є борода, в пана Годо?

Хлопчик: Так, пане.

Владімір: Біла... (вагається) чи чорна?

Хлопчик (вагається): Здається, біла, пане» [110, с. 406].

Естрагон і Владімір уособлюють людство, що чекає на пришествя Спасителя. Вони бояться його гніву та кари, і в той же час прагнуть зустрітися з ним якнайшвидше, адже тільки Спаситель спроможний дати відповідь на всі питання і врятувати їхнє життя.

Поццо нагадує папську владу. Вона забезпечена, тиранічна та має важелі впливу на волю інших. Не дарма Поццо тримає Лакі на мотузці та б'є його батоном. Такий порядок приречений на крах, вважає автор. Він показує це у другій дії, коли Поццо стає сліпим і вже не бачить, куди вести Лакі – віруючого християнина. Однак, відштовхуючись від імен персонажів і екзистенційних ідей твору, які, безперечно, в ньому закладені, Лакі можна

розглядати як найщасливішого персонажа п'єси. Недарма його ім'я в перекладі з англійської означає «щасливий». Щастя цього персонажа полягає в тому, що йому не потрібно дбати про зміст свого життя, він не має тягара вибору. Він живе так, як вирішить його господар Поццо. Така інтерпретація поняття щастя представлена у творі цим діалогом: «Владімір: І годує тебе нормально? (Хлопчик вагається). Їжі він тобі достатньо дає?

Владімір: Він тобі достатньо дає?

Хлопчик: Достатньо, пане.

Владімір: То ти, виходить, усім задоволений і щасливий? (Хлопчик вагається). Ти мене чуєш?

Хлопчик: Так, пане» [110, с. 376].

С. Беккет, як і Е. Йонеско, використовує беззмістовні діалоги, мовні каламбури та гру слів. Інколи ці діалоги бувають комічними: «Естрагон: (повен рот, нерозбірливо). А ми не прип'яті?

Владімір: Не розумію, що ти белькочеш.

Естрагон: (жує, ковтає). Я тебе питаю, прип'яті ми чи ні.

Владімір: При п'яті?

Естрагон: Прип'яті.

Владімір: При якій такій п'яті?» [110, с. 351].

Мовними кліше автор демонструє девальзацію мови: «Естрагон: І що він на це відповів?

Владімір: Сказав, що подивиться.

Естрагон: Що він нічого не обіцяє.

Владімір: Що треба подумати.

Естрагон: На свіжу голову.

Владімір: З родичами порадитися.

Естрагон: З друзями.

Владімір: Зі співробітниками.

Естрагон: Із кореспондентами.

Владімір: Звірити дані.

Естрагон: Кошториси перевірити.

Владімір: Перш ніж вирішувати.

Естрагон: Це цілком природно» [110, с. 349].

Герої твору часто не чують одне одного. Таким прийомом автор передає ідею взаємної байдужості людей, неспроможність до розуміння та повноцінного діалогу: «Поццо: Чекали? Ви на нього чекали?

Владімір: Як вам сказати...

Поццо: Тут? На моїх землях?

Владімір: Ми не хотіли нічого лихого...

Естрагон: Ми хотіли як краще.

Поццо: Ходити скрізь вільно.

Владімір: Ми саме так і думали.

Поццо: Неподобство, ганьба, але факт!» [110, с. 353].

Використання такої комунікативної моделі вплинуло на всю композиційну структуру твору – діалоги стали уривчастими, характери героїв статичними, повністю неокресленими. Композиція твору, в порівнянні із популярною на той час класичною драматургією, виглядає нетипово. «Беккет з'єднує те, що не може бути з'єднане, надає значення тому, що не може мати значення», – зазначає дослідниця драматургії О. Чорнорицька. – “Це один з традиційних способів побудови поетики абсурду, хоча і побудований вістрям піраміди в протилежну сторону. Причому, розповідь явно претендує на високий модус своєї релігійною стороною і на явно низький своєю гастрономічною сутністю” [113, с. 25]. Завдяки оригінальному підходу С. Беккет зміг по-новому висвітлити тогочасні проблеми суспільства.

Основна тема п'єси – це приреченість людини на страждання та неможливість досягнення мети власного життя. Єдиною розрадою є надія – очікування Годо, але вона ілюзорна. Виходу із цієї проблеми С. Беккет, як й інші абсурдисти, не дає, він лише ставить низку онтологічних питань.

Драматург написав за життя 32 твори, із них 20 – п'єси. Окрім «Очікуючи на Годо», світової популярності набули драми «Дія без слів» і «Щасливі дні».

Як бачимо, Е. Йонеско та С. Беккет у своїх п'єсах свідомо нехтують канонами класичної драми, вони вводять на сцену статику, беззмістовні діалоги та схематичних героїв. Своєю творчістю вони ніби бунтують проти «здорового глузду» певних, утверджених часом, правил постановки драм і розвитку сюжету. Однак, не зважаючи на спільні риси у творчості цих письменників, їхні доробки залишаються самодостатніми. Наприклад, йонесківські герої не відтворюють власних думок, вони лише констатують факти. Натомість персонажі С. Беккета не лише виголошують свої погляди, а й навіть мають надію на краще. Е. Йонеско у п'єсі «Голомоза співачка» більш активно використовує беззмістовні діалоги. У трагікомедії «Очікуючи на Годо» С. Беккета вони також є, але менше. «Якщо драмам С. Беккета був властивий потяг до «зорового» дійства з ознаками агонії, пригальмованим рухом сподіваного та вдаваного життя, поєднанням трагічного й комічного, поезії й клоунади, то для творів Е. Йонеско («Марення удвох», «Лиса співачка», «Стільці», «Макбет», «Носороги»), перейнятих стрімким темпоритмом, позначених несподіваними інтригами, не характерна аскеза...» [70, с. 300].

У науковому дискурсі зазвичай із «театром абсурду» ототожнюють творчість Е. Йонеско, С. Беккета, А. Адамова та Ж. Жене. Не зважаючи на те, що всі ці драматурги були різних національностей, вони жили й творили у Франції французькою мовою. Звісно, така етнічно-естетична обставина не могла не позначитися на їхній творчості. З метою об'єктивного й всебічного висвітлення досліджуваної теми, звернемося до аналізу п'єс драматургів із інших країн, написаних різними мовами. Це дасть можливість водночас скласти уявлення про масштаби розвитку «театру абсурду» в світі й



простежити розбіжності та схожі риси поетики цього лейтмотиву в літературах різних країн.

Німецькомовний швейцарський драматург Ф. Дюрренматт написав п'єсу «Візит старої дами» пізніше (1956-го року) за С. Беккета, проте він також використав поетику абсурду. Цю п'єсу зараховують до одних із найвдаліших абсурдистських творів, в яких актуалізовані екзистенційні питання.

Драматург означив твір «Візит старої дами» трагікомедією. «У своїй книзі «Театральні проблеми» Ф. Дюрренматт стверджував, що комедія є єдиним видом драматичних творів, за допомогою яких можна розкрити трагізм становища людей в сучасному суспільстві» [127, с. 27].

П'єса «Візит старої дами» має одну сюжетну лінію. До міста Гюлен приїжджає стара жінка Клер Цаханасьян, вдова мільярдера. Сорок років тому мешканці цього міста вигнали її із позашлюбною дитиною, звинувативши у проституції. Насправді Клер була не винною. Дівчину підставив її хлопець і батько дитини Іл. Він проміняв Клер на іншу жінку із хорошим приданим. Дитина згодом померла. 60-річна Клер вирішує помститися своєму колишньому. Жінка обіцяє дати мільярд місту, якщо хтось із його мешканців уб'є Іла. Спочатку люди засуджують таку поведінку, вважаючи її аморальною, а потім охоче погоджуються на вбивство. Сім'я Іла (його діти та дружина) також хочуть отримати винагороду в обмін на життя свого батька та чоловіка.

Всі персонажі твору є образами-схемами, виразниками якоїсь ідеї. У творі легко прослідкувати притаманний модерній драматургії мотив двійництва. Так, у Клер є два помічники, які раніше працювали в суді – Мобі й Бобі. Також у драмі діють двоє сліпих – Кобі та Лобі, які за пляшку горілки стали підставними свідками на суді у справі тоді ще молодої Клер. Ці люди уособлюють тип мислення всього міста, вони відчують лише на дотик, тобто чуттєві лише до матеріального. Такі люди не здатні глянути у височінь, побачити непевність ситуації чи відстояти свої принципи.

Хоча автор і не акцентує на цьому уваги, але з твору можна зрозуміти, про який час у ньому йдеться й де відбуваються події. Це невелике швейцарське місто 50-х років ХХ сторіччя.

Концепція п'єси втілюється за допомогою гротесків і парадоксів. Завдяки ним драматург зміг донести найважливіші ідеї твору, поставити цілий комплекс питань реципієнтові. Автор використовує афористичні репліки дійових осіб, символи для розкриття реалій, зображених у п'єсі.

Парадоксами є плата за справедливий вирок, а також наявність у живого Іла надгробку в місті (домовини із квітами). Приїхавши у своє рідне місто, Клер обіцяє бургомістру й городянам фінансову допомогу: «Я даю вам один мільярд і купую собі за нього справедливість» [29, с. 146]. Розвиваючи цей парадокс, автор показує, що купити можна все – місто, людей, моральність, принципи і навіть долю: «Клер: Людність, панове, створена для біржі мільйонерів, а з моєю фінансовою потугою можна дозволити собі міняти світовий лад. Світ зробив з мене повію. Тепер я зроблю з нього бордель» [29, с. 147].

Приїзд старої пані із домовиною виглядає цинічно. Так само антиморально звучить її вимога до містян. Люди засуджують умову пані на словах, але в той же час починають порушувати власні принципи та полювати на Іла, до його порожньої труни у центрі міста зносять квіти. Ф. Дюрренматт наголошує на відносності людських цінностей і тотальному абсурді навколо – те, що вчора було білим, сьогодні стає для всіх чорним. Парадоксом є пропозиція вчителя скоїти самогубство Ілу. Це каже людина, що має спонукати інших до пізнання життя, а не смерті: «Вчитель: Вас уб'ють... Спокуса надто велика, а наша біда надто тяжка. І я знаю не тільки це. Я також підніму на вас руку. А ще я знаю, що колись стара дама прийде й до нас і що тоді з нами станеться те, що оце з вами...» [29, с.159].

Останнє речення демонструє глибину змістового стрижня п'єси – відповідати за власні дії доведеться всім.

У творі є вияви гротеску. Їх автор вважає «можливістю бути точним» [24]. Одним із них є позбавлені логіки дії героїв. Наприклад, Клер привозить із собою у місто Гюлен леопарда. Потім леопард тікає і його виловлює поліція. Мова персонажів – поєднання поетичної мови з вульгарною, а приїзд старої пані до міста перетворюється на гротесковий фарс.

У п'єсі автор порушує серйозні проблеми залежності долі людини від інших, нівелювання людських цінностей і сили грошей.

Отже, розглянувши п'єсу «Візит старої дами» Ф. Дюрренматта, стає зрозуміло, що поняття поетики абсурду доволі широке. Швейцарський драматург не використовує популярних у творчості Е. Йонеско та С. Беккета формальних композиційних прийомів «театру абсурду» – беззмістовних діалогів, суцільної статичності та незв'язних подій. Але в його п'єсі абсурд представлений потужною змістовою стихією, що ставить цілий комплекс питань, пов'язаних із буттям людини та цінностями її життя. Автор, як й інші абсурдисти, активно послуговується гротеском і парадоксом.

Серед західноєвропейських драматургів-абсурдистів є група авторів, які застосовували поетику абсурду ще до появи «Голомозі співачки» Е. Йонеско, за якою закріпився статус першого абсурдистського твору. Це, наприклад, італійський драматург Луїджі Піранделло, француз Жан Жене, угорець Тібор Деріта інші.

Цікавою постаттю у контексті абсурдистського дискурсу є французький письменник і драматург Ж. Жене. Багато дослідників драматургії, в тому числі М. Есслін, зараховують його до перших драматургів-абсурдистів, проте не визнають його творцем «театру абсурду», хоча п'єса Ж. Жене «Служниці» була написана на два роки раніше за твір Е. Йонеско «Голомоза співачка» – 1947-го року. Така ситуація, ймовірно, викликана тим, що драми Ж. Жене не настільки радикальні у змістовій і композиційній площинах порівняно із

творчими доробками Е. Йонеско чи С. Беккета, хоча й помітно контрастували із класичною драматургією.

П'єса на одну дію «Служниці» має простий сюжет, що складається переважно із діалогів. Служниці – сестри Клер і Соланж Лемерсьє, – які працюють у будинку Мадам, таємно донесли в поліцію на її чоловіка Мсьє. Після цього його посадили до в'язниці за крадіжку. Ці події не відтворені у сюжеті, про них дізнаємося із діалогів служниць. Сестри, поки їхньої господині немає вдома, розігрують сцени її вбивства, приміряючи сукні Мадам. Несподівано для них Мсьє звільняють з-під арешту. Служниці бояться, що він викриє їх. І тому, підлещуючись до господарки дому, його дружини, намагаються її напоїти липовим відваром із отрутою. Однак вона відмовляється його пити, бо поспішає на зустріч із Мсьє. Від отрути гине Клер, випивши відвар.

Місце та час у творі мінливі. Із сюжету зрозуміло, що всі події відбуваються у будинку Мадам. Її ім'я, як й ім'я її чоловіка, автор не вказує. Відомо лише, як звати служниць.

Герої твору не настільки обмежені автором у діях, як персонажі С. Беккета, однак певна схематичність у конструюванні їхніх образів помітна. Дійові особи схожі на маріонеток, які змушені грати свої ролі, не зважаючи ні на що. Певна гротескність образу служниць виявляється вже в перших діалогах п'єси – дівчата, приміряючи вбрання господині, грають у служницю та її пані. На цьому етапі виринає і один із головних парадоксів твору – задум вбивства тієї людини, яка платить гроші, та прийняла сестер до себе в дім. План злочину також вибудовується завдяки парадоксу – серйозний задум, придуманий під час несерйозного дійства, блазнювання. Адже сестри надумали вбити пані під час своєї гри.

На відміну від творів Е. Йонеско та С. Беккета, у п'єсі «Служниці» Ж. Жене персонажі розуміють одне одного, мова не зазнає деструкції й відсутні мовні каламбури та гра слів. У діалогах не відчувається ні

суперечностей, ні гротеску. Кожен персонаж має власний стиль мови, у якому добре проглядається вдача людини та її соціальний статус.

У п'єсі використано потужний мотив гри, який розкриває онтологічний та екзистенційний зміст твору. Гра служниць у Мадам і її покоївку стає щоденним ритуалом, завдяки якому дівчата звільняються від накопичених почуттів любові та ненависті до Мадам і самих себе. У грі служниці можуть зробити те, на що бракує сміливості в реальному житті: «Соланж: Я ненавиджу вас! І зневажаю! Ви для мене більше не страшна!» [31, с. 87].

Поступово ролі служниць виходять за межі гри. Їхня ненависть вривається в реальне життя. Служниці готують отруйний відвар, виявляючи таким чином бунт супроти Мадам, але насправді вони здійснюють протест проти свого звичного життя, яке уособлює кухня: «Соланж: До ваших послуг. Я повертаюся на свою кухню, до своїх рукавичок і запахів. До ізригання водопроводу. У вас квіти, у мене раковина. Я тільки служниця» [31, с. 90].

Сестри-служниці ненавидять свою господарку, вже приготували їй отруту, але вони не здатні зробити цього злочину, як не спроможні до реальної дії й подолання власної природи. На відміну від героїв С. Беккета й Е. Йонеско, дійові особи Ж. Жене розуміють, що живуть в абсурдному світі, усвідомлюють, що нічого не можуть вдіяти. Єдиним шляхом втечі від світу абсурду є самогубство – писав у есе «Міф про Сізіфа» Альбер Камю. Саме його вчиняє одна з головних героїнь – служниця Клер. Вона випиває напій із отрутою.

Таким чином, поетика «театру абсурду» в творчості Ж. Жене повністю відповідає цьому лейтмотиву. У п'єсі «Служниці» моделювання сюжету, образу головних героїв і часопростору повністю відповідає ознакам поетики «театру абсурду». Також цей лейтмотив є і в змістовій площині твору, адже автор на рівні підтексту говорить про неспроможність людини щось змінити

в житті. Мета особистості, на його думку, недосяжна у світі абсурду. Єдиним способом перемогти беззмістовність власного життя є смерть.

Говорячи про «театр абсурду» в європейській драматургії, не можна не згадати й східноєвропейських абсурдистів. Доволі активно стали послуговуватися цим лейтмотивом поляки Славомір Мрожек і Тадеуш Ружевич, чеський драматург, а згодом і президент Чехії – Вацлав Гавел та інші. Не зважаючи на те, що східноєвропейські митці звернулися до поетики абсурду пізніше – у 1960-х роках, у їхній творчості збереглися всі риси цього лейтмотиву. Як приклад, розглянемо п'єсу «Кароль» С. Мрожека, написану 1961 року.

Драма має одну дію. Її сюжет розвивається у кабінет лікаря Окуліста. До нього заходить Онук і Дідусь із двоствольною рушницею за плечима. Онук просить перевірити зір діда. Дідусь у цей час безперервно ходить кабінетом, скрізь зазирає, ніби когось вистежує або загубив якусь річ. Каже, що шукає чоловіка на ім'я Кароль, щоб його убити. Лікар відповідає, що не знає такого й намагається перевірити зір діда, показує йому літери. Літній чоловік жодної не може назвати, навіть розміром у ріст людини. Згодом виявляється, що Дідусь неписьменний і літер не знає. Лікар починає підбирати окуляри для пацієнта, проте жодні не підходять. Потім Онук відбирає в Окуліста окуляри й одягає їх Дідусеві. В них він добре бачить і каже, що Кароль – це лікар, тому мусить його вбити. Окуліст ховається під диван, а потім обманює Онуга і пацієнта: каже, що Кароль от-от прийде. Коли до лікаря приходять наступний пацієнт, дід його вбиває.

Час і простір у творі не визначені, дійові особи не мають імен. Окрім лікаря, кожен персонаж виконує свою роль і не виходить за її межі. Онук зухвало поводить із лікарем і підбурює свого діда до пострілу. Дідусь зазвичай підтверджує або не підтверджує слів Онуга, погоджується або ні. Його репліки короткі й уривчасті. Він весь час зайнятий пошуком Кароля. Образ лікаря динамічний. Спочатку перед нами постає серйозний впевнений

Окуліст, який сміливо ставить питання Онукові, кидає йому репліки та висловлює власну думку: «Окуліст. О! Дідусь? Він поки на диво добре виглядає» [78]. Далі, в ході спілкування із Онуком і Дідусем, його впевненість згасає. Лікар змінює свої принципи. Він вже не проти вільного носіння зброї і її використання задля задоволення. Свої слова про стрільбу по пташках заради утіхи він вже також заперечує. Після того, як в Окуліста забирають окуляри та направляють на нього заряджену гвинтівку, динаміка невпевненості зростає настільки, що перетворюється у страх: «Окуліст: Я нічого не хочу! Я навіть не вимагаю окуляри, будь ласка, Дідусь може залишити їх собі! Але я прошу справедливості, я вимагаю її! Не в мене, а в Кароля!» [78].

Лікар не може довести Дідусеві та Онуку, що він не Кароль. Страх Окуліста прогресує настільки швидко, що він за його допомогою перекидає власну псевдопровину на іншу випадкову людину – свого наступного пацієнта. Його вбивають. Як тільки лікар дізнається, що наступним пацієнтом буде чоловік на ім'я Кароль, він телефонує Дідусеві, щоб він вбив і його.

Автор презентує яскравий парадокс – лікар-вбивця, лікар, що замість лікування підкоряється своєму хворому пацієнту. А також – комплекс символів – окулярів як людського зору та здорового глузду, рушниць як терору. Цікавою є сцена із полюванням на муху в кабінеті. Очевидно, вона слугує проекцією на полювання на людей. І те, що до цього процесу долучився лікар, свідчить, що він став співучасником безглуздох вбивств Онука та Дідуса. Завдяки вищеперерахованим парадоксам і символам, С. Мрожек розгортає проблему тоталітаризму в державі та проблему заперечення власного погляду на життя. Він вважає, що будь-яку особистість можна зламати, примусити повірити у нісенітницю та перетворити на вбивцю. Такі мотиви у творчості С. Мрожека та його проникливість не випадкові, адже на його очах Польщу охопила кривава радянська диктатура. Драматург писав свої драми на ґрунті самого життя.

Гротеск п'єси виявляється у першій частині, коли до лікаря приходять пацієнт із внуком. Ця складова абсурдної драми у польського драматурга не так розвинена, як у західноєвропейських митців. С. Мрожек акцентує увагу на проблемах, які закладені у підтексті, й зосереджує увагу на композиційних складових поетики «театру абсурду». Однією із них є діалоги. Такого рівня беззмістовності й взаємного нерозуміння, як в Е. Йонеско, тут немає. Проте присутня мовна гра та сцени порожньої балаканини: «Окуліст: Ваш Дідусь теж його не знає?

Онук: Без окуляр?! Ви смієтеся!

Окуліст: Як же ви хочете впізнати того, кого не знаєте?

Онук: Але ж ми не можемо його знати до того, як його не впізнаємо. Це ж зрозуміло» [78].

Отже, п'єса С. Мрожека «Кароль» має такий самий набір абсурдистських елементів, як і західноєвропейські твори абсурду. Однак польський автор вдається до менш статичної дії та використовує більш промовисті символи для ілюстрації проблеми. Як й інші абсурдисти, С. Мрожек лише констатує наявність проблеми в суспільстві, не пропонуючи шляхів її вирішення.

Цікавим феноменом різновиду поетики «театру абсурду» є американський відгомін цього лейтмотиву. У річищі традицій абсурдизму створювали свої драми Едвард Олбі та Гарольд Пінтер.

П'єса Едварда Олбі, 1961-го року написання, «Що трапилося в зоопарку?» має простий сюжет і двох дійових осіб – Пітера та Джері. Чоловіки зустрічаються на одній із вулиць Нью-Йорка. Джері починає спілкуватися із незнайомцем Пітером. Під час розмови Джері весь час бере на кпини співрозмовника, згодом починає його виштовхувати із лави, на якій вони сиділи. Між Пітером і Джері починається бійка, під час якої Джері умисне натикається на ніж у руці Пітера й помирає.

Час у п'єсі не визначений. Хоча герої мають лише імена й кожен із них уособлює певні цінності та уклад життя, їх важко назвати образами-схемами,



як, наприклад, дійових осіб С. Беккета чи Е. Йонеско. У діалогах вчувається абсурдистський стиль – розмова непослідовна, герої вдаються до порожньої балаканини. Діалоги створюють враження неспроможності мови виражати думки. Однак мовних кліше та штампів немає. Відсутнє також відчуття і того, що герої не чують одне одного.

У спілкуванні двох дійових осіб мають місце фарс і гротескові ситуації. Джері мало не в кожній своїй репліці провокує свого співрозмовника: «Пітер (йому доводиться відкашлятися). Є... є ще два папужки. У... гм... у кожної доньки по штуці.

Джері. Птахи.

Пітер. Вони живуть в клітці, в кімнаті у моїх дівчаток.

Джері. Вони чимось хворіють? .. Птахи тобто.

Пітер. Не думаю.

Джері. Дуже шкода. А то ви могли б випустити їх з клітки, кішки їх зжерли б і тоді, можливо, і подохли» [83, с. 75].

Пітер спокійно реагує на кожну наступну провокацію. Потім Джері випитує, яку має зарплату його співрозмовник і де він живе. Коли бачить, що Пітер особливо не протестує і проти цих питань, починає його поволі зіштовхувати із лави – у цьому разі зачепити Пітера вдається. Він мало не щодня приходив читати в це місце газету, сидить цій на лаві. Цілком ймовірно, що лава символізує ґрунт і стабільність, які дозволяють людині спокійно жити, а не скитатися і бігати по місту в пошуках кращої долі. Пітер сприймає дії Джері як посягання на частину його життя і готовий це відстоювати фізично. Насправді це боротьба не за лаву, а за стиль життя, самоповагу та цінності: «Джері (дає Пітеру ляпаса при кожному слові «бийся»). Виродок нещасний, бийся за свою лавку; бийся за своїх папужок і кішок, бийся за своїх двох доньок, бийся за дружину, бийся за своє чоловіче начало, жалюгідна рослина! (Плює Пітеру в обличчя.) Ти навіть не зумів зробити дружині сина!» [83, с. 79].

Холостяк Джері уособлює примітивну людину із розвиненим чоловічим началом. Сім'янин Пітер – сентиментального чоловіка, прив'язаного до власної родини. Автор своїм твором ставить питання, який спосіб життя для чоловіка більш природний?; які цінності важливіші? На відміну від західноєвропейських абсурдистів, Е. Олбі відповідає на це питання шляхом самогубства Джері, який сам напорвся на ніж у руці Пітера. Джері усвідомлював абсурдність власного існування, хотів від нього так чи інакше втекти, але не виходило. Єдиною втечею від абсурду в житті є смерть. Герой Олбі вирішує життєву кризу так само, як і героїня Жене, яка помирає від випитого відвару із отрутою.

Вся фабула твору вибудовується навколо одного парадоксу – добровільна згода Пітера на спілкування із людиною, яку він ненавидить і яка йому нецікава. Відсутність протесту проти такого товариства приводить Пітера до усвідомлення, що він може відстояти власні цінності й спроможний убити людину.

Таким чином, на прикладі п'єси драматурга Е. Олбі «Що трапилося в зоопарку?» можна виокремити риси поетики «театру абсурду» в драматургії США. Якщо порівняти американський «театр абсурду» з європейським, то в першому використовується менше модерних прийомів на формальному рівні, менше парадоксів, символів, алегорій. На змістовому ж рівні також звучать питання, автори так само звертаються до проблем буття, однак, на прикладі п'єси Е. Олбі, бачимо, що американці ще й відповідають на ці питання.

Е. Олбі, окрім цієї п'єси, написав ще 12 драм у річищі поетики абсурду. Найпізніші його твори написані в 90-х роках ХХ століття. У них так само яскраво, як і в перших, представлений цей лейтмотив. «Для Олбі абсурдність та людська слабкість – це справа рук самої людини, а не даність, яку неможливо змінити. Для європейських абсурдистів – це даність, проти якої людина безсила» [74, с. 45], – вважає дослідниця «театру абсурду» в американській драматургії Юлія Макаренко.

У контексті утвердження «театру абсурду» у Європі з'являлися різноманітні гібридні жанри – трагікомедія, антип'єса та інші. «Немає більше ні драм, ні трагедій, – говорив устами власного персонажа драматург Е. Йонеско, – трагедія стала комічною, комедія – трагічною...» [74, с. 51].

Отже, завдяки системному огляду творів абсурдистів вдалося виокремити головні риси поетики абсурду.

Сюжети в абсурдистських п'єсах зазвичай прості, з декількома персонажами. Із вищерозглянутих творів більше трьох персонажів було лише в п'єсі «Візит старої дами» швейцарського драматурга Ф. Дюрренматта. Така кількість дійових осіб повністю дозволяє розкрити тему та проблему твору, порушити філософське питання. Причому персонажі зазвичай нагадують маріонеток, вони навіть не завжди мають імена. Моделювання сюжетів абсурдисти здійснюють завдяки двом основним складовим – парадоксу та гротеску. Парадокс виступає рушієм до розвитку сюжету. Дії у п'єсах статичні. Рівень подієвості низький. Як альтернативу стрімкому розвитку сюжету драматурги подають діалоги. З'ясовано, що західноєвропейські абсурдисти часто використовують беззмістовні діалоги, гру слів, східноєвропейські, навпаки, значно рідше. Проте вони компенсують утримання від цих діалогів грою слів і підміною понять на змістовому рівні, що також вдало передає абсурдність буття. Американські абсурдисти також менше використовують беззмістовних діалогів. Важливою рисою власне американської поетики абсурду є те, що драматурги США відповідають на питання у творі. Зазвичай це не пряма відповідь, але позиція автора стає зрозумілою зі змодельованої ним ситуації.

## 1.4. «Театр абсурду» в контексті української драматургії

Джерела «театру абсурду» в українській драматургії вітчизняні науковці віднаходять ще у XIX сторіччі. Так, драматург і дослідник Володимир Діброва вбачає елементи поетики «театру абсурду» в українському водевілі М. Кропивницького (початок XX століття). У творчості драматурга наявна вдала композиційна еkleктика сатиричних елементів і карнавальної стихії, завдяки яким автор розбудовує змістову складову. Українська дослідниця «театру абсурду» О. Любенко доводить, що «коріння української драми абсурду сягає доби бароко. Розвинена театральна культура бароко давала простір багатьом жанрам, і саме інтермедійні сценки можна вважати одним із джерел абсурдних п'єс, створених у XX ст.» [72, с. 36].

Проте найбільш усталеною в українському літературознавчому дискурсі є думка, що перші паростки абсурдної драми з'явилися у 20-30-х роках XX століття. В той час українська драматургія переживала чи не найвищий за всю історію українського театру злет, що примусило тодішніх критиків і метрів літературного мистецтва підняти голови, аби побачити її наближеність до сучасних на той час європейських зразків.

«Для розвою справжньої, високої драми потрібні дуже вигідні, сприятливі умови», – писав 1913-го року Микола Вороний, – «[...] насамперед треба, щоб народ мав політичне становище, високу своєрідну культуру, вільну національну освіту, яка б могла розвивати найрізноманітніші ознаки народного життя, і, нарешті, повну можливість черпати поетичний матеріал з усіх своїх національних і історичних скарбів. Коли сих умов не буде, то драматична творчість не вийде за межі п'єс етнографічного характеру[...]» [56, с. 29]. Ці слова М. Вороного є слухними. Цікаво, що Україна у 20-х роках XX століття не мала ні власної

держави, ні національної освіти, ні повної національної свободи, але попри це спромоглася на бурхливий розвій високої драми. Поштовхом до стрімкого розвитку української драматургії стала творчість молодих і надзвичайно талановитих митців на постреволюційному українському просторі. Вони за своє коротке, але навдивовижу буремне життя зробили значний внесок у розвиток української драматургії, у її еволюцію від романтично-побутової до європейської нової драми. Серед таких драматургів були М. Куліш, Я. Мамонтов, В. Винниченко, І. Кочерга та багато інших. Вони творили драму нової якості, драму, що, сконденсувавши у собі та продовжуючи найкращі традиції української класики, збагачувалась сучасними європейськими жанрово-стильовими ознаками, новими самобутніми національними образами, зміною суті конфліктів, які були, як правило, дзеркальним відображенням тієї неоднозначної доби.

Одним із перших почав використовувати форманти «театру абсурду» у своїй творчості Микола Куліш. У його драмі поєдналося трагічне з комічним, потворне з прекрасним, індивідуалізм і сильно розвинений соціально-політичний інстинкт, національний патріотизм і міжнародний універсалізм, гумор і патетика. «Людина його цікавить у моменти кризи і катастрофи, бурхлива експресія заповнює діалоги й монологи дійових осіб» [98, с. 23].

Дослідниця О. Любенко вважає, що «історія української драми абсурду почалася, власне, з творчості Миколи Куліша. Прикметною особливістю п'єс цього драматурга стало відчуття абсурдної нестерпності існування, екзистенційної безвиході людини, що загострено сприймає дійсність, іронічне ставлення до мовних штампів» [72, с. 36]. Далі науковець уточнює, що йдеться не про «театр абсурду» в чистому вигляді, як у С. Беккета чи Е. Йонеско, а саме про деякі риси цього явища.

Твори Куліша бентежили реципієнтів смертельним протистоянням людяності й тоталітаризму, що поступово охоплювало нову імперію, етичним пафосом і неприйняттям зла, яке так часто втілювалося у діях нової

комуністичної влади. Таким же самим «невтомним експериментатором він виявився і в побудові своїх драм, використовуючи прийоми контрапунктності, освітлення (емоційно-ідейні акценти розставлялися за допомогою прожектора й ефектів освітлення), трьохступеневої композиції, що разом нагадували вертепну драму («Патетична соната»)» [9, с. 55]. Згодом Микола Куліш відкрив і сформулював принципи епічного театру, які майже в цей же час (1918-1933 роки) розвивав німецький драматург Бертольд Брехт.

Глибоким новаторством відзначилися п'єси Миколи Куліша у постановці Леся Курбаса: «97», «Народний Малахій», «Мина Мазайло», «Комуна в степах», «Маклена Граса». По-європейськи національний театр Л. Курбаса та М. Куліша «руйнував догматичну концепцію керівних кадрів доби «диктатури пролетаріату» щодо так званого історичного оптимізму у світогляді нової людини, позбавленої своїх національних ознак» [119, с. 326]. Це був театр філософського спрямування, який правдиво моделював трагізм «нового життя», складну долю людини тієї важкої для України історичної доби. А тому проти цього театру під керівництвом партноменклатури стала догматична партійна критика, у 30-х роках знищивши його.

Великого резонансу набула українська література, що творилася в еміграції. Творчість письменників-емігрантів, до яких належали Ігор Костецький, Тодось Осьмачка, Василь Барка, Юрій Косач та інші, вражає не лише своєю побудовою нового типу художнього мислення та застосуванням модерних засобів поетики, а й, насамперед, унікальністю походження, що визначається її існуванням поза материковою літературою, експериментаторськими пошуками і, чи не найважливіше, своєю незаангажованістю, а власне тим, що народжувалася та формувалася вона в умовах демократичного суспільства, засвоюючи його норми та цінності. Це дало змогу митцям слова в еміграції виявити свої моральні імперативи в іноетнічному оточенні, зберігаючи при цьому власну національну

ідентичність і культурну самобутність, а головне ще й емоційну прив'язаність до своєї історичної Батьківщини – України.

Важливою віхою історії української літератури стала діяльність МУРу – організації українських митців слова, що проживали в таборах для переміщених осіб у німецькій еміграції в 40-х роках ХХ сторіччя. Ця організація об'єднувала письменників із різними поглядами на майбутнє української літератури. Один із головних векторів діяльності МУРу становили дискусії про модернізацію української культури та наближення її до світової. Серед членів організації були: Віктор Петров, Ігор Костецький, Улас Самчук, Юрій Шевельов, Володимир Державин, Олег Зуєвський, Михайло Орест, Іван Багряний, Юрій Косач, Василь Барка, Докія Гуменна, Тодось Осьмачка та інші. Перу письменників МУРу належала лєвова частка найоригінальнїших творів української літератури ХХ сторіччя.

Ігор Костецький, один із найактивнїших членів МУРу, ввійшов у історію української літератури як митець, що завжди намагався подолати міцні завіси культурного гетто, модернізувати українську писемність, європеїзувати її осучаснити її стилі й жанри. У цьому оригінальність його постаті та його найбільший інтелектуальний здобуток. Так, риси «театру абсурду» найяскравіше виявилися саме в його драматургії: «Найповніше в українській літературі ХХ ст. драма абсурду представлена п'єсами І. Костецького “Спокуси несвятого Антона”, “Близнята ще зустрінуться”» [16, с. 155].

Дослідниця української літератури Соломія Павличко висловила думку про спорідненість драматургії Ігоря Костецького із «театром абсурду». Вона не лише провела паралель між поетикою п'єс українського драматурга та Самюеля Беккета, але й зробила водночас вагоме застереження з приводу того, що Ігор Костецький наближався у своїх творах «до поетики абсурду, яку можна було б назвати беккетівською, якби п'єси Беккета не були написані на кілька років пізніше» [87, с. 134].

Хоча творчість Ігоря Костецького і вражає поліфонією новаторських літературних прийомів та модерної техніки зображення явищ, автор належить до малодосліджених постатей української драматургії.

До нової хвилі українського «театру абсурду» також зараховують особливо багаті на риси абсурдної драми твори Володимира Діброви “Короткий курс”, “Двадцять такий-то з’їзд” і О. Лишеги “Друже Лі Бо, Брате Ду Фу”. На творчість В. Діброви помітно вплинув стиль п’єс Самюеля Беккета й Ежена Йонеско, оскільки він перекладав і досліджував ці твори. Тому можемо говорити про повну відповідність драматургії письменника лейтмотиву «театру абсурду».

Отже, віяння нової світової післявоєнної драматургії не оминули й українську літературу з театром. Мало того, форманти абсурдної драми широко заприявлені у творчості Миколи Куліша 1930-х років – задовго до появи драм Ежена Йонеско та Самюеля Беккета. Поетику «театру абсурду» використали у своїй творчості емігрантські письменники Ігор Костецький і Володимир Діброва. Якщо останній написав свої твори після прочитання творчого доробку Самюеля Беккета і Ежена Йонеско, то Ігор Костецький випередив у часі французьких драматургів, хоча його драми не набули широкого резонансу в критиці, оскільки не були поставлені. Тому можемо говорити про те, що елементи «театру абсурду» розвивалися в українській драматургії окремо від європейської. Ймовірно, боротьба за українську державу в 1917-1928-х роках, перетворення України в колонію й початок вже радянських репресій не могли не відбитися на внутрішньому світі українських митців. Маючи таку непросту історію своєї Батьківщини, нестерпні умови праці, вони раніше за європейських драматургів перейнялися проблемою буття людини та сприйняття світу як абсурдної реальності. Але якою мірою риси творчості Миколи Куліша й Ігоря Костецького відповідають критеріям поетики абсурду можна буде говорити лише після фундаментального дослідження.



## 1.5. Основні риси поетики абсурду в драматургії

На основі висновків із попередніх підрозділів і ґрунтовних наукових праць доречно вибудувати своєрідну матрицю із рис, мотивів та інших засад поетики абсурду, що дасть можливість повністю сформуванати науково-теоретичну базу для дослідження творчості Миколи Куліша та Ігоря Костецького в контексті поетики абсурду.

Розгляд рис лейтмотиву «театр абсурду» здійснюватимемо на двох рівнях – композиційному та змістовому. Особливості композиції твору виявляються формально, завдяки філологічному аналізу їх можна помітити з перших дій драми. Змістові концепти потребують більш детального розгляду, вони часто завуальовані у підтексті за допомогою архетипів, символів, алегорій і мотивів.

Почнемо розгляд особливостей поетики абсурду із сюжету в контексті аналізу композиційного рівня. Зазвичай у п'єсах, написаних у річищі досліджуваного лейтмотиву, подієвість зведена до абсолютного мінімуму, на сцені панує статика. Поштовхом до розвитку сюжету слугує не певна дія, а репліка у прямій мові дійової особи. Сюжет часто свідомо руйнується, адже в абсурдистських творах він є не основним стрижнем, головне – це передача потоку інтенцій, пов'язаних із проблемою чи конфліктом.

Дії у творах абсурдистів мають умовний характер, вони лише інколи слугують генеруючим елементом розгортання конфлікту. Дії швидше можуть виступати формантом репрезентації різних апофеозів іманентного «театру абсурду» безглуздя, ніж засобом для розгортання сюжету.

Подієвість, зведену до абсолютного мінімуму, можна простежити на прикладі творів С. Беккета «Чекаючи на Годо», «Щасливі дні», де замість драматичної природної динаміки на сцені панувала статика, за висловом Е. Йонеско, «агонія, де немає реальної дії» [43, с. 153].

Час і місце в абсурдистських творах не визначені. Навіть найпростіші причинно-наслідкові зв'язки руйнуються. Із проаналізованих творів найбільш конкретне місце дії має драма Едварда Олбі. Автор вказує місто і навіть перехрестя вулиць, де зустрічаються головні герої. Така кардинальна різниця у підході до місця дії пояснюється абсолютно несхожим розумінням джерела проблем людства. Європейські абсурдисти вважають, що людина не в змозі перебороти проблеми, бо це частина її природи. Американські творці драми абсурду бачать конкретне джерело проблем – суспільство села, міста чи країни. Зазвичай у абсурдистських творах місце початку сюжету є і місцем його закінчення, бо всі події розвиваються на одній території. У «Голомозій співачці» Е. Йонеско сюжет розвивається лише у будинку Смітів, у «Чекаючи на Годо» С. Беккета – на дорозі неподалік дерева, у «Служницях» Ж. Жене – в домі Мадам, у «Каролі» С. Мрожека – в кабінеті Окуліста, у «Що трапилося в зоопарку?» Е. Олбі – на лаві у місті. Винятком є п'єса Ф. Дюрренматта «Візит старої дами». У ній події переміщуються із вокзалу до дому Іла, потім до його магазину і в інші місця. Але все відбувається лише в межах одного міста.

Засоби абсурдистів, які вони використовували для передачі певних проблем, явищ і їхніх характеристик, у дечому схожі на засоби французьких письменників доби Відродження. Умовно їх можна поділити на основні та другорядні. Основними є парадокс і гротеск. Другорядними – казуси, буфонади, каламбури, беззмістовні діалоги й інші. Поетика «театру абсурду» передбачає поєднання комічного та трагічного, залучення елементів різних видів мистецтва: хору, цирку, мюзік-холу. Також абсурдисти використовують символи та мотиви, які виконують підсилювальну роль у відтворенні трагізму або слугують інструментом для розуміння ідеї, закладеної автором.

Зупинимося на основних засобах поетики абсурду – парадоксі та гротеску.

Парадокс (грецьк. *paradocioxo* – несподіваний, дивний) – міркування, що

містить формальну суперечність, а під час його доведення можна одночасно підтвердити істинність і хибність судження [70, с. 181]. Парадокс виступає рушієм розвитку сюжету. Показовою у використанні парадоксу є творчість С. Беккета й Е. Олбі. У творі «Чекаючи на Годо» С. Беккета дійові особи нещасні, але вірять у покращення свого становища, що суперечить здоровому глузду, адже для будь-яких змін потрібне підґрунтя. У п'єсі «Що трапилося в зоопарку?» Е. Олбі парадоксом є добровільне проведення часу Пітера з людиною, яку він ненавидить.

Гротеск – «це один із видів художньої типізації в літературі й мистецтві, який ґрунтується на фантастично-карикатурному зміщенні реальних життєвих співвідношень і контрастах, різкій деформації зовнішньої правдоподібності речей і явищ, несподіваному поєднанні комічного й трагічного, сарказму й гумору» [82, с. 149]. Важливу роль для передачі вияву гротескного відіграють комічне та трагічне начало. Часто гротескну ситуацію чи образ у драмі абсурдистів супроводжують фарс, буфонади та казуси. Гротеск зазвичай виступає підсилювальним засобом до парадоксу. Він яскраво виявлений у п'єсі «Кароль» польського драматурга С. Мрожека. У ній наявні не лише гротескні ситуації у кабінеті лікаря, а ще й гротескний образ одного з головних дійових осіб – Дідуса.

Щодо другорядних засобів поезики абсурду, то варто зупинитися на особливостях мови. Переважній більшості абсурдистських творів притаманні безцільна балаканина, зумисне вживання мовних штамів і кліше. Мова характеризується поєднанням мовних шарів, мовними повторами, грою слів. Неінформативні, часто безглузді репліки замінюють діалоги, тобто герої творів не мають повноцінного спілкування, вони не розуміють та не чують одне одного. Неповнота слова у світі абсурду зіштовхується з його структурною «перевантаженістю змістами», які практично не чутні ні мовцеві, ні співрозмовникові, ні глядачеві. Цим прийомом драматурги виражали проблему людської акомунікабельності. У більшості наукових

праць (студії О.Чорнорицької, О.Буреніної та інших) також зазначається, що ознакою поетики абсурду є беззмістовні діалоги. Водночас, у багатьох п'єсах абсурду зустрічаються тільки деякі елементи беззмістовних діалогів. Підтвердженням цьому є те, що у розглянутих нами п'єсах абсолютно беззмістовні діалоги наявні лише у творах Е. Йонеско. Інші драматурги доволі дозовано застосовують цей прийом, здебільшого обмежуються грою слів і понять, повторами, мовними кліше та штампами. Наприклад, С. Мрожек не використовував такої мовної деструкції, як Е. Йонеско, проте він досяг ефекту взаємного нерозуміння героїв завдяки систематичній підміні понять одним зі співрозмовників.

Символи та архетипи також посідають чільне місце у системі другорядних засобів драматургії абсурду. Ними драматурги послуговуються, щоб донести власні ідеї до реципієнта, підсилити трагізм ситуації чи підкреслити особливості сюжету п'єси. Зазвичай символи у драмах абсурду доволі прозорі. Наприклад, у п'єсі «Кароль» символом ясного бачення і здорового глузду є окуляри лікаря. Як тільки він їх губить, він перестає бачити у людях своїх пацієнтів і стає співучасником їхнього вбивства.

Решта другорядних засобів виконують підсилювальну функцію гротесків та парадоксів. Вони допомагають створювати настроєність і видовищність. Наприклад, показовим виявом фарсу є сцена у п'єсі Ф. Дюрренматта «Візит старої дами», коли головна героїня Клер приїхала у своє рідне містечко із леопардом, труною та колишніми суддями.

Дійові особи абсурдистських творів нагадують маріонеток. Вони є образами-схемами, виразниками певної ідеї. Персонажі навіть не завжди мають імена. Наприклад, у п'єсі «Кароль» польського митця С. Мрожека жодна із дійових осіб не мала імені, як і у творі «Голомоза співачка» драматурга Е. Йонеско. Особистості в драмах знівельовані, позбавлені індивідуальності, схожі на механізми. Часто герої п'єс не відрізняються одне від одного, оскільки живуть у світі абсурду та не в змозі жодним чином

протистояти йому. Кількість дійових осіб у абсурдистських творах зазвичай мінімальна. Для вираження ідеї п'єси та актуалізації проблематики цілком достатньо двох-чотирьох персонажів.

У п'єсах драматургів-абсурдистів відсутні позитивні герої. Зазвичай їхні персонажі морально скалічені, не мають гідності. Автори не розповідають про причини теперішнього становища, в яке потрапили дійові особи їхніх творів.

Варто виокремити змістові риси поетики абсурду. Спершу розглянемо ті, які абсурдисти запозичили в екзистенціалістів. Екзистенційні ідеї, закладені в поетиці абсурду, легко простежувалися при аналізі творів драми абсурду. «Із часу виникнення «театру абсурду» сама його назва носила подвійний зміст: з одного боку, вона виражала творчий прийом драматургів – доведення до абсурду окремих рис і положень, позбавлення їх будь-якого логічного зв'язку та змісту, а з другого – чітко визначала світосприйняття авторів, їхнє розуміння і втілення у своїх творах дійсності як світу, що існує без логіки, – світу абсурду» [23, с. 5]. Взаємини між людьми на всіх рівнях також зводилися до беззмістовності. «Театр абсурду прагне виразити безглуздість життя і неможливість раціонального підходу до цього відкритою відмовою від раціональних схем дискурсивних ідей» [124, с. 25].

Більшість абсурдистів схвильована процесами тоталітаризму, що становлять, на їхню думку, одну з головних проблем сучасного світу. Тоталітаризм, у розумінні абсурдистів – це тиск на свідомість.

«Театр абсурду висловлює страх і відчай, що виникають із усвідомлення того, що людина оточена непроникною темрявою і ніколи не зможе зрозуміти свою справжню природу і цілі, і ніхто не запропонує їй готових рецептів» [124, с. 436]. Цікаво, що найважливіші проблеми, які порушують абсурдисти, постають у творах у вигляді питань: «Кожна п'єса є відповіддю на питання: «Що відчуває особистість, яка протистоїть ситуації? За яких умов людина без остраху дивиться на світ? Що означає бути самим

собою?» [124, с. 415]. Прийом питань ілюструє високий мистецький рівень даного явища, адже дає можливість впливати на реципієнта, примушувати його мислити, а отже, глибоко осягати певну проблему, шукаючи при цьому способів її вирішення. Винятком за такого підходу є хіба-що американські абсурдисти, які завдяки сюжету також моделюють відповідь на ту чи іншу проблему, часто певною ситуацією відповідають на поставлене питання. Також для донесення ідеї і проблеми драматурги використовують символи.

Для ілюстрації вад суспільства чи абсурдності світу абсурдисти вдаються до поетики умовності. Фантастика також посідає чільне місце в абсурдистських творах, вона майже завжди тісно переплетена з реальністю. Ці два виміри існують настільки паралельно, що між ними навіть не спостерігається ні межі, ні переходів. Так, у йонесківській п'єсі «Носороги» спочатку у місті з'являються тварини, а потім у них починають перетворюватися люди.

Герой абсурдистського твору співвіднесений із образом зайвої людини. Він самотній: моральна висота його особистості вимірюється глобальністю ситуацій, у яких йому доводиться робити вибір. Герої абсурдистських драм є уособленням різних прошарків суспільства. Образу людини у контексті «театру абсурду» притаманна «ізолюваність від зовнішнього світу, індивідуалізм і замкнутість, неможливість спілкування з іншими, беззмістовність активних дій, непереможність зла, недосяжність поставленої мети» [24, с. 47].

Твори «театру абсурду» зазвичай написані у так званих «еклектичних жанрах»: «псевдодрама», «комічна мелодрама», «трагікомедія» тощо.

Таким чином, п'єсам абсурду притаманні такі особливості:

- сюжет малоподієвий, на сцені панує статика;
- час і місце подій не визначені, мінливі;
- персонажі нагадують маріонеток, вони є образами-схемами – виразниками певних ідей;

- дії персонажів умовні, часто беззмістовні, не закінчені;
- Основні художні засоби – гротеск і парадокс;
- другорядні художні засоби – фарс, казус, символи, архетипи, девальвована мова;
- деформація мови, дійові особи часто не чують одне одного, використовують гру слів, кліше та повтори;
- на змістовому рівні багато рис, запозичених у екзистенціалістів;
- відсутність позитивних героїв, герої морально скалічені, затуркані, не спроможні до діалогу з іншими персонажами;
- актуалізація філософських проблем: сенсу буття, нівелювання людської особистості, тоталітаризму.

Таким чином, у першому розділі дисертації детально розглянуто «театр абсурду» як об'єкт дослідження у контексті історико-літературного дискурсу. Торкнулися різних визначень «театру абсурду» (здебільшого це були наукові міркування сучасних вчених різних країн світу), що, на нашу думку, дало можливість більш глибоко зануритись в осягнення поняття, витоків і передумов становлення «театру абсурду». Проаналізували етимологію й формування терміна «театр абсурду».

Отже, «театр абсурду» – це лейтмотив модерної літератури, який виник на ґрунті модернізму, увібрав у себе риси авангардизму. В контексті філософсько-естетичного дискурсу виявлено філософські витoki цього лейтмотиву, простежено розвиток поняття «абсурд» від давньогрецьких часів до ХХ сторіччя, визначено, що концепт абсурдного актуалізовується в суспільстві у час найбільших зламів і потрясінь. Пересвідчитися у цьому дав можливість короткий аналіз творів абсурдистів. На прикладах п'єс виявили, які риси поезики абсурду є основними, які – другорядним і в чому полягає різниця функціонування «театр абсурду» в різних країнах. Також здійснили огляд витоків української поезики абсурду, виявили схожі та відмінні риси із європейськими абсурдистами.

В останньому підрозділі, на основі досліджень у попередніх підрозділах, виокремлено фундаментальні риси поетики абсурду. Вони слугуватимуть ґрунтом для дослідження творчості Миколи Куліша та Ігоря Костецького в контексті поетики абсурду.



## II РОЗДІЛ

### ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ КУЛІША У КОНТЕКСТІ ПОЕТИКИ АБСУРДУ

#### 2.1. «Народний Малахій» – новий етап у розвиткові української драматургії

Непересічним явищем української драматургії ХХ сторіччя стала п'єса Миколи Куліша «Народний Малахій». Вона вирізняється яскраво виписаним характером головного й трагічного образу Малахія Стаканчика, глибиною ідейного змісту та багатством модерних засобів вираження.

Мотиви божевілля, приреченості та втрати сенсу буття у п'єсі не випадкові. Як і не випадкові образи твору – їх М. Кулішу диктувала сама епоха. Так, 1923-го року у виданні «Круг» [32, с.273] опублікований матеріал Пільняка про стрілочника, який носив із собою Євангеліє і «Азбуку комунізму». Останню книгу за значенням і важливістю він прирівнював до Біблії й намагався її детально вивчити: "[...] на голові в нього був капелюх, за поясом два патички червоного й зеленого прапорців, а біля пояса в торбинці дві книжки – Євангеліє і Азбука Комунізму, на ногах у нього, по-весняному, нічого не було; звали стрілочника Семенов. Семенов ходив по шпалах – мішочники вже помчали геть, бо поїзд пішов. Семенов витягнув тоді з торбинки Азбуку Комунізму й почав зубрити, як визубрив колись Євангеліє, – Азбуку ж Комунізму зубрив для того, щоб примирити Азбуку з Євангелієм, бо відчував у цьому велику необхідність для душі..." [56, с. 273]. Образ цього стрілочника виразно перегукується із образом Малахія Стаканчика. Серед сучасників Миколи Куліша були й такі,

які подібно до головного героя п'єси, намагалися передати свої проекти до партійних функціонерів і оголошували себе народними наркомами. Свідченням цього є лист-заява, збережений у архіві Юрія Яновського, від Сави Соколенка. Він обурювався, що його біографію без згоди використав Микола Куліш: «В даному випадку я претендую на співавторство. Прошу автора пояснити, яким чином він довідався про зміст мого листа до соціальних батьків у день моїх уродин [...]. Звідки автору стало відомо про моє бажання бути Народним Наркомом (треба вже було вказати, яким саме)» [56, с. 373].

Микола Куліш працював над п'єсою більше ніж півроку. За словами автора, процес написання дуже важко давався, його часто відволікали, він відчував душевний занепад. Але після того, як у липні дав почитати дві дії твору режисеру Лесю Курбасу, його настрої поліпшився і він взявся дописувати драму із більшим ентузіазмом: «Курбас захопився і сказав, що вийде прекрасна, з глибокими ідеями річ» [56, с. 374].

Дописана п'єса мала два варіанти фіналу. В одному із них Любуня, донька Малахія, гине, в іншому – ні. В другому варіанті смерть Любуні – це було лише уявленням прочанки Агапії, яка побачила у квартирі високо підвішену сукню й подумала, що то Любуня повісилися. Ймовірно, Микола Куліш підготував кілька кінцівок, аби уникнути заборони п'єси. Проте засадничими ідеями твору драматург не готовий був жертвувати: «У фіналі лишається впертість Малахія, його здатність з'явитися в іншому місці і взагалі вижити. Герой не гине – от що незмінно. Долю Любуні в останній момент Куліш готовий змінювати по-різному, очевидно, вважаючи, що на загальному звучанні п'єси це майже не відбивається», – зазначає Н. Кузякіна [56, с. 387].

Микола Куліш закінчив написання драми у серпні 1927-го року. Вона стала для автора особливою, адже цей твір є першою українською п'єсою, поставленою особисто режисером Лесем Курбасом у театрі «Березіль».

Головну роль Малахія Стаканчика Лесь Курбас віддав талановитому акторові Мар'яну Крушельницькому, який блискуче втілював задум режисера та драматурга. Кума зіграв Йосип Гірняк, Любуню – Валентина Чистякова (це була її перша складна роль). Художником, залученим до вистави, був талановитий Вадим Меллер. Він створив машину (з лопат, старого колеса та різного залізяччя) зі сну Малахія, яка мала перетворювати звичайних людей на ангелоподібних.

Для громадського перегляду виставу показали 2-го березня 1928-го року, а прем'єра відбулася 31-го березня. «Народний Малахій» була поставлена в період гострої боротьби, що розгорнулася на той час на літературному фронті навколо ВАПЛІТЕ, – зазначає літературознавець Григорій Семенюк, – зокрема, навколо проблеми національного будівництва в Україні» [98, с. 48]. І, не зважаючи на це, «незвичайність «Народного Малахія» – п'єси і вистави – була очевидною для всіх. Режисура спектаклю оцінювалася, як шедевр: вистава оголошувалася епохальною подією, її мистецький рівень – світовим» [56, с. 132]. Однак офіційна критика була обурена твором: «Шкідлива за своїм суспільно-політичним змістом річ цілий місяць майже безперервно з дня у день – іде в «Березолі». Основна установка п'єси – упадництво, невіра в революційну перспективу, з одного боку, і яскраво виражений український шовінізм – з другого» [56, с. 126] ("Харьковский пролетарий", 27. IV 1928). О. Приходько, заступник наркома освіти, вважав, що «високохудожня гра майже всіх без винятку акторів і надзвичайно талановите оформлення художника Меллера не врятували п'єсу» [56, с. 126]. Також він зазначав, що насміхання над Малахієм, – це те саме, що насміх над соціалізмом ("Комуніст", 1928, 29. IV) [56, с. 136]. Через зауваження критиків М. Кулішеві довелося викреслити деякі репліки, змінити дійових осіб у масовці та розв'язання локальних конфліктів, потім підготувати другу й третю редакцію п'єси. Проте це не врятувало її, з 1930-го року виставу за

твором М. Куліша заборонили, а драматургу винесли догану із попередженням Центрального комітету комуністичної партії.

Після заборони п'єсу можна було хіба-що прочитати у «Літературному ярмарку» (у книзі 9, за серпень 1929-го року). Навіть знята з репертуару «Березолу» п'єса не переставала шокувати своєю суперечливістю та неоднозначністю тих, хто її прочитав у періодичному виданні. Багато хто з когорти критиків і журналістів не могли визначити її ідеї та правильно оцінити образ Малахія. «Думаю, що Микола сам не розумів, що написав, так само й Курбас. Серед критиків не було кому розтлумачити весь грізний і страшний зміст цього єлейного образу» [56, с.140], – писав через 40 років після вистави І. Сенчинко у листі до Ю. Смолича. Він вважав, що глибина образів і глобальний задум твору вийшли такими у ході написання й не були свого роду концепцією М. Куліша. Цю думку спростовує Н. Кузякіна: «Куліш і Курбас досить глибоко розуміли, що таке Малахій, і саме тому не зреклися вистави. Але Сенченко має рацію щодо критики, вона перебувала в цілковитому сум'ятті» [56, с. 417].

У п'єсі автор розповідає про різницю між бажаним і реальним, комуністичними постулатами та їхнім втіленням у життя, неприроднім нав'язаним способом життя й усталеними звичаями суспільства. Головний герой – Малахій Стаканчик – протягом сюжету твору власними діями намагається стерти цю різницю, він детально вивчає комуністичну ідеологію, як колись вчив Біблію, створює проекти, за якими хоче модернізувати весь світ і врешті-решт намагається втілити власні концепти в життя. Однак ця ідеологія і його проекти чужі для українців, їх цінності суперечать віками сформованій ментальності народу, тому останній і не сприймає їх, як і головного героя. А той, хто вірить Малахію і йде за ним як за пророком, платить за це життям.

Попри тематичне спрямування п'єси, ідею та проблематику, її не можна назвати суто політичною. У творі розкривається багато вічних проблем і

мотивів. Наприклад, автор вдало висвітлив проблему лжепророків і псевдомесіанства як злочинів проти суспільства, проблему недотримання ідеологами власних постулатів, мотиви самопожертви та любові тощо. Також М. Куліш акцентує увагу на тому, що розвиток тоталітаризму можливий лише за підтримки його людьми із релігійним типом світогляду. Вони, подібно до Малахія, легко можуть замінити християнські закони на комуністичні.

Нетиповим для драматургії є образ божевільного Малахія Стаканчика. Автор зображує його дуже суперечливим і складним, але водночас – комічним і трагічним. З одного боку, головний герой – це душевнохвора людина, яка верзе нісенітниці. З іншого боку – у його словах часто звучать справедливі зауваження, а окремі його божевільні міркування насправді є не його ідеями, а ідеями комунізму. Останній факт дає підстави говорити, що образ головного героя можна розглядати як втілення фанатичної віри у цю систему зі всіма її наслідками. Також Малахія цілком виправдано можна вважати жертвою комуністичної ідеології, адже він щиро увірував у неї, поставив її на місце християнських цінностей, виборював дотримання постулатів «нової релігії» заради кращого майбутнього.

Жанр своєї драми М. Куліш визначив як «трагедійне». Описуючи комічні випадки, розігруючи гротескні ситуації, драматург викликає у реципієнта відчуття глибокого трагізму, який виникає після смерті доньки Малахія, посилюється через невинуватну самотність членів його сім'ї й зумовлюється його особистою трагедією. Проте на рівні підтексту виявляється ще більший трагізм, адже всі абсурдні починання Малахія й напрям його думки протягом 70-ти років втілювали у життя комуністи, ламаючи долі не дійових осіб п'єси, а реальних людей. Саме тому дослідник і режисер Л.Танюк зараховує драму М. Куліша до «пророчих п'єс». Він наголошує на спорідненості філософської проблематики твору із такими драмами як «Кассандра» Лесі Українки та «Пророк» Володимира

Винниченка: «Новим і суто кулішівським стало те, що тему «пророцтва» драматург доповнив гіркою пародією на характерне для кожної революційної доби захоплення утопістами, які, обіцяючи на землі соціальний рай, нерідко бралися до людини «з голими руками». І наплодили чимало груш на вербі, не збагнувши, що в ХХ столітті центр пророцтва та віри переходить на о с о б и с т і с т ь (а вона, ми знаємо, менш схильна до перебудови, ніж, скажімо, суспільство), яка виступає суб'єктом трагедії» [107, с. 174]. Але постає питання: чому ж драматург не означив твір як трагедію? Дослідниця творчості Миколи Куліша – Наталія Кузякіна – пояснює такий вибір жанру тим, що ідея викривлення комуністичної ідеології у світі не нова й вона вже не виглядала для драматурга як щось трагічне. Також Мар'ян Крушельницький, виконавець головної ролі, не міг сприйматися як герой трагедії, бо до того виконував переважно комічні ролі [56, с. 413].

Коротко розглянемо особливості трагедії, щоб визначити міру належності даного твору до цього жанру. Трагедія ґрунтується на непримиренному, гострому конфлікті особистості, яка прагне максимально втілити свої творчі потенції, і об'єктивною неможливістю їхньої реалізації [17, с. 304]. Виокремлюють три складники сюжету класичної трагедії: зав'язка, перелом, дізнавання, загибель. Відповідно до них, зав'язка починається із рішучої дії головного героя. Перелом виявляється у відстоюванні своєї ідеї у складних ситуаціях і протидії суспільству, яке її не підтримує. Дізнавання відбувається під час переходу героя «від незнання до знання» після чого він за певних несподіваних обставин помирає. Таким чином, п'єсу «Народний Малахій» можна лише частково назвати трагедією, адже головний герой не проходить два з чотирьох етапи. У творі виразно виявляється етап зав'язки, коли Малахій покидає власне місто всупереч бажанню рідних, також добре вибудований етап перелому, під час якого він втретє не погоджується вирушити додому на прохання Кума та Любуні.

Проте переходу «від незнання до знання» й смерті головного героя у п'єсі немає. Тому вважати цей твір трагедією – невиправдано.

Розглянемо тепер особливості комедійного жанру. У рамках цього виду драми завдяки засобам гумору та сатири розвінчуються негативні суспільні та побутові явища, автори розкривають смішне у навколишній дійсності чи людині [17, с. 306]. Конфлікт у комедії зазвичай побудований на комічній ситуації, деякі риси героїв твору свідомо занижені автором, щоб досягти комічності. Розрізняють комедію ситуацій і комедію характерів. У комедії ситуацій сюжет побудований завдяки несподіваному комічному конфлікту. За допомогою якоїсь випадковості відбувається перелом, під час якого головний герой дізнається про щось важливе, а в кінці твору конфлікт вичерпується через певний комічний випадок.

Комедія характерів відрізняється тим, що у ній на перший план виходять гіпертрофовані риси дійових осіб, а от конфлікт не обов'язково несподіваний. Він зазвичай цілком очікуваний і залежить від вдачі головного героя. Перелом відбувається шляхом розкриття характеру головного героя. У фіналі такої комедії конфлікт не завжди вичерпується, часто твір закінчується комічним випадком. У комедії характерів використовують жарти, кпини, кумедні образи.

Як бачимо, п'єса «Народний Малахій» має ознаки й комедії. Зав'язку твору можна сприймати як закономірний крок Малахія, адже він вже два роки читав комуністичні книги. Яскравим прикладом комедійного начала може слугувати ситуація із умисним забиттям улюбленої курки Малахія для того, щоб його умовити не покидати рідну оселю. Дії головного героя у Харкові можуть трактуватися як розкриття його характеру. Головний герой доводить, що, крім складання проектів і розмов, він може діяти – робить зауваження раднаркомам, виявляє задум власниці будинку розпустити Аполінари, організовує втечу хворих із закладу для божевільних. П'єса

насичена кумедними образами та випадками, проте фінал твору аж ніяк не відповідає жанру комедії.

Отже, п'єсі «Народний Малахій» притаманні, крім трагічних, ще й велика кількість комедійних ситуацій, діалогів і образів. У творі автор використовує гротеск і гумор, завдяки чому передає жалюгідність головного героя та його несприйняття суспільством. А також, частково послуговуючись засобами комедії, виявляє масштабний трагізм ситуації – полишення головою сім'ї своїх доньок і дружини, неусвідомлення героєм помилковості власних вчинків, приреченість мільйонів українців у державі, якою керують лжепророки. Таке поєднання комічного й трагічного, а також використання гротеску, звернення до мотиву безвиході в житті дає всі підстави зараховувати цей твір до жанру трагікомедії.

На думку Юрія Лавріненка, поява п'єси «Народний Малахій» Миколи Куліша стала великою подією для українського літературно-культурного простору: «Початком нової ери історії українського театру, датою народження його міжнародного мистецького суверенітету. Тільки «Сонячні кларнети» Тичини та фільм «Земля» Довженка можуть бути прирівняні до цієї події» [33, с. 55].

П'єсу Миколи Куліша вважають найскладнішою серед його творів. Вона вражає поліфонією засобів і еkleктикою різних стильових напрямів: бароко, неоромантизму, експресіонізму, пророчої п'єси. А також твір можна назвати повноцінною модерною драмою з набором складових поетики абсурду.

Елементи барокової драми виявляються в ускладненій побудові тексту, схильності дійових осіб до риторичної патетики, вираженій театральності світогляду та повторюваних мотивах. На змістовому рівні із елементів літературного бароко п'єсі притаманна глибока метафоричність, порушення проблеми цінностей людського життя та мотиви "метафізичної тривоги" [79]. Дійові особи «Народного Малахія» помітно взаємозалежні. Так, через дії Малахія змінюється доля щонайменше шести персонажів. Незважаючи



на це та на повну відсутність діалогу з оточенням, Малахій, подібно до романтичних героїв XIX сторіччя, продовжує боротьбу із суспільством. У діалозі з робітниками він звертається до українських символів козацтва. Така модель образу головного героя дає всі підстави говорити про неоромантичні форманти: «образ-характер Малахія Стаканчика утворений на контрастах. Високоемоційні спалахи романтичного характеру головного героя розбиваються об сіру буденщину. Такий художній прийом і дозволяє драматургові створювати трагікомічні моменти у творі» [79, с. 76].

Риси експресіонізму в творі виявляються у зверненні автора до різноманітних візій, снів, заглибленні у підсвідоме.

Про використання різних символічних концептів у п'єсі зазначає дослідниця Валентина Саєнко: «П'єса Миколи Куліша дає всі підстави почати вивчення поезики цього твору з простеження символіки кольору й імені, їх взаємодії і функціональної насиченості. Символіка п'єси, настільки різноманітна і синтетична за своїм характером, виникає зі складної природи жанру «Народного Малахія», в якому домінує міфологічне та притчеве начало, а також породжує каскад міфологем, які і викликають безліч прочитань і невичерпність семантики твору, орієнтованої і на опрозорення національних проблем в досконалому звучанні української художньої ментальності» [94, с. 87].

Крізь еkleктику різних жанрових і стильових течій у п'єсі М. Куліша яскраво проглядаються й елементи «театру абсурду»: «П'єса «Народний Малахій» містить класичні риси, якості майбутнього «театру абсурду». Дії, що відбуваються у ній, межують на грані фантазмагорії та реальності. Твір характеризується використанням метафорично-символічної сюжетики; введенням химерних, гранично акцентуєваних дійових осіб (сцени на «Сабуровій дачі», постаті й потік свідомості божевільних); переплетенням побутово-конкретного й химерно-фантазмагорійного, реального та ірреального, видимого й сфантазованого аж до стирання граней між ними;

домінуванням абсурдистської логіки в розвитку образу Малахія» [76, с. 17]. До даного лейтмотиву зараховують цю драму й інші науковці, зокрема В. Мартинюк, С. Заєць та інші. Ми також вважаємо цей твір таким, що випередив тенденції європейської драматургії.

Отже, п'єса М. Куліша «Народний Малахій» вражає своєю жанровою, філософською, ідейною та проблемною поліфонією. «Новий твір досить переконливо довів, що на зміну драмі декларативній, плакатній – приходить новий твір – з критико-аналітичним підходом до розв'язання найважливіших питань сучасності – політичних, філософських, соціальних, морально-етичних. Зображуючи суспільство, автори віддавали перевагу скрупульозному вивченню духовного світу окремої «маленької» людини, через її болі і тривоги висвічуючи суспільні, загальнолюдські проблеми. «Народний Малахій» і сьогодні звучить актуально як в ідейному, так і художньому планах. Твір і зараз, як і тоді, викликає багато дискусій»[91, с. 45].

Як бачимо, дослідження п'єси М. Куліша «Народний Малахій» від часу її створення до сьогодні відбувалося у контексті багатьох ідейно-естетичних і стильових напрямів. Наразі необхідно встановити це один вектор дослідження цього твору: виявити в ньому та проаналізувати функціонування елементів поетики абсурду.

## 2.2. Поетика абсурду в трагікомедії «Народний Малахій»

### Миколи Куліша

Значення «Народного Малахія» вагоме не лише через зосередження автора на важливих філософських і актуальних національних проблемах. Насамперед ця п'єса постає модерним твором, в якому виявляється поетика абсурду.

Послуговуючись теоретичними напрацюваннями, репрезентованими в першому розділі, здійснимо аналіз твору в контексті поетики абсурду.

П'єса на п'ять дій має простий сюжет. У його основі лежить одна лінія, що виходить із єдиної ситуації: прагнення головного героя – колишнього листоноші Малахія Стаканчика – переробити світ за «власними проектами». Драма не має експозиції. Вона починається із зав'язки, коли листоноша Малахій Стаканчик говорить дружині, що покидає сім'ю й вирушає до Харкова. Це рішення він приймає під впливом більшовицьких книжок про комунізм. Герой настільки глибоко проймається їхнім змістом, що перетворюється із глибоко віруючої людини у фанатика комунізму. Стаканчик прагне стати месією, пророком, який поведе мільйони людей у «голубую даль», тобто змінить їхню суть і природу. Як й іспанський лицар-невдаха Дон Кіхота, Малахій покидає рідну оселю, сім'ю, щоб реформувати світ.

Автор не одразу знайомить реципієнта з ідеями, намірами та характером головного героя. З перших сторінок твору постають образи дружини Тарасівни, доньок Малахія, його сусідів і Кума. Через уривчасті, часто недоказані та повністю нерозкриті фрази цих дійових осіб стає зрозуміло, що Малахій хоче втекти з дому заради «високої мети». Такий поклик душі не сприймається близькими, тому вони всіляко намагаються зупинити фанатика. У хід пускається все: і забита улюблена курка, за яку повинен був

би позиватися її господар Малахій, і канарка, й спів «Милость мира», що насилав на чутливого Стаканчика божественні видіння, і Кумові аргументи про соціальну та економічну безпорадність нової влади. Але все це не зупиняє майбутнього пророка: він твердо вирішив вирватись із комфортного та звичного «болота» і взяти на себе відповідальність за негайну «реформу людини», за омріяний соціалізм.

Головний герой прямує до Харкова, у РНК. Але там його проекти не сприймають і відправляють до божевільні. У цьому закладі Стаканчик знаходить вдячних слухачів, які вірять і розуміють цінність його ідей. Він, що «назвав себе Нармахнаром, намагається нав'язати теорію оновлення суспільства шляхом реформи людини зсередини, переконати у власній жертвості в ім'я ідеї. Символічно, що саме мешканці Сабурової дачі і вірять у «маячню» Малахія про радянську благодать, «де зоріє небо і голубіє земля, де за обрієм співають... в золотих сідалках... соціалістичні півні?» [91, с. 65].

Учорашній листоноша, очоливши юрбу божевільних, тікає з лікарні й потрапляє на завод «Серп і молот», де також намагається проповідувати свої ідеї. Закінчує свою подорож Малахій Стаканчик у будинку розпусти, де стає свідком горя, причиною якого став сам. Він бачить мертвою власну доньку, але при цьому бере дудку і грає.

Події у п'єсі відбуваються у середині 20-х років ХХ століття у містечку Вчорашнє, хоча такого населеного пункту на мапі України немає. Із контексту зрозуміло, що воно неподалік Харкова, тодішньої столиці. Також із опису постановки п'єси в театрі «Березіль» розуміємо, що події біля церкви відбувалися на розі вулиці Ковальської і площі Тевелєва [56, с. 415]. Отже, час і місце дії у творі можна назвати визначеними, що суперечить одній із рис поетики абсурду (невизначеності часо-просторових координат).

На сторінках п'єси «Народний Малахій» Миколи Куліша наявні такі вияви гротеску:

- специфічна побудова конфлікту;
- внутрішні суперечності Малахія;
- деформовані життєві явища;
- образ Малахія.

Також варто відзначити найприкметніші ситуативні парадокси, що трапляються у творі:

- проповідування ідей революції без заглиблення у її суть;
- прагнення Малахія переробити суспільний лад цілої держави та байдуже ставлення до власної сім'ї;
- поєднання непоєднуваного: християнської віри (яка засуджує насилля) і комуністичної ідеології (яка засуджує релігію);
- ідея оновлення України з духовним центром у Москві;
- божевільна людина з об'єктивним сприйняттям дійсності;
- відсторонений від дійсності Малахій помічає вади суспільства;
- самотність завжди оточеного людьми Малахія.

Оскільки парадокси та вияви гротеску між собою тісно переплетені, вдаємося до їх комплексного розгляду. Аналізуючи фундаментальні риси «театру абсурду» (гротеск і парадокс) у п'єсі Миколи Куліша «Народний Малахій», торкнемося і другорядних виявів цього лейтмотиву в досліджуваному творі: образу героїв, проблем, ідей, характеристики дій, символів і мотивів.

Почнемо з побудови конфлікту. Вчорашній листоноша Малахій Стаканчик залишає, незважаючи на умовляння дітей і дружини, сім'ю і вирушає проповідувати свою «реформу людини». На його думку, для позитивних державних змін потрібно вдосконалити мислення людей. Останнє він вважає своєю місією, вона настільки важлива для нього, що нехтування власною сім'єю не видається для нього великою жертвою.

Перший конфлікт твору як вияв гротеску реалізується завдяки низці парадоксів: Малахій, який свято вірить у могутність комуністичної влади,

підносить її до вершин справедливості й порядності, але у час становлення цієї влади, у революцію, він сидів замурований у повітці, читаючи комуністичні агітки: «Отоді, як було вбито начальника пошти, Маласик затремтів і замурувавсь у чулані» [59, с. 33]. Отже, головний герой не мав уявлення про людей, які робили революцію, про методи, які вони використовували, про мету, задля якої її здійснювали. Він знав лише теорію, і то не об'єктивну, а написану комуністами для «замилування очей». Парадокс у цій ситуації полягає в тому, що, не знаючи суті влади, він схиляється перед нею. Спосіб осягнення комуністичної ідеології саме у закритому просторі не випадковий. Уже із початку твору можна говорити про біблійні алюзії та мотиви на змістовому рівні, а також про певну пересторогу автора, яку він цими мотивами виражає. Довготривале відлюдництво Малахія в «чуланчику» із більшовицькими агітками нагадує заточництво персонажів життійної літератури: Феодосія Печерського, Антонія та інших. Вони ставали відлюдниками, щоб зосередитися на духовному житті, читали молитви, через які спілкувалися із Богом. Ймовірно, такою сюжетною деталлю Микола Куліш презентує надмірне зосередження головного героя на заповідях комунізму та становлення його як пророка «нової релігії».

Другий парадокс виявляється в прагненні Стаканчика змінити людину, зробити кращим світ, але при цьому він робить гіршим свій мікросвіт – руйнує сім'ю, робить нещасними дітей і дружину. Одна з його доньок стає повією, а потім накладає на себе руки. Як і європейські абсурдисти, Микола Куліш цим випадком ставить парадоксальне питання – чи може голова сім'ї із п'яти осіб, який її розвалив, змінити лад багатомільйонної країни? Відповіддю на це питання є весь твір.

Принагідно згадаємо інші художні засоби, прикметні для поетики абсурду: поєднання комічного й трагічного. Трагічною є сцена туги дружини та доньок за чоловіком і батьком, який полишає їх заради «вищої

мети». Також трагізм ситуації полягає у «взаємному нерозумінні»: Малахій «не чує» членів своєї сім'ї, а доньки та дружина навіть не намагаються зрозуміти мету його вчинку. Лише Кум, на відміну від сусідів і родичів, дізнавшись про причину, яка спонукала Малахія піти з рідного дому, сперечається з ним, доводить на конкретних прикладах, що після приходу більшовиків все стало значно гіршим навіть на побутовому рівні: «Кум: Чому нитки гнилі, а панчохи на третій день рвуться, чом у бані не так чисто, як колись було? І лікаря не докличешся, хоч тричі помирай?» [59, с. 20].

Малахій перечить Кумові, але з його відповіді розуміємо, що насправді переваги революції є мізерними: «Малахій: Скажіть мені, чому я, ти, куме, всі ми до революції думати боялись, а тепер я думаю про все, про все? Скажи, чому я мріяти боявся, хоч і манило взяти торбинку, ціпок і пойти, пойти отак в далечінь, – я гнав тії мрії, а тепер [...] вільно беру ціпочок в руки, сухарів у торбу і йду [...]» [59, с. 20].

Ознаки комедії виявляються у постановці проблеми. Трагічний зміст твору передається через комедійні засоби. Дії персонажів часто є дотепними, однак вияв цих дій – серйозний. Також комедійний складник притаманний розвитку гротескних ситуацій, він розкриває інтенції персонажів і виокремлює певні риси в їхніх образах. Ілюстрацією цієї особливості може слугувати ситуація, пов'язана із намаганнями не пустити Малахія з дому, для чого убивають його улюблену курку: «Старша дочка: «Мамонько! Папонько! Курку нашу вбито!» (Тиша нависла).

Кум: «Яку?».

Дочка: «Жовтяву ось, золотий чубок...».

Малахій (взяв курку. Обдивився): «Хто вбив?» .

Дочка: «Тухля Василь Іванович. Кийком у голову влучив...» .

Кум: «Що, куме! Ще й з двору не вийшов, а вже вороги твої дибки пішли. То я б, тобою будши, не подарував цього Тухлі довіку. Зараз би по міліцію і на суд..»

Сусіди: «Авжеж на суд треба!» [59, с. 20].

Цим епізодом Микола Куліш демонструє те, як близькі не хочуть відпускати Малахія. Крім того, автор таким чином виявляє особливості характеру головного персонажа – його правдолюбство та дріб'язковість. Проте цього разу втрата курки на головного героя ніяк не вплинула, він не став подавати до суду на сусіда.

Наступним виявом гротеску є внутрішні суперечності Малахія, що базуються на парадоксальній ситуації, яку описує літературознавець і режисер Лесь Танюк: «Внутрішній світ Малахія алогічний з погляду здорового глузду. В його уяві переплелися релігія й комуністична ідеологія: «Чуєте грім? Огонь і грім на квітчастих степах українських» [59, с. 20]. «Кришиться, дивіться, пада розбитеє небо, он сорок мучеників сторч головою, Христос і Магомет, Адам і Апокаліпсис раком летять... І сузір'я Рака й Козерога в пух і прах... (Заспівав щосили). «Чуєш, сурми заграли...» Сурми революції чую. Бачу даль голубого соціалізму. Іду!» [59, с. 56]. Таке поєднання непоєднуваного – релігії і комуністичної ідеології, дає можливість Малахію з християнського вчення взяти ідеал людини, а з комуністичного – методи впровадження реформ. І, як бачимо, ці комуністичні шляхи досягнення мети головний герой використовує, сприймаючи навіть найдрібніші риси більшовицької ідеології. Таким чином автор вдається до певного пародіювання зовнішнього вияву радянської влади: «Малахій: «Народний Малахій, в дужках нарком. Скорочено – Нармах... Ні, Нармахнар» [59, с. 51].

Це ім'я (Нармахнар) схоже на спрощення складних абревіатур владних посад правлячої комуністичної верхівки. Наприклад, раднарком або начраймил. Ідея Малахія Стаканчика здійснити «реформу людини» є пародією на наміри більшовиків. Це відзначає Лесь Танюк: «Мова йде про епізод із «реформаторською машиною» Курбаса-Куліша-Меллера, коли на сцені в Малахієвій уяві виникав доволі складний агрегат, зроблений з різних



знарядь праці – тракторового колеса, плуга, фабричних і сільськогосподарських деталей, в тому числі й крил вітряка. Сюди закладали грішних Малахієвих сучасників, які потребують реформи: машина починала працювати, вила, коси та колеса грюкотіли, – і з другого боку вилітали янголи «комуністичного раю», зникаючи у «синю далечінь». Блискуча бурлескна пародія на «ідеологічну машину» доби, яка конче заповзялася перетворити «грішний український народ» на дистильованого й духовно кастрованого радянського «ангела» [108, с. 56]. Варто згадати і позицію Малахія щодо бажання вірянки Агапії йти до Єрусалиму: «Малахій: [...] не до гробу тепер єрусалимського нам треба йти, а до Ленінового мавзолею, до нового Єрусалиму плюс до нової Мекки, – до Москви [...]» [59, с. 30].

У цьому разі автор також пародіює комуністичне поняття мавзолею як такого. Адже для носіїв комуністичної ідеології мавзолей Леніна є об'єктом глибокої пошани. Із цієї репліки Малахія випливає парадоксальне питання, чи можливе оновлення України, якщо українці вважатимуть новою Меккою Москву? Воно є не лише фундаментальним і таким, на яке не дається прямої відповіді (риси поетики «театру абсурду»), а пророчим поглядом на державу, в якій керують комуністи. Згадаймо мільйони мученицьких смертей українців під час голодоморів, кількість невинних жертв під час Другої світової війни, величезні втрати під час абсурдної війни в Афганістані. Своєю п'єсою Микола Куліш ставить набагато глобальніше питання: чи може висока мета виправдовувати жертви?

Ще одним виявом гротеску є деформовані життєві явища, що зберігають точність форм життя, повноту та предметність зображення. Цей вияв гротеску можливий завдяки парадоксу: людина з божевільною метою і реальним сприйняттям дійсності. Це може проілюструвати випадок біля церкви, коли Малахій, засліплений своєю «високою» метою, все ж помітив антиморальні наміри Аполінари. Ця жінка пропонувала сільській дівчині

зайнятися проституцією. Також парадоксальним є цілком адекватне та проукраїнське мислення божевільної і, здається, комуністично заангажованої людини: «Малахій: 1) Про негайну реформу людини і в першу чергу українського роду, бо в стані дядьків та перекладачів на тім світі зайців будем пасти, 2) про реформу української мови з погляду повного соціалізму, а не так як на телеграфі, що за слово уночі правлять, як за два слові – у, ночі, 3) додаток: схема перебудови України з центром у Києві, бо Харків здається мені на контору» [59, с. 31].

Тобто, Микола Куліш презентує Малахія таким, який не хоче знеособити Україну, а, навпаки, прагне справедливості й освіченості. Хоча в цьому твердженні є амбівалентність: згадаймо ставлення головного героя до ленінського мавзолею як до певної вершини людської віри. У цьому разі бачимо знову поєднання непеєднуваного – одну з прикметних рис драми абсурду.

Така риса абсурдної драми, як схематичність героїв використовується для передачі певної ідеї чи інтенції автора. Саме такі образи зображені у п'єсі.

Перший образ-символ, який постає перед реципієнтом, – це Кум Малахія Стаканчика. Він є виразником традиційної моралі, консервативних цінностей і цілком об'єктивного світосприйняття. Кум уособлює сильну особистість, оскільки він довго та наполегливо намагається не дати другові Малахію покинути рідне місто. Характер Кума автор змодельовав так, що він хоча й близький до української ідеї, до традицій усталеного життя, однак не належить до тих, хто йде за лжепророками (Оля) чи плондрує повністю власне життя (Любуня). Після численних намагань повернути Малахія додому він зупиняється, бо розуміє, що нічого з цього не вийде. Кум спромігся не лише на повноцінний діалог із Малахієм, а й навіть розкритикував політично-моральні імперативи Стаканчика.

Досить промовистим образом-схемою є пані Аполінара, власниця будинку розпусти. Вона, за словами письменника Івана Багряного, представниця панівної нації, тобто росіянка. Ця дійова особа чітко ілюструє струмінть антикультури та духовної антиестетики, що швидко розчиняє духовні цінності та культурні надбання українців [107, с. 39]. Цікаво, що кожен, хто у п'єсі зазнає фіаско, потрапляє до її закладу. Спочатку Аполінара заманює туди санітарку Олю, але Малахій перешкоджає їй, хоча потім через певну душевну кризу Оля все ж туди потрапляє. Далі до мадам Аполінари наймається донька Малахія Любуня, яка прагне заробити грошей. Навіть літня прочанка Агапія, яка не може знайти шлях до Єрусалиму, йде в заклад до Аполінари. Як вона туди потрапила й за яких обставин – невідомо. Єдине стає зрозумілим: її мрії зазнали деструкції. У кінці драми бачимо у квартирі Аполінари і Малахія, що має означати те саме: його трагедію, фіаско. Відповідний душевний стан головного героя у будинку розпусти добре ілюструє цитата: «Малахій (самотньо): «Перекажіть, що народний Малахій вже сумує, і срібна сльоза повзе з сивого уса та й капа в голубе море. Як це трагічно: на голубих мріях сумує [...]» [59, с. 51].

Образ прочанки Агапії найменш досліджений. Припускаємо, що вона – частковий антипод Малахія. Літня жінка, як і Стаканчик, покидає рідне село (продала будинок) і прагне дістатися до гробу Господнього в Єрусалим. І ніхто, окрім Малахія, їй не підказує дороги туди. Стаканчик радить прочанці змінити курс із Єрусалиму на Москву. У діалогах з Агапією впадає в око повний набір мовних рис поетики абсурду. Подібно до п'єс абсурдистів – Е. Йонеско та С. Беккета – відчувається повна деформація мови та відсутність взаємного розуміння. Проте особливістю діалогів із прочанкою Агапією є те, що співрозмовники не чують її: «Агапія: Може, він скаже, чи є тепер дорога до Єрусалиму?

Перший: Просили конфіденційно. Розумієте?

Перший: Як ви просили – психіятрам на освідчення.

Агапія: Товариші! Прошу ж я вас, як би мені до Єрусалиму доставитись» [59, с. 44].

«Любуня: Ось грають, танцюють, а мені млини чогось ввижаються, що край нашого містечка. А що як папонька до млинів уже доходить, а я тут?

Агапія: Немов заснула: лице таке ясне та біле, їй-бо, не брешу. А в труну їй стружок, що од гробу Господнього принесла, пахущих поклали і кипарисовий хрестик [...]» [59, с. 44].

У діалогах п'єси вчувається гра слів, схожа на особливості творчої манери польського драматурга Славоміра Мрожека. Такий прийом зумовлює зміну змістового навантаження: «Малахій (з оприском): «Раба ти!»

Агапія (зраділа): «У лаврі манахи колись так взивали: раба Божа Агапія». [59, с. 40].

Агапія є образом людини, яка йде за Месією, однак для неї Месія – один. Вона не проміняє його на іншого. Виразною є думка автора з приводу тих, хто йде за пророками. Він вказує на неправильність цього шляху, залишаючи Агапію наприкінці твору в квартирі Аполінари, як і Олю, що пішла за Малахієм. Образ прочанки Агапії можна сприймати як втілення рис українського неосвіченого селянства. Воно вірить в Бога, має усталені цінності, але не має національних переконань: «Агапія: [...] руська я. Але не кацапка» [59, с. 40].

Цікаво, що, шукаючи Єрусалим, Агапія опинялася і в церкві, і в Раднаркомі, і в борделі. «Образом прочанки Микола Куліш намагається осмислити місце українського минулого у сучасному світі» [56, с. 381]. На думку Наталії Кузякіної, драматург виражає власним твором пересторогу. Розвиваючи цю думку, згадаймо, кому належить будинок розпусти й хто, окрім Агапії, там опинився. Отже, українське минуле (в образі Агапії), молодь і любов (в образі Любуні) опиняються не лише під впливом

російської антикультури (в образі Аполінари), а ще й страждають від неї. Адже за сюжетом п'єси Аполінара причетна до обкрадання прочанки й до обезчещення Любуні. Українські мрійники й революціонери (в образі Малахія) перебувають під повним впливом більшовизму, однак М. Куліш, зображуючи фінальну сцену із Малахієм в будинку розпусти, демонструє, куди ведуть комуністичні погляди – знову до підпорядкування Москві.

Донька Малахія – Любуня – є метафоричним образом. Вона уособлює дочірню любов, яка не зупиняється перед перешкодами, а спроможна йти на жертви заради рідної людини. Наполегливо виконуючи обов'язок (пошук батька) перед собою та матір'ю, дівчина втрачає гроші й потрапляє в квартиру Аполінари. Любуню, не зважаючи на її вчинки, можна сприймати як схему-характер людини, яка слідує за пророками. Це слідування мимовільне, але протягом сюжету п'єси донька Малахія буває в усіх тих місцях, де був її батько. У моделюванні цього образу автор використав фольклорні мотиви, зокрема прийом сну: «Любуня: Сон мені щоночі хресний: одна я немов, одна на степу плету вінок із васильків та нагідок, а вони сухі, немов, сухі, як от мертвому в голови кладуть [...]. Долі віщує – її не обійдеш, хрещений» [59, с. 38].

Попри погане передчуття, героїня не повертається із Кумом додому. Образ Любуні – це своєрідна нитка, яка з'єднує Малахія із минулим. Зі смертю дівчини вона обривається. Для головного героя ця подія є точкою неповернення.

Образ іншої дівчини – Олі – перегукується з образом Любуні. Вона також іде за лжепророком, однак робить це з власного бажання. На прикладі образу санітарки автор показав шкоду від «малахіанства». Кохання Олі домагається санітар закладу для душевнохворих Трохим Іванович. Він аморальний, його цікавить лише фізичний вияв почуття. Малахій втручається в особисте життя Олі, обіцяє, що її попередній коханий Кирюша повернеться. Дівчина вірить Малахію, бо хоче цього. Головному

героєві здається, що він реформував людину, а він її просто ошукав, ще й підбурив її до звільнення. У результаті Оля опинилася без роботи, коханого Кирюші й змушена була йти працювати повією до пані Аполінари. Однак санітарка, на відміну від Любуні та Агапії, спроможна знайти в собі сили зійти з хибного шляху: в останній дії вона покидає будинок розпусти.

У п'єсі Миколи Куліша можна знайти пояснення вчинків тих, хто йде за пророками. Михайло Кудрявцев вважає, що слід визнати їхні чіткі життєві реалії: «[...]стомлені й змучені будуть сприймати й розуміти бажане, а значить, і провісників цього бажаного, заради здійснення якого покладуть на карту все, будуть намагатися випередити час, ігноруватимуть історичні закономірності, морально-етичні принципи, сутність людської природи, як такої» [55, с. 26]. Аналізуючи образи божевільних із Сабурової дачі за схемою Михайла Кудрявцева, припускаємо, що вони пішли за Малахієм лише тому, що є хворими, немічними, скривдженими, їм немає чого втрачати. Однак в образах хворих бачимо явні риси «театру абсурду», адже ці персонажі – образи-схеми, образи-символи: «Прикметно, що це за божевільні: один руками стримує удава, який може задушити землю, другий розганяє чорних граків, що поклювали сонце, третій благає не смітити святим хлібом. Чи не попередники це Малахія, які прийшли до людей зі своїми світлими ідеями, доведені до відчаю й ізольовані від суспільства, яке захоплене ідеалами матеріального накопичення» [60, с. 18]. Доповнимо це міркування думкою Івана Багряного: «Сабурова дача» – це протестуюча, а через те репресована Україна, разом з протестуючим автором, що змусив тих божевільних проголошувати обвинувачення. І на тій «Сабуровій дачі» найменше божевілля, а найбільше страшної правди, найбільше сміливої символіки, демаскуючої існуючий лад...» [5, с. 40].

Отже, в досліджуваному творі яскраво виражені риси «театру абсурду»: це і промовисті символи, і парадокс (у божевільні найменше божевілля), і неоднозначність образу хворих. Розглянемо символіку «Сабурової дачі»

докладніше: «Не випадково на тій «Сабуровій дачі» немає ні мадам Аполінар, анікого з представників панівної нації. Ні, там український народ. І не випадково так говориться про «птиць, що поклювали сонце», про голод, про страшного удава, який в цілому контексті, вірніше на тлі всіх інших фраз і образів має символізувати не що інше, як удава російського імперіалізму, часткою якого є ота мадам Аполінара, яка раніше більш повно була подана в образі тьоті Моті з Курська» [5, с. 40].

Проте символи «Сабурової дачі» можна трактувати й інакше, послуговуючись біблійними алюзіями. Із контексту розмов і видінь душевно хворих людей можна зробити висновок, що сатанинські сили почали керувати світом. У хворій уяві одного божевільного із «Сабурової дачі» в боротьбі добра зі злом перемогу над Богом одержує диявол. Круки перетворили сонце на решето. Сонце – джерело енергії та тепла, уособлює Марію та Ісуса Христа. Згадка про цей символ є в Старому Заповіті, у книзі пророка Малахія: «А для вас, хто ймення мого боїться, зійде Сонце Правди та лікування в проміннях його» [10, с. 59]. Іншому хворому ввижається, що він на плечах носить великого удава, «хвіст його волочиться десь по той бік світу» [59, с. 51]. Змій є символом людської зради. У християнському мистецтві гаспид символізував присутність диявола та злих сил [3, с. 25]. Змій – єдина тварина, вигнана Богом із раю за підступність, – у драмі «Народний Малахій» є символом нечистого сумління. Уявні круки, що поклювали сонце, нагадують «чорні воронки» – машини енкаведистів, у яких упродовж 1930-их років із власних осель забирали цвіт української нації, щоб знищити у в'язницях та концтаборах.

Європейські абсурдисти нерідко вдавалися до використання символів і алюзій. П'єсі Миколи Куліша також притаманні такі особливості. Однак драматург надає перевагу біблійним образам. У творі спостерігаємо і християнську нумерологію та колористику. Розглянемо їх детальніше.

М. Куліш майстерно закодує у числах попередження українцям. Один божевільний, розповідаючи про жінок, яких знав, каже: «Разом сто сім жінок за п'ятнадцять років, чотирнадцять тисяч п'ятсот тридцять [...]» [59, с. 48].

Сума числа 14530 становить 13 – це число диявола. Далі за твором виринають й інші символічні числа: «Малахій: О люди, люди! Не до Єрусалиму тепер треба йти, а до нової мети... До вищезазначеної, великої, № 666006003, голубої мети [...]» [59, с. 48].

Бачимо ототожнення нової влади із дияволом, адже число 666 за Біблією – символ звірини, тобто сатани. Про це зазначає літературознавець Тетяна Плахтій. Вона аналізує й інші числа п'єси: «Символічного і так само прогностичного значення в творах М. Куліша набуває й число 37 – номер квартири, в якій проживає Малахій Стаканчик» [89, с. 208]. У творі це число знаменує початок шляху «нового месії», що приводить до трагедії всього українства. Адже саме 1937-го року описана у п'єсі влада знищила драматурга (його розстріляли 3 листопада у Соловецькому концтаборі).

На тлі поезики «театру абсурду» яскраво репрезентована християнська колористика. Вперше у творі вона зустрічається в одному із абсурдних діалогів. У перших діях п'єси проступає характеристика комунізму як руйнівної диявольської стихії: «Малахій: Так не вдасться тобі це зробити! Бо дивіться – підходить до старенького Бога хтось в червоному, лица не видно і кида гранату» [59, с. 31]. «Білий колір символізує божественне начало, а червоний – диявольське. Адже у Новому Заповіті в Апокаліпсисі великий дракон – символ сатани – зображується червоним. Малахій же постає провісником апокаліпсису та прищестя Диявола» [89, с. 208]. Блакитний колір є символом утопічності соціалістичних ідей. Саме як «голубу даль» бачить майбутнє Малахій, він вважає, що веде туди людей.



Отже, у цифрах і кольорах драматург закодував власну думку про сутність більшовицької влади, яка уособлює антихреста, несе не лише нові загрози, а й підтримує нівелювання людської особистості.

Образ головного героя п'єси – Малахія Стаканчика – автор вибудовує, використовуючи християнські мотиви, зокрема позиціонує його як пророка «нової релігії». Доповнює цю тезу думка дослідника української драматургії Григорія Семенюка: «Назвавши свого героя Малахієм – іменем тринадцятого, останнього з малих ветхозавітних пророків (Малахій з давньоєврейської: вісник, посланець Безокий, пророк), автор наповнює п'єсу метафоричністю, елементами символіки та образності, що було характерно для багатьох творів того періоду» [98, с. 15]. Малахій у тексті Старого Завіту звинувачує священників в ухиленні від віри, народ – в недостатньому жертвоприношенні, пороках і богохульстві, погрожує суспільству Божим судом. Пророк передбачає славу другого храму і пришествя Месії, явлення Предтечі та Божий суд. Головний герой п'єси Миколи Куліша теж бореться із порушенням заповідей, але не Божих, а комуністичних: «Малахій: Мільйони дивляться з молінням на цю свою найвищу установу, на гору цю – Преображення України, на нову Фавор, а ви ходите тут під плякатом – і ламаєте першу найважливішу заповідь соціалізму – не кури!.. Ні, ще раз переконуюсь, що без моєї негайної реформи людини всі плякати – це тільки латки на старій одежі [...]» [59, с. 51].

Образ Малахія Стаканчика є гротескним, на що вказують такі риси:

- відстороненість головного героя від дійсності й водночас критичне її бачення;
- невинуваті жертви заради високої мети.

Аналізуючи перший парадокс, варто зазначити, що образ Малахія Стаканчика належить до найскладніших і найбільш багатогранних у творі.

У той же час, саме в його образі зосередилося чи не найбільше рис, притаманних «театру абсурду».

Не складно помітити ті риси, які «театр абсурду» запозичив у екзистенціалістів: ізолюваність людини від зовнішнього світу, індивідуалізм і замкнутість, недосяжність для людини поставленої мети, непереможність зла, беззмістовність активних дій.

Ізолюваність колишнього листоноші Малахія починається з початком революції, коли він попросив своїх рідних замурувати себе в чуланчику. В такій ізоляції від суспільства він пробув два роки, читаючи при цьому більшовицькі книги. Однак після цього відлюдництво головного героя продовжується: він живе десь у царині теорії більшовизму та помічає лише дрібні прогалини у діяннях влади, так і не досягаючи фундаментальних антилюдських засад, на яких ця влада ґрунтується. Непереможність зла, яке прагне здолати головний герой, очевидна. Не розуміє цього лише він, адже живе в двох світах: реальному й ірреальному. В останньому Малахій проводить дедалі більше часу – це видно зі співвіднесеності головних ситуацій у п'єсі. «Замість роздвоєної душі, яку мали б герої творів Миколи Хвильового, Малахій Стаканчик має роздвоєну реальність, живе в ірреальності. Тому, може, Микола Куліш в образі Малахія змалював не тільки тогочасних пророків, а й тих, що їх підтримували» [98, с. 25]. Отже, драму можна умовно розділити на такі частини:

- перебування вдома;
- візит до раднаркомів;
- «Сабурова дача», відвідини заводу;
- перебування у квартирі Аполінари.

Завдяки такому розподілу можемо класифікувати пункти зупинки Малахія за способом сприйняття дійсності ним.

Вдома дійсність була для Стаканчика ірреальною. Про це свідчить велика кількість його реплік, де переважали ідеї, завдяки яким він прагнув «реформувати людину».

«Візит до раднаркомів» характерний ірреальним сприйняттям з елементами чи вкрапленнями реального світосприйняття. Малахій реально дивився на речі тоді, коли розкрив задум Аполінари, коли проілюстрував абсурдне явище із українською мовою, а також тоді, коли вказав представникам влади на їхні помилки. Останні були швидше порушеннями тих правил, які керівники самі й придумали. Як бачимо, останній ситуації притаманний явний абсурд, що виявляється через парадокс: «Малахій: «Мільйони дивляться з молінням на цю свою найвищу установу, на гору цю – Преображення України, на нову Фавор, а ви ходите тут під плякатом – і ламаєте першу найважливішу заповідь соціалізму – не кури!..» [59, с. 39].

Перебуваючи у божевільні, головний герой повністю поринув у ірреальність. Такий хід подій пояснюється промовистим образом самої «Сабурової дачі»: в божевільні не було чого виправляти, там все йшло у потрібному ритмі. Адже в ірреальному просторі знаходилися не лише всі пацієнти, а й санітарка, яка жила мрією повернути колишнього коханого, який її кинув. Також бажанням жив санітар, який прагнув кохання із Олею. Екзистенційна зануреність персонажів у внутрішні бажання стала настільки сильною, що божевільні почали вірити Малахієві, помічати його реформи: «Хворі: Народний нарком. Нармахнар появився.

Хтось (став на коліна): Виведи нас звідси» [59, с. 51].

Цікаво, що ірреальний світ настільки поглинув психічно здорову санітарку Олю, що вона в реальному вимірі кинула роботу. У впливі Малахія на її вчинок наявний свого роду мотив гри, як у п'єсі абсурдиста Ж. Жене «Служниці».

У божевільні, у калейдоскопі беззмістовних монологів Малахій передбачає апокаліпсис: «Малахій: Заклякли, закружляли над Малахієм у саду в Сабуровці гайворони дзюбаті»[59, с. 37].

У християнській міфології гайворон «ототожнюється зі смертю і злом, тому він став символом диявола й провісником загибелі» [1, с. 48]. Апокаліптичні мотиви у п'єсі «Народний Малахій» виринають непослідовно у різних діях твору, виконуючи роль попередження.

На заводі бачимо Малахія вже іншого. Спочатку, тільки-но перелізиши через мур, у своїх думках і вчинках він керувався ірреальним світосприйняттям. Потім, побачивши мури та робітників, Малахій розуміє, що у державі відбувається певний абсурд: робітники працюють за муром, який повністю ізолює їх від зовнішнього світу, наче злочинців. А вони (робітники), в свою чергу, є морально нищими особистостями, які можуть говорити про величезні цивілізаційно-технічні перетворення, що чекають людство в майбутньому, а по-людськи поспівчувати, подумати про справжні цінності не в змозі: «Третій: Завтра там, де скиглила чайка літаючи, заспівають сирени, можна сказати, морських пароплавів, залунають гудки нових фабрик, заводів. Вже сьогодні Дніпрельстан розбива динамо-моторами очеретяний той сум і дике, хай воно сказиться, тужіння порогів [...].

Малахій: Киньте ваш Дніпрельстан! Тут ось, чуєте, кричать – ізнасілованіє двох старух, о гегемони! Не допоможе!» [59, с. 67].

До речі, в останній цитаті впадає в око абсурдна ситуація, яка була однією з ознак Радянського Союзу. Микола Куліш знову зазирнув у майбутнє. Якщо відштовхуватися від цитати, то виникає питання: як може існувати ціла «армія» вчених, інженерів, конструкторів, фінансистів, робітників, які опосередковано чи безпосередньо все роблять на благо розвитку чергового заводу, поряд із не меншою кількістю гвалтівників і морально низьких людей? Бачить цей явний вияв абсурду ситуації з

робітниками й дослідник творчості Миколи Куліша Григорій Семенюк: «[...] цих, із здоровою психікою, здавалось би, тверезо мислячих людей не хвилює суцільна бездуховність, моральна деградація, їм чужі національні проблеми, сліпі і глухі вони до історичної пам'яті свого народу, проте, як представники «обгородженої мурами» тоталітарної держави, упереджені й підозрілі, усвідомлюють, що «кругом ворогів ще багато» [98, с. 51]. Знову Микола Куліш провів паралелі, знову виступив пророком, яким йому бути, мабуть, найменше хотілося (у СРСР 30-х років більша частина населення країни помирає від голоду, а керівництво тоталітарного монстра спрямовує всі кошти на будівництво заводів; у 50-60-их роках ХХ сторіччя у країні відчувається явний дефіцит всіх видів товарів, у колгоспах панують рабовласницькі порядки, а комуністична верхівка витрачає всі ресурси на запуск ракет у космос і на нарощення військової міці. Сімдесят років суцільного абсурду, не у драмах, на жаль, а в житті). Тому має рацію Лесь Танюк, який зазначає, що п'єса «Народний Малахій» рисами поетики «театру абсурду» наближається до пророчої п'єси: «Дана п'єса є наскрізно пророчою, але надзвичайно промовистим є завершальний епізод твору, коли головний герой почав грати на дудці. Його дудка гугнявила, однак Малахію здавалося, що він дійсно творить прекрасну голубу симфонію. Хіба це все – не про нас, сьогоднішніх? Хіба не здається нам, що ми граємо на золотих сурмах, а наші дудки давно вже не творять прекрасної голубої симфонії? І хіба в такому разі Малахій не є весь наш стражденний і саморятівний український народ, який навіть у такій ситуації не втрачає віри у те, що колись вільно сам пастиме череди свої?» [107, с. 86].

У будинку розпусти Малахій виявляє себе як людина з реального світу, однак, дивлячись, як він зреагував на смерть своєї доньки Любуні, напрошується інший висновок: «Агапія (до Малахія): Ваша донечка завісилась!

Малахій: Не тривожтесь, вірноподанко, вона не завісилась, а потонула в морі... Більш точно – в голубому морі» [59, с. 86].

Відіславши до будинку розпусти Малахія, Микола Куліш дає реципієнтам знати, що головному героєві у цьому безглуздому світі зі своїми абсурдними ідеями ніколи не дійти до здійснення власної мети, не викорінити зла.

Якщо окреслити риси головного героя «театру абсурду», зможемо їх побачити в образі Малахія Стаканчика. Абсурдний герой є самотньою людиною, яка діє в глобальній ситуації та протистоїть суспільству, затурканою, морально скаліченою, без позитивних рис характеру. У Малахія Стаканчика є сім'я, що складається з люблячих дружини та дочок, є друг – Кум, який завжди складає Малахію компанію, веселиться з ним і цінує його, є сусіди, які поважають Стаканчика. Однак знову парадокс – головний герой самотній. Самотній, насамперед, у своїх починаннях, в ідеях, а в кінці твору – і в горі, якого, на щастя, він не здатен досягнути. Оскільки, як зазначалося вище, головний герой діє в більшості випадків у ірреальному вимірі, то можна сміливо стверджувати про те, що Малахій діє у глобальній ситуації. Також головному герою п'єси «Народний Малахій» притаманні риси затурканості та морального каліцтва, адже згадаймо, як його морально скалічили більшовицькі книги, що їх він читав, перебуваючи замуrowаним у чуланчику. Однією з рис поезики абсурду є перевантаження алюзіями образів. Це бачимо і в досліджуваному нами творі на прикладі Малахія. Знову спостерігаємо паралелі, проведені автором у майбутнє, адже майже кожна радянська людина була «зачинена», жила без вікон і дверей, коли навколо вирувало життя, вона зачитувалася книгами, де майоріла червоним прапором лише одна ідея.

Отже, у п'єсі «Народний Малахій» М. Куліш використовує промовисті символи, елементи пророчої п'єси, форманти модерної драми, критико-аналітичний підхід до розв'язання найважливіших питань

сучасності (політичних, філософських, соціальних, морально-етичних), зміг рушити низку актуальних проблем не лише того часу, а й майбутнього, зародження яких драматург бачив уже тоді.

Також показово, що Микола Куліш використав елементи абсурдної драми задовго до її появи в європейському літературному дискурсі, хоча, звісно, не можемо назвати п'єсу «Народний Малахій» такою, що відповідає всім критеріям «театру абсурду». Варто зазначити, що використані Кулішем елементи поетики «театру абсурду» дещо відрізняються від репрезентованих у творчості, наприклад, С. Беккета. Дії у п'єсі Миколи Куліша є зв'язними й логічними, на відміну від дій у творах французького абсурдиста. Герої, особливості розгортання сюжету, проблеми та ідеї є схожими, але в творчості Миколи Куліша відчувається більша поліфонія різноманітних впливів і мотивів.

## 2.3. «Патетична соната» – новаторська драма

### Миколи Куліша

Нетрадиційною та новаторською є п'єса Миколи Куліша «Патетична соната». Твір привертає увагу насамперед оригінальністю жанру. Автор його визначає як ліро-епічна драма, але за своєю змістовою сутністю – це романтична трагедія з ознаками драми ідей, адже представники конфліктуючих сторін – носії не просто характерів, а характерів-світоглядів, тобто певних моральних, суспільних і політичних концепцій: «Побудована в ритмі, архітектоніці та у супроводі однойменної сонати Бетховена, ця п'єса справедливо дістала у критиків назву драматичної поеми. Її формально прозова, а суттю поетична мова доведена до кришталісної чистоти музики, до гострого блиску шаблі» [63, с. 72].

Микола Куліш написав «Патетичну сонату» 1929-го року. Дружина автора, Антоніна Куліш, зазначала у своїх спогадах: «П'єса «Патетична соната» була одна з усіх, яку він писав у великому піднесенні, захопленні та чудовому настрої» [56, с. 322]. Над «Патетичною сонатою» драматург працював у самий розпал боротьби навколо «Народного Малахія» та «Мини Мазайла». На театральному диспуті 1929-го року, захищаючи свій обов'язок громадянина і право драматурга на постановку найскладніших суспільних проблем, М. Куліш твердив, що він пише п'єси за певним планом і що навіть в подальших своїх творах він відбиватиме національну проблему. Микола Гурович вимагав, щоб у домі, коли він пише, ніхто не шумів. Єдине, що йому не заважало, так це мелодії фортепіано. На музичному інструменті грала донька письменника, вона часто виконувала саме «Патетичну сонату» Л. Бетховена. Напевно, мелодія геніального композитора посідала особливе місце у душі драматурга, тому мотив цього класичного музичного твору і з'явився у драмі.



«Задум п'єси (власне, задум роману, з якого виросла п'єса) упродовж десяти років змінювався. Спочатку мислилось Кулішеві досить традиційно: панночка Марина Пероцька бавиться з «оригіналом» Трохимом Лемешем, потім кидає його. Вони опиняються у різних таборах, і Леміш «десь там у заулочку, під землею», в ЧК, власною рукою вбиває засуджену трибуналом до страти Марину» [61, с.24]. Потім Микола Куліш змінює задум: батьком Марини стає антагоніст Пероцького – вчитель української мови Ступай-Ступаненко. Глибиною сповідувальної ідеї, вірою та поведінкою він дуже нагадує головного героя п'єси «Народний Малахій». Ступай, як і Стаканчик, засліплений своєю великою метою, він не чує інших, йому ввижаються символи України. Образ головного героя Ілька Юги, на відміну від Марини, не зазнавав змін. На думку Леся Танюка, його прототипом міг бути сам Микола Куліш: «Письменницькі чорнильниці часто наповнені атраментом, наточеним ними з власних жил. Ілько Юга, всупереч показному епіграфові про «спогади мого покійного нині друга», за яким побудовано п'єсу, – це авторове Я, і немає нічого красномовнішого за той факт, що перед нами – революційна сповідь покійника» [60, с.23].

У «Патетичній сонаті» драматург за допомогою різних художніх засобів зміг показати Україну на тлі жорстокої революційної дійсності. Поєднавши засоби модерної драми й елементи барокової драми, додавши до цього синтезу форманти «театру абсурду», М. Куліш зобразив мізерність людського життя у парадоксальному калейдоскопі різних ідей. Звісно, радянській владі такий погляд на революцію не сподобався, постановку п'єси у «Березолі» не дозволили. Курбасівський театр назвали «недоступним широким масам», таким, що йде шляхом антидемократичної позиції, буржуазного націоналізму та контрреволюційності, а Миколу Куліша офіційна критика звинуватила в ідеалізації образу націоналістки та симпатіях до неї. Виставу твору в Україні заборонили. Проте прем'єра все ж таки відбулася. За постановку взялися російські режисери О. Таїров і Л. Лук'янов.

Дебютувала «Патетична соната» 20 грудня 1931-го року в Камерному театрі у Москві.

«Патетична соната» мала величезний успіх серед глядачів і у колах фахової театральної критики. Німецький письменник Фрідріх Вольф також бачив прем'єру вистави. «Отримавши переклад п'єси німецькою, Фрідріх Вольф порівняв її з драматичними шедеврами Гете та Ібсена, написав передмову до твору. Вистава була зразково підготовлена до постановки, однак ні Фрідріху Вольфу, ні «Дойче театрові» задум здійснити не вдалось, лише 1967-го року драма одержала оригінальне сценічне розв'язання у Путсбурзькому театрі (Східна Німеччина)» [6, с.26].

Берлінське видавництво «Фішер» у січні 1932-го року видало «Патетичну сонату» фотокопією для німецьких театрів. Передмову до фотокопії п'єси написав Фрідріх Вольф, у ній він вказував, що «Форма «Патетичної сонати» – цієї найбільшої української драматичної поезії – у світовій літературі може бути порівняна лише з кращими драматичними творами світу» [6, с. 26].

У СРСР на геніальну п'єсу дивилися інакше. Менше, ніж через два місяці після прем'єри, 4 березня 1932-го року, в газеті «Правда» опублікували звинувачувальну статтю «О «Патетической сонате» Кулиша». У ньому твір Миколи Кулиша назвали «фашистським», а прихильників п'єси – такими, що втратили «більшовицьку пильність». Під статтею автором вказали «Українця». Однак у колах московської і київської інтелігенції її авторство приписували Лазарю Кагановичу, генеральному секретареві ЦККП(б), одному із найближчих соратників Сталіна. Після виходу наклепницького матеріалу п'єсу зняли з показів театру Таїрова та театрів Баку, Іркутська та Ленінграда, де вона також була у репертуарі.

На території України прем'єра «Патетичної сонати» відбулася вже після смерті її автора – 1958-го року в Одесі, хоча за кордоном п'єса набула великого резонансу раніше. «Патетичну сонату» переклали болгарською та

чеською мовами (у Празі п'єса вийшла окремим виданням 1956-го року), 1950-го року йшла в Українському театрі (Франція), яким керувала Наталія Пилипенко, ставилася в уривках робітничими театральними колективами Канади. «Дуже багато для популяризації творчості Миколи Куліша у США зробили відомі діячі –Олімпія Добровольська та Йосип Гірняк, з їхньої ініціативи на англійську перекладалися уривки з «Мини Мазайла». Нині їхній почин підхопила у США Лариса Онишкевич» [6, с. 26]. Німецький критик Кріг Горст 1967-го дав розгорнуту рецензію на виставу під назвою «Шлях Ілька Юги до щастя», наголошуючи на глибинний психологізм драми: «На сцені немає революційних битв, зате духовні, психологічні битви досить виразні» [99, с. 26].

1960-го року в Любліні відбувся вечір, присвячений українській театральній культурі. Критик Е. Місевич високо оцінив «Патетичну сонату» та її роль у культурному розвитку слов'янських народів. Німецьких театралів п'єса Миколи Куліша не лишала байдужими до 1970-х років. 1967-го року «Патетична соната» одержала на фестивалі театрів у Ростокі високу нагороду. Об'єднання театрів Штральзунда, Грейфсвальда і Путсбурга видало окрему рекламу-програму до вистави, в якій детально розповідалося про драматургію Миколи Куліша.

«Німецька критика (передусім Петер Кірхнер), як згодом і болгарська, чеська, польська та румунська, підкреслювали, що складний задум «Патетичної сонати» автор втілює у дуже своєрідній художній формі. Будова драми – це блискавична зміна подій, напружених ситуацій, які, в свою чергу, сконденсовано відтворюють ритм і колорит доби 20-х років, глибинно виявляють виведені характери. Тим самим драматург збагатив жанр європейської трагедії, ідучи у тісній опосередкованості з найкращими світовими драмами. На психологічному тлі розв'язуються загальнолюдські проблеми життя суспільства в усіх його виявах: матеріальному, філософському, духовному, етичному, політичному» [6, с. 26]. Оригінальний

спектакль довго тримався в репертуарі Путсбурзького театру, у його постановників був навіть намір показати виставу в Україні. 1978-го року п'єсу «Патетична соната», перекладену польською, транслювало Польське радіо. «Це була постановка режисера Войдеха Маценовського, п'єса проходила у драмтеатрі міста Вальбрих» [6, с. 28].

Разом із цією п'єсою в Україні з'явилася нова форма драми – модерна. Це художня спроба письменника завдяки залученню суміжних видів мистецтва – слова, звуку, музики, кольору, лінії – порушити важливі соціальні питання. Найголовніше з них – доля української інтелігенції після Лютневої революції 1917-го року та у період громадянської війни. Одним із яскравих модерних чинників побудови твору є те, що у драмі Ілько Юга виконує три ролі: дійової особи, коментатора подій і самоспостерігача, який аналізує власні вчинки.

Микола Куліш вказував на експериментальний характер «Патетичної сонати», в якій органічно пов'язались у єдине художнє полотно слово та музика. Тому важлива роль у п'єсі відведена ремаркам, ліричним відступам, музиці. Так, ремарка, яка виступала у формі дійової особи, що говорила від імені «Я», надавала творові яскравого ліричного забарвлення, допомагала автору глибше розкрити душевні переживання персонажів, тобто ставала невід'ємною частиною цілого ідейно-художнього комплексу. Як, до речі, і музика, адже «Соната» Бетховена – це свого роду образ-символ, що надає п'єсі піднесено-романтичного, патетичного звучання. У творі письменника цікавлять соціально зумовлені психологічні проблеми. Микола Куліш вважає, що лише психологізм дає можливість створювати в літературі не схеми, а живих людей, і цей потяг до психологізму в драматургії став вирішальним для успіху автора у створенні нової п'єси.

Мотив України у творі розростається до розмірів макрообразу. «Це духовний і художній простір, на якому і заради якого розвиваються події. Образ України зображено драматургом у трагедійному ракурсі, що відтворює

авторський біль, тривогу, занепокоєність станом України. Це п'єса-роздум, п'єса-проекція, п'єса-передчуття. У творі знову виявив себе трагедійний хист драматурга, його нахил до гранично гострих зіткнень, максималістських характерів, надзвичайно повно, подекуди екстремально виражених почуттів, суто трагічної розв'язки конфліктів» [99, с. 26].

Відомий літературознавець Наталія Блохіна зазначає, що у «Патетичній сонаті» Миколи Куліша потужним струменем виграє кохання. Однак, на думку дослідниці, воно зображене інакше, ніж у попередніх драмах українських митців. Кохання у цій п'єсі є абсурдним: « [...] більшість зустрічей Марини та Ілька відбувається в уяві головного персонажа. Любовний трикутник (Ілько-Марина-Андре) існує на суто ідеологічних підставах, вони маніпулюють одне одним заради ідеї [...] » [12]. Саме кохання поета-мрійника до української патріотки – це той місток до гармонії, до створення не «української юрби», а повноцінного роду, української нації. Однак цього через абсурдну дійсність і низьку свідомість Юги не сталося. Автор заключне слово робить різким та емоційно насиченим. Це бачимо з останньої репліки Марини, перед тим, як у неї влучить куля із пістолета Ілька: «Боже! Як я хочу перед смертю сина! Я вигодувала б його не молоком «расейской культури», як годували всі – цією сумішшю Візантії з Василієм Блаженним [...] » [59, с. 264]. Помітний скорботний сум Миколи Куліша за ненародженим українцем, який би відрізнявся від батьків і дідів. Про це він пише у листі, датованим 1925-им роком: « [...] до сумних прийшов висновків: не має майбутнього Україна. Бандити ми і отамани. І не прийде після нас нащадок прекрасний [...] І ляжемо ми трупом безславним і загородимо двері в Європу [...] » [56, с. 213].

Отже, Микола Куліш п'єсою «Патетична соната» у рамках модерної драми зумів досягти небувалого поєднання сильного ліричного струменю, яскравого музичного тла з екзистенційними ідеями. Головною темою «Патетичної сонати» є протистояння людини та історичної доби, гострий

конфлікт власних почуттів і суспільних догм. «Зміст внутрішньої колізії героя його твору – це втрата національної та особистісної самоідентифікації під тиском тоталітарної системи» [12, с. 37]. Як показали спостереження, п'єса «Патетична соната» – глибокий твір, у якому автор заприявив новітні літературні віяння, репрезентував потужну символічну систему, використав елементи українських барокових традицій, екзистенційні мотиви, а також риси «театру абсурду».

## 2.4. Поетика абсурду в п'єсі «Патетична соната»

### Миколи Куліша

В основі сюжету «Патетичної сонати» лежить одна сюжетна лінія: головний герой – поет і мрійник Ілько Юга – закоханий у сусідку по будинку Ступай Марину. Переважна більшість подій твору відбуваються у двоповерховому будинку, який є символом українського суспільства. Він має чотири рівні. На першому поверсі мешкає вчитель Іван Ступай-Ступаненко з донькою Мариною, на другому – затятий монархіст генерал Пероцький із сім'єю, він же є власником дому. На горищі живе студент Ілько Юга, а через стінку – безробітна модистка, що займається проституцією. Обидва мешканці горища – мрійники: Ілько сповідує ідею «вічного кохання», повія – прагне вирватися зі свого скрутного становища, зустріти «милого, як сонечко».

У будинку є темний підвал, там винаймають житло соціальні низи: робітник-котляр Оврам, що понувся з фронту безногим інвалідом, і його дружина Настя, яка рахує дні, години і хвилини за підвальним годинником – ритмічним спаданням крапель у цьому сирому непридатному для життя помешканні. «І якщо у Ілька та Зінки є надія змінити свій стан на краще, то Настя і Оврам знаходяться у безпросвітному становищі. Можливо, тому автор і оселив їх у підвалі» [100, с. 26].

Під час революційних подій в Україні зображені у творі представники різних соціальних прошарків презентуватимуть ідейно-політичну розмежованість суспільства, що опиниться у кривавому протистоянні: національно-патріотична інтелігенція, що будь-якою ціною намагатиметься вибороти власну державу (Марина та її батько), російські великодержавники-монархісти (генерал Пероцький із синами), і вірні послідовники соціалістичних ідей (Лука, Судьба, Гамар). На бік останніх зі щирою надією на прийдешню справедливість стануть найбільш нещасні та

безправні верстви, суспільні ізгої: Зінька, що живе на горищі, Оврам і Настя із підвалу. Тут, нарешті, і трагічна доля ідеалістів-мрійників, що, ставши заручниками фальшивої ідеї, перетворювалися в реалізаторів пролетарської диктатури, яка знищила потім і їх самих – фізично чи морально.

Гротеск у творі використаний для створення образу Івана Ступая-Ступаненка.

А також у творі Миколи Куліша наявні парадокси:

- Великодня ніч у революційну весну;
- життя різних верств суспільства під одним дахом;
- неможливість спілкування сусідів по будинку;
- солдат, що втратив ноги на війні імперій, підтримує будівництво нової імперії;
- Іван Ступай-Ступаненко, прагнучи відродити незалежність України, йде на компроміси із її ворогами (більшовиками та білогвардійцями);
- Ілько Юга втрачає кохану людину, яка ніколи йому і не належала.

Аналізуючи визначальні риси «театру абсурду» (гротеск і парадокс) у п'єсі Миколи Куліша «Патетична соната», розглянемо особливості сюжету твору. Також візьмемо до уваги другорядні вияви досліджуваної течії у цій драмі: образ героя і персонажів, проблеми, ідеї, характеристики, символів і алегорій.

Перша дія «Патетичної сонати» починається зі знайомства читача із тлом, на якому розгортатимуться головні події: «Уявіть собі, друзі, – так почав він, – перше – вулицю старого провінційного міста; друге – двоповерховий будинок з табличкою: «Дім генерал-майора Пероцького»; третє – революційну весну; четверте – Великодню ніч» [59, с. 67].

Вже тут, із перших рядків, виринає парадокс: «Великодню ніч у революційну весну». Цей парадокс вибудовано автором завдяки поєднанню двох антагоністичних понять: християнського свята та більшовицької



революції. Далі стає зрозуміло, чому автор вдався до використання саме цієї складової абсурдизму. У п'єсі йдеться про час громадянської війни, що, як і революція, у радянській міфології стає часовою точкою відліку нової ідеологічної системи, нового устрою, світогляду та нової влади. Дослідниця творчості Миколи Куліша Інна Лисенко зазначає: «Масштабність революційних подій і, як вважали представники комуністичного режиму, наслідки для історії всього світу можна зіставити хіба що тільки з першим пришестям Христа. Тому драматург облямовує спогади Ілька міфопоетичним часом – святом Великодня, використовуючи основні мотиви, пов'язані з цією подією (мотиви «вмирання – відродження», страстей Христових, Петрової зради тощо)» [45, с. 65]. Тобто, про ліричну драму можемо говорити як про радянське «житіє», де на прикладі одного з учасників більшовицького руху автор продемонстрував взірць подвижництва, перемоги обов'язку над спокусою коханням.

Сповідальний характер «Патетичної сонати» свідчить про спробу персонажа-оповідача створити «міф власного життя»: «Позиціонування Ілька Юги як драматурга й водночас учасника подій зумовлюють ідеологічну поліфонічність п'єси: «автор» Ілько вступає у діалог із іншими персонажами, не притлумлюючи їхніх голосів» [3, с. 8]. Автор зумів відобразити складні процеси міфологізації людської свідомості й у такий спосіб на рівні підтексту, подібно до французьких абсурдистів, деміфологізувати комуністичний режим при збереженні канонічної схеми перемоги над ворогом і розв'язанні конфлікту на користь обов'язку (убивство коханої). Л. Залеська-Онишкевич наголошує на тому, що Великдень «мав би прийти, але до нього дія п'єси не дійшла, герої спотворили його» [103, с. 2]. Воскресіння самостійної держави не відбулося. Причини цього драматург з'ясовує, подаючи, на прикладі будинку генерала Пероцького, модель України. Будівля є головною ареною подій, це той простір, за межі якого персонажі не виходять.

Наступний парадокс – життя різних верств суспільства під одним дахом, в одному будинку. Цей парадокс для комплексного дослідження і трактування, суголосного із думкою автора, варто розглянути у комплексі з іншими формантами драми абсурду – простору, часу та символів.

У п'єсі «Патетична соната» ефект абсурдності забезпечує статична модель простору. Ця драма витримує принцип єдності місця і дії: остання ніколи не виходить за межі будинку й невеликої площі навколо нього. Сам же будинок є наочним втіленням системи образів персонажів, які представляють різні ідеологічні позиції. Двоповерхову будівлю подано у дусі вертепної традиції – у тексті неодноразово наголошено, що дія відбувається одночасно на різних рівнях. Отже, перед реципієнтом постає на перший погляд ієрархізована структура, де співіснують протилежні сили.

Структура складається із чотирьох рівнів: горище, підвал, перший і другий поверхи. Кожен рівень має свою тему, яку презентують парні персонажі. Горище – тему любові, яку несуть повія Зінька та поет Ілько. Зінька, прагнучи врятуватися, перебуває у пошуках коханого. До Ілька його кохання промовляє мелодією бетховенської «Патетичної сонати». На думку дослідниці драматургії Миколи Куліша Тетяни Плахтій, горище в п'єсі (воно є проміжним ярусом між землею і небом) – символ лабіринту. Адже саме там перебуває Ілько: «загубився [...] між небом і землею, думав високо (у павутинні мрій)» [119, с.225]. «Лабіринти використовували у храмах для обрядів ініціації» [34, с. 16]. Отже, можемо говорити про поверхи будинку як рівні ініціації.

Другий поверх – житло росіян Пероцьких, які сповідують різні ідеї: монархічну (Пероцький та його молодший син Жоржик – продовження батька як в інтимній, так й у світоглядній сфері) та республіканську (старший син Андре).

Перший поверх винаймають національно свідомі Іван Степанович та його донька Марина Ступай-Ступаненки. Батько задивлений у минуле,

пасивний і згодний іти на компроміси. Натомість його донька дієво відстоює свої переконання, будучи організатором супротиву більшовицькому рухові. Підвал, як і горище, теж несе тему кохання. Підвал – символ зруйнованого дому (водяні краплі диктують свій ритм, відсутній господар, який пізніше повернеться безногим). Прибульці (Гамар і Лука – брат Насті) поводяться у цьому помешканні як господарі: переховують нелегальну літературу; пізніше тут буде розташовано штаб повстанців і в'язницю.

Однаке сталою ця структура залишається зовсім недовго: вже у 6 і 7 дії персонажі переходять із одного рівня на інший, щоразу перебудовуючи її та витворюючи різноманітні ідеологічні конфігурації.

На думку Інни Лисенко, особливість просторової організації твору, дія якого розгортається у межах двоповерхового будинку з підвалом і мансардою, полягає в її вертикальному та мозаїчному характері. Також будинок можна трактувати як вертикальний шлях ініціації головного героя [65, с. 67].

Таким чином, зображена ситуація практично унеможлиблює комунікацію між персонажами у межах будинку. Автор зображує багатовимірність людського буття, завдяки засобам драматургії передає «існування» персонажів одночасно у декількох просторово-часових площинах – у світі реальному й уявному. Наприклад, Ілько у світі реальному є самотнім, відкинутим суспільством (мотив тотального несприйняття суспільством, запозичений в екзистенціалістів, характеризує героїв абсурдистських п'єс). Однак в уявному світі – він разом із Мариною пливе у човні. Та й сама Марина для нього важлива не реальна, а та, що існує в його уяві: «Там у голубих вікон дівчина самітна: ліву брову ломить, як усміхається – очі голубі» [59, с. 186].

Сам автор так характеризує героїню: «Не так важна в сюжеті Марина реальна, як та, що живе в мріях, в світогляді Юги, – ось, що здавалось мені головне» [59, с. 187].

Прикметним виявом парадоксу у п'єсі є неможливість спілкування сусідів між собою. Автор реалізує одну з головних рис поетики «театру абсурду», –

відсутність комунікативного зв'язку між героями, які нечують, не розуміють одне одного. Навіть тоді, коли персонажі знаходяться на одому поверсі, в одному й тому ж вимірі, вони не здатні до діалогу, бо сповідують різні ідеї: «Ступай. З вами волиять похристосуватися на своїй землі українець Іван Степанович Ступай-Ступаненко. Україна воскресла, ваш-дит-ство! Пероцький (переждем, поки йому врівноважилось серце). Атвечаю. Смір-но! Равненіє на єдиную-недєлімую, гаспада українци! Ступай. По-українському не так. Струнко, ваш-дит-ство! Церемоніальним маршем, на одного генерала дистанція, з України кроком геть!.. Маринко, грай «Патетичну!»» [59, с. 182].

Векторна концепція п'єси, властива такому плануванню простору, передбачає акцент драматурга на опозиції «верх – низ» (небо – земля, «яма», мансарда – підвал, перший і другий поверхи), залучення образу сходів, наявність декількох часових площин, співіснування «вічності» й часу побутового та історичного.

Час у «Патетичній сонаті» для кожного персонажа свій. Він відповідає всім канонам драми абсурду – мінливий, не визначений. Ілько веде відлік часу числом написаних листів до Марини, він написав і не відправив їй 130 листів за два роки. Дружина Оврама – Настя, яка мешкає у підвалі, – краплинами із дір'явої труби. За три роки вона чула звук 43200 крапель: «Ще як брали на війну Оврама, мужа мого, – почало. З того часу жду й рахую. Сорочку перу я за сімдесят крапель, прасую за десять. А за цілий день, знаєте, скільки їх випадає? Аж чотириста тридцять два по сто. Скільки це, по-вашому?» [59, с. 167].

Отже, можемо говорити про повну ізолюваність персонажів одне від одного. Не зважаючи на те, що вони знаходяться у спільному будинку, їхній час різний. Єдиною точкою перетину часу всіх персонажів є Великдень.

Кожен сподівається на воскресіння чогось близького йому. Герої Миколи Куліша, подібно до персонажів з творів абсурдистів та екзистенціалістів, є образами-ідеями. Ілько сподівається на відродження людяності, він втілює своїм образом ідею кохання: «Я: Та тільки тоді, як над світом замає прапор вічної любові... Тільки тоді, як Петраркою стане той, хто сьогодні б'є жінку, – наступить всесвітня соціальна весна» [59, с. 171]. Такою є модель революції для Ілька, саме це він прагне відродити.

Його товариш Лука – виразник ідеї соціалістичної революції, він вірить у її перемогу, для нього панування соціалізму в Україні – це народження чогось нового та довершеного. Майже всі репліки Луки – короткі й уривчасті. Його монологи відповідають критеріям мови абсурдистських персонажів. Спостерігаються повтори та змішання мовних шарів. Парадоксальним є те, що Лука, будучи фанатичним прихильником більшовизму, жодного разу конкретно не говорить про власні цінності та ідею. Показовим є такий фрагмент: «Лука: К чорту твою вічну любов! Сьогодні нам на цехових зборах петроградський товариш сказав: «Мусимо, – каже, – припустити поїзд революції повним гоном до соціалізму». А ти його хочеш спинити на станції... (Передражнив). Вічна любов!» [59, с. 171].

Більшовик Лука схожий на Тагабата з «Я (Романтики)» М. Хвильового. Він ніколи не відчуває сум'яття, статичний, не еволюціонує. Його роль – долучати до своїх лав нових бійців революції: «Лука: Сьогодні треба нести літературу, і ти мусиш допомогти. Ходімо! Я: Завтра однесем. Лука. Ти хочеш справу соціальної революції одкласти на завтра!» [59, с. 171].

Погляди Луки поділяють повія Зінька із горища, безногий Оврам і його дружина Настя. Зінька не є виразником якоїсь ідеї, тому вважаємо її образом-схемою, як і Оврама та Настю. Трьох персонажів об'єднує вкрай тяжке становище – Зінька безробітна, Оврам став жертвою війни імперій, а його дружина-праля через низькі матеріальні статки приречена жити під музику крапель, що падають із труби. Парадоксальним є те, що Оврам, втративши

ноги під час служби в армії Російської імперії, є прибічником більшовизму, тобто модернізованої імперії. За це колишній солдат поплатився життям. Його арешт Микола Куліш також описав, послуговуючись промовистим парадоксом: найбільш жорстоким більшовиком білогвардійці визнали безногого та безпомічного Оврама, що, пересуваючись із великими потугами, не зміг втекти.

Батько Марини – Іван Ступай-Ступаненко – є образом-ідеєю, виразником українського відродження. Саме тоді для нього наступить Великдень, коли воскресне Україна. У Ступай-Ступаненкові сконденсовані мало не всі гротескні елементи твору. Він, подібно до Малахія Стаканчика, фанатично вірить у високу ідею, схильний до ідеалізації минулого та до перебільшень. Коли батько Марини чує «Патетичну сонату» Бетховена, то уявляє козаків, він переконаний, що автором цього музичного твору є українець. «Батько: Невже не українець? Марина: німець. Батько. Значить мати була українка. Гм.. Чув десь нашу музику! Украв!..» [59, с. 171].

Іван Ступай-Ступаненко є парадоксальним образом. Він прагне відродити незалежну Україну й одночасно схильний до співпраці з ідейними противниками – більшовиками, яким не важлива незалежність України. Цим образом Микола Куліш хотів показати, що людина із роздвоєними поглядами та схильністю до компромісів не може існувати у сучасному суспільстві. Так, у сцені дев'ятій п'ятої дії Микола Куліш ставить Ступая перед вибором: підтримати більшовиків, податися до білогвардійців чи відстоювати українську ідею самотужки. Автор використовує у цій дії символи. Ступай виходить на перехрестя, яке за К.-Г. Юнгом є матеріалізованим символом єдності протилежностей. Перехрестя також виступає втіленням людських страхів і надій у час вибору. Сліпа куля перериває вагання Ступая: «Світ йому береться туманом. Туман глибшає – чи то небо, чи то степ» [59, с. 183]. Туман, як зазначає у своїй монографії психолог Дж. Тресіддер, символізує невизначеність, прелюдію до одкровення або появу нових форм, як,

наприклад, в обрядах ініціації. [59, с. 183]. Тобто Іван Степанович так і не визначився, упавши на перехресті, яке символізує жертovníк. Ця жертва була абсурдною, таким собі несвідомим жертвоприношенням.

Образ Ілька – складний, багатогранний, є одним із головних символічних стрижнів п'єси та показовим елементом застосування Миколою Кулішем поетики «театру абсурду». Ілько Юга протягом п'єси діє у двох вимірах: реальному та символічному. В реальному вимірі головний герой – це образ-ідея, що втілює кохання. Ілько, як герой реального виміру, доволі схематичний. Його спілкування та дії схематизовані. У символічному вимірі – поет спілкується із Мрією та проходить шлях ініціації у більшовики, що поступово віддаляє його від мрії, робить її розмитою.

Ілько систематично спілкується із двома персонажами – Лукою та Мариною. Автор зображує це спілкування, послуговуючись прийомами драми абсурду. Діалог із Лукою драматург завжди передає змішанням мовних шарів. Під час розмови Лука часто провокує Ілька до дії. Однак поет розмовляє із товаришем різними мовами, головному героєві неважливі революційні події, йому чужі та нецікаві поняття, якими оперує Лука. Спілкування із Мариною мало місце лише тричі упродовж всього твору (короткий діалог під час передачі листа; розмова перед порятунком Андре; фінальна розмова).

Марина на початку п'єси не згадується, чути лише її гру на фортепіано. Звертаючись у п'єсі «Патетична соната» до музичного твору Л. Бетховена, Микола Куліш не лише створює особливий емоційний фон, а й досягає цілісності та динамічності драми завдяки новаторському застосуванню музичного чинника. Музика у п'єсі є не лише одним із елементів композиції, вона є невід'ємною частиною драми, визначає її ритм. Ця мелодія породжує у душі головного героя почуття кохання, у батька Марини – почуття патріотизму. «Патетична соната» звучить у найнапруженіші моменти п'єси.

Аналізуючи спілкування Ілька та Марини, потрібно зазначити, що починаються ці діалоги як розмови із дівчиною, потім переходять у діалог із Мрією: «Вона. Де б з квітами назустріч, а я, бачте, з просьбою. Можна? Я вслухаюсь в її голос. Мовчу. Покласти на вашу тріумфальну путь? Мою просьбу? Я вже по-дурному мовчу. Вона вас не зупинить. Обминете – то підете, потопчете – теж підете. Я. А як я підніму її?» [59, с. 188].

Проте розмові з Мариною передуює написання Югою протягом двох років листів дівчині, які він так і не відправив їй. Тобто слід вважати, що спочатку відбувся діалог із Мрією, потім – з Мариною, а далі – знову із Мрією.

В останніх діях п'єси спілкування головного героя з реального виміру переходить у символічний.

Дії Ілька Юги відповідають всім ознакам поетики «театру абсурду». У реальному вимірі вони статичні. Головний герой не виходить зі свого дому, не втілює у життя свої задуми. Але як тільки починається реальна дія, автор одразу переносить героя у символічний вимір. Саме там реципієнту подаються наслідки того чи іншого вчинку Ілька. Окреслимо головні подієві моменти у драмі за участю головного героя: прихід Ілька до квартири Марини для передачі їй свого листа; порятунок Андре на прохання Марини; прихід Ілька у підвал, де ув'язнена Марина.

Як бачимо, головних подієвих формантів – три, як і діалогів із Мариною. Впадає в око те, що всі дії пов'язані із дівчиною, в яку закоханий головний герой.

Проаналізуємо детальніше головні подієві елементи діалогу головного героя із його коханою дівчиною.

Приходові Ілька до Марини із написаним листом, якого він вперше вирішив їй дати, передуює діалог із Лукою, що підштовхнув головного героя до цього вчинку: «Лука: Доїхав? Я ніби не розумію. Мовчу. (Ущипливо). До її ворітець? Я мовчу. Ну, листа, звичайно, ти порвав?» [59, с. 191].



Спонування до активних дій можна розглянути у двох площинах: як перший крок до мрії поета і як диявольська спокуса з боку Луки, що потім понесе за собою негативні наслідки. Ілько Юга приходить до квартири Марини і бачить, як Андре Пероцький цілує кінчик сукні Марини. Герой переживає це боляче: «Мені неймовірно важко... Все змінилося, померкло, посіріло... Скрізь запалення і біль» [59, с. 232].

Тут виникає головний конфлікт твору. Це протистояння «душі» і «тіла» Ілька надзвичайно трагічне, вибудоване завдяки парадоксу. Парадокс полягає у тому, що Юга відчув, як втратив людину, що йому не належала. Напруга між традиційним і експериментальним, вимріяним і реальним вибухає парадоксальним сюжетом: у час зародження нових почуттів у Ілька виникають апокаліпсичні візії вселюдського звалища, смітника, руїни: «Я повертаюсь до себе на горище. Мені неймовірно важко. Я не впізнаю речей. Все змінилося, померкло, посіріло. Навіть сонце на небі вже не сонце, а якийсь жовтогарячий пластир на рані. Скрізь запалення і біль» [59, с. 252].

За якусь мить головний герой вдається до ніцшеанської "переоцінки цінностей". Вперше за всю п'єсу домінантним в образі Ілька стає розум, а не душа. Саме він диктує тілу: «Жити!», у той час, як почуття підказують єдиний вихід – самогубство (відома концепція Ніцше: найбільша і перша мета особистості – життя, його збереження і продукування, а в ідеалі – повне заперечення «душевних» якостей: доброти, милосердя – як таких, що заважають людині досягти цієї мети). Мрія поета похитнулася, але не зазнала повної деформації.

Другій за послідовністю події – порятункові Ільком Андре – передує символічний діалог поета і більшовиків, який приводить головного героя до Марини: «Я (підходжу до сторожі): Може, ви скажете, де командир переднього партизанського загону... Сторожа мовчки і підозріло оглядає мене. Де можна знайти Судьбу? Сторожа. Дуже любопитний. Ти хто такий?» [59, с. 267]. Символізм полягає в тому, що автор через ім'я більшовика,

натякає реципієнтові: доля Ілька – це Марина, без неї його майбутнє похитнеться.

Коли головний герой бачить дівчину, в його уяві вибухає музика Бетховена, звучить апогей найбільшого піднесення мелодії, яка віщує вирішальний діалог: «Оглядаюсь – вона . Близько. Навіть одступаюсь – так близько. Чую, як у крові вибухає музика (з "Патетичної"), колихають заграви-акорди. Стихло. Голубіють очі» [59, с. 267].

Розмова Юги та Марини не остання у драмі, проте вона різко, немов піднесення у «Патетичній сонаті», переходить на інший рівень, відбувається спілкування із Мрією: «Вона: Однесіть до поета, що писав мені листа. Він ще живий?

Я: Живий?

Вона: Скажіть, і мчить конем степами? Дороги у вітрів питає? Про дівчину не забув?» [59, с. 265].

Мрія перевіряє Ілька, чи вірить він у неї, чи не зрадив.

У цьому діалозі наявний промовистий парадокс: герой відмовляється від Мрії, але продовжує їй служити, погоджується допомогти Марині, рятує Андре. Нескладно помітити еволюцію героя унаслідок розглянутого діалогу. Юга вже не вірить в ідеали кохання, вважає, що це в минулому: «В о н а: Перекажіть, що дівчина самотна жде, але не сама. З нею виглядає стара рідна ненька. Виглядає синів своїх із солдатів на вороних, на козацьких конях...

Я: Ці коні вже в музеї» [59, с. 264].

Привертає увагу в розмові Ілька та Марини звернення автора до національних мотивів: «Вона (спалахнула): Ці наші коні у когось на припоні! Прикуті!. За чужим замком! Іржуть! Дороги просять!.. Невже не чуєте? Невже, скажіть, вам чужа найрідніша і свята ідея національного визволення?

Я: Я «за», але...

Вона: Без "але"! Невже для вас зотліла свячена корогва Богдана, Дорошенка, Мазепи, Калниша і Гонти?» [59, с. 264].

Але Ілько демонструє відторгнення національної ідеї.

Між поетом, що підтримує більшовиків, і національно налаштованою Мариною – стіна. Вона заважає їхнім стосункам: «Вона: Нам треба визволити Перецького, Андре! Темно. Тихо. Одхитуюсь. Мовчу. Я знаю. Важко. Але зрозумійте, що на вашу дорогу впаде цей труп. І на мою до вас. Ні я, ні ви цього, звичайно, не хотіли, щоб він прийшов і став між нами. Але так вийшло. Тут правила програма. Тепер Судьба. І я не можу, я не можу, щоб він ще ліг між нами трупом. Він мусить одійти од нас живий. Невже ви зможете?

Я: Що?

Вона: Переступити через труп до мене?

Я (хрипко): Я спробую...

Вона: Що?..

Я: Урятувати цього трупа» [59, с. 265].

Символом стіни можна вважати виграшне становище фанатичних прихильників російського самодержавства.

Заключним діалогом п'єси є розмова Ілька з Мариною у підвалі. На початку їхнього спілкування кількість слів у репліках головного персонажа нарастає, подібно до початку «Патетичної сонати» Л. Бетховена. У перших репліках герої звертають увагу на краплини, що падають із пошкодженої труби, яка символізує розруху: «Вона: ... (жест на краплі) – фонтан і водяний годинник разом.

Я: Знаю.

Вона: Тут вічність вибиває такт – музика життя і смерті» [59, с. 246].

Тобто прихід більшовиків збив ритм, який був раніше, відлік крапель припинено, а отже, учасники діалогу перебувають у позачасовому вимірі.

Однак наприкінці діалогу Марина вже не чує «Патетичної сонати». Дівчина (за браком інструменту) може тільки імітувати музичне виконання, тобто гармонію героїв знищено, їхні ідеї вже ніколи не будуть втілені в життя.

Микола Куліш не дарма зобразив цю сцену саме у підвалі. Погріб – це підземелля, потойбічний світ, де проходить останній етап ініціації головного героя, який поступово здійснює символічну переправу в потойбічний світ: «Темним степом кінь біжить. Ах, то ж я лечу конем у країну вічного кохання... За чорним обрієм край голубого вікна жде вона... нас оповиває музика з gondo. Мелодія, як срібний серпантин» [59, с. 186].

Образ срібного серпантину пов'язаний із символом срібної мотузки, що «зв'язує душу та тіло», також із емблемою «внутрішнього шляху до духовного просвітлення» [34, с. 16]. Кінь «в ритуалах і міфології індоєвропейських народів часто виконує функцію посередника між трьома світами – богів, людей і мертвих, оскільки він уявлявся еквівалентом світового дерева в традиційній моделі світу» [34, с. 17]. Далі йдеться про переправу Ілька з Мариною на старому козацькому човні: «Вона – ніби на човні. Бачу – щогла, грає парус, струнами напнувся шкот і брас... Я вдивляюся і бачу прапор – він жовто-блакитний. Ми одпливаємо» [59, с. 19].

Ілько, спочатку скачучи на коні, а потім пливучи в човні, долає межу між світами, адже «в традиційних уявленнях давніх слов'ян ріка є межею, котра розділяє світ живих і світ мертвих, життя і смерть» [34, с.17]. І ось нарешті підвал, кінцевий пункт призначення. Дослідниця творчості Миколи Куліша Л. Ставицька трактує підвал у «Патетичній сонаті» як пекло [103].

Саме у підвалі, у потойбічному світі, Марина помічає роздвоєння образу Ілька: «Марина: Ви дивитесь на нього (показує на мене) на двійника свого» [59, с. 264].

Така риса притаманна героям абсурдних драм. Після цього дівчина говорить із іншою половиною Ілька, події переходять у символічний простір.

Автор показує, що Мрія – це частина сутності людини: «Вона: Не бійтесь, я не втечу. Та й хіба я можу втекти од вас» [59, с.264]. Бо мрії не покидають господарів, вони помирають разом із ними. Однак головний герой не може продовжувати жити із Мрією, він перестає в неї вірити, тому й вбиває її. Більше він ніколи не чутиме «Патетичної сонати», його життя остаточно зазнає деструкції. Поет біжить на горище, однак – це вже інша кімната, не схожа на ту, де він жив раніше, місця «між небом і землею» йому вже не знайти. Вікно цієї кімнати вже не «запнуте ніжними вечірніми зорями», у ньому «вогняний прапор», мов язик із пекла, в обійми якому кидається Ілько. Він чує звуки багатьох інструментів, але «Патетична соната» вже не звучить, ця гармонія втрачена назавжди.

Доволі виразними у п'єсі Миколи Куліша є біблійні символи. На нашу думку, саме завдяки їм автор пояснює, чому відродження України на Великдень у творі не відбулося. Однією із причин є пасивність українців. Микола Куліш засуджує стихію народнопісенного романтизму в патріотизмі Івана Ступая. Цей персонаж фанатично вірить у високу ідею створення української держави, але нічого не робить для її втілення. На відміну від більшовика Луки, не шукає однодумців і не веде агітаторської роботи. Саме тому в сцені дев'ятій п'ятої дії Микола Куліш ставить Ступая перед вибором: підтримати більшовиків, податися до білогвардійців чи відстоювати українську ідею самотужки. Персонаж стоїть на перехресті й думає, до кого приєднатися, аж поки його не вбиває чиясь куля із гвинтівки. Недарма сцену сумніву автор змалював саме в місці, де перетинаються дороги. Хрест у даному випадку є символом безкорисного несвідомого жертвоприношення. Саме так хрест тлумачиться у Старому заповіті [1, с. 187]. У боротьбі за власні ідеали та державу автор вважає вагання недоречними. Так само неприпустимим гріхом, на думку драматурга, є співпраця Марини у час революції із ідейним противником Андре. Через приятельські розмови

українки із росіянином сім'я Ступаїв позбувається можливості залучити до своїх однодумців поета Ілька Югу.

Марина остаточно втрачає своє омріяне майбутнє і майбутнє України. Саме кохання поета-мрійника до української патріотки було б тим містком до гармонії, до створення не «української юрби», а повноцінного роду, української нації. Однак цього не сталося. Поет після побаченого переходить до більшовиків.

Також важливою причиною того, що Україна не воскресла, є зрада Ілька Юги. Її автор зображує, послуговуючись біблійними алюзіями. Мотив зради дуже схожий на зраду Юдою Ісуса Христа. Показово, що прізвище Юга лише однією літерою відрізняється від імені «Юда». Але якщо Юда Іскаріотський зраджує Ісуса Христа, то Ілько Юга зраджує себе та власне майбутнє і, як наслідок, Україну.

Про майбутню зраду Ілька, квапливу зміну його душевних орієнтирів віщує мелодія бетховенської «Патетичної сонати». Також автор використовує й біблійні образи перестороги на початку п'ятої дії: «Іще уяви собі, друже, повну вулицю цвіту акації. Не проглянеш. На ганку в Пероцьких прапор ревкому паруском червоним повис. Сонце. Штиль» [59, с. 232]. Слід звернути увагу на густоту символічних образів у цій ремарці. Квітки акації символізували життя, смерть і відродження, із цього священного дерева був сплетений терновий вінок [1, с. 171]. У попередніх діях автор також через символи подавав надію на спасіння головного героя. Гелікон на стіні кімнати Ілька – вважає промовистим символом дослідниця творчості Миколи Куліша – Тетяна Плахтій: «Гелікон нагадує мідяного удава. Тобто мідного змія як прототипа розіп'ятого спасителя, відлитого Мойсеєм. Цей мідний змій репрезентує в "Патетичній сонаті" життєстверджуючу "рятівну" функцію міфу про воскресіння спасителя, а також виступає в п'есі символом творчого натхнення, що має принести порятунок спустошеним душам» [89, с. 134].

Отже, послуговуючись поетикою «театру абсурду», Микола Куліш зобразив героя твору, який пройшов усі етапи містеріального сакрального дійства: посвячення (спуск із горища на землю), перевтілення (шлях від горища, де був Поетом, до підвалу, де став катом). Зображуючи революційний шлях переродженця, «нині покійного», автор заперечує вибір свого героя. Протиставлення між національним та інтернаціональним, між особистим і суспільним підкреслюється музичним супроводом. Це також наближає твір до драми абсурду, адже у творах абсурдистів часто застосовують різні види мистецтва. У «Патетичній сонаті», на відміну від «Народного Малахія», Микола Куліш майже не вдається до комедійних сцен, гротескність у п'єсі мінімальна. Якщо порівнювати ці драми за особливістю використання парадоксу як одного із головних формантів поетики «театру абсурду», то у «Патетичній сонаті» парадокс поєднується більше із абстрактним виміром, у якому діє головний герой – Ілько. Ці ознаки дають підстави стверджувати, що творчість Миколи Куліша відповідає не всім критеріям драми абсурду, проте у його п'єсах наявні чисті ознаки поетики абсурду, які служать підсилювальним чинником до сприйняття ідей автора.

## Розділ III

# ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ДРАМАТУРГІЇ ІГОРЯ КОСТЕЦЬКОГО

### 3.1. «Спокуси несвятого Антона» – п'єса-провісник драми абсурду в літературно-критичному дискурсі української драматургії

Ігор Костецький увійшов у історію української драматургії як невтомний експериментатор, який, шукаючи оригінальні художні засоби та композиційні форми, намагався підняти українську п'єсу до якісно нового мистецького рівня. Особлива вдача автора та прагнення експериментів відобразилися і на його особистому житті. Він спробував себе перекладачем, редактором, режисером, драматургом, керівником видавництва. Змінив своє прізвище Мерзляков на дівоче прізвище матері – Костецький. Цікаво, що зміна прізвища, як і прагнення драматурга реформувати літературу, була виявом патріотичних почуттів Ігоря Костецького: «Автор, обравши собі за власним бажанням долю українського культурного діяча, видавця, письменника, критика, мав перетворитися на українця Костецького, відмовившись від прізвища «українізованого росіянина» Мерзляков задля прізвища свого діда, автентичного українця» [125, с. 66].

Ігор Костецький розширив парадигму модерністської літератури, запропонував термін «новомислення» для означення новаторських літературних явищ [125, с. 3]. Модернізмом драматург вважав надчасове, наднаціоналене синтетичне мистецтво. «Його приваблювала сама ідея складності буття, що лежала в основі європейського модернізму» [23, с. 12].

Автор увів світову літературу в українську своїми перекладами й українське мистецтво слова – у контекст світового – власними творами. Він



першим переклав українською мовою всі сонети Вільяма Шекспіра, староісландську «Пісню про Нібелунгів», твори Дж. Байрона, П. Верлена, А. Данте, Г. Лорки, Р. Тагора, Р.М. Рільке, Б. Пастернака, Т. Еліота й інших. Разом із дружиною Елізабет Котмаєр переклав німецькою мовою роман Олеся Гончара «Собор». Також був одним із редакторів повного перекладу Біблії.

Найактивніший творчий період у житті Ігоря Костецького припадає на післявоєнний час. Після того, як 1942-го року під час Другої світової війни його вивезли з Вінниччини у Німеччину на примусові роботи, він залишився жити там. Став співзасновником Митецького Українського Руху, працював у організаційній групі, доповідав на конференціях і з'їздах МУРу. У жовтні 1946-го року разом із Віктором Домонтовчем, Юрієм Косачем і Юрієм Шевельовим випустив альманах «Хорс». Метою створення журналу був пошук нових художніх засобів у літературі: «Не обмежуватись у засобах (ширий талант знайде собі обмеження, і знайде так, як треба) шукати ритмів, шукати» [125, с. 86 ].

Видавці прагнули залучати до публікацій у альманасі молодих і талановитих авторів, таким чином «вливати» в український емігрантський літературний простір доробок нових авторів із власним сучасним стилем. На думку Ігоря Костецького, з періодичного виходу такого видання почався б процес оновлення вітчизняної літератури. Однак не всім ця ідея сподобалася. Журнал розкритикували В. Блавацький, З. Тарнавський, Б. Стебельський та інші еміграційні письменники.

Ігор Костецький разом із В. Домонтовичем і Ю. Косачем склали «європейське» крило МУРу. Цих письменників об'єднувала ідея оновлення української літератури не на ґрунті народництва, а на основі зразків світової літератури. Лише за такої моделі розвитку, на думку письменників, можливі якісні зміни вітчизняного мистецтва слова. «Ігор Костецький був, перш за все, частиною того загальноєвропейського літературного процесу, до якого

не долучилася основна маса українських письменників у діаспорі» [85, с. 66], – зазначає С. Павличко. Саме тому сучасні віяння в літературі не були для нього чимось неосяжним і далеким. Драматург вдавався до нетипових для вітчизняної літератури прийомів – потоку свідомості, мовного каламбуру, використання штампів і кліше тощо. Подібне спрямування митця помітив і один з перших дослідників творчості І. Костецького – Ю. Шерех. Він відзначає, що автор не прагнув сліпо наслідувати європейські тенденції, для нього важливим було привнести в літературу нові засоби та форми вираження. Оскільки німецькі, французькі, італійські письменники у пошуках нових мистецьких форм випереджали східноєвропейських, він вважав рівень європейських авторів таким, до якого варто прагнути: «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 свідомості і підсвідомості» [125, с. 69]. У творчості Ігоря Костецького дослідники знаходять чимало стильових течій модернізму. Наприклад, Ю. Мариненко говорить про риси експресіонізму, С. Матвієнко – про форманти екзистенціалізму, А. Біла – про елементи сюрреалізму, І. Юрова – про риси постмодернізму, Л. Залеська-Онишкевич – про форманти поезики абсурду.

Оскільки творчий доробок Ігоря Костецького був нетиповим і епатажним для 1940-х років, п'єси й оповідання автора набули резонансу ще при його житті. Перші дослідження належать емігрантській критиці, серед якої – О. Грицай, М. Москаленко, В. Чапленко, О. Штуль-Жданович. Вони не сприймали творчості Ігоря Костецького, вважали її алогічною і такою, що не підлягає повноцінному аналізу. Українські літературознавці 1990-х років (Л. Залеська-Онишкевич, М. Іванейко, О. Любенко, С. Павличко та інші)

оцінюють доробок Ігоря Костецького як елітарний і такий, що композиційними прийомами випереджав час.

Предметом нашого аналізу є п'єса «Спокуси несвятого Антона», яку автор написав впродовж 1945-1948-го років. Твір разом із драмами «Близнята ще зустрінуться» і «Дійство про велику людину» увійшов до збірки «Театр перед твоїм порогом». Ці п'єси помітно вирізнялися з-поміж творів інших вітчизняних драматургів. У них, на відміну від традиційних п'єс, був деструктивний сюжет, мовна гра, каламбури, потік свідомості, завуальована ідея.

У назву збірки не вкладено ніякої ідеї, Ігор Костецький придумав її виключно для привернення уваги – про що сам зазначав у передмові до «Театру перед твоїм порогом» [52, с. 12]. Однак він побіжно вказує на глибину назви: «Натомість стару істину про те, що автор, ступивши, своєю чергою, на поріг театру, на ньому вмирає, – автор цих п'єс приймає цілком поважно. Тим і писав він свої речі з розрахунком заздалегідь на ось таке самогубство. Це означає, що автор не тільки дозволяє, а й просить майбутніх режисерів поводитися з текстовим матеріалом за щоразовою вподобою. Автор може це зробити тим спокійніше, чим він святіше переконаний: справжній режисер ніколи не схиблює у розрізненні між текстом, мовити б, нотним та текстом, наперед розрахованим на акторську імпровізацію» [52, с. 12].

Особливістю п'єс збірки є те, що для їхньої постановки не потрібні декорації: «Фантазія кожного можливого інсценізатора розв'яже ці проблеми на тому або тому щаблі театральних розкошів на найщасливішій дорозі до розкриття всього глузду цих вистав був би той, хто зрозумів би, що для такого розкриття вистачає вказаних ходом дії предметів (або навіть самих натяків на них) – плюс хіба ще, може, одного високого столу та кількох додаткових стільців. І по змозі мінімальної кількості учасників» [52, с. 12].

Таким чином, Ігор Костецький відкинув усі останні досягнення театру. Він прагнув повернутися до природнього, на його думку, «театру масок»: «Ігор Костецький створив нетрадиційний “чистий театр масок”, “штучної людини”, змінімалізувавши “тягар” реалістичних атрибутів, порушивши життєво важливі теми, які спростовували крайні песимістичні погляди західних філософів і письменників, структурував власну універсальну “мітологію”, дарма що “телеологічний момент вислизав з-поза уваги автора”, схильного комфортно почуватися в “абсурдній стихії”, уникаючи драматичного конфлікту, якого не можуть дати “герої-маски, герої-фантоми”» [66, с. 127].

Першу п'єсу збірки – «Спокуси несвятого Антона» – автор задумав влітку 1945-го у німецькому місті Ваймар. Писав у Бад Кіссінгені того ж літа, а закінчив роботу «в неділю 11 березня 1946-го, там само (у Фюрті Баварському під Нюрнбергом» [52, с. 14].

У збірник увійшла змінена версія п'єси, а не та, яку Ігор Костецький написав одразу. «Надруковано було натомість невеличку пародію на неї, про яку мова тут далі... Закид щодо довжини зробив і інший (приватний) читач. Визнавши обом слушність, автор скоротив п'єсу приблизно на одну шосту. Пораді ще одного інтимного читача автор послідував у тому, що ґрунтовно переробив дві останні сцени...» [52, с. 12].

Спочатку драматург хотів назвати п'єсу «І прийде вечір». Потім зупинився на назві «Спокуси несвятого Антона», а перший варіант помістив у збірці як альтернативний. Жанр драми автор означив як «мораліте однієї днини».

Щодо назви, то Ігор Костецький категорично проти ототожнення у заголовку Антона і святого Антонія. Саме тому й додав уточнення «несвятого». У вересні 1951-го року в нью-йоркській газеті «Обрії» п'єсу назвали «Кушення св. Антонія». Цей факт дуже обурило автора: «Неправильні, отже, всі три члени гаданого заголовка. Героя п'єси ніхто не «кушає»,

називається він не Антоній, а Антон, і – що найголовніше – він ніколи не був святим. А що у згадках про п'єсу його причислювано до сонму й деінде, то саме тут, у першій публікації, і місце для найкатегоричнішого спростування» [52, с. 12].

Безперечно, у газеті припустилися грубої помилки, однак навіть цей випадок не став приводом для автора пояснити, чому він дав саме таку назву твору, чому обрав ім'я головного героя «Антон». Чи вкладав Ігор Костецький у назву якусь ідею, чи придумав її для епатажу, намагатимемося пояснити нижче. Помітно, що жанр драми та її друга назва вказують на певну циклічність, реалізовану в творі. У п'єсі всі події відбуваються у певні часові проміжки, вона закінчується і починається у спальні, весь сюжет вибудований з 9-ї години ранку до 9-ї години вечора. Дії персонажів носять умовний характер, їхня мова девальвована. Ідея твору глибоко завуальована.

Доволі цікавим рішенням побудови п'єси є «абсурдна ситуація в основі тексту – актори втручаються в життя людей і сприймаються ними як реальність, впливають на хід подій, надають відповідного тону, оцінюють. Поруч з реальною дією розігрується інтермедія, і часом вони повністю змішуються, люди стають акторами, актори – людьми. Рвуться логічні зв'язки між предметами, явищами мистецького і реального плану» [23, с. 54].

На жаль, п'єси Ігоря Костецького так і не поставили на театральній сцені. У Німеччині не було українських професійних театрів, а театри материкової України були до 1991-го року недоступними для постановок творів еміграційного драматурга. Однак драма «Спокуси несвятого Антона» все ж набула резонансу серед української інтелігенції.

Тодішня емігрантська критика негативно поставилася до п'єси Ігоря Костецького. Познайомилася із драмою, коли автор відправив твір у редакцію мюнхенського журналу «Рідне слово», яка проводила анонімний конкурс драматичних творів. Після прочитання «Спокус несвятого Антона» у журналі «Орлик» за листопад 1947-го року О. Грицай опублікував велику

статтю «Банкрот літератури», в якій назвав п'єси Ігоря Костецького «нікчемними бздурствами» та «півбожевільними нісенітницями», виразив припущення щодо хворої психіки драматурга й запропонував створити комісію з лікарів-психіатрів для письменника. «Коли ж тепер члени журі почали п'єсу читати, то вже після перших сторінок в кожного з них було враження, що автор – несповна розуму, і саме тим треба було собі пояснити кумедно претенсійний тон авторової передмови. Отак після прочитання цілості п'єси, тобто після тортур страшенно томливої праці, бо п'єса не тільки своїм змістом, але й своїм об'ємом приводила совісного читача просто до розпуки, члени журі – крім мене ще дир. В. Радзикевич та проф. Володимир Дорошенко – погодилися однодушно на тому, що п'єсу «Спокуси несвятого Антонія» твором людини нормально думаючої вважати не можна, і в такому дусі була мною і виготовлена остаточна оцінка тієї речі» [12], – писав О. Грицай. Він тоді ще не усвідомлював, що подібна модерністська форма стане популярною в Європі, що саме завдяки ній драматурги передаватимуть глобальні ідеї: «Критик не розумів, що абсурдне мислення у Костецького стає імпульсом для утворення іншого світу, розширює межі ірраціональної основи думки, а сам абсурд тут є не відсутністю змісту, а навпаки – його наявністю. Світ у його творах розщеплений на химерні уламки, а люди в ньому – дійові особи якогось абсурдного життя-спектаклю, що розігрується групою лицедіїв. Абсурд тут присутній на змістовому рівні – у сконструйованих абсурдних ситуаціях і в технічно-художніх засобах. Важливо наголосити на тому, що ці п'єси з'явилися за кілька років до виникнення у Західній Європі «буму» знаменитого «театру абсурду» [23, с. 54].

Не всі сучасники письменника прагнули бодай наблизитися до розуміння його експериментальної творчості. Так, В. Сварог негативно поставився як до самої особистості драматурга («[...] І. Костецький невігойно хворий на «комплекс Нарциса». Він настільки закоханий у самого

себе, настільки в самого себе загорнутий, що ніяких послань від інших просто не сприймає» [125, с. 12]), так і до його модерністичних художніх експериментів («Письменник із І. Костецького не витанцювався. Він ніякий прозаїк і ще слабший поет. Його недолуге наслідування, власне, пародія на Джойса та інших модних авторів залишається в нашій літературі хіба-що у відділі курйозів» [125, с. 12]).

Очевидно, О. Гриця і В. Сварога обурила манера розвитку сюжету п'єси, незначна подієвість і беззмістовні діалоги. На відміну від традиційних творів, у п'єсі Ігоря Костецького був закладений потужний мотив гри, який слугував способом передачі ідеї. Критики, які звикли до народницької літератури, до таких сміливих виявів модернізму були не готовими.

Сучасним науковцям було значно простіше сприйняти творчість Ігоря Костецького. Вони вже бачили подібні вияви модернізму європейських драматургів, були знайомі із теоретичними працями й аналізом модерних п'єс: «Його новаторські пошуки в сфері форми збігаються із загальною традицією європейського авангарду (від А. Жаррі до «театру абсурду» С. Беккета й Е. Йонеско) та німецького експресіоністського театру, часом він навіть випереджає своїх європейських колег у художніх відкриттях. Але цим не вичерпуються здобутки Костецького. В основу своїх п'єс він покладає архетипові форми середньовічних містерій і традиції українських барокових інтермедій. Таким чином, модерністське письмо Костецького вміщує в собі вертеп, маскарад, абсурдизм, експресіонізм, потік свідомості. І у всьому цьому превалює рух у напрямі «чистого театру», модерної форми «священного театрального дійства», «штучної людини», маски» [23, с. 54].

У творчості Ігоря Костецького загалом і в п'єсі «Спокуси несвятого Антона» зокрема наявні елементи різних стильових напрямів. Аналізуючи творчість автора, С. Павличко послуговувалася терміном «нігілістичний модернізм» [85, с. 345], а Ю. Шерех зазначав, що Ігор Костецький має перейти із табору модерністів до органістів [119, с. 30]. Багато дослідників

виокремлюють у драматургії автора риси екзистенціалізму, сюрреалізму, дадаїзму, постмодернізму та інших напрямів. Однак найбільш популярним і виправданим, на наш погляд, є твердження про відповідність творчості емігрантського драматурга поетиці абсурду.

П'єси Ігоря Костецького дуже схожі на абсурдистські твори, які увійдуть до літературного дискурсу через 20 років, після постановки в театрах драм С. Беккета, Е. Йонеско і написання монографії М. Ессліном, у якій обґрунтовується поняття «театр абсурду». Таку схожість та випередження тенденцій європейської драматургії помітило чимало науковців. Серед них І. Юрова, Б. Жолдак, С. Хороб, Ю. Ковалів та інші. На думку І. Юрової, Ігор Костецький випередив європейських драматургів і раніше дійшов до досліджуваного нами лейтмотиву [23, с. 125].

Дослідник творчості Ігоря Костецького К. Донерветер вважає, що творчість письменника «дивовижним чином випереджає літературний досвід української діаспори, зокрема її драматургії, оскільки розглядувана п'єса "Близнята ще зустрінуться" з'явилася задовго до розквіту творчості класиків театру абсурду» [125, с. 73]. Спростовує цю думку О. Любенко, яка вважає, що «зараховувати І. Костецького до абсурдистів неправомірно» [72, с. 32]. Дослідниця пояснює свою думку тим, що творчість письменника є тим етапом розвитку вітчизняної драматургії, коли зв'язок із традицією обривається. Інші дослідники вважають п'єси драматурга такими, що не відповідають поетиці абсурду через те, що, буцімто, у них немає глобальної проблеми. Аби визначити ступінь належності п'єс Ігоря Костецького до поетики абсурду, проведемо у наступному розділі ґрунтовний аналіз п'єси «Спокуси несвятого Антона».

Отже, своєю творчістю Ігор Костецький виходив за межі еміграційної літератури, яка трималася відсторонено, заглибившись у власні національні проблеми. Драматург прагнув творити «велику літературу». Через багато



роботи над перекладами провідних літературних творів він відчував сучасні світові тенденції, намагався їх запри явити в українській драматургії.

Його п'єса «Спокуси не святого Антона» не мала сюжету в усталеному розумінні. В основі сюжету було життя подружньої пари, з якою час від часу взаємодіють актори модерного театру. У творі зруйновано всі логічні зв'язки між персонажами та ситуаціями, в які вони потрапляють. Герої поводять себе, як маріонетки, діючи за певними шаблонами та спілкуючись реченнями із шаблонів і кліше. За всіма ознаками стилістика розгортання сюжету, моделювання образів й актуалізації ідей твір Ігоря Костецького нагадує п'єси європейських абсурдистів, перший твір яких «Голомоза співачка» (Е. Йонеско) буде закінчено на два роки пізніше (1948 р.). Проте тодішня емігрантська критика негативно сприйняла п'єсу, вважала її бездарною.

## 3.2. Поетика абсурду в п'єсі І. Костецького «Спокуси несвятого Антона»

Сюжет п'єси Ігоря Костецького «Спокуси несвятого Антона» простий: сімейна пара – Антон і Антонина – прокидаються о 9-й годині ранку, ведуть беззмістовну бесіду, вирушають до церкви, а потім – до ресторану. Там за сусіднім столиком ліворуч зустрічають загадкову багатійку Валентину. В неї закохується Антон. Валентина хоче посварити подружжя й відбити в Антонини Антона. За кілька годин її план здійснюється. Антон свариться із дружиною й проводить час із Валентиною. Антонина знаходить заміну своєму чоловікові, спілкуючись із Валентином, чоловіком Валентини. До 9-ї години вечора Антон повертається до Антонини, а Валентин – до Валентини.

Місце дії п'єси не визначене. Автор жодного разу не вказує, де відбуваються події й у який день тижня, місяць і період історії. Однак він із великим пієтетом ставиться до часового відліку. Драматург закладає у репліки своїх персонажів фіксування часу через кожні півтори-дві години, таким чином ілюструючи динаміку зміни орієнтирів і настроїв дійових осіб. Завдяки фіксуванню годин вибудована концепція природи людини на тлі одного дня.

Перші дії твору відбуваються у квартирі подружжя Антона й Антонини, проте І. Костецький не описує помешкання й не вказує подробиць його розміщення. Через деякий час автор переносить події у ресторан, в описі якого згадує про наявність столів, відвідувачів і офіціанта. Закінчується п'єса, як і починалася, у квартирі Антона й Антонини, о 9-й годині вечора.

Як бачимо, часопростір твору побудований за чіткою рамковою схемою. Також прикметним є використання І. Костецьким чистих формантів поетики абсурду. Подібна невизначеність із місцем подій і мінливим описом часу є у

п'єсі «Голомоза співачка», написаній 1948-го року. Однак її автор Е. Йонеско, на відміну від Ігоря Костецького, не використовує фіксації часу як прийому для ілюстрації циклічності.

П'єса складається із чотирьох дій, які автор називає не діями, а частинами дня. Наприклад, перша дія – це «днина перша чверть», друга дія – це «днина друга чверть».

Події твору за своєю статикою також нагадують п'єси Е. Йонеско та С. Беккета. У п'єсі майже нічого не відбувається, переважну частину твору становлять беззмістовні діалоги дійових осіб. Проте у них, на відміну від п'єс М. Куліша та Ф. Дюрренматта, немає ні ретроспективи, ні проєкції в майбутнє. Через це спілкування персонажів не виконує ролі зав'язки. Цікаво, що перша дія у творі відбувається на третій сторінці від початку – Антон відчиняє вікно. Перше змістове навантаження – на 15 сторінці – сусідка Антоніни з нижнього поверху каже, що говорити про успішність дня потрібно ввечері. Ймовірно, це твердження й виконує умовно роль зав'язки, адже бачимо виявлення значимості цього міркування. Про нього згадує в ресторані Валентина, потім – Антоніна. Ця думка має власну роль у творенні циклічної концепції п'єси.

Архітектоніка твору подібна до п'єс італійського драматурга Луїджі Піранделло. Схожість виявляється в тому, що за діями персонажів спостерігають і спрямовують їх за допомогою перевтілень «штукарі» (актори). Вони спілкуються між собою, вставляють різноманітні репліки та коментарі. У п'єсах Л. Піранделло актори, відволікаючись від ролей, передбачених сценарієм, говорять про свої акторські справи, вислуховують зауваження режисера тощо. У діалогах головних персонажів – Антона і Антоніни – також не раз звучать репліки про їхню акторську справу. Акцентується увага на тому, що вони грають у модерному театрі.

Дійові особи драми повністю відповідають критеріям поетики абсурду. Це образи-схеми. Їхнє співіснування об'єднане трьома чинниками: діалогами,

часом і місцем. Кожен персонаж, відповідно до сюжету, виконує власну роль. Якщо Микола Куліш вчуває схематизм дійових осіб (зображує їх із повноцінним набором рис, притаманних реальним людям, розробляє особливості мови кожного з них), то Ігор Костецький не приховує схематизму. Поведінка персонажів час від часу стає роботизованою, позбавленою людських рис і безпосередності. Антон й Антонина перед тим, як змінити стиль взаємної розмови, домовляються про пліткування. Потім узгоджують об'єкт пліткувань. Обравши жертву, починають це робити.

Дійові особи другого плану не мають імен, вони презентовані крізь ознаки візуального розрізнення: «чоловік із вусами», «чоловік без вус». Деякі з них навіть позбавлені візуальних характеристик: «інший чоловік», «інша жінка».

Імена персонажів першого плану підібрані таким чином, що вони ніяк не виявляють індивідуальних характеристик особи. Імена вказують лише на стать, наприклад: Валентин – Валентина, Антон – Антонина. Такий спосіб акцентування на схематичності персонажів нагадує підхід Е. Йонеско. У його п'єсі «Голомоза співачка» також не вказано імен головних дійових осіб, вжито лише прізвище однієї пари й іншої, виокремлення чоловіка та дружини з кожної пари відбувається завдяки використанню форми звертання. Наприклад, «місіс Сміт», «містер Сміт». Однак у п'єсі Ігоря Костецького вживання однакових імен кожного подружжя свідчить ще й про мотиви спорідненості чоловіка та дружини, їхній нерозривний зв'язок. Завдяки використанню імен за такою схемою відчувається певна дисгармонія, коли Антонина проводить час із Валентином, а Валентина – із Антоном. Також імена у п'єсі «Спокуси несвятого Антона» несуть певний змістовий стрижень, детальніше його розглянемо далі.

Дійові особи твору І. Костецького представлені не як реальні люди, а як актори театру. У діалогах зізнаються, що грають у модерному театрі. Трактують особливість цього театру як таку, що лишає «всі пристрасті й

рамки життя позаду». За діями персонажів спостерігають і спрямовують їх за допомогою перевтілень «штукарі» (актори): «Музика. Штукарі та їхні Помічники: перекидання через голову, ляпаси, інші витівки, притаманні театрові. Перший штукар: Ми актори модерного театру.

Другий штукар: Ми актори модерного театру.

Усі: Кого грати?

Що грати? Швидше!

Перший штукар: Як тисььогодні називаєшся?

Другий штукар: Як ти взагалі називаєшся?» [52, с. 28].

Вони беруть на себе обов'язки барокових театральних персоніфікацій різних психологічних явищ (наприклад, Злості, Добра, Заздрості), але надягають зрозуміліші дійовим особам маски: кельнера, відвідувачів із вусами та без вусів тощо.

Штукарі власною поведінкою створюють тло для дій головних персонажів. Провокують їх на певні вчинки. Самі ж персонажі малодієві, вони майже завжди спілкуються між собою. Їхні діалоги позбавлені змісту, вони здебільшого не несуть інформації: «АНТОН: Неділя, неділя!

АНТОНИНА: Ти хочеш до церкви?

АНТОН: А ти не хочеш?

АНТОНИНА: Питання!

АНТОН: Ти сама спитала.

АНТОНИНА: Поцілуй мене.

АНТОН: Голитись, доню, голитись...

АНТОНИНА: Я так спати хочу.

АНТОН: Поясню: шкарпетка має дірку» [52, с. 28].

Порожня балаканина – одна з головних ознак драм, написаних у річищі абсурду. Подібні діалоги використовував Е. Йонеско в п'єсі «Голомоза співачка», підкреслюючи ними проблему людської акомунікабельності. У І. Костецького такі діалоги слугують для експресіоністичної передачі через

текст сталого способу життя. У цих діалогах майже немає оціночних суджень, завдяки яким автор презентує характери своїх дійових осіб. Чим ближче до кінця п'єси, тим більше репліки персонажів будуть наповнені деталями, що їх характеризують: «АНТОН: Включи кухонку.

АНТОНИНА: Єсть, пане начальнику. Що їсте на снідання?

АНТОН: Нагрій консерви. Каву.

АНТОНИНА: Єсть нагріти консерви і каву.

АНТОН: Включи і вдягайся.

АНТОНИНА: Єсть включити і вдягатись. Яку сукню?

АНТОН: Темно-червону пухнату» [52, с. 29].

З цієї цитати стає зрозумілою роль Антона та Антонини. Бачимо, що їхня сім'я – це зразок патріархального класичного подружжя, на відміну від пари Валентина та Валентини.

Завдяки інтеграції автором акторських реплік у сюжет виникає відчуття, що драматург не втручається у перебіг подій і не керує репліками персонажів, вони самі грають те, що хочуть. Такі експерименти з мовою та архітектонікою сюжету є і в п'єсі «Близнята ще зустрінуться». Ця багатощарова театральність частково розмиває опозицію справжнє/несправжнє, реальне/уявне. Таким чином, п'єса стає метатекстуальною. Завдяки феномену гри Ігорю Костецькому вдається загострити екзистенційні мотиви та презентувати проблему автентичності життя.

Виокремимо у п'єсі фундаментальні складові поетики «театру абсурду»: гротеск і парадокс.

Гротескними є образи Валентина та Валентини, також завдяки гротеску в п'єсу інтегровані елементи життя. У тексті драми наявні ситуативні парадокси:

- спокуса – це релігія, що рятує подружжя;
- щастя подружжя – це пекло на землі.

Через те, що форманти драми абсурду міцно вплетені у сюжет твору та є головними стрижнями побудови образів у п'єсі, розглянемо їх у комплексі з іншими особливостями. Принагідно проаналізуємо другорядні форманти поетики абсурду.

Гротескність образів Валентина та Валентини виступає підсилювальним засобом для передачі парадоксу спокуси як релігії. З Валентиною автор знайомить читача на початку п'єси. Вона сидить у ресторані за столиком неподалік Антона й Антонини. Валентина – карикатурно-комічний образ. Її дії у ресторані нагадують фарс. Вона двічі замовляє раків, потім відмовляється від них, просить офіціанта якнайгірше висловлюватися про Антона й Антонину: «КЕЛЬНЕР: Постійні мешканці, пристойні люди.

ВАЛЕНТИНА: Не смійте при мені казати, що вони пристойні люди!  
КЕЛЬНЕР: Дуже погані люди, прошу пані.

ВАЛЕНТИНА: Добре. Ще?

КЕЛЬНЕР: Ниці, мстиві, зависливі, приземі, плиткі, самозакохані, скнарі, вовнолюби, кулакоїди і католики до того ж, прошу пані.

ВАЛЕНТИНА: Дуже добре. Ви здібний. Маєте від мене дарунок. Що таке вовнолюби?

КЕЛЬНЕР: То я щоб догодити пані.

ВАЛЕНТИНА: Верзійте ще.

КЕЛЬНЕР: Служу: Котолупи, саломаринатори, базарники, ванда-лески, гумомази, сировантажники, склянкогроми, гицелі, милоїди, грамофоножери, підтинники, каштанотряси, пляшкогризи, бульбов-ники, личаки, лахмани, пивоноси і лихварі до того ж, прошу пані» [52, с. 37].

Валентина використовує епатаж для привернення уваги до себе. Вдає, що має особливий смак: їсть консерви із нагрітим молоком. Поводить себе так, ніби вона досвідчена спокусниця і має вагомий вплив на оточення. Ця пані є повною протилежністю Антонини. Вона не належить до «берегинь

домашнього вогнища», сталих сімейних буднів. Валентину щодня вабить щось нове, жінка завжди знаходиться у вирі пошуку нових відчуттів. Валентина є головою сім'ї (ймовірно, уособлює феміністку). Їй набридли стосунки із таким же несподіваним і непередбачуваним Валентином. Жінку зацікавив класичний сім'янин Антон.

Валентина виконує роль призвідника до руйнування сталого порядку, адже вона є ініціатором розпаду власної пари й Антонової.

Про Валентина, чоловіка Валентини, у п'єсі вперше згадується під час розмови Антона й Антонини. Антонина називає його «задня частина усякої справи».

Гротескність Валентина виявляється в тому, що його образ побудований з карикатурних, трагікомічних елементів. Він схожий на блазня, який, подібно до другорядних героїв, лише доповнює колорит діалогів. Сам нічого не вирішує й не утверджує власних цінностей: не дозволяє собі ревнувати дружину, дивлячись на її поведінку, не наполягає на офіційному одруженні з нею, не прагне розвалу сім'ї Антонини й Антона. Він вважає себе «штучною людиною». Поведінка Валентина часто є фарсом. Наприклад, прийшовши до Антонини, він купує у неї пляшку шампанського. Цікаво, що у виголошених ним монологів вчувається думка та коментарі автора: «ВАЛЕНТИН: Леді та джентльмени, далі. Про пасьянс не було випадково. Є думка, що наш театр виникає з музичної стихії. Ви не могли не помітити, що нинішня вистава грається під знаком нетривкості слів. Наша вистава – революційний протест проти природної гармонії. У вухо, нахилене до натурального звукоряду, влітає дисонанс. Музика деструкції б'є його в зуби» [52, с. 4].

Незважаючи на комічну метафоричність поєднання останніх двох речень цитати, у ній звучить декларація, яка є свідченням того, що Ігор Костецький, на відміну від Миколи Куліша, свідомо творив «драму абсурду». На думку Соломії Павличко, «те, що Костецькому не вдалося поки сформулювати у статтях, окреслити теоретично, він цілком свідомо робив у оригінальних



творах, наближаючись у них до поетики абсурду, яку можна було б назвати беккетівською, якби п'єси Беккета не були написані на кілька років пізніше» [83, с. 41]. «Костецький активно вивчав західний естетичний досвід недавнього минулого і пропагував його з немалим ентузіазмом. Усе це мало служити меті модернізувати українську культуру, інтегрувати її в світові літературні процеси» [85, с. 41].

Щоб проаналізувати перший парадокс п'єси, маємо розглянути образи Антона й Антонини. Антон – це голова класичної патріархальної сім'ї. Він звертає увагу на дрібниці, які й обговорює з дружиною: «Антон: Мій фах подробиці» [52, с. 24].

Він дещо зверхньо ставиться до дружини, хоче, аби вона була повністю підконтрольною йому. Як зазначає дослідниця творчості Ігоря Костецького І. Юрова, Антон – це дрібноміщанський, класичний чоловік, який тягнеться до змін і перетворень. Він хоче втекти від сімейних буднів [125, с. 79].

Антонина, навпаки, – «хранителька домашнього вогнища» [125, с. 79]. Їй подобається стиль життя, в якому панує сталість і впорядкованість [125, с. 79]. Її повністю влаштовують схожі між собою щоденні будні, вона усвідомлює своє місце у сім'ї й готова підкорятися чоловікові. Цікаво, що виявляє автор таку психологію жінки через мотив гри, який наскрізно проходить через всю п'єсу. Подружжя знічев'я починає грати у начальника та підлеглого. Одну з важливих складових стосунків сім'ї Антона й Антонини можна презентувати цим фрагментом діалогу подружжя: «Антонина: Єсть пане начальнику» [52, с. 25].

Словесна гра показує те, що Антонина готова вибачати й всіляко підтримувати свого чоловіка.

Оскільки пари об'єднані поіменно, їх можна сприймати як дві моделі подружнього життя. Валентин і Валентина не мають впорядкованих і стабільних стосунків, кожен наступний день їхнього життя не схожий на попередній. У їхній сім'ї головує жінка. Подружжя живе у цивільному

шлюбі. Натомість подружжя Антона й Антонини уособлюють діаметрально протилежні моделі життєвого укладу. Вони офіційно одружені, мають свої традиції (на вихідних ходять у церкву, а потім – у ресторан), кожен день їхнього спільного життя нагадує попередній. Головою сім'ї є чоловік, а дружина – господиня, яка йому підкоряється.

Життя Антонини та Антона є замкнутим, циклічним. Кожен день відрізняється від попереднього лише дрібницями. Життя Валентини та Валентина, навпаки, позбавлене циклічності. Саме через бажання вирватися із замкненого кола буднів Антон і робить крок назустріч Валентині.

Антон вабить Валентина як уособлення несподіванок і пригод. А Валентин, навпаки, втомившись від несталості дружини, зваблений спокійним, циклічно замкненим світом життя Антонини.

Призвідниками переходу до іншого способу життя є жінки – Валентина й Антонина. Вони грають ролі активних спокусниць. Антонина зваблює штучного та вільного у своїх стосунках Валентина, а дружина останнього спокушає Антона. Чоловіки на деякий час піддаються спокусам, але о 21 годині Антон і Валентин знову повертаються до своїх дружин і звичного способу життя. Постійна зміна партнерів відкриває пошук кожного з персонажів як власної сутності, так і способу життя, який би міг максимально задовольнити всі його потреби та вимоги. Проте жоден з героїв драми не знаходить щастя у нових стосунках і змушений повернутися до старого життя.

Дружини-спокусниці зазвичай розвалюють сім'ї, однак у цій п'єсі вони виконують абсолютно іншу роль – оновлюючу. Цей парадокс спокус як філософії, що рятує стосунки подружжя, виявляється в тому, що головні дійові особи починають розуміти своє щастя лише тоді, коли потрапляють у інші умови. Це й підштовхує їх поновити власні сім'ї до кінця дня.

Тлумачення першого парадоксу виводить нас на розуміння другого: щастя подружжя – це пекло на землі. Другий парадокс вибудований на основі

сім'ї Антона й Антонини. На початку п'єси бачимо їхні сірі будні, міщанський стиль життя й пліткування. Їхній стиль життя виглядає монотонно та статично. Як пекло своє подружнє життя сприймає Антон, він наголошує, що помічає дрібниці. Але потім, після проведення часу із Валентиною, Антон розуміє, що те «пекло з Антоніною» і є щастям. Цікаво, що до переоцінки буття вдаються лише Антон і Валентин, внутрішні імперативи призвідників розпаду пар – Валентини та Антонини – лишаються незмінними. Така односторонність змін презентована автором для фокусування уваги саме на світосприйнятті чоловіків, які жадали змінити власний стиль життя.

Звернімо увагу на імена головних дійових осіб. Драматург-емігрант підійшов до їхнього вибору не менш виважено, ніж Микола Куліш. У них закладений символічний зміст, який дає змогу частково зрозуміти ідею п'єси. Важко не порівняти назву твору із назвою картини XVI сторіччя «Спокуси святого Антонія» Ієроніма Босха. Серед католиків довгий час були поширені мотиви життя Антонія, який продемонстрував неабияку твердість у дотриманні віри та стійкості перед спокусами були популярні серед католиків довгий час. За християнською легендою, Антоній був багатого та освіченою людиною. Він відчув необхідність служити Богові, роздав своє майно бідним і пішов у пустелю, щоб вести там праведне життя. Злий дух намагався збити Антонія з правильного шляху: будив у ньому жаль за колишнім життям, підкреслював нерозумність самотнього існування, нагадував про сестру, позбавлену майна тощо. Однак Антоній здолав усі спокуси і був за це винагороджений Богом. Звернення до цієї життійної історії було характерне і для поетів Нью-Йоркської групи. Вони переосмислювали агіографічні мотиви у медитативному ракурсі. У циклі віршів «Спокуси святого Антонія» Емма Андієвська робить наголос на проблемах стосунків людини та Бога, важливості відчуття Його постійної опіки, необхідності подолання у собі сумнівів у існуванні божественної сили, особливостях

спокуси як невід'ємної частини людського життя, прагненні жити у безпосередньому зв'язку з Богом. Антоній у сюрреалістичних медитаціях Емми Андієвської є насамперед святим, він хоч і вагається, але не втрачає віри, відчуває Бога і перемагає диявола своєю духовною силою. Таку особливість помітила дослідниця творчості Ігоря Костецького Ю. Юрова, яка детально аналізує християнські мотиви у п'єсах драматурга.

Ігор Костецький апелює до буденного життя пересічних людей, саме тому в назві п'єси Антона названо «несвятим». Незважаючи на заперечення автором впливу християнських алюзій на його п'єсу, бачимо, що роль спокус як в житті Антонія, так і в житті Антона дуже важлива. Спокуса підсилює у першому випадку віру, в другому – почуття до дружини. Цікавим втіленням християнських (католицьких) алюзій є й імена другої пари – Валентин і Валентина. Святий Валентин у католицькій традиції уособлює рятівника кохання. Він є одним із перших проповідників християнства у Римі. Валентин вінчав закоханих навіть в ув'язненні.

Таким чином, послуговуючись лише семантикою та значеннями імен, можемо говорити про концепцію, закладену автором, яка презентує два подружжя як дві стихії. Перша стихія (Антон й Антонина) втілює випробування, друга стихія (Валентин і Валентина) – кохання. Аналізуючи підбір імен у п'єсі, варто згадати про мотив двійництва. Він проходить наскрізно в усій творчості драматурга й виявляється у парності персонажів та імен. Проте цей мотив тут не настільки явний, порівняно із п'єсою «Близнята ще зустрінуться».

Ігор Костецький, створюючи п'єси за зразками європейської модерністської прози, справді випередив визначних «корифеїв» «театру абсурду» в Європі. В окремих діалогах його персонажів повністю відсутній мовний код, хоча слів у них міститься чимало. Цей «камбрбум», як назвав його О. Грицай, виглядає абсурдно лише з погляду читача. Дійові особи, здається, чудово розуміють одне одного.

Мова п'єси відповідає всім типовим прийомом абсурдизації. З перших сторінок твору впадає в очі повторення та переінакшування попередньо вимовлених речень: «АНТОН: Отже, подробиці. Подробиці мій фах. Запам'ятай: мій фах – подробиці» [52, с. 41].

Діалоги дійових осіб позбавлені основної смислової функції. Відповіді на питання часто не пов'язані із самими питаннями. Прийомом «порожньої балаканини» часто послуговувалися у власних п'єсах С. Беккет і Е. Йонеско. У деяких епізодах твору спілкування персонажів перетворюється на суцільний вияв гротеску. Добре ілюструє це вище наведена розмова Валентини із Кельнером, коли останній на вимогу пані без причини ображав Антона й Антонину.

Цікаво, що Ігор Костецький активно послуговується власними неологізмами, що додає комічності діалогам: «Котолупи, саломаринатори, базарники, ванда-лески, гумомази, сировантажники, склянкогроми, гицелі, милоїди, грамофоножери, підтинники, каштанотряси, пляшкогризи, бульбовники, личаки, лахмани, пивоноси і лихварі до того ж, прошу пані» [52, с. 37].

Серед мовних особливостей твору впадає в очі й використання автором гри слів і фразеологізмів. Такими прийомами Ігор Костецький ніби доповнює мотив театральності п'єси, коли справжні інтенції вуалюються фразеологізмами: «Валентина: «З вами не можна варити раків». [52, с. 41].

У мові виявляється й схильність автора до експериментів, його герої промовляють реченнями, у яких актуалізується не семантична, а лише фонетична функція, що позбавляє систему всього висловлювання інформації.

Наприклад: Валентин: «Ревнощі – це зі світу псів, лосів та лососів» [52, с. 42].

Аналіз особливостей мови показав, що мотив театральності у п'єсі побудований за принципом матрьошки. Репліки штукарів про те, що вони грають у модерному театрі, свідчать про верхній рівень гри. Сюжет, вибудований навколо головних персонажів, – це другий рівень, гра, в яку

грають ці персонажі, – третій рівень. Найнижчим рівнем є фразеологізми та гра слів.

За І. Юровою, у проекції персонажів автор активно послуговується прийомом парності, або мотивом двійництва [125, с. 76]. Мало не кожен персонаж п'єси має свого антагоніста. Йдеться не лише про протилежність життєвого укладу двох подружніх пар, а й про антагонізм персонажів другого плану. Наприклад, на початку твору чуємо репліки від старої жінки, наприкінці – від дівчинки. Також впадає в очі й те, що відвідувачами закладу харчування, куди вирушили зранку Антон і Антонина, є чоловік із вусами та чоловік без вус.

Завдяки використанню поетики абсурду, застосуванню складних модерних прийомів автор порушує у п'єсі низку глобальних проблем: природи нерозуміння між чоловіком і жінкою, співвідношення природнього й штучного в житті людини, вибору та щастя. Про подібну проблематику твору згадують у своїх монографіях й дослідники творчості Ігоря Костецького – І. Юрова та Г. Давиденко.

І. Юрова вважає, що Ігор Костецький бачить проблему нерозуміння подружжя у відмінній природі чоловіка та жінки: «Психологічно "класична жінка" тягнеться до упорядкованості та сталості, "класичний чоловік" – до змін та перетворень. Це правило реалізується у "правильній" парі-опозиції: Антонина є охоронцем домашнього вогнища, від якого намагається втекти Антон. Натомість у "неправильній" парі-опозиції Валентин прагне сталості, а Валентина – зміни, зваблення, знищення тихого спокою родини Антона і Антонини, від чого хоче втекти Валентин» [125, с. 76].

Погоджуємося із думкою дослідниці, однак, на наш погляд, однією із причин нерозуміння подружжям одне одного є різне сприйняття щастя. Ігор Костецький чітко відобразив у п'єсі, що для Антонини буденні дрібниці і є щастям. Антона, навпаки, це дратує, він себе називає фахівцем із подробиць.

Однак через деякий час чоловік усвідомлює цінність дрібниць у подружньому житті й повертається до Антонини.

Проблема штучного й природнього, опозиція справжнього та нереального порушували в європейській драматургії 20-30-х років ХХ сторіччя. Зокрема, до неї звертався й італійський драматург Л. Піранделло. Як ми вже згадували вище, він навіть використовував схожі художні засоби, як Ігор Костецький. У його п'єсах, окрім дійових осіб, були актори. Микола Куліш також звертався до таких художніх прийомів, але в інший спосіб. Він вводив у п'єсу героя, який перебував у опозиції до суспільства. Так, про соціалізм як про справжній інструмент поліпшення життя говорив герой Миколи Куліша Малахій Стаканчик. Однак наприкінці твору стає зрозуміло, що це оманливий шлях до щастя. Цікаво, що Ігор Костецький вибудовує розгляд проблеми справжнього – несправжнього, штучного – природнього, послуговуючись як прийомами Л. Піранделло, так і Миколи Куліша. Адже у «Спокусах несвятого Антона» паралельно із дійовими особами грають актори, які розмивають відчуття реальності, й також діє персонаж Валентин, як виразник «штучної людини», як він сам себе називає. Автор неоднозначно ставиться до «штучності» в людях. Його персонаж Валентин через свою «штучність» не приймає рішень, є нерішучим, пливе за течією. Неприродність чоловіка, голови сім'ї, призводить до фіктивності шлюбу. Саме таким є шлюб Валентина та Валентини. Ймовірно, одним із наслідків «несправжності» шлюбу є те, що Валентина прагне зруйнувати іншу сім'ю. З іншого боку, у творі звучить думка, що героїзм притаманний штучним особистостям, бо ризик життям не природний для людини.

Проблему вибору автор показує через призму свідомості Антона. Адже він має обирати: піддатися спокусам і власному внутрішньому бажанню щось змінити чи протистояти цьому, продовжувати жити старим життям чи обрати нове з іншою супутницею. Його вибір залежить від ціннісних орієнтирів героя як чинника формування щастя. Як бачимо, у власному розумінні щастя

Антон еволюціонує. Якщо спочатку він вбачає щастя у різноманітності буднів і нових пригодах, то в кінці п'єси схиляється до протилежного розуміння радощів життя й повертається до Антоніни. Таким чином, Ігор Костецький показав, що поняття подружнього щастя залежить від двох складників – вироблення певного стилю життя та усвідомлення цього укладу найбільш вдалим для себе. Ні без першого, ні без другого щастя неможливе. Так, Антон, вибудувавши для себе власну концепцію життя, нехтує нею в пошуках чогось нового. Завдяки порівнянню нового та старого укладу він починає цінувати те, що втратив. Однак такий шлях до усвідомлення щастя є й трагічним, це певною мірою точка неповернення для душевної гармонії. Таку думку наводить дослідник творчості Ігоря Костецького Г. Давиденко: «Хоч вони і втратили відчуття легкого, безжурного життя, яке назавжди покидає людину, знайому зі стражданнями, відчуття сталості і тривкості реального світу, та тепер краще розуміються на житті, глибше пізнали одно одного і, що важливіше, кожен зміг пізнати себе самого» [24, с. 43].

Цікаво, що поштовхом до розвитку подій у п'єсі стали не конкретні життєві явища, а введення у п'єсу «акторів модерного театру». Не дарма драматург зазначає, що актори та штукарі виконують роль персоніфікованих почуттів людини: «зздрості», «злості», «совісті», «брутальної сили» тощо. «Втручаючись у життя людей, ускладнюючи його неординарними ситуаціями, провокуючи, спокушуючи, ставлячи перед вибором, лицедії загострюють їхні відчуття і почуття, роблять їх чутливішими до страждань» [24, с. 43].

Отже, п'єсі Ігоря Костецького «Спокуси не святого Антона» наявні чисті риси поезики абсурду, які перегукуються із пізнішими творами С. Беккета та Е. Йонеско. П'єса «Спокуси несвятого Антона», не зважаючи на беззмістовність діалогів, розмиту сюжетність, несе філософську ідею, вона наштовхує на роздуми про значення спокус у буденному житті. Також завдяки модерним засобам побудови конфлікту та сюжету Ігор Костецький



зміг втілити свій задум – створити п'єсу із експериментальною формою, яка мала б філософський зміст. Для поглиблення ідейного наповнення в твір інтегрований мотив парності індивідів, об'єднаних іменами або зовнішньою схожістю, взаємозамінності людей за покликаннями та уподобаннями, що загострює проблему нівеляції та схематизації особистості.

Схожа концепція реалізована і в драмі Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться».

### 3.3. П'єса Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» як експериментальне явище української драматургії

П'єсу «Близнята ще зустрінуться» Ігор Костецький написав 1947-го року. Вперше прочитав її публічно 6 листопада того ж року на конференції Мистецького українського руху, що відбувалася у німецькому місті Майнц-Кастелі й була присвячена драматичним творам. Опублікували твір 1948-го року в другому числі журналу «Арка», а через 15 років ця п'єса, як і «Спокуси несвятого Антона», увійшла до збірки «Театр перед твоїм порогом» (виданої 1963-го року).

Ігор Костецький писав п'єсу «Близнята ще зустрінуться» протягом трьох ночей, лікуючись у регенбурзькому шпиталі у серпні 1947-го року, про що згадує у передмові до збірки драм «Театр перед твоїм порогом». А вже на початку осені автор переробив більшість діалогів.

Жанр твору письменник визначив як «п'єса в масках». Таке рішення було невипадковим, адже Ігор Костецький вважав, що театр почав відходити від своєї суті й прагнув повернути йому первісні елементи. Одним із таких є використання масок при мінімальній кількості акторів. Проте у п'єсі «Близнята ще зустрінуться» концепт масок є ще й невід'ємним елементом ідейного змісту твору.

У п'єсі йдеться про новорічний маскований бал під час окупації міста. 16 дійових осіб драми весь час перебувають у приміщенні, де відбувається бал. Головні герої п'єси брати-близнюки, яких розділили у дитинстві, представляють дві протилежні ідеології – вбивства заради ідеї та неприпустимості будь-якого вбивства.

Твір побудовано завдяки використанню модерністських засобів як на композиційному, так і на ідейному рівнях. У ньому неважко помітити риси екзистенціалізму й авангардизму. Також автор послуговується стильовими елементами українських інтермедій. Ідейний рівень п'єси прочитується складно, однак він не настільки завуальований, як у драмі «Спокуси несвятого Антона».

На відміну від сприйняття драми «Спокуси несвятого Антона», емігрантська та українська критика схвально оцінила нову п'єсу Ігоря Костецького. Автора це насторожило: «Драматург дедалі з більшою підозрою ставиться до творів, написаних, як-то кажуть, одним духом. Що ж до того, що з творів, які дістають схвалення відразу в кількох цілком різних таборах думки, рідко бувають добрі речі, автор не сумнівався сливе ніколи. З кожним черговим перечитуванням «Близнят» автор залишався менше й менше задоволеним з них» [52, с. 9].

Після публічного прочитання Ігорем Костецьким п'єси, відгуки про неї почали жваво поширюватися в різних виданнях. Цікаво, що про твір писали не лише в емігрантських літературних журналах і газетах, а й у польських. Наприклад, польський критик Віктор Подоський опублікував схвальний матеріал у газеті «Kronika» за листопад 1947-го року. Свіжою й цікавою назвали п'єсу в німецькій газеті «Час» (Фюрт). «Може вперше письменникові пощастило знайти в цій п'єсі те, чого йому весь час бракувало: почуття міри і володіння виразним гострим сюжетом. На традиційному від Плявта й Шекспіра сюжеті про двох близнят, перенесеному в романтичні обставини українського підпілля часів німецької окупації, письменник у незвичайно легкому діялозі ставить проблеми нашої доби» [52, с. 7]. «Автор по-акторськи прочитав свою оригінальну п'єсу. Тло – масковий балъ під новий рік під час окупації, – писаву тижневику «Неділя» за листопад 1947-го року В. Глушко (проф. Валентин Гаєвський). – Борючись проти засилля літератури в театрі, Костецький для ідейного зерна своїх «Близнят» – право

на вбивство людини в інтересах батьківщини – використовує все багатство театральної спадщини: тут і інтермедії, і піранделлівська гра в театр, і ще Плявтом та Шекспіром використана ситуація близнят з їх неймовірною подібністю, яка викликає плутанину. Але, захопившись інтригою, театральним загостренням п'єси, автор блідо розгорнув ідейне ядро свого твору. Воно затушкувалося й відійшло на задній плян. Процес кристалізації шукань та експериментаторства Костецького дав тут свої позитивні наслідки. П'єса ясна в своїх лініях і задумі, – вона струнка будовою, напружена інтригою, має легкі, шліфовані діалоги, викликає увагу та зацікавлення» [52, с. 7].

Вважаємо реакцію на п'єсу позитивною із двох причин: по-перше, літературне оточення вже було готове до експериментів Ігоря Костецького, адже в поезії його прозових творів було чимало авангардистських рис. Також доволі нетиповою і незбагненою для тогочасних критиків виглядала п'єса «Спокуси несвятого Антона». По-друге, на відміну від першої драми, у торі «Близнята ще зустрінуться» автор чітко вказує місце дії і конкретно виводить проблему. Підтвердженням доцільності наших припущень слугує цитата Володимира Державина із брошури «Три роки літературного життя на еміграції» (1945–1947): «Ніякі експериментувальні збочення, ніякі теоретичні непорозуміння не знижують високоартистичного рівня його мистецького хисту і не застують органічної щирости його справді творчих новаторських шукань» [52, с. 7].

Таким чином, Ігор Костецький у п'єсі «Близнята ще зустрінуться» «знизив градус» експериментаторства, чим зробив твір доступнішим для сучасників. Такий хід не знівельював вартісності п'єси. Її концепція добре продумана, яскраво простежуються закладені мотиви парності та двійництва. Однак головною особливістю драми як на формотворчому, так і на змістовому рівнях є наявність чистих елементів поезики абсурду. Це вже

друга п'єса Ігоря Костецького, у якій яскраво виражені форманти «театру абсурду», що набуде популярності в Європі через кілька років.

Отже, драма «Близнята ще зустрінуться» є п'єсою Ігоря Костецького, написаною у річищі поетики абсурду. На відміну від «Спокус несвятого Антона», цей твір критика сприйняла схвально через зрозуміліші сюжет і яскравіше виражену ідею.

### 3.4. Реалізація концептів «театру абсурду» в п'єсі «Близнята ще зустрінуться»

Почати аналіз п'єси «Близнята ще зустрінуться» Ігоря Костецького варто з детального розгляду складових поетики абсурду – гротеску та парадоксу.

Гротеск виявляється у таких частинах досліджуваного твору:

- пролог;
- бал.

Найприкметнішими ситуативними парадоксами в п'єсі є:

- радість під час окупації;
- людина, яка вбивала інших, не є прибічником ні ідеї вбивства, ні ідеї пацифізму;
- співпраця ідейних ворогів.

Перші рядки прологу починаються зі слів розпорядника балу, який розповідає про кризу театру й особливості вистави, презентує її постановку як п'єсу в «найчистішому» вигляді без впливів різних культурних епох. Незважаючи на те, що його серйозна оповідь про театр поступово переходить у сатиричну й навпаки, він намагається бути відвертим – зізнається, що його жарти невдалі, а сюжет твору – запозичений. Розпорядник ніби ненав'язливо заграє із реципієнтом. Стиль його розмови наскрізь гротесковий, у ньому поєднано сатиричне й трагічне. Розпорядник навіть позірно це підкреслює: «Я весь час намагаюся видушити з себе дотеп і що з того нічого не виходить. Так, не виходить. І не може вийти. Бо це в мене, так би мовити, сміх крізь сльози. За задумом автора, вистава не мала бути комедією. Навпаки, вона мала бути дуже драматична, з гострою ситуацією, з психологічним переживанням» [54, с. 23].

Цікаво, що наратор у пролозі одночасно виконує роль конферансьє, блазня й автора п'єси. Як конферансьє він оголошує початок вистави, кількома реченнями окреслює її сюжет, часопростір і умови, у яких працюватимуть актори. Мов блазень середньовічного театру, він намагається розважити глядачів дотепами. Авторська думка від розпорядника звучить, щоб підготувати реципієнта до вистави, підкреслити автентичність її постановки та велику складову імпровізації у ній.

Автор чітко відображає у пролозі фундаментальні риси «театру абсурду»: «...незрозуміло, де відбувається дія, коли хто виходить і коли хто зникає» [54, с. 23]. Згадаймо засадничі положення абсурдистів щодо дії, місця та часу в драмі: дія у концепції «театру абсурду» є умовною, не завжди завершеною, часто виявляється у вигляді безглузких розмов. Час і місце – також умовні, повністю не визначені. Всі ці особливості драми абсурду бачимо у пролозі п'єси «Близнята ще зустрінуться», хоча й поданий вище перелік умовностей у ній є не явним, а лише задекларованим автором. У подальшому розгортанні сюжету ці риси умовності набудуть виразності.

У пролозі п'єси помітні яскраві риси поетики абсурду. Вони презентовані насамперед у мові, яка відповідає таким лінгвістичним рисам драми абсурду, як: беззмістовність, «порожня балаканина», мовні повтори. Попереднє речення зовсім не пов'язане із наступним. Майже кожна репліка в діалогах несе нову думку, яка зовсім не стосується розкриття змісту твору чи налаштування реципієнта до готовності сприйняття якоїсь ідеї: «І на обличчі моєму немає ані краплі гриму – можете переконатись. Тим то ви й думали, що це не пролог, а так собі щось. Дорогі глядачі, театр переживає кризу. Мені не дозволено про це так широко оповіщати. Особливо повстає проти того наша примадонна» [54, с. 23]. Сміслові та мовні повтори переходять із абзацу в абзац. Наприклад, декілька разів згадується про кризу театру: «Так от, мені заборонено занадто багато говорити про кризу театру. Театр взагалі, а наш зокрема переходить тяжку кризу. Криза не в тому, що нема чого

виставляти. Ні, п'єс є багато всяких, і між ними є навіть добрі. Криза в тому, що не знають, як виставляти» [54, с. 23].

Двічі нагадується про місце дії в п'єсі: «Звучить так: масковий бал під Новий рік під час окупації» / «Таким чином, увага: маскований бал під Новий рік під час окупації» [54, с. 23]. Такий прийом відображає парадокс на понятійному рівні: з одного боку, в словах розпорядника балу вчуваються абсолютно безглузді речі, а з другого – реципієнту дається можливість вловити цілком зрозумілу думку, що базується на чіткій позиції автора: «Ні, п'єс є багато всяких, і між ними є навіть добрі. Криза в тому, що не знають, як виставляти» [54, с. 23]. Ця цитата доводить думку про постійне прагнення Ігоря Костецького до використання модерних форм і методів для розкриття змісту та ідеї твору.

Отже, елементи гротеску в пролозі виявляються в образі наратора, який одночасно виконує роль конферансьє, блазня й автора п'єси. Разом із цим у мові оповідача звучить левова частка розмовних рис поетики абсурду, що відзначаються тавтологічністю та певною беззмістовністю.

Багатогранним є парадокс, який виявляється у радості на балу під час окупації. На перший погляд, може здатися, що вияв радості та щастя – це природно для людей, а сміх і веселощі під час небезпеки подаються автором як одні з головних цінностей, які проповідуватиме його герой Святослав Тогобочний. Однак радість на балу дуже відносна, адже свято масковане. Справжніх облич, а отже, й емоцій не видно. Маска у п'єсі є яскравим символом гри. Тому можна вважати бал також гротесковою частиною твору, у ньому відчутні карнавальні та фарсові мотиви. Весь бал є грою в щасливе очікування Нового року, адже насправді в умовах окупації, як наслідку військових дій, радісне свято було б не більше ніж фікція. Головні дійові особи – Святослави – протягом всього твору грають по чергово одне одного. Тереса грає прихильника щоразу інших ідей. На відміну від всіх інших дійових персонажів, Полковник – батько Святославів – лишається самим



собою. Отже, можемо говорити про рамкову структуру п'єси із яскраво вираженими мотивами гри. Зовнішнім ігровим обрамленням є пролог, внутрішнім – дії головних героїв. Гра між Святославами й Тересою циклічна, змістове наповнення діалогів із дівчиною час від часу повторюються, але щоразу із більшою напругою. «Інтрига у п'єсі полягає у зміні масок – саме так можна схематично окреслити події, що відбуваються. Тема близнят, запозичена зі світової літератури, тут доводиться до абсурду твердженням про те, що «через брак персоналу» ролі обох дійових осіб грає один актор. Персонажі стають схематичними, максимально віддаленими від реальності ляльками. У них немає іншого вибору, окрім як грати призначені їм автором ролі, не зважаючи на те, що вони намагаються розмірковувати над сутністю свободи волі та реалізації особистості. У цьому полягає принципова відмінність театру Ігоря Костецького від драми абсурду Е. Йонеско чи С. Беккета» [85, с. 11].

Гра у Ігоря Костецького означає принципову неможливість екзистенційного вибору, адже обирати дійові особи можуть лише з масок – найменш істинних артефактів. Навіть кохання залежить від маски-обличчя: Тереса кохає обличчя Святослава, а не його як людину.

У масках танцюють і персонажі другого плану. Автор увів їх у сюжет як тло для дій головних героїв, тому й зображує пари лише штрихами – вихоплює із контексту їхні слова, акцентує увагу лише на деяких деталях. З одного боку, впадають в око беззмістовні діалоги цих пар, що є чіткою мовною рисою поетики абсурду. З іншого – мало не в кожному їхню репліку драматург вкладає своє бачення сучасного театру: «Перша пара: «...і нагадує мені бенкет під час чуми» / «Люба, ти перебільшуєш» / «Скільки разів я вже давала обітницю: не танцювати до кінця окупації. Але мені, либонь, бракує...»

Друга пара: «знов наступив мені на ногу. Коли ти вже набудеш зграбности?» / «Я, нарешті, втрачу всяку...».

Третя пара: «... ах, вивчіть мою душу! Бачите, як воно несправедливо. Якби я була дійова особа у п'єсі, то акторка, що грала б мене, неодмінно говорила б таким голосом: ах, вивчіть мою душу!» / «Але так справді не є. Ви чуєте, я говорю до вас цілковито по-людськи: вивчіть мою душу...».

Четверта пара: «...сказати, що тобі він подобається?» / «Звичайний макогон. Здоровецький і пустопорожній» / «Але ж гарний!» / «Ну, й що з того? Якби увесь світ наповнили самі гарні чоловіки, то, запевняю тебе, ти б сама не знала...» [54, с. 23].

П'єса наскрізь пронизана шекспірівським мотивом – театру як світу й гри у ньому як життя. Акцент на цьому можна помітити не лише в пролозі, а й в діалогах між дійовими особами: «Полковник: Бачите, це як дивитись на справу. Або життя взагалі жарт, і тоді перестати жартувати означає перестати жити. Або ж жарт це виняток із життя. Але в такому разі я, що прожив усе життя жартома, виходить, ніколи і не жив.

Тереса: У мене навпаки» [54, с. 27].

Автор не вказує чіткого місця проведення балу, року та місяця. Йдеться лише про «Новий рік у час окупації». Таким чином можемо говорити про умовне позачасся свята, оскільки воно проходить між «до» і «після», минулим і майбутнім. Бал одночасно є точкою зустрічі близьких людей і певною межею для них, на якій кожен пройде своє випробування.

Логічні зв'язки, наявні у п'єсі, на перший погляд, зруйновано. Читач відчуває плинність і нестабільність тексту. Саме це, разом із невеличкою пантомімою та грою слів, дає змогу назвати драму абсурдистською, або ж нефігуративною.

Підпадають під шаблонні риси поетики абсурду і два головних герої твору: Святослав Тогобочний та Святослав Тутешній. Вони – брати-близнюки, розлучені у дитинстві. Їхні матері теж абсолютно схожі між собою так, як і їхні помічники-близнюки – Петро Тогобочний і Петро

Тутешній. Значна кількість персонажів такого типу, на думку І. Юрової, дає письменникові можливість побудови великої кількості пар на основі спільності інтересів, поглядів, світосприйняття: Святослав Тутешній і Петро Тутешній як товариші та однодумці, прибічники терору, Святослав Тогобочний і Петро Тогобочний як товариші та однодумці, прибічники пацифізму, Святослав Тогобочний і Святослав Тутешній як брати-близнюки та представники абсолютно протилежних теорій, Петро Тутешній і Петро Тогобочний як помічники та представники Святославів Тогобочного і Тутешнього відповідно, запеклі вороги. Проте ці пари також не є сталими, вони постійно розпадаються і відроджуються. Причиною цього є те, що йде постійний пошук персонажами своєї сутності, порятунку від самотності, призначення життя. До кінця балу головні дійові особи мають визначитися із пріоритетними ідеями свого буття. «П'єса “Вони ще зустрінуться” в основі спиралася на таку ж антиномію, що новела “Ціна людської назви”, але доведена до крайнього абсурду, адже дійовими особами були порожні знаки, що репрезентували фройдівський Танатос і Ерос» [49, с. 45].

Розглядаючи наступний парадокс – людина, яка вбивала інших, але при цьому не є прибічником ні ідеї вбивства, ні ідеї пацифізму – варто проаналізувати образ Полковника: «Полковник представляє собою цілісну особистість: людина старого гарту, він розуміє нецілісність сучасного суспільства і власну душевну єдність: «Між вами, найдорожча Тересо, і мною – тисяча років. Ваше покоління ділиться на дві половини» [54, с. 193]. Для Полковника, на відміну від інших дійових осіб, бал не є межевою ситуацією, тому герой не демонструє ні категоричності своїх поглядів, ні мук вибору. Очевидно, Ігор Костецький, увівши у п'єсу Полковника, хотів показати, що в житті кожної людини – своя межа, яка визначає майбутнє. І Полковник її пройшов 35 років тому, адже саме з розколу його внутрішнього світу виникає фізична роздвоєність обох Святославів: «Одна не визнає вбивства цілковито. Друга визнає, але тільки з ідейною метою. Ні та, ні та

половина не мають найменшого уявлення про те, що означало вбивство для нас, хто були офіцерами старих імперій... Ми не мали нічого спільного з пацифізмом... Але ми ніколи і не бруднилися ні об яку ідею вбивства» [125]. Упродовж всієї п'єси Полковник жодного разу категорично не висловлюється про ідею вбивства чи збереження життя. Йому важко полемізувати й теоретизувати навколо цих категорій, бо знає їх на власному досвіді: «Убивця поодиноких людей називається злочинець, а масовий убивця — герой. З такого погляду, я герой, бо вбивав людей не рахуючи» [54, с. 24]. Разом із цим батько Святославів відмежовується від підтримки вбивства заради ідеї: «Полковник: Прошу зауважити, я завжди вбивав тільки тих людей, які хотіли, щоб я їх убивав» [54, с. 27]. Тобто йдеться про вбивства на війні. У такому контексті всі учасники бойових дій усвідомлюють ймовірність смерті. Вбивство заради ідеї Полковник вважає підступним, бо вбивці та жертви не завжди перебувають в рівних умовах. Останні часто навіть не знають, що їх збираються позбавити життя: «Полковник: ніколи до того не було нашою засадою вбивати людину проти її волі» [54, с. 28] .

Полковник, на відміну від інших персонажів, розуміє, що життя циклічне: «Півкола рано чи пізно замикаються» [54, с. 193]. Цим твердженням він прирівнює опозицію синів до абсурдного.

Тереса, дівчина Святослава, своєю згодою як з ідеєю вбивства, так і концепцією пацифізму також нівелює протилежність ідеології кожного зі Святославів. Проте вона це робить несвідомо. Образ Тереси протиставлений образу Полковника. Її образ амбівалентний. З одного боку, дівчина уособлює тип сучасної спустошеної особистості: вона не має власних переконань, радо погоджується з абсолютно протилежними твердженнями обох Святославів. З іншого – можна говорити про цю дійову особу як виразника третьої ідеології – ідеології кохання. Вона вважає почуття вищими за обов'язок. Її не розуміють ні Святослави, ні Полковник. На відміну від інших дійових осіб,

Тереса не намагається когось перевірити чи розпочати власну гру. Через кохання вона максимально щира, а тому й беззахисна. Вдаючись до порівняння внутрішнього світу братів-близнюків і Тереси, можна стверджувати, що її світ є значно природнішим, ніж у Святославів. Вона закохана, має несвідоме чисте почуття, вони – пройняті ідеєю, яку свідомо собі продиктували. Кохання Тереси спрямоване на спокій і щастя, це почуття не є деструктивним. Кожна з ідей братів є шкідливим для суспільства виявом боротьби. Вбивство заради ідеї позбавить життя невинних людей, неприпустимість убивства заради ідеї лишить у суспільстві негідників. Але чистим почуттям і щирості не місце у сучасному світі. Автор доводить свою думку, вдаючись до сюжетного парадоксу – Тереса, яка уособлює кохання, перетворюється на іграшку в руках Святославів. У кінці п'єси вона усвідомлює, що сліпим коханням перетворила себе на маріонетку, на об'єкт жарту інших: «Тереса: Я ввесь час намагаюся жити поважно. Але життя тільки й робить, що жартує зо мною» [54, с. 27]. Дівчина просить вибачення у Святослава за свою відданість. «Тереса була єдиним персонажем у п'єсі, наділеним фемінною цілісністю, проте позбавленим сили волі, схильним безвідмовно підкорятися іншим, стати “за полюбовницею комусь, стати підставною особою, злочинницею, вбивцею”» [49, с. 45]. Однак, незважаючи на слабодухість і довірливість, Тереса є не лише єдиним фемінно цілісним персонажем п'єси, а й найщасливішим, бо вона не відчуває дисбалансу між собою і природою, на відміну від Святослава: «Тереса: Але чому Святослав нещасний?

Полковник: Бо він живе за доби ідей. Він мусить віднаходити ідею під кожним своїм кроком. На кожному кроці він переживає нечуване роздвоєння між своєю чудесною природою та ідеєю. До ідеї він повинен достосовувати свою природу. З мого погляду, це єдиний гріх, що я народив сина з роздвоєною душею» [49, с. 45].

Отже, в цьому розділі ми вирішили одне з найважливіших поставлених нами завдань: встановили приналежність п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» до «театру абсурду». На основі глибокого аналізу досліджуваного твору виявили, що у всіх можливих площинах п'єса українського драматурга пронизана засобами вираження, способом постановки та рисами (від основних до найдрібніших) поетики абсурду.

Було також з'ясовано, що Ігор Костецький був першим, хто вдався до застосування драми абсурду. Він не мав самоцілі в епатажу чи експериментаторстві й тим паче не прагнув популярності через їх використання. Єдине, чого прагнув митець – підняти українську літературу на якісно новий і сучасний рівень. Ігор Костецький раніше, ніж митці Західної Європи, відчув ту страшну й затьяжну кризу, в яку потрапив світ після Другої світової війни. А підсилюючим фактором, який примусив письменника вдатися до пошуку нових форм, стала жахлива й невинна ситуація, у якій опинилася його Батьківщина.

## Висновки

Дисертація присвячена комплексному дослідженню особливостей функціонування поетики абсурду в п'єсах «Народний Малахій», «Патетична соната» Миколи Куліша та «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться» Ігоря Костецького.

Для дослідження поетики абсурду в творчості вітчизняних драматургів важливо було з'ясувати етимологію та значення поняття «театр абсурду», простежити особливості становлення та розвитку цього явища в драматургії, розкрити специфіку та риси поетики абсурду. «Театр абсурду» – це явище модерної літератури, яке виникло на ґрунті модернізму під впливом філософії екзистенціалізму. Витоки драми абсурду сягають античного театру пантоміми, італійської комедії масок, також їх віднаходять у поезиці дадаїзму, сюрреалізму й у творчості письменників епохи Відродження. Першими драматургами-абсурдистами вважають румунина Ежена Йонеско та ірландця Самюеля Беккета, першою поставленою абсурдистською п'єсою – «Голомозу співачку» Ежена Йонеско (1948 р.). Активно послуговуються поетикою абсурду й східноєвропейські автори – поляки Славомір Мрожек і Тадеуш Ружевич, чеський драматург Вацлав Гавел та інші. Їхні твори мають глибоке змістове навантаження та розвинену символічну систему. У річищі традицій абсурдизму створювали своє п'єси й американські драматурги Едвард Олбі та Гарольд Пінтер. Вони так само, як і європейці, порушували у власних п'єсах проблеми буття й акомунікабельності людського суспільства.

Досліджувати «театр абсурду» як явище в драматургії почав англійський критик Мартін Есслін. У монографії «Театр абсурду» (1961 р.) він розглянув основні риси абсурдистських творів і виокремив їхні особливості. Поняття «абсурд» дослідив із лінгвістичної, філософської та філологічної точок зору. Закцентував увагу на тому, що творців драми абсурду об'єднувало

сприйняття буття та світової історії. Абсурдисти не були учасниками певного напрямку чи школи.

Проаналізувавши основні твори, які зараховують до «класики» «театру абсурду», літературознавчі праці, присвячені цьому мистецько-художньому явищу, ми дійшли висновку, що поетика абсурду виявляється на двох основних рівнях – змістовому та формотворчому.

На змістовому рівні в абсурдистських драмах письменники закладають глобальні проблеми нівелювання особистості й сенсу буття.

Одним із об'єктів художнього осмислення для драматургів першої половини ХХ століття було явище тоталітаризму. Тоталітаризм, у розумінні абсурдистів, – це тиск на свідомість, наслідком якого є стандартизовані думки, шаблонні розмови, механічна поведінка. Автори не оминають і вічних філософських проблем: опір злу, здатність особистості зберегти людяність. Нерідко драматурги порушують ці глобальні питання, ставлячи питання реципієнту. Воно звучить у вигляді тієї чи іншої ситуації, змодельованої у творі.

Для ілюстрації вад суспільства чи алогічності світоустрою абсурдисти вдаються до моделювання умовного художнього простору. Фантастика майже завжди тісно переплетена з реальністю.

Герої абсурдистських творів морально скалічені, затуркані та самотні. Більшість із персонажів – негативні.

На формотворчому рівні абсурдисти вдаються до зведення до мінімальної сюжетної подієвості. Їхнім персонажам важко між собою спілкуватися, адже їхні діалоги – неінформативні, наповнені мовною грою, кліше та каламбуром. Безглузді репліки витісняють традиційні діалоги. Тому герої творів не можуть повноцінно порозумітися, вони просто не чують одне одного.

Дійові особи в абсурдистських творах схожі на маріонеток. Вони є образами-схемами, виразниками певних ідей. Особистості героїв зазвичай знівельовані, позбавлені індивідуальності.



Чільне місце в системі другорядних засобів драматургії абсурду посідають символи й архетипи. Ними драматурги послуговуються, щоб донести власні ідеї до реципієнта або підсилити трагізм ситуації.

Моделювання сюжетів абсурдисти здійснюють завдяки двом основним складникам поетики абсурду – парадоксу та гротеску. Суперечлива дія чи твердження головного героя виступає рушієм зв'язки та розгортання сюжету. Парадоксальні ситуації служать каркасом для розуміння ідей, закладених автором у творі. Поєднанням непоєднуваного драматурги відображають свій погляд на життя, яке, на їхню думку, мінливе та невизначене.

Гротеск – це один із видів художньої типізації в літературі, який ґрунтується карикатурному зображенні персонажів і ситуацій у творах. Драматурги моделюють гротескні образи за допомогою комічного та трагічного начал. У драмі абсурдистів гротескну ситуацію чи образ часто супроводжують фарс і буфонади.

Проаналізувавши особливості функціонування поетики «театру абсурду» в світовій драматургії, ми дійшли висновків, що західноєвропейські абсурдисти нерідко використовують беззмістовні діалоги, гру слів, натомість східноєвропейські не настільки активно вдаються до таких засобів. Для них більше характерні прийоми підміни понять на змістовому рівні, які мають донести до реципієнта відчуття абсурдності буття. Американські абсурдисти, на відміну від європейських, «дають відповідь» на питання, поставлені у творі. Це зазвичай не пряма відповідь – позиція автора стає зрозумілою зі зпроектованої ним ситуації.

В українській драматургії елементи поетики абсурду можна віднайти у деяких творах Миколи Куліша, Володимира Винниченка, Ігоря Костецького, Володимира Діброва та інших.

Одним із перших серед українських драматургів вдався до використання рис поетики абсурду Микола Куліш. Він увійшов в історію української драматургії як творець необарокової модерної драми. У його творчості

переплелися безліч філософських категорій, чимало літературних стильових течій, багато як новаторських, так і традиційних художньо-виражених рис вираження. Таке багатство формантів виявлення сюжету, проблеми, ідеї вживалися ним лише заради однієї мети – показати у власних творах цінність людини, її життя.

Досліджуючи такі п'єси Миколи Куліша «Народний Малахій» та «Патетична соната» на предмет особливостей функціонування у них рис поетики абсурду, ми виявили у цих творах гротескних персонажів, парадокси, символи, екзистенційні мотиви, діалоги, що презентують девальвацію мови. Однак стверджувати про повну відповідність творів Миколи Куліша всім ознакам поетики абсурду немає підстав. Адже сюжет у п'єсах Миколи Куліша розгортається за традиційною схемою, а наявність гротеску й парадоксу в його драмах виконує роль підсилювального засобу. Абсурдистські риси у творчості українського драматурга дещо відрізняються від таких, що використовували європейські абсурдисти. Насамперед це стосується дій, які в п'єсах Миколи Куліша є зв'язними та логічними, на відміну від дій у творах Самюеля Бекета й Ежена Йонеско. Все інше – герої, особливості розгортання сюжету, розкриття проблеми та ідеї – схоже, але в творчості Миколи Куліша ми відчуваємо більшу поліфонію різноманітних впливів і мотивів. Тому вважаємо Миколу Куліша передвісником становлення «театру абсурду» в драматургії.

Натомість у п'єсах «Спокуси несвятого Антона» та «Близнята ще зустрінуться» Ігоря Костецького поетика абсурду репрезентована значно виразніше. Твори письменника сповнені елементами гротеску та парадоксу, насичені мовними каламбурами, грою слів, маріонетковими персонажами, що не спроможні на взаємний діалог, нелогічними діями, деструктивним сюжетом. Як і французькі абсурдисти, Ігор Костецький закладав у свої твори потужний філософський зміст, через сюжети і діалоги дійових осіб порушував глобальні питання.

Дослідивши історико-літературний контекст першої половини – середини ХХ століття, ми дійшли висновку, що Ігор Костецький став першим драматургом, який вдався до поетики абсурду. Він написав п'єсу «Спокуси несвятого Антона» 1946-го року, а Ежен Йонеско свою «Голомозу співачку» – 1948-го. Оскільки поняття «театр абсурду» увійшло до науково-літературного вжитку лише в шістдесятих роках, то творчість Ігоря Костецького, як й Ежена Йонеско, не могла бути визначеною у 40-50-их роках як така, що відповідає критеріям цього лейтмотиву. Можливо, причиною того, що драматургію Ігоря Костецького не згадують поряд із творчим доробком Ежена Йонеско та Самюеля Бекета у світових наукових працях є те, що його твори не ставили на сцені й тому вони не набули широкого резонансу в Західній Європі 40-50-их років.

Для розгляду зазначеної у дослідженні проблематики було використано значний обсяг джерел (тексти п'єс, спогади про митців) та критичної літератури, а також праці, присвячені розкриттю поняття «театр абсурду».

Особливу перспективу має подальше вивчення питання про риси «театру абсурду» як підґрунтя для розкриття важливих гносеологічних проблем. Також плідним видається порівняння рис поетики абсурду в творах Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» та Самюеля Бекета «Чекаючи на Году». Це дослідження може стати фундаментальнішим, якщо додати до об'єкта вивчення ще один твір Ігоря Костецького – «Дійство про велику людину» та п'єсу Ежена Йонеско «Голомоза співачка», адже така праця дасть можливість виявити низку розбіжностей, а також схожих рис творів представників різних національностей, написаних у річищі «театру абсурду».

## Список використаних джерел

1. Абрамович С. Біблія як форманта філологічної культури / С. Абрамович. – Чернівці: Рута, 2002. – 230 с.
2. Агеєва В. Екзистенційні мотиви у драматургії Миколи Куліша / В. Агеєва // Наукові записки. Філологія. – К. : Видавничий дім «КА Academia», 1998. – Т. 4. – С. 52-59.
3. Антофійчук В. Трансформація образу Іуди Іскаріота в українській літературі ХХ ст. / В. Антофійчук // Слово і час. – 2001. – № 2. – С. 52-58.
4. Аристотель. Поетика / Аристотель. – К. : Мистецтво, 1967. – 136 с.
5. Багрянний І. Душа “Народного Малахія”: (з нагоди вистави п’єси М. Куліша українським театром під мистецьким керівництвом В. Блавацького) / І. Багрянний // Пам’ять століть. – 1998. – № 5. – С. 38-43.
6. Барабан Л. П’єси М. Куліша за рубежом / Л. Барабан // Сучасність. – 1992. – № 12. – С. 25-28.
7. Беккет С. В ожидании Годо / Семюель Беккет. Серия Классика. – М. : 2010. – 288 с.
8. Беккет С. Остання стрічка Среча / Семюель Беккет // Всесвіт. – 1988. – № 1. – С. 134-138.
9. Бельдій А. Микола Куліш. П’єси / А. Бельдій // Куліш М. П’єси. – К. : Наук. думка, 1998. – 301 с.
10. Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту / Пер. І. Огієнка. – West Germany: Drukhaus Gummersbach, 1988. – 1528 с.

11. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: монографія / А. Біла. – 2-ге вид., доповн. і перероб. – К. : Смолоскип, 2006. – 464 с.
12. Блохіна Н. Екзистенціальний дискурс драматургії Миколи Куліша / Наталя Блохіна // Магістеріум. Літературознавчі студії. – 1999. – №2. – С. 36-40.
13. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг: [Сб. статей]. – М. : Языки славянской культуры, 2004 – С. 7-72.
14. Васильєв Є. Драматургія парадоксу: проблема типології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.06 "Теорія літератури" / Васильєв Є. – Дніпропетровськ, 1998. – 16 с.
15. Васильєв Є. "Театр абсурду" та "театр парадоксу": проблеми термінології / Є. Васильєв // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2005. – №22. – С. 186-189.
16. Волков А. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / А. Волков / Буков. центр гуманіт. дослідж.; [за ред. А. Волкова (голова) та ін.]. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 634 с.
17. Галич О. Теорія літератури : [Підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв – К. : Либідь, 2001. – 488 с.
18. Гегель Г.-В.-Ф. Эстетика : в 2 т. / Г.-В.-Ф. Гегель. – Санкт-Петербург : Наука, 2001. – Т. 2. – 603 с.
19. Голобородько Я. Архітектонічна партитура комедії Миколи Куліша «Мина Мазайло» / Я. Голобородько // Слово і Час. – 2002. – № 12. – С. 11-19.
20. Голобородько Я. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький) / Я. Голобородько // Слово і Час. – 2006. – № 1. – С. 72-84.

21. Гудзенко О. Романтичні засади української драматургії 20-х років ХХ століття : (І.Дніпровський, Я.Мамонтов, М. Куліш) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.01.01 "Українська література" / Гудзенко О. – Київ, 2002. – 19.
22. Гадамер Г.-Г. «Емінентний» текст і його істинність / Г.-Г. Гадамер // Герменевтика і поетика. – К. : Юніверс, 2001. – С. 145-163.
23. Давиденко Г. Театр «абсурду» як один із модерністських напрямків у драматургії II половини ХХ століття / Г. Давиденко. – Глухів: РВВ ГДПУ, 2005. – 54 с.
24. Давиденко Г. Історія зарубіжної літератури ХІХ – початку ХХ століття: навч. посібник. [для студ. вищ. навч. закл.] / Г. Давиденко, О. Чайка – [2-ге вид.]. – К. : Центр учбової літератури, 2007. – 400 с.
25. Діброва В. Шляхи театрального авангарду : Ежен Йонеско / В. Діброва // Всесвіт. – 1988. – № 10. – С. 122-125.
26. Діброва В. Шляхи театрального авангарду : Семюель Беккет / В. Діброва // Всесвіт. – 1988. – № 1. – С. 129-133.
27. Доценко Е. Абсурд как проявление театральной условности [Електронний ресурс] / Е. Доценко // Известия Уральского государственного университета. – 2004. – Режим доступу до ресурсу: [http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0033\(01\\_08-2004\)&xsl=showArticle.xslt&id=a10&doc=../content.jsp](http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0033(01_08-2004)&xsl=showArticle.xslt&id=a10&doc=../content.jsp).
28. Дюрренматт Ф. Собрание сочинений [Текст] : в 5 т. / Ф. Дюрренматт. – Х. : Фолио, 1997. – Т.4 : Пьесы и радиопьесы : пер.с нем. / сост. Е. А. Кацева. – 1998. – 495 с.
29. Дюрренматт, Фрідріх. Суддя і його кат : Повісті, п'єси, роман : Пер. з нім. / Ін-т літ. ім. Т.Г.Шевченка НАН України; [Передм. Д.Затонського; Приміт. Н.Сняданко]. – Х. : Фолио, 2006. – 621 с.

30. Дюшен И. Театр парадокса / И. Дюшен // Театр парадокса (Ионеско, Беккет и другие). – М. : Искусство, 1991. – С. 5-21.
31. Жене Ж. Покоївки : п'єса / Жан Жене ; пер. з франц. – Львів: Кальварія, 2002. –128 с.
32. Журавський П. Стаття з журналу "Круг" за 1923 р.
33. Заєць С. Поетика абсурду в драматичних творах Миколи Куліша : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. : спец. 10.01.01 "Українська література" / Заєць С. – Київ, 2010. – 16 с.
34. Залеська-Онишкевич Л. Жертвоприношення і відкуплення у «Патетичній сонаті» Миколи Куліша / Л. Залеська-Онишкевич // Сучасність. – 1998. – №5. – С. 105-109.
35. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діяспори / Лариса Залеська-Онишкевич // Близнята ще зустрінуться : антологія драматургії української діяспори ; упор. та автор передм. Л. Залеська-Онишкевич. – К.-Львів : Час, 1997. – С. 9-32.
36. Залеська-Онишкевич Л. Роль Великодня у «Патетичній сонаті» М. Куліша / Л. Залеська-Онишкевич // Сучасність. – 1991. – № 9. – С. 48-53.
37. Залеська-Онишкевич Л. Куліш і Брехт: самоствердження героя та самоствердження актора / Л. Залеська-Онишкевич // Сучасність. – 1992. – № 1. – С. 131-135.
38. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі / Л. Залеська-Онишкевич // Антологія модерної української драми / Ред., упор. і вступ. ст. Л. Залеської-Онишкевич. – К.-Едмонтон-Торонто : Видавництво Канадського інституту українських студій, ТАКСОН, 1998. – С. 9-21.
39. Залеська-Онишкевич Л. Про Народного Малахія / Л. Залеська-Онишкевич // Антологія модерної української драми / ред., упор. і вступ. ст. Л. Залеської-Онишкевич. – К.-Едмонтон-Торонто :

- Видавництво Канадського інституту українських студій, ТАКСОН, 1998. – С. 94-95.
40. Залеська-Онишкевич Л. Про Патетичну сонату / Л. Залеська-Онишкевич // Антологія модерної української драми / ред., упор. і вступ. ст. Л. Залеської-Онишкевич. – К.-Едмонтон-Торонто : Видавництво Канадського інституту українських студій, ТАКСОН, 1998. – С. 96-99.
41. Зубрицька М. Ното legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 352 с.
42. Йонеско Е. Голомоза співачка : антип'єса / Е. Йонеско // Всесвіт. – 1988. – № 10. – С. 126-144.
43. Э. Ионеско. Театр абсурда будет всегда / Э. Ионеско // Театр. – 1989. – №2. – С. 152-154.
44. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер // Слово. Знак. Дискурс : антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. ; за ред. М. Зубрицької – Львів : Літопис, 2002. – С. 349-366.
45. Ільницький О. Український футуризм : 1914-1933 / О. Ільницький ; пер. з англ. Рая Тхорук. – Львів : Літопис. – 364 с.
46. Історія зарубіжної літератури ХХ сторіччя : Навч. Посібник / Давиденко Г.Й., Стрельчук Г.М., Гречаник Н.І. – К.: Центр учбової літератури, 2007. – 504 с.
47. Камю А. Міф про Сізіфа / А. Камю // Вибрані твори : у 3 т. / пер. з франц. – Т. 3. – Харків : Фоліо, 1997. – С. 72-162.
48. Касьян В. Філософія : відповіді на питання екзаменаційних білетів: навч. посіб. / В. Касьян. – 5-е вид., випр. і доп. – К. : Знання, 2008. – 348 с.
49. Ковалів Ю. Експериментальні одивлення Ігоря Костецького / Ю. Ковалів // Наукові записки Тернопільського національного



- педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство : Збірн. наук. праць з нагоди 60-річчя докт. філол. наук, проф. М. Ткачука. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – Вип. 27. – 466 с.
50. Кольєр Р. Енциклопедія Кольєра. – 2009. – Режим доступу до ресурсу:  
<http://www.vseslova.com/koler/>
51. Кореневич М. Експресіонізм у М. Куліша – джерела / М. Кореневич // Сучасність. – 1998. – № 11. – С. 77-79.
52. Костецький І. Театр перед твоїм порогом / І. Костецький. – Мюнхен: На горі, 1963. – 256 с.
53. Костецький І. Спокуси не святого Антона або і прийде вечір / І. Костецький // Костецький І. Театр перед твоїм порогом. – Мюнхен: На горі, 1963. – С. 13-113.
54. Костецький І. Близнята ще зустрінуться / І. Костецький // Близнята ще зустрінуться: Антологія драматургії української діаспори / Упоряд. і вступ, стаття Лариси За-леської-Онишкевич // Українська модерна література. – Київ; Львів: Час, 1997. – 627 с.
55. Кудрявцев М. Драматургія Миколи Куліша / М. Кудрявцев. – К. : 1992.
56. Кузякіна Н. Траєкторії доль / Н.Кузякіна – К. : Темпора, 2010. – 640 с.
57. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша / Н. Кузякіна – К. : 1970.
58. Кузякіна Н. П'єси Миколи Куліша. Літературна і сценічна історія / Н. Кузякіна – К. : Радянський письменник, 1970. – 456 с.
59. Куліш М. Маклена Граса : п'єси. / М. Куліш – Х. : Фоліо, 2007. – 318 с.

60. Куліш М. Твори : в 2 т. / М. Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : п'єси / упоряд., підгот. текстів, вст. стаття та коментар. Л. С. Танюка. – 509 с.
61. Куліш М. Твори : в 2 т. / М. Куліш. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : п'єси, статті, виступи, документи, листи, спогади / упоряд., підгот. текстів, документ. Л. С. Танюка. – 877 с.
62. Кун М. Легенди і міфи Давньої Греції / М. Кун. – К. : ВЦ "Академія", 2007. – 448 с.
63. Лавріненко Ю. Микола Куліш / Ю. Лавріненко // Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : (у чотирьох книгах). – Кн. 1. – К. : Рось, 1994. – С. 623-636.
64. Лисенко І. Поетика драматургії Миколи Куліша 1927-1932 років : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.01 / І. Лисенко. – Харків, 2006. – 19 с.
65. Лисенко І. Поетика драматургії Миколи Куліша 1927-1932 років : дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / І. Лисенко.– Харків, 2006.
66. Лисенко І. Поетика драматургії Миколи Куліша 1927-1932 років : дис. канд. філ. наук : 10.01.01 / Лисенко І. – Харків, 2006. – 187 с.
67. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – Москва : НПК «Интелвак», 2003. – 1600 с.
68. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва : Сов. энциклопедия, 1987. – 752 с.
69. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.1 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 608 с.
70. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 624 с.

71. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів [та ін.] – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
72. Любенко О. Експеримент в українській драматургії: Феномен Ігоря Костецького / О. Любенко // Слово і Час. – 2005. – № 6. – С. 32-41.
73. Ляхова Ж. “Слухаю музику людської душі...” / Ж. Ляхова // Слово і Час. – 1994. – № 11-12. – С. 54-57.
74. Макаренко Ю. "Театр абсурду" в пізній творчості Едварда Олбі : дис. канд. філол. наук : 10.01.04 / Макаренко Ю. – Черкаси, 2011. – 239 с.
75. Максимов В. Театр Жана Жене : Пьеси. Статті. Письма / В. Максимов. – Санкт-Петербург : Гиперион ; Гуманитарная Академия, 2001. – 508 с.
76. Мартинюк В. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша : дис. канд. філол. наук : 10.01.06 / В. Мартинюк. – Львів, 2008. – 192 с.
77. Митропольська Є. Філософія абсурду і театральна естетика ХХ століття: автореф. дис. канд. філософ. наук: 09.00.08 / Є. Митропольська. – К., 2006. – 20 с.
78. Мрожек С. Хочу быть лошадыю : сатирические рассказы и пьесы / С. Мрожек; пер. с пол. Вл. Бурича и М. Павловой; сост. В. Бурич; предисл. С. Бэлзы; худ. А. Даровский и О. Теслер. – Москва : Молодая гвардия, 1990. – 318 с.
79. Наливайко Д. Искусство : направлення, течення, стилі / Д. Наливайко. – К. : Мистецтво, 1981. – 287 с.
80. Ніцше Ф. Народження трагедії / Ф. Ніцше // Повне зібрання творів : критично-наукове видання у 15 т. / упоряд. Дж. Коллі та М. Монтінарі ; ред. укр. вид. О. Фешовець. – Львів : Астролябія, 2004 – Т. 1. – С. 9-128.

81. Ніцше Ф. Так казав Заратустра. Жадання влади / Ф. Ніцше ; пер з нім. А. Онишко, П. Таращук. – К. : Основи ; Дніпро, 1993. – 430 с.
82. Новий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. : Радченко І.О., Орлова О. М. – К. : ПП Голяка В.М., 2006. – 768 с.
83. Олби Е. Что случилось в зоопарке? : Пьеса / Е. Олби ; перевод Н. Тренева. – Режим доступу: <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/3473>
84. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; под ред. К. Разлогова. – Москва : Проогресс, 1991. – 861 с.
85. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко; [упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко]. – Вид. 2-е. – К. : Основи, 2009. – 679 с.
86. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : монографія / С. Павличко. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К. : Либідь, 1999. – 447 с.
87. Павличко С. Ігор Костецький та Езра Паунд / Соломія Павличко // Сучасність. – 1992. – № 11. – С. 134-142.
88. Піранделло Л. П'єси. Оповідання / Л. Піранделло ; пер. з італ. М. Прокопович. – Львів : ВНТЛ-Класика, Італійський інститут культури в Україні, 2006. – 336 с.
89. Плахтій Т. Засвоєння барокових традицій у драмах Миколи Куліша / Тетяна Плахтій // Слово і художній текст : Зб. наук. пр. / Редкол. : Ю. М. Безхутрий (відп. ред.) та ін. – Х. : ХНУ, 2002. – С.204-209.
90. Працьовитий В. Національний характер в українській драматургії 20-30-х років ХХ століття / В. Працьовитий. – Львів : ТЗОВ «Ліга-Прес», 1999. – 282 с.
91. Працьовитий В. Українська драматургія 20-30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація / В. Працьовитий. – Львів : ТЗОВ «Ліга-Прес», 2001. – 132 с.
92. Працьовитий В. Український національний характер у драматургії Миколи Куліша / В. Працьовитий. – Львів: Світ, 1998. – 184 с.

93. Ревуцький В. В орбіті світового театру / В. Ревуцький. – Київ–Харків–Нью-Йорк, 1995. – 244 с.
94. Саєнко Т. Микола Куліш / Т. Саєнко, В. Дончик В. – К. : Либідь, 1993. – С. 685-705.
95. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманізм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богів. – Москва : Політиздат, 1989. – С. 319-344.
96. Семенюк Г. Біля джерел : Драматургічний процес на Україні в роки Жовтня та громадянської війни / Г.Семенюк. – К. : Т-во «Знання» УРСР, 1989. – 48 с.
97. Семенюк Г. Николай Кулиш и становление украинской драматургии советской эпохи / Г. Семенюк – К. : УМК ВО, 1991. – 54 с.
98. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х років [Текст] : посібник для вчителя / Г. Ф. Семенюк. – К. : Проза, 1993. – 203 с.
99. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х років: конфлікти, характери, жанри : дис. докт. філ. наук : 10.01.01 / Семенюк Г. – Київ, 1992. – 407 с.
100. Скоєнко Н. А. Зарубежный театр / Н. Скоєнко – М. : 1968. – 350 с.
101. Скопненко О. Словник іншомовних слів / О. Скопненко. – К. : Довіра, 2006. – 789 с.
102. Соломія Павличко. Ігор Костецький та Езра Паунд / С. Павличко // Сучасність. – 1992. – № 11.
103. Ставицька Л. Про символіку драм Миколи Куліша / Л. Ставицька // Українська мова та література. – 1997. – № 24 (40). – С. 5.
104. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : у 3 кн. / Дж. Л. Стайн. – Кн. 1 : Символізм, сюрреалізм і абсурд / пер. з англ. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 275 с.

105. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : у 3 кн. / Дж. Л. Стайн. – Кн. 2 : Символізм, сюрреалізм і абсурд / пер. з англ. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – 272 с.
106. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : у 3 кн. / Дж. Л. Стайн. – Кн. 3 : Експресіонізм та епічний театр / пер. з англ. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 288 с.
107. Танюк Л. До проблеми української «пророчої» п'єси / Л. Танюк // Березіль. – 1992. – №2. – С. 175.
108. Танюк Л. Драма Миколи Куліша / Л. Танюк // Куліш М. Твори : В 2 т. – К. : Дніпро, 1990. – С. 3-35.
109. Токарев Д. Курс на худшее : Абсурд как категория текста у Даниила Хамса и Семюэля Беккета / Д. В. Токарев. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 336 с.
110. Французька п'єса ХХ століття : театральний авангард / пер. з франц. ; упор. О. Буценко ; передм. В. Скуратівського. – К. : Основи, 1993. – 511 с.
111. Хайдеггер М. Феноменология и трансцендентальная философия ценности / М. Хайдеггер ; пер. с нем. С. Мандельбаум. – К. : Cartel, 1996. – 118 с.
112. Хюльзенбек Р. Дадаистский манифест 1918 года / Р. Хюльзенбек. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.bsu.by/Cache/Page/289313.pdf>
113. Чернолицкая О. Поэтика абсурда [Электронный ресурс] / О. Чернолицкая // Вологодский областной информационно-аналитический центр культуры. – 2001. – Режим доступу до ресурсу: [http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaja\\_o\\_1/abs.shtml](http://zhurnal.lib.ru/c/chernorickaja_o_1/abs.shtml).
114. Чижевський Д. Культурно- історичні епохи [Текст] / Д. Чижевський. – 2. ed. – Augsburg : [б.в.] ; Montreal : [б.в.], 1978. – 16 с.

115. Чорна А. Проблема співвідношення раціонального та ірраціонального у філософських концепціях розвитку історії / А. Чорна // Вісник національного технічного університету України "Київський політехнічний інститут". Філософія. Психологія. Педагогіка : збірник / редкол. Б. В. Новіков (голова) та ін. – Київ : Політехніка, 2008. – № 3 (24). – С. 98-103.
116. Чумаченко А. Юрій Шерех і «Шоста симфонія» Миколи Куліша / А. Чумаченко // Слово і Час. – 2000. – № 6. – С. 31-34.
117. Шанье-Жандрон Ж. Сюрреалізм / Ж. Шанье-Жандрон ; пер с франц. С. Дубина. – Москва : Новое літературное обозрение, 2002. – 416 с.
118. Шерех Ю. Думки проти течії: Публіцистика / Ю. Шерех. – Б.м. : Б.в., 1949. – 100 с.
119. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша / Ю. Шерех – К. : Дніпро, 1990. – С.326-338.
120. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша / Ю. Шерех // Пороги і запоріжжя ; ред. рада: В. О. Шевчук та ін. ; упоряд. та приміт. Р. М. Корогодського. Література. Мистецтво. Ідеологія : у 3-х т. – Т. 1. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 69-80.
121. Шіллер Ф. Про патетичне / Ф. Шіллер // Естетика. – К. : Мистецтво, 1974. – С. 93-114.
122. Шлегель Ф. Філософія языка и слова / Ф. Шлегель // Эстетика. Філософія. Критика : в 2-х т. / вступ. стаття, сост. и пер. с нем. Ю. Н. Попова. – Т. 2. – Москва : Искусство, 1983. – С. 360-386.
123. Элиот Т. Гамлет и его проблемы / Т. Элиот // Назначение поэзии : статьи о литературе / пер. с англ. – К. : Air Land, 1996. – С. 152-156.
124. Эсслин М. Театр абсурда / М. Эсслин ; [пер с англ. Г. Коваленко]. – СПб. : Барлейские сезоны, 2010. – 528 с.

125. Юрова І. Творча особистість Ігоря Костецького у літературному дискурсі II половини 20 сторіччя / І. Юрова. – Донецьк : Норд-прес, 2006. – 270 с.
126. Ясперс К. Всемирная история философии. Введение / К. Ясперс ; под ред. В. М. Каменева и др.; вступ. ст. Ю. В. Перова. – Санкт-Петербург : Наука, 2000. – 272 с.
127. Bernhard Asmuth. Einführung in die Dramenanalyse / Asmuth Bernhard. – Stuttgart. – 1997. – 226 p.
128. Dictionnaire encyclopédique du Théâtre / M. Corvin. – Paris : Bardas, 1991. – 942 p.
129. Diels, Kranz 1951
130. Martin Esslin. The Theatre of the Absurd. First vintage books edition, New-York, Random House , Inc., 2004, 480 p.