

Принцип абсурдного Віктор Мартинюк в дискурсі абсурду

У пропонованому дослідженні ми ставимо собі за мету спробувати окреслити значення терміна *принцип абсурдного*. Досі в літературознавстві це словосполучення не мало чіткого термінологічного статусу, проте очевидним є його зв'язок із такими термінами, які формують парадигму *абсурду*: *література абсурду*, *театр абсурду*, а також *абсурд*, котрий стоїть на межі естетики й філософії. Утім, навіть ці загальноживані терміни на сьогодні не є однозначними й потребують деякого уточнення. Мабуть, така ситуація склалася внаслідок браку інтегрального підходу до проблеми абсурдного в літературі, який би створив спільну теоретичну базу для осмислення й дифініювання цих термінів.

Популярний від середини ХХ ст. термін *театр абсурду* завдячує своєю появою дослідникові Мартіну Есліну, який у 1960-х рр. уперше вжив його на позначення найновіших естетичних тенденцій у європейській драматургії*. Таким чином він об'єднав різних, не пов'язаних жодними інституалізованими літературними зв'язками драматургів, яких, на думку дослідника, споріднювали типологічно близькі художні манери, а також соціально-філософський контекст як творча передумова. Отже, беручи термін у первинному значенні, тобто в тому, якого йому надав М. Еслін, маємо наголосити на двох питомих аспектах.

* На це вказують термінологічні словники – хоча і не всі. Особливо саме на такому «авторстві» теміна наголошують Інтернет-видання, наприклад: <http://www.ditl.info/arttest/art97.php>

Перший аспект можна назвати історико-літературним, оскільки словосполучення «театр абсурду» співвідноситься з конкретним референтом, вказує на визначений корпус текстів як на доконаний, хоч і не вичерпаний, факт історії літературного процесу. У такому аспекті театр абсурду постає як окрема мистецька практика. Означенням «мистецька» ми акцентуємо на тому, що вона не обмежується винятково сферою літератури, диктуючи постановнику відповідну режисерську стратегію. Зазначмо, що дослідник, опрацьовуючи дискурс *театру абсурду*, зупинився саме на понятті *театру*, а не *драматургії* і цим закріпив міждисциплінарний характер проблеми. Водночас, його праця «Театр абсурду», фактично, обмежується розглядом лише п'єс обраних драматургів, а не постановок. Однак подією, що дала початок епосі *театру абсурду*, М. Еслін називає на перших сторінках саме театральний, а не літературний факт – постановку п'єси Е. Йонеско «Голомоза співачка», тим самим затираючи межу між текстом п'єси як літературним явищем і його театральною інтерпретацією. До такого ж підходу вдаються й інші дослідники. Зокрема, в статті «Драма абсурду» в «Літературознавчому словнику-довіднику» терміном *театр абсурду* позначено «сукупність явищ авангардистської драматургії»*, а не театру, хоча, водночас, на думку автора, «виникла» драма абсурду саме «після паризьких прем'єр п'єс Е. Йонеско “Голомоза співачка” (1950) та С. Беккета “Чекаючи на Годо” (1952)»¹. Дж. Л. Стайн у праці «Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці», говорячи про «декаду лихоманки між появою п'єс *Чекаючи Годо* (1952) Беккета і *Вихід Короля* (1962) Йонеско», вказує, що «французький театр абсурду був театром

* Аналогічне твердження знаходимо в «Літературному енциклопедично-му словнику»: «Абсурду драма <...> термін, що позначає сукупність явищ авангардистської драматургії <...> та театру 50–60-х рр. 20 ст.» (*Літературний енциклопедический словарь* / Под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М.: Сов. энциклопедия, 1987. – С. 9).

¹ *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – С. 214.

письменників, а не режисерів»². Отже, йдеться про певну засадничу «літературність» феномену на тлі його «театралізованої» дефініції. Цікаво, що і театральність як така, за твердженням Дж. Л. Стайна, притаманна самій драматичній основі, – це показано на прикладі драматургії С. Беккета, котрий свої «п'єси ґрунтував на техніці пантоміми, мюзик-холу, цирку та комедії дель'арте»³. Проте ця обставина парадоксально поєднується з іншою, про яку дослідник говорить так: «<...> екстрими світогляду абсурдистів несумісні з самою категорією сценічності»⁴. Як бачимо, на концептуальному рівні термін «театр абсурду» не закріплюється за одним видом мистецтва, а перетікає зі сфери літератури до сфери театру і навпаки.

Називаючи театр абсурду практикою, а не, до прикладу, течією, ми наголошуємо на тому, що він не має інституалізованого характеру. Зокрема, самі його представники, загалом, не декларували власних естетичних засад на теоретичному рівні. Перша ґрунтовна теоретична розробка, присвячена цьому «театрові» – згадана вже праця М. Есліна – з'явилася щойно через десять–п'ятнадцять років після створення його класичних зразків (напр. «Голомоза співачка» Е. Йонеско – 1948 р.; «Чекаючи на Ґодо» Семюеля Беккета – між 1947 і 1949 рр., опубліковано 1952 р.). Ось як говорив про це сам дослідник: «Це може вражати, проте драматурги, про яких тут ідеться, не брали участі в якійсь школі або рухові, котрий би сам себе декларував чи осмислював»⁵. Цікавим у цьому аспекті є висловлювання першого постановника п'єси «Чекаючи на Ґодо» Роже Блена про те, що «саме критики встановили змову між авторами, котрі були цілковитими одинаками, близькість, якої не існувало»⁶. Отож, концептом *театр*

² Стайн Дж. *Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці*: У 3 кн. – Кн 2.: Символізм, сюрреалізм і абсурд. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2003. – С. 160.

³ Там само. – 162.

⁴ Там само. – 161.

⁵ Esslin M. *The theatre of the Absurd*. – New York: Anchor Books, 1969. – P. 4.

⁶ Цит. за: *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* / Michel Corvin. – Paris : Bardas, 1991. – P. 2.

абсурду Мартін Еслін узагальнив творчість низки драматургів, котрі творили незалежно один від одного*, виражаючи своєю творчістю споріднені світоглядні системи, що сформувались у спільних соціокультурних обставинах: «Кожен із них має власний підхід і до теми, і до форми, власне коріння, власні джерела й передумови. І якщо вони, всупереч їм самим, вочевидь мають чимало спільного, то це тому, що їхня творчість – це доволі чутливе дзеркало та відображення турбот і тривоги, почуттів і думок багатьох їхніх сучасників у західному світі»⁷. Майже тотожну характеристику знаходимо в «Енциклопедичному театральному словнику» за редакцією відомого дослідника театру Мішеля Корвена: «<...> ці автори доводять, що вони не утворюють – навіть якщо на рівні тем або форми для них вочевидь існує спільний знаменник, – ні школи, ні однорідної тенденції в сучасному драматургічному письмі»⁸.

Історико-літературний аспект терміна вичерпується його референційною співвіднесеністю з визначеним корпусом текстів та переліком їхніх авторів – пор. у Патріса Паві: «Театр абсурду вже належить історії літератури й навіть має власних класиків»⁹. Проте ця співвіднесеність є результатом певної інтерпретаційної роботи, котра вказує на спільні риси в низці літературних творів як на окрему систему, а також виявляє центр, довкола якого можна організувати адекватну літературознавчу інтерпретацію. У цьому ми вбачаємо літературно-теоретичний аспект терміна *театр абсурду*.

У теоретичному аспекті поняття *театру абсурду* не повинно вичерпуватися взірцевим референтом. У більшому або меншому обсязі визначена система рис може виявлятися не лише в пізніших, а й у написаних раніше творах, власне на підставі типологічної подібності. Відповідно, кожен літературний

* Хоча ми, звісно, не заперечуємо вірогідного впливу творів, написаних чи опублікованих раніше, на пізніші.

⁷ Esslin M. *Op. cit.* – P. 4.

⁸ Dictionnaire encyclopédique du Théâtre. – P. 2.

⁹ Паві П. *Словарь театра* / Под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – С. 2.

твір, естетично близький до явища *театру абсурду*, проте не написаний у формі п'єси, може бути визначений як приклад *літератури абсурду*. Зауважмо, що останній термін повинен мати ширше значення, але тільки в літературно-теоретичному плані. «Літературознавчий словник-довідник», стверджуючи, що «словосполучення “література абсурду”, “театр абсурду”» «використовують для умовної назви художніх творів (романів, п'єс), що змальовують життя у вигляді начебто хаотичного нагромадження випадковостей, безглуздих, на перший погляд, ситуацій (творчість Е. Іонеско, С. Беккета, окремі твори Ж.-П. Сартра, А. Камю)»¹⁰, словом «умовний», схоже, акцентує саме на специфіці історико-літературної легітимності. Натомість ми воліли б звернути увагу на теоретичну умовність термінів – вони чинні за умови, якщо концепт *абсурду* прийняти як підставовий. Аналогічно, термін *театру абсурду* в широкому значенні має об'єднувати на спільному естетичному ґрунті різні вербальні й невербальні форми сценічного мистецтва. Саме таке розуміння *театру абсурду* дає право М. Еслінові говорити про його «традиції». Джерела театру абсурду дослідник вбачає в досить глибоких шарах історії мистецтва й простежує їхній вплив аж до 60-х рр. ХХ ст.: «<...> історія ідей, як і всяка інша історія, – це, передовсім, пошук джерел сучасності, а отже, змін як моделей сучасної зміни. Ми не можемо побачити зародків такого феномену як театр абсурду, не визначивши спершу його природи, щоб мати змогу розгледіти, які елементи комбінуються та перекомбінуються в калейдоскопі зміни смаків та поглядів. Навряд чи завжди авангардні рухи цілком нові й безпрецедентні. Театр абсурду – це повернення до давньої, навіть архаїчної, традиції»¹¹. Конкретно М. Еслін вказує на такі складники традиції театру абсурду: «“Чистий” театр; тобто абстрактні сценічні ефекти на кшталт тих, які використовують у цирку або на парадах, у мистецтві жонглерів, акробатів або мімів. Клоунада, блазнювання. Словесний нонсенс. Література

¹⁰ *Літературознавчий словник-довідник*. – С. 9.

¹¹ Esslin M. *Op. cit.* – P. 281.

снів і фантазії, яка зчаста має суто алегоричний характер»¹². Як бачимо, перші два складники мають власне театральний характер, а два останні – літературний.

Певний дуалізм пов'язаний також із визначенням концептуального стрижня, семантичного ядра терміна, оскільки поняття *абсурду* проектується, за твердженням автора, водночас на «тему» і на «форму» мистецьких творів. *Абсурдом*, відповідно до звичного розуміння цього слова, називають «щось, позбавлене змісту», *псевдо-знак*. Як означник *абсурд* співвідноситься з означником, не співвідносним із жодним означуваним. Так актуалізується передовсім *формальний* аспект, адже подібна «гра зі змістом» є своєрідним випробуванням його меж: зміст в абсурдній конструкції виявляється передовсім через зникання. Серед джерел явища *театру абсурду* М. Еслін згадує словесний нонсенс, тобто практику мистецького використання різних каламбурів, гри слів, у тому числі й літературу нонсенсу, чіми прикладами можуть бути англійські лимерики, творчість Едварда Ліра, а також книжки Льюїса Керрола про дівчинку Алісу. Поняття «нонсенс», яким окреслено цей тип художніх текстів, свідчить про те, що в основу класифікації покладено саме формальний принцип: висловлювання, на яких ґрунтується така література, не надаються до буквального прочитання, точніше, вони є зумисне безглуздими. Водночас, зайве доводити, що як мистецька практика всякий твір має певне призначення, а отже, і *значення*, натомість термін «нонсенс» свідчить лише про використану техніку конструювання беззмістовних висловлювань – висловлювань, чий денотат, за твердженням Жака Дельоза, належить до сфери *неможливого*¹³. Натомість питома ідеологія, прихована за подібною риторичною технікою, залишається не артикульованою. Називаючи певну естетизовану вербальну конструкцію нонсенсом, ми вказуємо, що адекватний код її сприйняття не передбачає буквального відчитування.

¹² *Ibid.* – Р. 282.

¹³ Делёз Ж. *Логика смысла*. – Фуко М. *Theatrum philisophicum*. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – С. 58.

Іншим аспектом нонсенсу – на рівні сценічного мистецтва, або мистецтва жести й міміки, – є клоунада. Власне кажучи, театр абсурду також можна розглядати з формального погляду – тут автори послідовно звертаються до техніки вербального нонсенсу, а також, через механізм ремарок, систему образів, сюжетну організацію тощо, уже в сам текст закладають практику акторського нонсенсу для його сценічного втілення. Відтак виникають підстави вбачати в формальному абсурді ключ до розуміння цих творів, а також вважати, що побудова абсурдного світу є провідною творчою стратегією драматургів.

Крім того, М. Еслін згадує про спорідненість театру абсурду з «літературою снів і фантазії», яку проте він відокремлює від вербального нонсенсу, серед іншого й за тією ознакою, що названий тип літератури часто має алегоричний характер, а власне алегорію навряд чи можна назвати найвідповіднішим ключем для інтерпретації словесного нонсенсу та нонсенсу жестів, тобто клоунади. Водночас розуміння терміна *театр абсурду* як нарочитої нісенітничі закріплюється через його побутове фразеологічне вживання.

Однак М. Еслін досить чітко вказує і на ідеологічне наповнення терміна *театр абсурду*, безпосередньо покликаючись на есе Альбера Камю «Міф про Сізіфа»¹⁴ – працю, котра озвучила екзистенціалістську концепцію абсурдності буття, вказавши на фундаментальний розрив між прагненням людини «олюдити» світ, сповнити його зрозумілого сенсу й неможливістю це зробити. Літературознавець, оминаючи моральні висновки філософа, приймає зміст, який той вкладає в поняття «абсурд», характеризуючи стосунок людини до світу: «Первинно “абсурд” означає “відсутність гармонії” в музичному контексті. Звідси й словникове визначення: “брак гармонії розуму чи доречності; недоречний, безглуздий, алогічний”. У загальному вжитку “абсурдний” позначає лише “кумедний”, але це не те значення, в якому це слово вживає Камю, а також в якому вживаємо його ми, говорячи про театр абсурду.

¹⁴ Камю А. Міф про Сізіфа // *Вибрані твори*. У 3 т. – Т. 3. – Харків: Фоліо, 1997. – С. 72–162.

<...> Це значення метафізичної тривоги через абсурдність обставин людського існування, загалом, є темою п'єс Беккета, Адамова, Йонеско, Жене та інших письменників, про яких ідеться в цій книжці»¹⁵. На «Міф про Сізіфа» покликається і Дж. Л. Стайн, проводячи паралелі між ідеями, висловленими в ньому й закладеними в п'єсах драматургів-абсурдистів: «Екзистенціалістичне визначення абсурду, як його розумів Камю у своєму *Mimi pro Sisypha*, десять років по тому було суттєво звужене лише до самої людини, спійманої в пастку ворожого цілковито суб'єктивного всесвіту»¹⁶. П. Паві, своєю чергою, відзначає, що театр абсурду «має початки у творах Камю (“Сторонній”, “Міф про Сізіфа”, 1942) та Сартра (“Буття і Ніщо”, 1943)»¹⁷. «Литературний енциклопедический словарь» стверджує, що «поняття “абсурд” прийшло «з філософії екзистенціалізму (А. Камю, Ж.-П. Сартр)»¹⁸.

Отже, коли ми вживаємо термін *театр абсурду* в його первинному значенні, то передовсім визнаємо спорідненість між філософськими ідеями екзистенціалізму та ідеологічною стратегією драматичного твору. Це, водночас, знову повертає нас до історичної лінійності. М. Еслінін говорить про присутню спорідненість власне екзистенціалістського театру Ж.-П. Сартра й А. Камю, з одного боку, й театру абсурду – з іншого, вказуючи, що «Сартр або Камю виражають новий зміст по-старому [маючи на увазі їхню художню техніку реалістичної драматургії. – В. М.], театр абсурду йде на крок далі, віднаходячи єдність призначення й форми, в якій він його виражає»¹⁹, – пор. також тезу П. Паві: «П'єси Камю і Сартра <...> не відповідають жодному формальному критерію абсурду, хоча їхні персонажі виражають його філософію»²⁰. З такого погляду явище *театру абсурду* є спадкоємцем екзистенціалістської філософії середини ХХ ст.

¹⁵ Esslin M. *Op. cit.* – P. 5.

¹⁶ Стайн Дж. *Сучасна драматургія...* – С. 161.

¹⁷ Паві П. *Словарь театра.* – С. 2.

¹⁸ *Литературный энциклопедический словарь.* – С. 9.

¹⁹ Esslin M. *Op. cit.* – P. 6.

²⁰ Паві П. *Словарь театра.* – С. 2.

Відтак постає питання: чи можливо й доречно шукати яви літератури цього типу раніше, фактично – ще перед Другою світовою війною? Особливо актуальне воно стосовно творчості поляків С. І. Віткевича й В. Гомбровіча²¹, угорця Тібора Дері²² а також п'єс М. Куліша, на чію спорідненість із європейським театром абсурду вказують, щоправда з низкою справедливих застережень, О. Любенко²³ та Я. Голобородько²⁴. Друге питання: чи не обмежується вплив визначених у дослідника джерел *театру абсурду* лише технікою – «конкретними сценічними образами», «в рамках» яких він відображає «абсурдність обставин людського існування»?

Гадаємо, на обидва питання потрібно відповісти і «так», і «ні». Можна з чималою вірогідністю стверджувати, що осердям концепції *театру абсурду*, літератури абсурду й абсурдного в літературі є саме риторика абсурдності, проартикульована в праці «Міф про Сізіфа». Тому, проектуючи цю концепцію на давніші соціокультурні реалії, ми вдаємося до певного анахронізму. Під цим оглядом слухним є таке формулювання: «Драма абсурду – сукупність явищ авангардистської драматургії в європейському театрі ХХ ст., умістовлених філософією екзистенціалізму, в якій проблема абсурду буття – одна із центральних»²⁵, – оскільки слово «узістовлений» можна розуміти в аспекті і прямої залежності: *філософія екзистенціалізму* виявляє свій зміст через *драму абсурду* (генетична залежність), – і зворотної: *драма абсурду* може бути пояснена через *філософію екзистенціалізму* (інтерпретаційна залежність). Натомість мусимо зауважити, що класики *театру абсурду* Е. Йонеско та С. Беккет «рішуче відкидали»²⁶

²¹ Esslin M. *Op. cit.* – P. 346.

²² Див.: *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre.* – P. 3.

²³ Любенко О. Експеримент в українській драматургії: Феномен Ігоря Костецького // *Слово і час.* – 2005. – № 6. – С. 36.

²⁴ Голобородько Я. Національний геніалітет (Курбас, Куліш, Крушельницький) // *Слово і Час.* – 2006. – № 1. – С. 82.

²⁵ *Літературознавчий словник-довідник.* – С. 214.

²⁶ Дюшан І. Театр парадокса // *Театр парадокса* / Сост. І. Дюшен. – М.: Искусство, 1991. – С. 5.

цей термін, вжитий стосовно них. Аналогічне твердження знаходимо в Д. В. Токарева: «<...> починаючи ще з 1953 р., Йонеско говорив про розмитість поняття “абсурд” і про легкість, із якою приклеюють цю етикетку критики. Щодо Беккета, то він узагалі волів не висловлюватися на цю тему, залишаючи дослідникам простір для інтерпретацій»²⁷. Однаке ця обставина аж ніяк не перешкоджає нам усе ж таки вдаватися до окресленої вище методології принаймні з двох причин. По-перше, концепт *абсурдного* може підмінювати в новій системі координат інші близькі до нього концепти, наприклад *марноти* (в Еклезіаста), *театральності* (у В. Шекспіра), *сну-нонсенсу* (у Л. Керрола), *ілюзорності* (в Л. Піранделло). Звісно, така інтерпретація передовсім означатиме «осучаснення». По-друге, припускаючи, що в тому чи тому творі письменник виражає ідею «абсурдності обставин людського існування», ми можемо також виявляти власну стратегію рецепції. У такому разі важливо не стільки те, якою мірою авторський світогляд приймає ідею абсурдності, скільки те, чи дає нам готовий текст підстави адаптувати у ньому цю ідею, чи дає можливість «ініціативному»²⁸ читачеві спроектувати ідеального автора як носія названої ідеї. Перефразовуючи в термінах Умберто Еко: чи може бути успішно узгоджено риторичний план тексту з ідеологічним²⁹ планом читацької рецепції.

У зв'язку з цим доречно буде вказати, що П. Паві закликає розрізняти «елементи абсурду в театрі» й «театр абсурду». Він вказує на те, що «Поняття “абсурд”, яке прийшло з філософії екзистенціалізму, охоплює те, що не знаходить раціонального пояснення; воно відмовляє людині у філософському й політичному

²⁷ Токарев Д. В. *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хамса и Семюэля Беккета*. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 9.

²⁸ Еко У. *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів*. – Львів: Літопис, 2004. – С. 25.

²⁹ «Під ідеологією ми розуміємо сукупність знання адресата і групи, до якої адресат належить, а також його систему психологічних сподівань, позицію його мислення, набутий ним досвід, його моральні принципи <...>» (Еко У. *Риторика та ідеологія // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / За ред. М. Зубрицької – Львів: Літопис, 2002. – С. 539).

обґрунтуванні його діяльності», – проте водночас науковець вказує, що «у театральному мистецтві можна говорити про елементи абсурду, які не вписуються в драматичний, сценічний, ідеологічний контекст. Такі елементи виявляються в окремих театральних формах задовго до появи абсурду 50-х рр.»³⁰. На його думку, щоправда, поява перших п'єс власне театру абсурду «проголосила його народження як жанру або центральної теми»³¹, а отже, в певний спосіб інституалізувала нову мистецьку практику (також він вдається до терміна «течія»³²), хоча ми припускаємо, що інституалізація відбулася передовсім за посередництвом літературознавства. Отож, услід за П. Паві, можна говорити про *елементи абсурдного*, використовуючи цей термін як достатньо коректну формулу на позначення рис драматургічної, а також літературної та театральної поетик, близьких до відповідних рис у поетиці *театру абсурду*. Натомість елемент поетичної стратегії, який спрямовує на створення – а зарівно ж і відчитування – в тексті елементів абсурду, ми вважаємо доцільним позначати терміном *принцип абсурдного*.

Дослідник І. Дюшен пропонує вживати замість терміна «театр абсурду» термін «театр парадоксу». На нашу думку, це зумовлюють дві обставини. Перша – формального плану: слово «парадокс» має «м'якше» звучання, ніж слово «абсурд». Якщо друге категорично позначає нісенітницю, безглуздя, то перше вказує, радше, на несподіване поєднання чогось, на незвичний результат, на химерний характер явища тощо. Називаючи щось парадоксальним, ми уникаємо конотації «позбавлений сенсу», а це доречно у контексті мистецького твору, який завжди значущий. Крім того, сьогодні над терміном *театр абсурду* тяжіє зневажливе фразеологічне значення, не дарма «Літературознавчий словник-довідник» припускає: «Більш нейтральним щодо оцінного навантаження може бути термін “абсурдистська література”»³³.

³⁰ Пави П. *Словарь театра*. – С. 1.

³¹ Там же.

³² Там же. – С. 2.

³³ *Літературознавчий словник-довідник*. – С. 9.

Друга причина полягає в посутньому розходженні з ідеями екзистенціалізму. Щоправда, саме такого розходження дослідник, як нам здається, в суті речі, і не виявляє, – варто зацитувати таку його тезу: «Передовсім це [узалежненість творчості драматургів від післявоєнної дійсності. – В. М.] виявилось у відчутті розгубленості, загубленості, відчуженості, яке захопило зарубіжну інтелігенцію. Виражаючи її самосвідомість, письменники відчували начебт усесвітню бурю, збій часу й відреагували на нього, подекуди пророкуючи катастрофу»³⁴. На користь формальної підстави заміни терміна *театр абсурду* терміном *театр парадоксу* є й те, що дослідник називає розглядуваних драматургів «геть не схожими одне на одного»³⁵, хоча настроєву тональність їхніх творів, як ми щойно це показали, він таки визнає близькою.

Гадаємо, заміна одного терміна іншим, або, можливо, уточнення, насправді не привносить великих змін у провідний образ, а тому не є принциповою. Етимологічно слово «парадокс» вказує передовсім на невідповідність якогось явища законові, принципіві, що за визначенням повинен бути чинним, на аномальність чогось. Отже, тут закладено значення «руйнування закону», «руйнування системи», «випадання із системи». У такому сенсі слово «абсурд» наближається до слова «парадокс», оскільки абсурдне – це також завжди замах на чинну систему значень, – як висловився Д. Токарев: «<...> поняття абсурду нерозривно пов'язане з поняттям норми»³⁶. І абсурдне, і парадоксальне, займаючи центральне місце в художньому просторі твору, спричинюють близькі естетичні ефекти.

Також, на позначення явища, яке М. Еслін назвав *театром абсурду*, використовують інші терміни: «новий театр»³⁷, «театр авангарду (*théâtre de l'avant-garde*)», «антитеатр», «театр глуму». Ми не вважаємо їх зручнішими чи більш відповідними. Зокрема, термін «новий театр», фактично, не пропонує жодного образу чи

³⁴ Дюшан І. Театр парадокса. – С. 6.

³⁵ Там же. – С. 5.

³⁶ Токарев Д. В. *Курс на худшее...* – С. 21.

³⁷ Див.: <http://www.fabula.org/colloques/document75.php>

якісних характеристик для означуваного явища, а лише вказує на його новизну, через що неминуче опиняється під загрозою застаріти. Термін «театр авангарду» порушує окрему проблему – чи слід визнавати п'єси драматургів-«абсурдистів» належними до театрального авангарду. Сам термін *авангард* має два значення: вузьке – крайні новаторські течії в європейському мистецтві 1910–1930-х рр.; та ширше – нові радикальні мистецькі практики в будь-яку епоху розвитку того чи того мистецтва. Без сумніву, провідні представники *театру абсурду* не вписуються в перше значення *авангарду*, натомість у другому значенні термін може бути застосованим щодо них, однак він не розкриватиме своєрідних якісних характеристик їхніх естетичних пріоритетів.

Зауважмо також, що М. Еслін торкався співвідношення понять «театр абсурду» й «театр “поетичного авангарду” (“poetic avant-garde” theatre)», намагаючись вказати на відмінність між ними: «Важливо також відокремити [театр абсурду. – *В. М.*] від іншого важливого й паралельного напрямку в сучасному французькому театральному мистецтві, який також цікавиться абсурдністю й непевністю обставин людського існування – театру “поетичного авангарду” <...>. Дуже складно провести межу між двома підходами, які багато в чому перетинаються. “Поетичний авангард”, значною мірою як і театр абсурду, вдається до фантастичності й реальності сновидінь; також він ігнорує традиційну аксіому про фундаментальну єдність і послідовність образів персонажів або про доконечність сюжету. Проте в суті речі “поетичний авангард” має відмінну тональність; він ліричніший і не такий грубий та гротескний. Також важливим є їхнє відмінне ставлення до мови: “поетичний авангард” далеко більше свідомий “поетичності” мовлення; він надає п'єсам поетичного характеру, а образи утворюють багату мережу вербальних асоціацій. Натомість театр абсурду прямує до крайньої девальвації мови <...>»³⁸.

Відповідно до наведеної характеристики, «поетичний авангард» можна назвати ближчим до літератури в її традиційному розумінні, оскільки він культивує поетичність, тобто підкреслену

³⁸ Esslin M. *Op. cit.* – P. 7.

інакшість поетичної мови. Натомість мова *театру абсурду* силкується позбутись поетичності як основної естетичної настанови. Розглядаючи *театр абсурду* в одному ряді з абстрактним живописом і французьким новим романом, М. Еслін називає його «складником антилітературного руху»³⁹, стверджуючи, що він «повертається до мови як засобу вираження глибинних рівнів мислення»⁴⁰. Утім, застосовувати на позначення цього явища термін «анти-театр», на нашу думку, не цілком переконливо, оскільки воно [явище] не знищує театру загалом, а лише завдає удару по усталеній театральній конвенції.

Підсумовуючи, можемо відзначити, що для нас концепт *абсурду* або *абсурдного* як основа термінологічного ряду *література абсурду*, *театр абсурду*, *елементи абсурдного*, *принцип абсурдного* можна вважати таким, що має подвійну мотивацію – через форму художньої мови, використаної у творах; а також через зміст – у міру того, що він співвідноситься зі світоглядом філософів-екзистенціалістів, котрі вказують на певне протистояння між суб'єктом – носієм і джерелом значень та об'єктивним світом, позбавленим цих значень.

Прикметно, що дослідниця поетики абсурду Ольга Чернолицька кладе в основу своєї концепції аспект, який можна назвати «логічним»⁴¹. Поетика абсурду, на її думку, має в своїй основі *метод доведення до абсурду*. Такий підхід до проблеми істотно розширює коло авторів, чию творчість можна розглядати у межах *дискурсу абсурду**. Водночас, метою відповідної художньої стратегії дослідниця визнає «викриття абсурдного», а властиво «міфологічного»: «Об'єктом пародіювання і редукації в поетиці абсурду стають не самі метафори, а міфи, породжені міфологічним сприйняттям метафор – їхнє матеріальне сприйняття.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.* – P. 282.

⁴¹ Чернолицькая О. Л. *Поэтика абсурда*. – Вологда, 2001 [Далі – цит. за Інтернет-версією: <http://www.cultinfo.ru/fulltext/1/001/001/090/index.htm>].

* Зауважмо, що дослідниця воліє бачити поетику абсурду в авторів, які стали класикою не авангардних чи модерних течій XX ст., а у творчості російських класиків XIX ст.

Міфологічне мислення постає з буквального розуміння всякої метафори». У такій версії *література абсурду* набуває надто акцентованої ідеологічної спрямованості і наближається впритул до сатири, що не зовсім відповідає нашим уявленням. Утім, ми не можемо не визнати певної рації за думкою про те, що «Метод доведення до абсурду [щоправда ми воліли б обмежитися формулюванням «поетика абсурду». – В. М.], ставши плоттю художніх творів, не перестає бути явищем, яке руйнує художній матеріал культури». Також цікавою видається формула про те, що «автори які вдаються до нього [до методу доведення до абсурду. – В. М.] радше сократи, ніж гомери й заради чудової логічної побудови готові пожертвувати щонайчистішим міфом у цій культурі, щонайсвітлішою ілюзією».

Дослідник Д. Токарев, натомість, пропонує у праці «Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хамса и С. Беккета» цілком протилежну концепцію письма щодо названих авторів. Зокрема він пише: «<...> Беккет надавав тій реальності, яку опишував у своїх текстах, особливого сенсу: не називаючи її абсурдною, він утім упритул наблизився до абсурду буття як до певної абсолютної реальності, у якій зникає всяке протиставлення людини й світу, протиставлення, яке було основою філософії екзистенціалістів»⁴². Як бачимо, Д. Токарев цілком відкидає аналітичне підґрунтя творчості С. Беккета й пропонує іншу крайню інтерпретацію, котру можна назвати метафізичною: абсурд як абсолютна реальність, а не як абсолютна ірреальність.

Власне, тільки балансування поміж цими двома екстремами, на нашу думку, дає змогу вибудувати інтегральну концепцію «абсурдного» в літературі, однак це завдання повинно стати предметом наступних статей.

⁴² Токарев Д. В. *Курс на худшее...* – С. 9.