

*Євгенія Миропольська*

**КОМІЧНІ ФІЛОСОФЕМИ АБСУРДУ  
В МИСТЕЦТВІ ТЕАТРУ**

Абсурд, що оперує поняттями буденної свідомості, які не чітко сформульовані в науковій традиції і загалом є амбівалентними і полісемічними, набув статусу філософсько-естетичної категорії у модерністській теорії і практиці. Ця стаття має своїм завданням проаналізувати роль комічного елементу в естетиці і поетиці театру абсурду.

Пошуки філософії європейської епохи Модерну започаткували нові шляхи і напрями тлумачення людини на основі практик суб'єктивності. Саме усвідомлення негарантованості людського буття на тлі *ніщо* надавало європейській людині небачений динамізм пошуку, нехай і не дуже ясного, смислу людського існування, постійну трансценденцію за межі наявного і, поруч із цим, трагічні та комічні обертони, які супроводжували ці пошуки, коли смисл перетворюється на лише зусилля його знайти.

Водночас виявилось, що саме усвідомлення безвихідності пошуків теж може таїти в собі істотну і навіть у якомусь сенсі рятівну для людини відповідь, порушуючи певний особливий спосіб мислення й самореалізації. Ситуація, в якій людина має будувати своє існування на базі суперечності між кінцевою потребою в сенсі життя й не менш глибокою впевненістю в його відсутності, яскраво відобразив у своїй філософській творчості А. Камю. Основним поняттям його філософії стало поняття абсурду, за допомогою якого мислитель намагається розкрити взаємостосунки людини з навколишнім світом, трансформуючи концепцію ірраціонального песимізму у відчайдушну віру в рацію, мужність і гідність людини. Згодом філософія абсурду зайняла свою нішу в серії спроб «прориву» людини від самозречення до самостійного вибору власної долі й відповідальності за свій вибір: людина мала стати сама собою.

Єдиною можливістю зафіксувати свої прагнення стає для людини *творчість*, яка, на думку А. Камю, є радістю абсурду [5, с.

133]. Творити – це жити двічі [5, с. 133]. Творчість складається із відчуття самого себе і опису того, що людина бачить і переживає.

А. Камю не вважає коректним протиставлення мистецтва і філософії: «Між дисциплінами, які пропонує людина, для розуміння і любові немає меж. Вони взаємопропонуються, зливаючись у спільному збентеженні» [5, с. 135].

Тому філософія абсурду, що оперує поняттями «некрайніми», стала явищем художньої практики, що трансформує її ідеї через образи «абсурдної свідомості», діалектично поєднуючи несполучене, взаємовиключаюче, невідповідне одне одному. І хоча це споріднення філософії і літератури «підпорядковані різним формам аргументації» [7, с. 216], все ж естетика абсурду реформувала композицію і стилістику творів мистецтва, дала поштовх до створення абсолютно інакших типів художніх рішень.

Особливо чітких художніх узагальнень і символічного звучання у мистецтві ХХ століття набули такі, часом опозиційні, а часом бінарні, філософеми абсурду, як:

- 1) нереферентність (світ втрачає адресну повідомленість, звичну функцію комунікації, думка набуває розмитого плану вираження у плині вільних асоціацій);
- 2) трагізм (людина – трагічна істота, її призначення – страждати і продовжувати жити, тому страждання часто пов'язуються зі стійкістю);
- 3) м'ятежність («стан екзистенційної тривоги за буття, що супроводжується особливим емоційно-ілюзійним збуренням, викликаним протестом проти онтологічного дискомфорту») [8, с. 12];
- 4) комічне (іронія, гумор, жарт, гротеск тощо).

За формою ці філософеми умовно можна поділити на такі, що:

- 1) руйнують культурний канон, традицію (наприклад, театр перестає бути «кафедрою», відбувається смислове децентрування);
- 2) утруднюють емоційне сприйняття (вимагають напруженого мислення, або, навпаки, занижують поріг рефлексії загалом);
- 3) реабілітують гру, в якій читач, глядач, слухач отримує право на свою, власну версію сприйнятого;
- 4) пробивають «глухоту» процесу сприймання раптовістю комічного (трагічного).

Як і філософія, практично всі види мистецтва в ХХ ст. зазнали зламів, розриву з установленими традиціями в пошуках смислу життя, смислу людського існування. Переживши страшні війни, жорстоко розчаровані в прогресі, звертаючись до бога і не знаходячи відгуку, митці шукали, і пошуки їх набували несподіваних форм виразу. Відчуття ХХ століття виявилось неможливо передати художніми методами віку, що закінчився. Філософами **комічного** також набули нового звучання, такого, що не входило в звичну систему.

Популярним жанр абсурду став в Європі з «Книги нісенітниць» Е. Ліра (1846 р.), гравюр У. Хогарта, які у століття вікторіанської респектабельності створили свою особливу «божевільну» країну зі своїми «божевільними» законами, що весело та рішуче заперечували регламент життя, довівши, що логікою абсурду є і комічне. К. Г. Юнг писав у «Монологі про Уліса», що «читаючи книгу, відчував, що вона водить мене за ніс, примушуючи втрачувати терпець» [9, с. 119].

У драматургії абсурду ми стаємо свідками інтелектуальної інверсії, «деїзму» (від префікса *de*, що означає відміну, відмову, знищення). Світ логіки драматурги цього напрямку вміють побачити перевернутим (Іонеско), веселим кошмаром (Аррабаль), похмурим і тривожним (Беккет), провокаційним (Жене), а загалом – дегуманізованим і деструктивним. Якщо традиційний класичний театр переносить глядачів в емоційну гармонію, кульмінацією якої має бути стан катарсису, то театр абсурду виконує зовсім іншу функцію, зриваючи маски з пригніченої людської психіки, долаючи будь-які табу. Театр абсурду – це територія, де зустрічаються різні, часто алогічні підходи до життя і різні способи його проживання, найчастіше екстремальні. Цей театр підпадає під одне з ключових понять постмодернізму – різомі, що фіксує тільки рухомі лінії: «У неї немає ані початку, ані кінця, тільки середина, з якої вона росте і виходить за її межі» [3, с. 27].

Драматурги-абсурдисти, особливо Е. Іонеско та С. Беккет, добре розуміли, що писаний текст – це «ідеологічна сітка, яку та чи інша група, клас, соціальний інститут та ін. уміщують між індивідом і дійсністю, спонукаючи її думати в певних категоріях, замічати і оцінювати лише ті аспекти дійсності, які ця сітка визнає як значущі [2, с. 15]. Тому *текст* абсурдистської драми сповнений

парадоксів і нагадує іноді глузування з театру. Перш за все зміщена логіка смислу. А це, в свою чергу, розповсюджується і на всі інші компоненти твору. Подібна екстраполяція і утворює той логічний гротеск, який наповнює контекст п'єси. Саме він керує досить певною інтонацією п'єси. То зловісною, що віщує нещастя, то іронічною.

В яку пору року, дня відбуваються події – не важливо:

*Д. – Одну хвилиночку. Ви хочете сказати, що живопис фон Вальде невиразний?*

*Б. (Через два тижні). – Так. (С. Беккет «Три діалога»)*

Мова драматургії абсурду презентується як колесо для заведення механізму комунікації, або як екран, через який можна «просвітити» потаємні думки персонажів. Вона «незакріплена», мобільна відносно стабільного мовлення, діалогу. Дуже часто драматургія абсурду використовує усі граматичні та контекстуальні сили аби глядач (читач) збагнув, наскільки ми залежимо від мови і наскільки обережними треба бути, щоб мова не нав'язувалася і не обманювала нас.

Важливо відмітити, що іноді завдяки логічним зміщенням, нагромадженням безглуздостей досягається прямо протилежне: ясність і певність характерів персонажів, їхня індивідуалізація. Це чітко виявляється у чергуванні сцен: цілком реалістичних і тих, в яких смисл і послідовність подій, реакцій на них – порушені. Драматургічна концепція буття, а саме дисгармонія світу – і як наслідок – дисгармонія людських стосунків передані через зовнішню дисгармонію мови, характер персонажів та інші компоненти.

Дуже часто це може виглядати як намір зруйнувати мову або насміятись над нею. Щодо останнього, то Р. Барт пише: «Мені відома тільки одна така пародія, яка б'є точно в ціль, залишаючи запаморочливе відчуття розладнаної системи – це монолог раба Лакі в беккетівському «Годо». У Іонеско пародіюються загальні місця – мова привратника, інтелектуалів або ж політиків – одним словом ті або інші види письма, а не мова як така (підтвердженням служить те, що подібна пародія комічна і зовсім не страшна – так Мольєр висміював лікарів і світських кривляк») [2, с. 293].

Бунт проти примусовості мови у драматургії абсурду можна побачити, починаючи з «малого»: трансформацій імен персонажів

(Микола Дру-Гий у «Жертві обов'язку» Е. Іонеско) до повного позбавлення імен та їх «калічення» моноскладовими словами (Клов, Фло, Ві, Ру), дійових осіб, виснажених життям (А. та В.; Він, Вона тощо). Таке позбавлення героїв п'єс «ефекту власного імені», на перший погляд, навмисно сприяє нівелюванню персонажів, але життя довело, що певні образи абсурдистських п'єс стали прозивними.

Назви п'єс немов би навмисно по-авторські спрямовані: «Марення удвох» Е. Іонеско, «Звук кроків», «Приходять і йдуть» С. Беккета. Час в останніх означає водночас точність і нескінченність подій, які звершуються або тривають у реальності. Так, п'єса С. Беккета «В очікуванні Годо» спочатку мала назву «En attendant» – «Очікування». Автор зняв слово «Wig» у німецькому перекладі п'єси «Wig warten auf Godot» – «Ми чекаємо на Годо», аби публіка не фокусувала увагу на особах, індивідуальностях, а поміркувала про те, що все людське буття це і є очікування. А п'єса «Розв'язка» – «Catastrophe» вже в самій назві несе заряд абсурду, тому що абсурдистська п'єса і поняття розв'язки – речі, що взаємовиключають одна одну. Логіка абсурду не передбачає ніякої розв'язки. Назвами драматург намагається створити форму п'єси, вільної від зовнішньої цікавості, замінити фабульну гостроту п'єси зовнішньо спокійним хронікальним викладом подій. За всім цим стоїть негативне авторське ставлення до розважальності, прагнення перенести акцент на внутрішню, психологічно насичену дію

«Примусовість» мови долається і фактурним записом тексту. У такий спосіб здійснюється бажання протистояти тотальному запису текстів, що сприймається як замкнуте коло, перебити ієрархізованість безпосередньо самого *запису* тексту. Крім того, на нашу думку, графічне і шрифтове оформлення доносять, у першу чергу, *читачам* певну додаткову інформацію і відповідне розуміння мовленнєвого висловлювання.

Багато п'єс драматургії абсурду описують або *пародіюють* стан, в якому проминає повсякденне життя і розвивається загальноновживана мова – становище, яке притаманне не тільки групам осіб (будь вони чоловіки або жінки), але й усім людям – *балаканина*.

Балакають вже не заради того, аби пізнати або повідомити про якийсь факт чи якусь істину; балакають виключно заради того,

аби підтримати тему або просторікувати будь-що. При цьому лексика використовується стилістично нейтральна, не ідіофункціональна, номінативна, мова втрачає індивідуальні особливості. Такий шизофренічний рівень діалогу, нереперентна розмова «глухих» підтверджують слова Ж. Дерріда про те, що в подібних випадках слово лише репрезентується, в ньому відсутня фізична подія мови, значить слова не є в даному випадку актом мислення, ноємою [4].

Але ми не можемо «суворо і всерйоз» відкинути балаканину взагалі. Адже вона є також і частиною здорового глузду, виконуючи певну роль у встановленні між співбесідниками атмосфери спокою і симпатії, яка відбивається і на емоційному або професійному стані, на повсякденному житті врешті-решт. Загроза подібної балаканини в тому, що поступово замість того, аби погоджувати судження з реальністю, погоджують реальність з судженнями. Тоді справи йдуть так, тому що так говорять – аксіома, покладена в основу балаканини. Балачки дуже швидко розповсюджуються – вони доступні всім і не потребують підтверджень чи завірянь. Терор мови у комічній формі подано у Е. Іонеско:

*Пані Сміт. У селі я люблю самоту і спокій.*

*Пані Мартен. Для цього ви недостатньо старі.*

*Пані Сміт. Бенджамін Франклін був правий: ви більш занепокоєні, ніж він.*

*Пані Мартен. Назвіть дні тижня.*

*Пані Сміт. Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday.*

*Пані Мартен. Edward is a clerk, his sister Nancy is a typist, and his brother William is a shop-assistant.*

*Пані Сміт. Ну й сімейка». (Е. Іонеско «Голомоза співачка»)*

Е. Іонеско написав цю п'єсу, вивчаючи англійську мову. І спочатку п'єса була плагіатом текстів підручника для тих, хто вивчає англійську мову, а вже потім автор створив з них сценічний хаос, викриваючи «автоматичну мову». Е. Іонеско вважав, що наблизитися до дійсності спроможний той художній світ, який вдається до гротеску, бурлеску, карикатури, крайнього перебільшення, інакше кажучи – неправдоподібного. Світ умовний, неправдоподібний є, на думку драматурга, ще більш справжнім, ніж сама реальність, бо він лише гротесковість та жорстокість дійсності. Е. Іонеско наче зіштовхує два світи: правдоподібний,

«реалістичний», який по суті є далеким від реальності, та неправдоподібний, фантастичний, що впритул до неї наближається.

Шахрайство із словами знов-таки знаходить як просто гумористичне пародійне втілення у Е. Іонеско, так і таке, яке усвідомлюється персонажами, які над цими «казусами мови» можуть і самі реготати, тобто є адекватними співбесідниками, спростовуючи у такий спосіб деякі твердження про те, що у С. Беккета ми маємо справу з «персонажами-символами» [1]:

*Містер Руні. Хто завтра проповідь читає? Старий?*

*Місіс Руні. Ні.*

*Містер Руні. Слава тобі Господи. А хто?*

*Місіс Руні. Старий.*

*Містер Руні. «Як бути щасливим, навіть у шлюбі?»*

*Місіс Руні. Та ні, той вмер, ти ж знаєш. Нічого спільного.*

*Містер Руні. Текст оголошено?*

*Місіс Руні. Господь підтримує всіх, хто падає, і відновлює всіх повалених. (Пауза).*

*Обоє дико регочуть. (С. Беккет «Про всіх, хто падає»)*

Х. Ортега-і-Гасет писав, що мистецтво ХХ сторіччя «насичено комізмом, яке простягається від відвертої клоунади до ледь помітного іронічного підморгування, але ніколи не зникає зовсім» [6, с. 259].

Драматургія абсурду довела це повною мірою.

1. Барабан О. В. Постмодерністський драматичний діалог: лінгвостилістичний та перекладознавчий аспекти (на матеріалі драматургії С. Беккета, Г. Пінтера, Т. Стоппарда): Автореф. дис... канд. філол. наук.– Одеса, 1994.– 20 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика.– М.: Прогресс, 1989.– 616 с.
3. Делез Ж., Гваттари Ф. Ризома. // Философия эпохи постмодерна.– Минск: Красико-принт, 1996.– С.6–31.
4. Деррида Ж. Голос и феномен.– СПб.: Алетейя, 1999.– 208 с.
5. Камю А. Вибрані твори у 3-х томах.– Харків: Фоліо, 1997.– Т.3.– 623 с.
6. Ортега-и-Гасет Х. Эстетика. Философия культуры.– М.: Искусство, 1991.– 408 с.
7. Хабермас Ю. Философский дискурс модерна.– М.: Весь мир, 2003.– 416с.
8. Українець С.Я. Національне як екзистенційний проект і рух екзистенції у предметному колі Празької поетичної школи: Авторефер. дис.... канд. філос. наук.– К., 2002.– 20 с.
9. Юнг К. Г. Дух в человеке, искусстве и литературе.– Минск, Харвест, 2003.– 383 с.