



Н.Г. Колошук

## НОВІ АСПЕКТИ АКТУАЛЬНОСТІ: ПРОЧИТАННЯ П'ЄС Е. ЙОНЕСКО В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

**Постановка проблеми у загальному вигляді та зв'язок із важливими науковими та практичними завданнями.** Французькі драматурги Ежен Йонеско та Семюел Беккет створили перші п'єси театру абсурду на зламі 1940-1950-х років – і це зовсім не випадковий збіг із початком «холодної війни»: митців підштовхнув до тотального песимізму й похмурих висновків щодо людської природи та можливості взаєморозуміння між людьми абсурд історичного моменту, коли вчорашні союзники у Другій світовій війні, подолавши нацизм, знову опинилися на грані геополітичної катастрофи. Попри це, жодних відгуків на конкретні історичні події чи реалії у абсурдистів, як правило, немає – театр абсурду є світом абстракцій, а не конкретики.

До українського читача та глядача ці твори прийшли лише в кінці 1980-х (докладнішу інформацію див. у статтях та коментарях Володимира Діброва до публікацій перекладів Е. Йонеско та С. Беккета у «Всесвіті» 1988 р., №№ 1, 10). Перед тим були спроби перекладу в українській діаспорі: 1972 року в Мюнхені опублікований накладом 500 примірників переклад двох п'єс С. Беккета, зроблений з англійської представниками поетичної «Нью-Йоркської групи» [див.: 2]. Досі твори всесвітньо відомих авторів сприймаються неоднозначно, оскільки далеко не всім зрозумілі. На читацьку рецепцію значною мірою впливають стереотипи, закладені літературознавством ще в радянські часи, коли театр абсурду вважався свідченням занепаду, будь-який відгук про нього передбачав засудження «буржуазного авангарду» та передбачення неминучої деградації «антигуманного» західного мистецтва. На зразок: «Але рух антитеатру в цілому, безумовно, історично приречений, замкнений у межах мистецької рутини» [9, с. 176]. Театральні постановки на українських сценах не з'являлися до розпаду СРСР.

Письменник та перекладач Володимир Діброва на свій страх і ризик узявся до перекладів абсурдистських п'єс ще в середині 1970-х, що й дало змогу включити кілька текстів у ширший контекст французького авангарду модерної доби у ґрунтовній антології, опублікованій у перші

роки української незалежності [8]. У ній представлено по дві п'єси С. Беккета та Е. Йонеско.

Авангардний театр абсурду не одразу був визнаний і на Заході. Основними причинами несприйняття впродовж деякого часу вважалися брак життєподібності й психологізму у зображенні персонажів, їхня маріонетковість, нетиповість ситуацій, однокобість (так звана «тотальність») критики людської природи, надмірна умовність та еклектичність. Своїм утвердженням як видатне художнє явище театр абсурду завдячує англійському літературознавцеві Мартіну Ессліну та його нині широко відомій монографії (уперше опублікована в 1960 р.), яка закріпила назву цього феномену [10]. Одним із найяскравіших представників театрального авангарду 1950-х М. Есслін вважав Ежена Йонеско.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Публікації про театр абсурду й зокрема про Е. Йонеско в українському науковому та освітньому дискурсі донині нечисленні. Переважно це методичні рекомендації вчителям, розробки уроків, фрагменти з підручників, лекції тощо. Філологічні (або дотичні до філології) розвідки упродовж двох останніх десятиліть можна перерахувати на пальцях: статті Євгена Васильєва (2005), Тетяни Коневої та Наталії Тарасової (2011), Віолетти Демещенко (2017), Оксани Семак (2019), філософська монографія Євгенії Миропольської (2019) тощо. Немає жодного українського фахівця з романської філології, який би ґрунтовно зацікавився темою. Названі вище науковці посилалися на російські джерела, а дехто навіть цитував російські переклади художніх текстів. Збірка нових перекладів зі спадщини Е. Йонеско «Антологія театру. Вибрані п'єси» (2019) не має ні вступної статті, ні коментарів. Тобто читацькій аудиторії найближчим часом не стане легше сприймати цей спадок.

Попри те, молодий режисер із Черкас Станіслав Садаклієв поставив п'єсу «Носороги» у 2022 р. саме з огляду на її нову актуальність в умовах російсько-української війни: «“Носороги” – глибокий матеріал, в якому порушені проблеми: самосвідомості, розуміння власного “Я” всупереч впливу соціуму, свободи й відповідальності за свої вчинки. У цей спосіб Ежен Йонеско попереджує людство про загрозу знеособлювання і тоталітаризму. У виставі деякі можуть побачити локальну історію, а інші – своє життя крізь призму подій, що відбуваються в країні або за її межами. Хороша драматургія є завжди актуальною...», – заявив митець [6].

**Актуальність дослідження** в тому, що п'єси французького драматурга не втрачають свого значення, однак прочитання його спадщини не достатньо глибоке – отже, є потреба говорити про її інтерпретацію в нашому культурному просторі, зокрема у практиці викладання історії зарубіжної літератури.

**Мета статті** – виявити філософські підтексти п'єс «Голомоза спі-

вачка», «Урок» та «Носороги», які часто трактуються як нібито незрозумілі або навіть «безглузді» (при тому більшість читачів не бачать різниці між визначеннями «абсурдний» та «безглуздий»).

**Завдання дослідження.** Основне завдання – запропонувати власне прочитання тексту двох ранніх п'єс та знаменитої п'єси «Носороги», зокрема їхньої поетики.

**Виклад основного матеріалу.** До літературної творчості Е. Йонеско прилучився ще в Румунії, почавши писати спочатку вірші, потім критичні статті. Про драматургію не думав і неодноразово заявляв, ставши вже відомим драматургом, що ніколи не любив театру. 1948 р., вирішивши вивчити англійську мову, він узяв самовчитель і став студіювати діалоги якоїсь уявної англійської пари. Пізніше він згадував, як раптово йому сяйнула думка, що стандартизована розмова пересічних людей може нести в собі величезний комічний заряд, за яким відкривається щось більше, ніж пустопорожній комізм. Із діалогів у підручнику він, наприклад, довідався, що в тижні сім днів, що стеля перебуває вгорі, а підлога внизу, та безліч інших подібних банальностей, які пропонувалися для вивчення мови. Це наштовхнуло Йонеско на думку написати п'єсу «про світову нудьгу», як згодом визначать критики тему «Голомозої співачки». За визначенням В. Діброва, п'єса є водночас фарсом, пародією на підручник, на мелодраму і класичним водевілем. Усі безглузді недо-події тут відбуваються для годиться, про людське око – по суті, це п'єса про душевну й фізичну нерухомість. Йонеско створив її як «точну і яскраву сценічну метафору» реального явища [1, с. 123-124].

Спершу назва одноактівки була «Інтенсивний курс англійської мови» (так вказує В. Діброва; за іншими джерелами, початкова назва була «Англієць без справи») з підзаголовком «антип'єса». У 1950 р. вона була поставлена в маленькому авангардистському театрі в Латинському кварталі Парижа. Нова назва виникла під час репетицій, коли актор, який грав персонажа, представленого в тексті як Головопозежник, замість стандартного речення «Як поживає білява співачка?» вжив дещо провокативне «Як поживає голомоза співачка?» (провокативність полягала в обігруванні стереотипної ввічливої фрази, оскільки у відповідь лунала репліка: «У неї та сама зачіска»). Постановка не мала успіху у глядачів, деякі з них просто залишали зал під час вистави, зате на автора п'єси звернули увагу критики і стали регулярно висвітлювати все, що виходило з-під його пера, цікавлячись передусім формальними експериментами. Кожна нова постановка ранніх п'єс Е. Йонеско ставала скандальною подією паризького театрального життя.

Пізніше критики писатимуть, що драматург прийшов до світової слави завдяки своєму бунтові проти буржуазного театру – «театру бульварів», проти норм обивательської моралі та прописних істин, а деякі й

заперечуватимуть його талант, як от болгарський театрознавець Атанас Натев: «Йонеско здобув собі популярність не своєю філософською концепцією (вона стара), не технічною майстерністю (вона невелика), не проникливістю та широтою думки (їх нема), а завдяки “винахідливості ініціатора” та рекламі» [цит. за: 4, с. 132]. Цю думку вважала слушною і Тетяна Якимович, хоча на початку 1980-х значення театру абсурду вже було визнаним: «Винахідник “Лисої співачки” належить до літераторів, котрі вміють боротися за успіх, він майстер самореклами. Коли серед буржуазної інтелігенції Заходу панувала мода на некомунікабельність та безідейність, Йонеско створив канонізовану версію антидрами, сценічну реалізацію антиідеології» [9, с. 170]. Очевидно, радянським дослідникам не був уповні доступний розвиток театру абсурду як потужного напряму авангардного мистецтва постмодерної доби та розмаїття його критичної рецепції.

Перший період творчості Е. Йонеско (до 1955 р.) представляють саме експериментальні п'єси-трагіфарси, які цілком відповідають авторському визначенню «Голомозої співачки» (“*La Cantatrice chauve*”, 1948) – «антип'єса», оскільки руйнують головні засади поезики традиційного драматичного твору у той спосіб, який можна визначити як тріаду принципів авангардної драматичної форми: «антидія – антигерой – антидіалог». Це камерна п'єса, як і більшість ранніх п'єс Е. Йонеско: дія відбувається в «англійській вітальні» впродовж «англійського вечора». Головні персонажі – подружня пара Смітів і подружжя Мартінів, які випадково навідалися до Смітів у гості. П'єса позбавлена традиційного сюжету та конфлікту: по суті, на сцені нічого не відбувається, але певна напруга імітується через підкреслене, карикатурне зображення отієї відсутності подій та смислу спілкування у банальній ситуації «підтримуємо розмову з гостями». Персонажі обмінюються репліками, в яких немає живої думки, а чим далі за текстом, тим менше й раціонального змісту, оскільки репліки стають одверто, карикатурно безглуздими (перекладачі обігрують їх, вводячи не буквальні відповідники, а стерті банальні фрази, приказки, клішовані вирази тощо). Взаємодія між персонажами відбувається як механічне перекидання один одному таких реплік, ніби волаччиків у бадмінтоні. Діалог набуває все більш очевидної алогічності, руйнуються причинно-наслідкові зв'язки того, про що говорять та як поведуться персонажі, – у цьому наростанні й полягає імітація динаміки дії. У завершальній картині четверо дійових осіб перекидаються вже не фразами чи словами, а окремими складами та вигуками.

Автоматизм мови, розсипання смислу – головна тема «Голомозої співачки», і через неї розкривається важливий філософський підтекст абсурдистської п'єси, яку часом спрощено трактують як позбавлену сенсу.

З іншого боку, не варто зводити п'єси Е. Йонеско до якогось звичного дидактизму, на зразок: «...п'єса вчить нонконформізму, розвінчує дрібного буржуа як тотального конформіста» [7, с. 690] і т. п. Особливість театру абсурду, у порівнянні з попередньою драматургією, саме в тому, що він не містить авторської настанови чомусь «навчати», щось «викривати», «декларувати», «утверджувати» тощо, адже є постмодерним явищем. Тобто не передбачає єдиного «правильного» прочитання, а, навпаки, провокує до різночитань. «Театр – не місце для проголошення ідей. Коли йому хочеться стати провідником ідеологій, він виступає всього лиш їхнім пропагандистом. Він небезпечно спрощує їх, знижує, примітивізує. Він стає наївним, але в поганому сенсі. Будь-який ідеологічний театр ризикує перетворитися в театр під чийсь покровительством», – писав Е. Йонеско в одній зі своїх критичних статей – «Про театр» [3, с. 46]. Стаття увійшла до його книги «Замітки за і проти» (“Notes et contre-notes”, 1962).

Абсурдисти не йшли у слід класичній театральній сатирі, а руйнували засади традиційного театру на всіх рівнях тексту – позбавляли свої п'єси дії, виводили персонажів як маріонеток, а не як живі характери, руйнували живий діалог як спілкування на сцені, через яке здебільшого й передається сценічна дія. Не варто бачити за кожним персонажем чи деталлю спрощені алегорії чи, навпаки, приховану символіку, однак це не означає, що в абсурдистських п'єсах нема важливого змісту.

Пригляньмося до «Голомозі співачки». Послугуючись стандартними підручковими фразами, Е. Йонеско викликав відчуття, яке може пережити кожен, хто хоч раз бував у ситуації, де спілкування стає суто формальним, позбавленим сенсу, обмеженим стандартними кліше й пустопорожніми фразами (уникнути цього в людському житті практично неможливо – у політиці, ЗМІ, суспільних та навіть приватних взаєминах). У багатьох ситуаціях мова виступає вже не засобом спілкування, а ширмою, за якою ховають відсутність розуміння. Завдяки «Голомозій співачці», зауважив Ж.-П. Сартр, виникає гостре відчуття абсурдності мови: настільки, що не хочеться взагалі говорити. У статті з промовистою назвою – «Трагедія мови» (у книзі «Замітки за і проти») Е. Йонеско пояснив, що йому йшлося про своєрідний крах реальності. Слова стали порожньою звуковою оболонкою відсутнього сенсу; персонажі, зрозуміло, теж втратили психологічне наповнення, і світ завдяки зусиллям митця постав перед читачем у незвичному освітленні, можливо – «у своєму істинному світлі».

Тож чи варто погоджуватися із твердженням радянського літературознавця Якова Фріда, що текст «Голомозі співачки» «межує з ідіотизмом»? Іронія долі в тому, що текст самого Я. Фріда та й інші присвячені драмі абсурду тексти тодішніх радянських критиків – А. Міхеєвої, Г. Боя-

джієва, Н. Абалкіна тощо, – легко переступали межу з ідіотизмом, підтверджуючи, що Йонеско таки мав рацію: критики таврували те, про що не могли мати власної думки радянські глядачі й читачі, не прочитавши абсурдистських п'єс та не побачивши вистав аж до зламу 1980-1990-х років.

Е. Йонеско, природно, завжди критикував буржуазне суспільство. Однак робив це насамперед тому, що не міг не критикувати будь-яке суспільство. Адже суть його творчості й особистості – нонконформізм. До речі, неприязнь письменника до власного батька – відомого румунського адвоката – значною мірою була викликана тим, що той був втіленням конформізму у себе на батьківщині: у 1930-ті роки віддано служив фашистській диктатурі, а десять років потому так само віддано – комуністичній. На відміну від батька та деяких друзів-співвітчизників, захоплених у 1930-х роках нацизмом (серед них були й відомі пізніше діячі культури – Мірча Еліаде, Еміль Чоран), Е. Йонеско вже в юності виробив у собі здатність думати не так, як інші, жити будь-де серед людей вільною людиною, не поступаючись своєю сутністю. Набувши один раз духовні й моральні орієнтири, він не відступав від них.

Що ж стосується абсурду у творах Е. Йонеско, то спочатку його бунт проти мови здавався не пов'язаним із філософським абсурдом, успадкованим Ж.-П. Сартром та А. Камю від С. К'єркегора, – з екзистенціалізмом. Талант драматурга народжувався з уважного погляду на повсякдення людського, переважно обивательського існування. Талантом Йонеско було чудове вміння втілювати в мистецтві повсякденне, підносячи його до рівня уселюдського й вічного. Підносячи, але одночасно й окарікатурюючи, перетворюючи на трагікомедію. Будь-яку залежність від ідеології він вважав відступом від творчої свободи, яку (тобто свободу, а не ідеологію) сприймав і як благо, і як прокляття для письменника: «А писати мене змушують найсуперечливіші або взаємодоповнені спонуки: гордість, воля до влади, ненависть, жага спокути, любов, туга, ностальгія, сум'яття, довірливість, недовіра, переконання в тому, що я стверджую, невпевненість, гаряче бажання просвітитися, бажання просвітити, бажання розважитися (однак якщо ставити собі метою розважитися, то звідки ж ці муки, ця неподоланна втома, коли я працюю), смирення» (див. статтю Йонеско «Автор і його завдання» – [3, с. 15]).

Творчу еволюцію Йонеско-драматурга прийнято ділити на два періоди. У ранніх п'єсах (до середини 1950-х) переважав критичний, провокаційний первень. Вони були абстракціоністськими, зі звичайними й оригінальними театральними умовностями, виглядали як революційні й подобалися критикам лівої орієнтації, які поспішили зарахувати Йонеско до когорти антибуржуазних письменників. Він прагнув відродити «чисте» мистецтво, вільне від будь-якої політики й будь-якої ідеології, від

брехтівсько-сартрівської дидактики й ангажованості. Однією з найприметніших заміток у його пізнішій критичній книжці «Протиотрута» (“Antidotes”, 1977) була газетна стаття 1971 р. «Я не люблю Брехта», про якого Йонеско висловлювався гостро й дошкульно (та й несправедливо, оскільки багато в чому його продовжував): «Брехта я не люблю, і саме тому, що він дидактичний та ідеологічний. Він не примітивіст, він від початку примітивний. Він не простий, а спрощений. Він не пропонує матеріал для роздумів, а сам є відображенням, ілюстрацією ідеології, він не навчає мене, – він переказує. А з іншого боку, людина у Брехта – плоска фігура, у неї лише два виміри, й обидва – на поверхні, він соціальний і лише соціальний: йому не вистачає глибинного виміру, метафізичної глибини. Людина у нього ходульна й однобока і часто залишається лише слухняною лялькою» [3, с. 227].

Найважливішим і найцікавішим у творчості Е. Йонеско завжди вважалися його відстороненість від ідеологій і зухвале порушення норм і правил літературної й театральної рутини. Його п'єси народжувалися не з ідей, а з реплік, що подіяли на уяву автора, із випадкових образів, сновидінь. Можливо, він дійсно не любив театру, але з дитинства обожнював лялькові вистави, звідси у його творах відчутний вплив народного французького театру гіньоль (фр. Guignol). Саме через це персонажі перших п'єс – «Голомоза співачка» (1948), «Стільці» (1951), «Жертви обов'язку» (1952), «Новий пожилець» (1953), «Амедей, або Як його позбутися» (1953) тощо – є такими безликими й плоскими, так схожі на маріонеток, висловлюються мовою, позбавленою думки й почуття, живуть в атмосфері гротеску та беруть участь в імітації дії, що не розвивається, а йде по колу або спрямовується до якоїсь пародійної розв'язки, яка врешті-решт через прийом циклічного повторення або фантастичну деталь натякає на дурну безкінечність. Однак, по суті, абсурд навіть у перших п'єсах Йонеско був лише видимістю. Він оголював нерв життя, дозволяв глянути на все звичне по-іншому, помітити комічні риси людської поведінки. Й одночасно підкреслити трагізм людського існування.

Для прикладу подивимося на нібито безглузду й неймовірну ситуацію у п'єсі «Урок» (“La Leçon”, 1950): учитель вбиває ученицю, яка прийшла до нього на урок, і в розв'язці виявляється, що це вже його сорокова жертва лише за один ранок. Однак Служниця каже, що ті 40 домовин, які треба буде виносити з квартири, нікого не здивують, бо *«усі вже звикли»* (цитуємо тексти п'єс «Урок» та «Носороги» за перекладами В. Діброви й П. Таращука: [8, с. 413-510]). Та хіба дивує когось із громадян нашої країни, що серед тисяч випускників середньої школи завжди був і є чималий відсоток тих, хто щорічно покидає її й потім вступає до вишу, не маючи жодної охоти до навчання, бо впродовж 10-12 років своїми схоластичними методами та суворою дисципліною вчителі позбавили

їх потягу до знань, брутально притлумили живий дитячий розум і здатність самостійно мислити та розвиватися (що і є справжньою метою пізнавальної діяльності для будь-якої дитини)? Отже, це п'єса не про маніяка-садиста та його тупу й безвільну жертву, і не про бідного інтелігента, якого тупість учнів доводить до нестями, а про звичне інтелектуальне насильство, яке застосовується щодо молодого покоління скрізь, повсякчас і нікого аж надто не хвилює.

Якщо на початку творчого шляху Е. Йонеско піддавали нападкам консервативні ревнителі традицій, то в кінці він став об'єктом ще й «лівої» критики. Атмосфера критичної полеміки неабияк сприяла еволюції його творчості. Авторські ідеї стали виявлятися в його п'єсах сильніше, а самі п'єси робилися більш видовищними. Фантастичний струмінь навіть підсилювався, попри те вони виглядали якщо не більш реалістичними – скоріше вже символічними, – то зрозумілішими. Почасти завдяки тому, що, починаючи із п'єси «Убивця ні за що» (“Tueur sans gages”, 1957; інший переклад – «Безкорисливий убивця»), Йонеско ввів у свої драматичні твори постійного героя на ім'я Беранже, наївного і слабкого невдаха-ідеаліста, який відстоює гідність особистості в боротьбі зі суспільством, здатним її розчавити. Цей персонаж персоніфікує універсальне поняття «людина», показуючи героя у протистоянні конформізму, насильству, ненависті і смерті.

У п'єсах від середини 1950-х Е. Йонеско не відмовився від своїх критичних спостережень за повсякденною мовою, від комічних ефектів, народжених із мовних кліше, від двозначних виразів, від невизначеності змісту, обіграння асонансів, алітерацій та каламбурів, якими вирізнялися його ранні твори. Однак поступово формальні знахідки відійшли на другий план. Повсякденна мова перетворилася на тло, визначаючи тональність і створюючи атмосферу, а кризь неї став пробиватися гнучкіший мовний струмінь, підсилений архетипними образами. Загалом структура п'єс стала відчутно ближчою до класичної форми. Завдяки персонажеві на ім'я Беранже читачі та глядачі побачили у п'єсах Йонеско знайомі проблеми, котрі непокоїли й автора: близькість повсякденного існування до кримінального дна й інфернального зла («Убивця ні за що»), страх людини перед лицем смерті («Король помирає» / “Le roi se meurt”, 1962), нездійсненне бажання перебороти земне тяжіння людської долі («Повітряний пішохід» / “Le Piéton de l'air”, 1962), загроза тоталітаризму («Носороги», 1960) тощо.

П'єса «Носороги» (“Rhinocéros”), написана в 1959-му і поставлена в 1960 р., в атмосфері «холодної війни», показує життя людей у суспільному масштабі, а воно сповнене алогізмів та абсурду не менше, ніж приватне людське існування. Особливо це вражає в історії ХХ століття, переповненого гуманітарними катастрофами через ідеологічні чинники.



Ідеологія – дитя логіки, вона мала би зумовлювати раціональну людську поведінку. Натомість Е. Йонеско показав щось прямо протилежне: мешканці затишного спокійного містечка перетворюється на дике агресивне стадо носорогів через неояснені причини. Зрештою єдиною людиною в місті залишається самотній і не впевнений у своїх силах дрібний службовець Беранже, який не хоче перетворитися в носорога всупереч безнадійності свого виняткового становища. Його колеги й сусіди легко подолали шлях до знелюднення, керуючись раціональними мотивами, – стали носорогами заради суспільного поступу, авторитету, престижу, безпеки чи навіть заради сімейного обов'язку й почуття.

Написавши «Носорогів», Е. Йонеско несподівано перетворився на одного з найбільш яскраво виражених політичних письменників. У «носорожий» хворобі проступають дві реальні політичні пандемії ХХ століття: фашизм і комунізм. Те, як звичайні мешканці пересічного міста починають перетворюватися на носорогів, поки не перетворяться всі, крім одного невдахи, – яскравий алегоричний образ, що узагальнює втрату людьми людської подоби і перетворення населення на агресивну масу як закономірний результат поширення й тиску пропаганди в тоталітарному суспільстві. Не має значення, у якому й де саме: художній прийом робить зображення універсальним. Коли цю п'єсу було поставлено вперше, більшість глядачів і критиків вважали, що йдеться про німецький націонал-соціалізм, а Йонеско спростовував подібне тлумачення, хоча згодом і не заперечував його. Таких «носорогів» можна було зустріти не лише в Німеччині чи в Румунії 1930-х років.

Радше йдеться про загальні причини та принципи конформістської поведінки людей під тиском тоталітарної ідеї, колективних міфів тощо і про спробу протистояння, яку в п'єсі робить Беранже – одинак, котрий несамохіль виступає проти тоталітаризму, проти колективної істерії та епідемії знелюднення-оносороження. Тоталітарні ідеї і є, на думку автора, колективним захворюванням. Актуальність авторського задуму підтвердила наша сучасність, коли масова істерія рашизму (чи «шизофашизму»), за визначенням відомого американського історика Тімоті Снайдера) охопила путінську Росію [5].

П'єса «Носороги» у порівнянні з ранніми п'єсами Е. Йонеско ближча до традиційної драматургічної форми: у ній досить чітко проступає розвиток подій (тобто є сюжет, у якому визріває конфлікт); персонажі не маріонеткові, а значно більше індивідуалізовані, ніж у ранніх п'єсах автора; діалог цілком зв'язний. Традиційнішою є і композиція: не безмістовне, на перший погляд, поєднання сцен та імітація динаміки, а зрозумілий розвиток конфлікту, який полягає в розростанні масової хвороби «оносороження» та неможливості для Беранже «захворіти» й собі. Можна виділити зав'язку, простежити етапи дії, виявити кульмінацію (сцена бу-

квального перетворення Жана на носорога), розв'язку (прийом «циклічності» не використовується). Чи означає це, що п'єса «Носороги» є відмовою від театру абсурду? Насправді ні – автор відмовився лише від формального руйнування засад традиційної форми, а не від власних принципів, закладених ранніми п'єсами. До речі, одна з формальних знахідок абсурдистів (метафоризація тексту як цілості) очевидна: уся п'єса сприймається як метафора тоталітарного світу, як притча про абсурдне оносороження-зnelюднення людської маси.

Ще один яскравий формальний хід автора-абсурдиста – особлива побудова сцен так, щоб вони ставали «сценічними метафорами» з ідеологічним підтекстом. Наприклад, Е. Йонеско блискуче обіграв паралельно-перехресний діалог. Один із таких епізодів є у першій дії, де на веранді кафе за столиками одночасно розмовляють дві пари персонажів – кожна про своє: Беранже говорить із приятелем Жаном, який зверхньо товмачить йому правила добropорядності та успішності, а поруч Літній Добродій і Логік ведуть розмову про логіку та силогізми, завдяки яким нібито можна формулювати розумні думки. Урешті репліки двох різних діалогів стають суголосними або й однаковими (паралельні діалоги «перехресчуються»).

Здавалось би, до чого у цій п'єсі логіка? Хтось із критиків навіть сказав про цю розмову, що вона «вставна» по відношенню до змісту п'єси. Проте логіка безпосередньо пов'язана з тим, що відбувається. Адже одна з найдавніших царин філософського мислення – логіка – від античних часів давала людині змогу розвиватися як homo sapiens, тобто представник людського роду, здатний розумом шукати істину. Те, що вид «людина розумна» у добу процвітання тоталітарних ідеологій не вберігся від зnelюднення, і показує автор паралеллю між банальними сентенціями Жана, певного своєї сили й переваги над приятелем-невдахою (Жан оперує незаперечними аксіомами так званого «здорового глузду»: *«Беранже (до Жана). Жити – це щось ненормальне. Жан. Навпаки. Найприродніше. Ось і доказ: живуть усі»*), та прикладами й висновками Логіка про те, що Сократ був би котом, якби чийогось kota звали Сократом, а собака є котом, якщо в нього чотири лапи. Розмова відбувається саме перед появою першого носорога, в реальність якого спочатку ніхто з містян не вірить усупереч власним очам, а потім усі виявляються під владою «оносорожених», і в кожного на те є свої цілком «логічні» причини, тобто раціонально прийняті за істину мотиви «рятівного» конформізму.

Невдаха Беранже не схожий на так званого «позитивного» героя, але саме він виявляється здатним лишатися людиною усупереч конформістській логіці. Режисер С. Садаклієв помітив: «Цікаво, що головний герой Беранже такий, як інші. Він нікого не рятує, не робить самовідданих подвигів та й взагалі є частково маргінальною людиною. <...> Усу-

переч тому, що чоловік не вирізняється зовнішньо та соціальним статусом, він є центральним персонажем. Більшість звикли, що герой вистави прагне змінити світ, усіх рятує, а в кінці помирає. Та Беранже просто залишається собою» [6].

У першій дії п'єси цей персонаж здається невиразним або комічним. На відміну від свого приятеля Жана, він не має власної позиції в суперечках або не здатний її захищати, зате одним із перших відчуває небезпеку колективних захоплень. Відсутність чіткої переконаності видається безхребетністю лише на перший погляд, хоча спочатку «ідейні» персонажі мають переконливіший вигляд, як от «інтелігентний» Жан з його безапеляційним і непробивним апломбом: «...коли відкинути дурну соромливість, я вартий більше, ніж ви. Вища людина – це та, що виконує свій обов'язок».

Жан торочить про «зброю терпимості, культури, інтелігентності», демонструючи брутальність і нетерпимість, а згодом і одверту агресію. Не випадково й Логік виводить усі свої силогізми із класичними логічними помилками. У способі його мислення вже заздалегідь закладені можливості довести будь-що, так само й алогічне оносоруження під маскою логічності. На зразок «логіки» в путінській політиці, за визначенням Т. Снайдера: «З 2014 року центром російської політики став шизофашизм, і вторгнення в Україну – один із кричущих його прикладів: коли такий режим вдирається в іншу країну, заявляючи, що там панує фашизм. Від поодинокого явища шизофашизм став основою зовнішньої політики Росії. <...> У політиці Росії щодо України намір Путіна передбачав капітуляцію України, вбивство української політичної еліти, а решта українців була б невизначеною масою, яка злилася б з Росією. Коли цього не сталося, почалося загострення. Більше людей, які ідентифікують себе з Україною, означає більше депортованих та вбитих. <...> Існує ще одна ключова проблема: якщо ніхто нічого не знає про українську історію, це відкриває шлях простим наративам, як-от що України ніколи не існувало або Україна та її культура завжди були частиною російської культури» [5]. Анекдотична розмова про логіку та котів – спосіб подібного «мислення навпаки».

Беранже у «Носорогах» вважає, що не надто розуміється на філософії, але сумління не дозволяє йому заперечувати те, що бачить перед очима. Його моральне почуття виявляється розумнішим за суспільну «логіку». Саме цим він вирізняється зі свого оточення, і саме здатність сумніватися, рефлексувати, страждати через докори сумління змушує його опиратися епідемії масового психозу. Зрозумівши суть опору Беранже, можна зрозуміти й важливу авторську ідею: щоб не допускати знелюднення, людина мусить опиратися йому та захищати в собі людяність попри будь-які обставини. Зрештою, важливою є й ідея, що істина не там,

де її бачать усі, позбавлені сумнівів у своїй правоті.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Тиражовані в науково-критичній та методичній літературі стереотипи не дозволяють побачити філософську глибину абсурдистських п'єс Е. Йонеско, і в результаті твори викликають читачьке розчарування. Найбільш поширений стереотип – нібито у п'єсі «Носороги» йдеться про нацистський режим, а в ранніх п'єсах «узагалі все безглуздо». Натомість пропонуємо прочитання п'єс Е. Йонеско як гостроактуальних для свого часу (середина ХХ ст.) сценічних метафор, коли постала загроза ядерної світової війни й очевидним стало домінування тоталітаризму у світовій політиці. І водночас ці філософські твори актуальні повсякчас, оскільки показують відповідальність кожної людини за вибір, громадянську позицію, моральні засади, за кожен свій крок як представника людської спільноти. Інший аспект актуальності спрямований на формування суспільного середовища засобами безпринципної пропаганди, яка викликає у громадян тоталітарної країни не спротив та обурення, а тотальний конформізм, що призводить до масового знелюднення та втрати орієнтирів у реальності.

Найважливіші риси поетики абсурдистської п'єси-параболи «за Йонеско» показують, які революційні кроки на шляху трансформації класичної драматургічної форми в «антип'єсу» він зробив:

- Житейська правдоподібність театральної вистави, виявляється, не має вирішального значення. Важливою є глибина філософського конфлікту, який може поставати у фантастичній, гротесково-алогічній, побутово-комічній та навіть в анекдотичній формі. Динамізм розвитку конфлікту на сцені не є обов'язковою умовою драматичного шедевр – Е. Йонеско та С. Беккет писали «статичні» п'єси, і цей принцип широко використовували всі їхні послідовники – творці театру абсурду.

- Створення яскравих характерів персонажів теж перестало бути основою драматургічної поетики. Персонажі-маріонетки Е. Йонеско постають на основі спрощених, але впізнаваних архетипів і стереотипів, нагадують персонажів лялькового театру. Вони втілюють ідеї, а не характери.

- Діалог у Йонескових п'єсах набуває несподіваної форми (тим важливішими є нові переклади, які, сподіваємося, будуть з'являтися в Україні). Особливості мовно-стильових знахідок Е. Йонеско показуємо на прикладі «паралельно-перехресного» діалогу у п'єсі «Носороги».

- Композиційно п'єси Е. Йонеско різноманітні. Він починав з одноактових трагіфарсів на зразок «Голомозі співачки», які тяжіли до статички (по суті, імітували сценічну дію), іноді закінчувалися кумедним трюком «циклічної розв'язки», підкреслюючи дурну безкінечність абсурдного людського існування. А прийшов до більш класичної форми у «Носорогах», повсякчас залишаючись несподіваним і сміливим новатором.

### Список використаної літератури

1. Діброва, Володимир. "Шляхи театрального авангарду: Ежен Йонеско." *Всесвіт* 10 (1988): 122-5.
2. Беккет, Семюел. *Чекаючи на Годо. Остання стрічка Краппа*. Пер. з англ. Богдан Бойчук, Юрій Тарнавський. Мюнхен: Сучасність, 1972. Web. 19.07.2022. <[https://chtyvo.org.ua/authors/Samuel\\_Beckett/Chekaiuchy\\_na\\_Godo\\_Ostannia\\_strichka\\_Krappa/](https://chtyvo.org.ua/authors/Samuel_Beckett/Chekaiuchy_na_Godo_Ostannia_strichka_Krappa/)>.
3. Йонеско, Э. *Противоядия*. Пер. с франц. Сост. и авт. предисл. В.А. Никитин. Москва: Прогресс, 1992.
4. Михеева, А.Н. *Когда по сцене ходят носороги ...: Театр абсурда Э. Йонеско*. Москва: Искусство, 1967.
5. *Снайдер, Тімоті. «Шизофашизм Росії: єдиний вихід для РФ – програми війну проти України», розмову вів Іван Гомза. ЛІГА.net. 9 червня 2022. Web. 24.07.2022. <<https://www.liga.net/ua/politics/opinion/shizofashizm-rossii-edinstvennyu-vyhod-dlya-rf-proigrat-voynu-protiv-ukrainy>>.*
6. *Станіслав Садаклієв: «Важливо, аби творчість чіпляла і за кілька років після прем'єри»*. Опубл. 12 серпня 2022. Web. 11.02.2023. <<https://novadoba.com.ua/386866-stanislav-sadakliyev-vazhlyvo-aby-tvorchist-chiptyala-i-za-kilka-rokiv-pislya-prem-yery.html>>.
7. Триков, В. "Йонеско, Ежен." *Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. Т. 1: А-К*, за ред. Н. Михальської та Б. Цавурського. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2005. 690-1.
8. *Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард*. Упоряд. О. Буценко; передм. В. Скуратівського. Київ: Основи, 1993.
9. Якимович, Т.К. *З художнього світу Франції. Класика. Антикласика. Творчий жерміналь: зб. статей*. Київ: Дніпро, 1981.
10. Esslin, Martin. "The Theatre of the Absurd." *The Tulane Drama Review* 4.4 (1960). Web. 17.07.2022. <<https://www.jstor.org/stable/1124873>>.

**Колошук Н.Г. Нові аспекти актуальності: прочитання п'єс Е. Йонеско в сучасній Україні.** Твори всесвітньо відомих авторів театру абсурду донині сприймаються неоднозначно, оскільки далеко не всім зрозумілі. На читацьку рецепцію в Україні впливають стереотипи, закладені літературознавством ще в радянські часи, коли театр абсурду вважався свідченням занепаду «буржуазного» мистецтва. Найбільш поширений стереотип – нібито у п'єсі «Носороги» йдеться про нацистський режим, а в ранніх п'єсах – «узагалі нісенітниця». Мета дослідження – виявити філософські підтексти п'єс «Голомоза співачка», «Урок» та «Носороги». Пропонуємо прочитання п'єс Е. Йонеско як гостроактуальних для свого часу сценічних метафор, коли постала загроза ядерної світової війни й очевидним було домінування тоталітаризму у світовій політиці. Актуаль-

ність авторського задуму підтвердила наша сучасність, коли масова істерія рашизму (чи «шизофашизму», за визначенням відомого американського історика Тімоті Снайдера) охопила путінську Росію.

У п'єсі «Носороги» йдеться про конформістську поведінку людей під тиском тоталітарної ідеї, колективних міфів та пропаганди і про спробу протистояння, яку в п'єсі робить Беранже – слабкий одинак, котрий несамохіть виступає проти колективної істерії та епідемії знелюднення-оносороження. У порівнянні з ранніми п'єсами автора ця п'єса ближча до традиційної драматургічної форми. Це не означає, що вона є відмовою від поетики театру абсурду. Автор відмовився лише від формального руйнування засад традиційної форми, а не від власних принципів, закладених ранніми п'єсами. Одна з формальних знахідок абсурдистів (метафоризація тексту як цілості) очевидна: уся п'єса сприймається як метафора тоталітарного світу, як притча про абсурдне знелюднення людської маси.

**Ключові слова:** театр абсурду, п'єси Е. Йонеско «Голомоза співачка», «Урок», «Носороги», авангардистська поетика «антитеатру», нон-конформізм, тоталітаризм, рашизм, п'єси-параболи.

**Koloshuk N.G. New aspects of relevance: rereading plays by E. Ionesco in modern Ukraine.** The works of world-famous authors of the theater of the absurd are still perceived ambiguously, since they are not clear to everyone. The reader's reception in Ukraine is influenced by stereotypes laid down by literary studies back in Soviet times, when the theater of the absurd was considered evidence of the decline of "bourgeois" art. The most common stereotype is that the play "Rhinoceros" is about the Nazi regime, and the early plays are about "nonsense in general." The purpose of the research is to reveal the philosophical undertones of the plays "The Bald Soprano", "The Lesson" and "Rhinoceros". We offer a reading of the plays by E. Ionesco as stage metaphors acutely relevant for our time, when the threat of a nuclear world war arose and the dominance of totalitarianism in world politics was obvious. The relevance of the author's idea was confirmed by our modern times, when the mass hysteria of rushism / ruscism (or "schizofascism", according to the definition of the famous American historian Timothy Snyder) engulfed Putin's Russia.

The play "Rhinoceros" is about the conformist behaviour of people under the pressure of a totalitarian idea, collective myths and propaganda and about the attempt to resist, which Beranger makes in the play – a weak loner who unselfishly opposes the collective hysteria and the epidemic of depopulation and alienation. Compared to the author's early plays, this play is closer to the traditional dramatic form. This does not mean that it is a rejection of the poetics of the theatre of the absurd. The author abandoned only the formal de-

struction of the foundations of the traditional form, and not his own principles laid down in early plays. One of the formal findings of the absurdists (metaphorization of the text as a whole) is obvious: the whole play is perceived as a metaphor for the totalitarian world, as a parable about the absurd depopulation of the human mass.

**Keywords:** theater of the absurd, the plays by E. Ionesco “The Bald Soprano”, “The Lesson”, “Rhinoceros”, avant-garde poetics of the “anti-theatre”, non-conformism, totalitarianism, rushism, parable plays.