МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису
УДК 821.161.2.09-32:168.33

ЄЩЕНКО МАРИНА ЮРІЇВНА

ПОЕТИКА АБСУРДУ В СУЧАСНІЙ НОВЕЛІ

10.01.06 — теорія літератури
Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник —
Бернадська Ніна Іванівна,
доктор філологічних наук, професор

Київ – 2015

ЗМІСТ

Вступ……..3

Розділ 1. Абсурд: варіанти розуміння

1. 1. Абсурд: виокремлення терміну……9

1. 2. Абсурд як філософське поняття…..……...……16

1. 3. Абсурд як аномалія мови, або «лінгвістичний абсурд» ……32

1. 4. Абсурд як літературознавче поняття…….41

Висновок до першого розділу……..60

Розділ 2. Художній світ абсурдистської новели

2. 1. Трансформація образів ……..……62

2. 2. Специфіка сюжету.…….86

2. 3. Художній час і простір: проекції трансформацій……..112

2. 4. Мовлення персонажів……143

2. 5. Інтертекстуальність заголовків……..…167

Висновок до другого розділу…….173

Висновки…….175

Список використаних джерел……187

ВСТУП

Новела як жанр формувалася не одне століття і має безліч особливостей у різних національних літературах. Попри традиційність й усталеність, жанр відкритий до змін і трансформацій. Для сюжетно-композиційного рівня обов'язковими є наявність однієї, але незвичайної події, неочікуваний кульмінаційний поворот (пуант), несподіваний фінал, в якому важлива роль відведена випадку. На ідейно-тематичному рівні новела тяжіє до психологізму, їй притаманний особливий пафос і тип конфлікту. Новелі притаманна своєрідна поетика – як система принципів побудови жанру і як сукупність художніх засобів і прийомів. Особливістю поетики є здатність зберігати канонічність жанру і реагувати на впливи інших видів мистецтва (звідси – драматичність, кінематографічність, образність тощо), відповідати стильовим вимогам часу (романтична новела, модерністська, постмодерністська – як усталені різновиди) тощо. Водночас варто зауважити, що саме епатажність, гра, зокрема мовна, – ці риси сприяють застосуванню поетики абсурду в сучасній новелі.

У XX ст. набувають поширення нові стилі, течії, поетики, тож жанрової трансформації зазнає і новела. Так, реакцією літератури і мистецтва загалом на суспільні потрясіння, катастрофи й війни стала поетика абсурду, яку спочатку розробляли драматурги, а згодом і представники інших літературних родів. Новелісти не стали винятком, сформувавши наприкінці XX – на початку XXI ст. новий жанровий різновид – абсурдистську новелу. Канонічний жанр зазнав впливу абсурдизму на рівні композиції, сюжету, мовлення, образності і навіть ідейно-тематичному, проте не піддався руйнації і не втратив ключових ознак.

Варто відзначити, що новела мала певні передумови до засвоєння абсурдистської поетики. Так, Н. Тамарченко вказує на те, що цьому жанру притаманний пафос дегероїзації [178, 46], який згодом стане однією з ознак літератури абсурду, Є. Мелетинський звертає увагу на таку особливість новелістичної казки (а врешті – й новели), як «накопичення абсурдних подій

унаслідок дивних випадкових обставин» [134, 22], у фабліо (прототип новели) виявляє марковану «низьку» тематику, позначену «натуралістичними подробицями», що межують із абсурдністю [134, 66] і врешті вбачає вплив пародії, гротеску й абсурду на романтичну новелу XIX ст., завдяки чому «структурна послідовність і оповідна строгість новели зміщується і розсипається» [134, 237].

Перш ніж закріпитися в літературі, абсурд сформувався як цілісне явище у філософії й логіці, своєрідного вияву набув у лінгвістиці, що вказує на необхідність присвятити достатню увагу цьому феномену в різних площинах. Також до цього спонукає той факт, що поняття абсурду має розмите значення у названих науках, тож частково перетинається й подекуди невиправдано підміняється іншими термінами – нонсенс, парадокс, безглуздя, нісенітниця тощо.

Особливості використання поетики абсурду в сучасній новелі ще не досліджені, і це вказує на **актуальність дослідження.**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами

Дисертаційне дослідження виконано протягом 2010-2015 рр. на кафедрі історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах науково-дослідницької програми «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (державний реєстраційний номер 11БФ 044-01), науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Ф. Семенюк. Тему дисертацію затверджено на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 2 від 27 вересня 2010 року).

Мета дослідження – окреслити сучасні підходи до вивчення поняття абсурду у різних науках, розкрити особливості використання поетики абсурду на формотворчому й змістовому рівнях у сучасній українській постмодерній новелістиці (кінець XX – початок XXI ст.).

Відповідно до цієї мети у роботі поставлено ряд таких **завдань:**

- розмежувати поняття «абсурд», «нонсенс», «парадокс» з огляду на їхні особливості в логіці, філософії та літературознавстві;
- висвітлити основні концепції вітчизняних і зарубіжних дослідників щодо абсурду в літературі;
- з'ясувати художню природу абсурду в прозі;
- охарактеризувати специфіку сюжету в абсурдистській новелі через особливості конфлікту й фіналу;
- виявити закономірності трансформації образної системи новели під впливом поетики абсурду;
- вказати на прикмети художнього часу й простору в абсурдистській новелі;
- охарактеризувати мовлення персонажів новели крізь призму поетики абсурду.

Об'єкт дослідження – сучасна українська постмодерна новелістика помежів'я XX –XXI ст., а саме твори Т. Малярчук (збірки «Звірослов», «Згори вниз. Книга страхів»), О. Коцарева (збірка «Неймовірна історія правління Хлорофітума Першого»), О. Шинкаренка (збірки «Як зникнути повністю», «Кагарлик»), О. Романенка (збірка «Калейдоскоп»), О. Стусенка (збірка «Голоси із ночі»), а також окремі новели Ю. Іздрика (з циклу «АМ™»), Ю. Винничука («Святе сімейство», цикл новел «Спогади про Олександра Євдокимовича Корнійчука»), Б. Жолдака («Столична мить», «Закаблуки»), В. Діброви («Про жінку, яка дізналася, що в неї за кордоном є родич»).

Предмет дослідження – поетика абсурду як сукупність художніх засобів і прийомів і як система принципів побудови жанру новели.

Методологічна основа дисертації

Для виконання поставлених завдань у дослідженні використано філологічний метод, який дозволив поєднати здобутки літературознавців й мовознавців у вивченні поетики абсурду. За допомогою типологічного методу було досліджено особливості конфліктів, образів, фіналів, заголовків

у постмодерній абсурдистській новелі. Лінгвістичний метод був застосований при аналізі мовлення персонажів, лексико-семантичний – при дослідженні специфіки імен абсурдистських персонажів. Порівняльний дав змогу зіставити особливості застосування абсурдистської поетики в прозі й драматургії. За допомогою описового методу було інтерпретовано найяскравіші приклади поетики абсурду в новелі. Для вирішення теоретичних завдань були використані загальнонаукові методи, зокрема аналіз, синтез, систематизація й узагальнення.

Теоретико-методологічна основа роботи ґрунтується на основних положеннях праць науковців з питань поетики абсурду: О. Буреніної, Є. Васильєва, М. Віролайнен, А. Волкової, І. Дюшена, М. Ессліна, Ж.-Ф. Жаккара, С. Заєць, О. Зирянової, О. Кобринського, О. Коляди, М. Коренєвої, Н. Кулинич, О. Любенко, А. Малій, І. Малигіної, В. Мартинюка, М. Марусенкова, В. Мукана, Т. Проскурникової, О. Сабліної, І. Татури, Д. Токарєва, Т. Цвигун, О. Чорноріцької, Т. Чурляєвої, О. Широкової, М. Шмідт; з питань поетики новели: І. Виноградова, І. Денисюка, Б. Ейхенбаума, О. Іванової, В. Крижановської, Є. Мелетинського, В. Соркіної, Н. Тамарченка, В. Фащенка, В. Чайковської; з питань абсурду як філософського феномену: М. Бердяєва, А. Камю, С. К'єркегора, М. Мамардашвілі, Г. Померанца, Ж.-П. Сартра, К. Ясперса; з питань абсурду як поняття логіки: Ж. Дельоза, Г. Єршової, О. Івіна, Н. Кондакова, А. Кравця, М. Тофтула, Т. Федосєєвої; з питань абсурду як лінгвістичного явища: Ю. Апресяна, Н. Арутюнової, Ф. Бацевича, С. Івлевої, О. Кравченко, В. Новикової, Н. Титової, Н. Урсул та ін.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що у дисертації вперше:

1) досліджується абсурдистська новела;

2) виділено ознаки поетики абсурду зазначеного жанру на змістовому, сюжетно-композиційному, образному рівнях;

3) узагальнено й систематизовано теоретичні концепції поетики абсурду у прозі;

4) виокремлено поняття «абсурд» з-поміж інших дотичних понять («нонсенс», «парадокс», «безглуздя», «нісенітниця») на основі теоретичної бази з логіки, філософії й літературознавства;

5) досліджено тексти сучасних українських новелістів в контексті поетики абсурду.

Теоретичне та практичне значення роботи

У роботі уточнюються важливі літературознавчі терміни – абсурд, нонсенс, парадокс, нісенітниця, безглуздя, уперше досліджується сучасна постмодерна новела в контексті поетики абсурду, тому результати дослідження можуть бути використані при викладанні нормативних курсів із теорії літератури та історії сучасної української літератури, а також при проведенні спецкурсів та спецсемінарів. Окремі положення дисертації можуть бути використані при написанні підручників і посібників для вишів і шкіл, зокрема для жанрологічних і поетикальних студій, а також стануть корисними у вивченні творчості авторів, новели яких були ретельно проаналізовані у дисертації. Спірні тези можуть стати предметом подальших наукових дискусій і щодо поетики абсурду, і щодо творчості сучасних українських авторів.

Особистий внесок здобувача. Дослідження є індивідуальною роботою, його результати отримано самостійно без участі співавторів.

Апробація результатів дослідження відбулася на 6 наукових конференціях: Міжнародна наукова конференція «Українознавство та всесвітня історія: теоретико-методологічні засади наукових парадигм» (Київ, 2011), Міжнародна наукова конференція «Що водить сонце й зорні стелі»: Поетика любові в художній літературі» (Бердянськ, 2012), Міжнародна наукова конференція «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (Київ, 2012), «Філологічний семінар-15: Художні стилі, течії, напрями: історико-теоретичний аспект» (Київ, 2011), «Філологічний

семінар-16: Парадигма сучасного літературознавства: світовий контекст» (Київ, 2012), науково-практичний семінар «Українська література за роки незалежності: тенденції, проблеми, підсумки (1991 – 2015 рр.)» (Київ, 2015).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 10 статтях, опублікованих у наукових виданнях, з них 8 у фахових виданнях України, 1 – в іноземному виданні.

Структура та обсяг роботи

Структура дисертації підпорядковується теоретичним і прикладним завданням і складається зі вступу й двох розділів (9 підрозділів), висновку та списку використаної літератури, що нараховує 226 найменувань. Загальний обсяг роботи становить 209 сторінок, із них 186 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1. АБСУРД: ВАРІАНТИ РОЗУМІННЯ

1. 1. АБСУРД: ВИОКРЕМЛЕННЯ ТЕРМІНУ

Абсурд на рівні сюжету, композиції, тропів досить поширений у сучасних творах, а тому нерідко стає об'єктом дослідження у літературознавстві. Однак однією з проблем вивчення цього феномену є питання термінології. Абсурд, парадокс, нісенітниця, нонсенс – суміжні, проте не тотожні поняття, а тому потребують глибшого аналізу з метою розмежування.

«Абсурд – прихована логічна суперечність, нонсенс, вислови, позбавлені глузду, що виникають внаслідок мимовільного, іноді свідомого, відходу від істини» [111, 13] – таку дефініцію подає «Літературознавча енциклопедія». Відразу зауважимо, що у цьому визначенні абсурд тотожний із нонсенсом і нісенітницею. Щодо останньої, то в згаданій енциклопедичній статті зазначається, що вона не подібна до абсурду, оскільки не є ні істинною, ні хибною. Ці поняття в першу чергу належать до термінології логіки, тому нагадаємо, в якому значенні вони використовуються представниками цієї науки.

М. Кондаков розглядає абсурд як нісенітницю, безглуздя, але зазначає, що його потрібно відрізняти «від ситуацій, котрі виникають в ході розвитку науки і котрі не можуть бути пояснені на якомусь рівні розвитку і тому характеризуються як абсурдні» [86, 14]. М. Тофтул, як і укладач «Літературознавчої енциклопедії», вбачає в цьому понятті нісенітницю і суперечливий вислів, але при цьому додає, що абсурд слід відрізняти від безглуздих висловлювань [115, 8]. О. Івін під абсурдом має на увазі суперечливе висловлювання, що одночасно містить і заперечення, і ствердження, або з якого може бути виведена суперечність [72, 7]. Він зауважує, що у розмовній мові слово «абсурд» не є однозначним, а тому може трактуватися і як внутрішньо суперечливе висловлювання, і як нісенітниця, і як будь-що безглуздо перебільшене, окарикатурене [72, 8]. О. Кравець вбачає в абсурді «феномен, протилежний смислу, рівнозначний

відсутності смислу» [93, 135], однак додає, що межа між цими двома поняттями не абсолютна [93, 148]. Тезу про те, що абсурдні висловлювання наповнені смислом, висуває Ж. Дельоз: «Абсурдні об'єкти – те ж саме, що квадратний круг, матерія без протяжності, perpetuum mobile, гора без долини – це об'єкти «без місця», вони «поза буттям». Однак вони мають чітке і визначене положення в цьому «поза»: вони із «над-буття» – чисті ідеальні події, нереалізовані в стані речей» [50, 58]. О. Кравець піддає цю думку сумніву, називає її некоректною і як аргумент наводить приклади слів, що не мають денотата, але не вважаються абсурдними: «ніжність», «біг» [94, 226]. Проте абсурдне – не безглузде, як стверджують логіки, а отже, у ньому присутній мінімальний смисл. Приклад, який наводить О. Івін, яскраво ілюструє цю позицію: «Розбійник був четвертований на три нерівних половини» [71, 113]. Суперечливість числових компонентів вказує на неправильне, помилкове (абсурдне) ствердження, однак ніяк не на безглузде, оскільки кожне число наповнене сенсом, абсурд виникає при їх зіткненні. «Абсурд як такий не є семантично сумбурним; навпаки, щоб висловлювання могло бути абсурдним, через нього має знаходити вихід якийсь смисл, тобто воно повинно бути вільним від семантично безладної нісенітниці» [86, 15]. Отже, абсурд у логіці – це висловлювання, побудоване на суперечності між ствердженням і запереченням, формально протилежне смислу, який, однак, не відсутній, оскільки його нерідко можна відновити. Водночас у художньому вимірі абсурд має ширше значення.

Розглянемо інші поняття, подібні до абсурду, але не тотожні. Безглуздя (нісенітниця) у трактуванні М. Тофтула – «мовний вираз, що не відповідає вимогам синтаксису або семантики мови; плутане, безладне нагромадження слів, позбавлене смислу» [115, 33]. О. Івін стверджує, що в жодній із граматик природніх мов немає універсального погляду на те, які речення вважати осмисленими, а які безглуздими [71, 117]. Він наводить приклад: «Квадратичність п'є уяву», з якого робить цілком очевидні висновки: речення безглузде, але водночас не порушує жодного правила синтаксису

[71, 114]. О. Івін і М. Тофтул підкреслюють, що безглузде висловлювання не може бути хибним, оскільки можливість встановити хибність / істинність вказує на наявність смислу. Іншу позицію відстоює М. Кондаков: «Нісенітниця – сумбурне, невпорядковане нагромадження слів, що, як правило, не наділене будь-яким змістом і тому не відповідає реальному стану речей; безглуздям є також явно хибні і нерозумні висловлювання (речення)» [86, 69]. Тут помітна розбіжність, оскільки з дефініції випливає, що нісенітниця не має будь-якого смислового навантаження і водночас може бути хибною, тобто наповненою змістом. Звісно, ми не беремо до уваги різні варіанти розуміння поняття «хиба», бо це не є метою нашого дослідження. Як влучно зазначає О. Івін, поняття «абсурд» і «безглуздя» навіть у логіці нерідко розглядаються як взаємозамінні [71, 113]. Ця заувага дуже важлива, оскільки в літературознавстві абсурд трактується ширше, зокрема поетика абсурду послуговується і таким засобом, як нісенітниця.

У науковій літературі часто застосовують термін «нонсенс», інколи ототожнюючи з абсурдом, інколи роз'єднуючи обидва поняття, однак чіткі межі між ними не встановлені. Ж. Дельоз у праці «Логіка смислу» значну увагу приділяє абсурду, досліджує причини його виникнення, особливості, типи тощо. Зокрема, вводить два типи об’єктів: парадокси становлення й екзотичні слова, в описі яких виникає нонсенс, зокрема виділяє два різновиди останнього об’єкта: езотеричні назви й слова-гаманці. Проте спроба Ж. Дельоза послідовно відділити нонсенс від абсурду не увінчалася успіхом. Дослідник приходить до висновку, що абсурд і нонсенс підпорядковуються одним і тим же фігурам, «таким чином, двом фігурам нонсенсу відповідають дві форми абсурду» [50, 100]. Під нонсенсом Ж. Дельоз розуміє те, що не має смислу і водночас протиставляється його відсутності [50, 104]. О. Кравець зазначає, що «якщо під нонсенсом розуміти момент парадоксу, парадоксальний елемент, який виникає в ході антиномічного протиставлення двох взаємозаперечних смислів» [94, 234], то мова йде про джерело нового смислу. Таким чином виявляємо, що не всі відомі форми абсурду здатні

генерувати смисл, тому узагальнення й намагання звести їх до єдиного знаменника лиш заплутують. Отже, коли дослідники полемізують з приводу смислової наповненості абсурду, то і прихильники, і противники беруть за приклад якусь із його форм, не отримуючи універсальної відповіді.

О. Івін розглядає парадокс як твердження, що має різке розходження із загальноприйнятими поглядами – у широкому сенсі; і два протилежних твердження, кожне із яких має цілком переконливі докази, – у вузькому [72, 262]. М. Кондаков визначає парадокс як неочікуване і дивне висловлювання, неузгоджене не лише із загальноприйнятними нормами, а подекуди й зі здоровим глуздом, але при цьому формально-логічно правильне; а також як міркування, котре призводить до несумісних результатів [86, 431]. М. Тофтул погоджується з думками попередників, лише додає, що «парадоксальними прийнято називати будь-які несподівані висловлювання, особливо якщо несподіваність їх смислу виражена в дотепній формі» [115, 207]. На думку Ж. Дельоза, «парадокс перш за все – це те, що руйнує не тільки здоровий глузд [bon sens] як єдиний можливий смисл [sens unique], але й загальнозначущий смисл як приписування фіксованої тотожності» [50, 18]. Як уже згадувалося, Ж. Дельоз поділяє абсурд на два типи, одним із яких є парадокс. Відштовхуючись від цієї думки, О. Кравець зазначає, що парадокс не рівнозначний абсурду, оскільки останній можливо вирішити, а парадокс не має виходу із глухого кута. Суперечність, яка виникає в межах парадоксу через зіткнення двох протилежних суджень, і є моментом абсурду [93, 159]. «Абсурд, – пише далі О. Кравець, – виникає у міркуваннях, що виводяться із умов, сформульованих у рамках парадоксу і софізму» [93, 163]. Отже, парадокс є різновидом абсурду і водночас явищем, складовою частиною якого виступає абсурд? Насправді, парадокс і нонсенс не є видами абсурду в загальноприйнятому розумінні гіпо-гіперонічних зв’язків, однак момент абсурду присутній у кожному з них, і це можна назвати чинником, що їх об’єднує. Т. Федосєєва і Г. Єршова абсурд і парадокс розрізняють на тій основі, що протиріччя парадоксу обов’язково містить істину, а протиріччя, на

якому будується абсурд, самодостатнє, відтак не має на меті відтворення цілісної й правдивої картини світу [188, 8].

Однак ці поняття – абсурд, нісенітниця, нонсенс, парадокс – зовсім інакше функціонують у художньому тексті. Нонсенс літературний, на відміну від звичайного, є грою за правилами, які чітко відповідають логіці. Він діє на рівні форми, тобто структури тексту, тому ніяк не є проблемою змісту, на що наголошує Є. Клюєв [80, 26]. Яскравий приклад – історії про пригоди Аліси Л. Керолла: гра в карти, шахова дошка – всі дії підпорядковуються абсурдним правилам, однак це абсурд на рівні форми, а не змісту, це нонсенс, який існує заради нонсенсу. Гра заради гри. Абсурд у літературному просторі функціонує інакше: зачіпає рівень змісту, «вражає» сюжет, проникає в дії і діалоги персонажів, часто імітуючи, перебільшуючи з художньою метою, а то й відображуючи реальне (абсурдне) життя. Абсурд віддзеркалює суспільно-політичні проблеми, які для нонсенсу виступають другорядним чинником. Нонсенс у літературознавстві розглядають як нісенітницю, «переосмислення традиційного безглуздя» [112, 135]. Свою нішу він віднаходить у постмодернізмі, для якого гра з сенсами є однією з важливих складових. М. Ісакова поділила нонсенс на два види: нонсенс як проти-смисл і нонсенс як нісенітниця [76, 5], уникнувши таким чином парадоксальності у визначенні, яким погрішив Ж. Дельоз, стверджуючи, що нонсенс – це і відсутність смислу, і протиставлення його відсутності. Дослідниця також зауважує, що до виникнення філософії екзистенціалізму це поняття ототожнювалося з абсурдом. Однак нонсенс вийшов на вищий рівень і дозрів до літературного жанру, і в цьому також полягає одна із його відмінностей від абсурду, який має вплив на жанри, проте залишається на рівні стилю, прийому, поетики.

Лінгвісти також намагаються розмежувати абсурд і нонсенс. Так, Є. Шкурська звертає увагу на те, що залежно від мови на це питання дивляться по-різному. Зокрема, у російській мові обидва поняття ототожнюються, а в англійській – розмежовуються. Відмінність можна

констатувати на рівні синонімічного ряду лексем, фразеологізмів і паремій, оскільки «абсурд є значущою відсутністю смислу там, де смисл має бути» [210, 15], і якщо абсурд завжди співвідноситься з реальністю навіть як протиставлення її смисловому наповненню, то нонсенс змістовно неможливий.

На відміну від лінгвістів, літературознавці під парадоксом розглядають емфатичну фігуру, що опирається на контраст [56, 137], різновид афоризму, в якому проявляється несподіване судження [189, 179], у рідкісних випадках – елемент сюжетотворення [112, 181]. Уже із цих визначень помітно, що поняття парадоксу вужче й відмінне від поняття абсурду.

Так, С. Васильєв, дослідник театру абсурду, обґрунтовує потребу заміни цього терміна іншим – театр парадоксу. Серед аргументів він називає той факт, що не всі твори письменників, яких зараховують до «абсурдистів», є абсурдистськими, в той час як парадоксальність властива всім без винятку. Для підтвердження своєї тези він виділяє дві форми зображення життя у літературі – ортодоксальну (правильну) і парадоксальну (деформовану) [26, 49]. Парадокс у драмах – не лише художній прийом, оскільки під його вплив потрапляють і композиція, і сюжет, і жанр, і мова, і стиль тощо. З цим можна погодитися і взяти до уваги, але з деякими застереженнями. С. Васильєв розглядає «театр абсурду» як цілісне явище, з чітко окресленим колом авторів, у певних часових рамках, що є відображенням певного напряму. Ми ж говоримо про абсурд чи парадокс як про елементи поетики, властиві літературі незалежно від стильової належності й авторства.

Абсурд – це і художній прийом, і оповідна модель (О. Чорноріцька [200]), і, певною мірою, стиль. «Найчастіше абсурд виникає на основі ототожнення елементів метафори або її різновидів (оксюморона, гротеску, парадоксу, уособлення тощо) із введенням цього тропа в профанну реальність матеріального світу. У результаті утворюється еквівалент істини, спроможний за певних художніх або історичних умов зарекомендувати себе як абсурд» [200]. Як бачимо, О. Чорноріцька теж дотримується думки, що

парадокс у певних обставинах може сприяти виникненню абсурду, а отже, останнє поняття є ширшим і аж ніяк не тотожним поняттю парадоксу. Найголовніша відмінність абсурду полягає в тому, що до літератури він потрапив через філософію, а не безпосередньо з логіки, хоча як художній прийом був відомий ще з античності. А. Камю – засновник філософії абсурду – розглядав це поняття як суперечність особистості у самій собі, як зіткнення людини зі світом і як єдиний зв'язок між ними [77, 236]. Усвідомлення власної абсурдності – необхідність, яка приведе до бунту (надає життю цінності [77, 260]), свободи («завтрашнього дня немає» [77, 263]) і пристрасті. Ж.-П. Сартр підкреслював, що «абсурд полягає і не в людині, і не у світі, якщо розглядати їх окремо; однак якщо вже суттєвою особливістю людини є її «буття-в-світі», то й абсурд зрештою виявляється невід'ємним від її долі» [164, 94]. Як те, що знаходиться поза межами розуму і не тотожне неправдоподібному й неочікуваному, абсурд розглядає С. К'єркегор [106, 46].

У літературознавстві абсурд розглядають як сукупність виражальних прийомів, до яких належать, зокрема, оксюморон, гротеск, антиномія, алогізм, парадокс та інші, що утворюють поетику абсурду; а також як літературу абсурду («умовна назва різножанрової модерністської, авангардистської і постмодерністської літератури, яка здійснює художню інтерпретацію життєвого безглуздя у вигляді хаотичного нагромадження випадкових, на перший погляд, нісенітних ситуацій» [111, 565]).

Отже, абсурд у літературознавстві набув ширшого значення й, окрім логічного, початкового, містить філософське, метафізичне й естетичне наповнення, проникає в художній твір на рівні сюжету, композиції, жанру, виражальних засобів, також це поняття застосовують на позначення стилю і навіть окремого літературного явища. Нонсенс у художньому тексті відображає поняття нісенітниці, безглуздя і виступає на рівні форми, а не змісту. Парадокс функціонує як художній засіб й інколи виступає елементом

сюжетотворення. Як бачимо, нонсенс, нісенітниця і парадокс можуть бути елементами поетики абсурду.

1. 2. АБСУРД ЯК ФІЛОСОФСЬКЕ ПОНЯТТЯ

Абсурд як філософський явище має свої причини виникнення, етапи розвитку і форми вираження, що відповідають певним змінам у суспільстві, науці й житті. Так, О. Кондюкова в ґрунтовному дисертаційному дослідженні узагальнює усі можливі аспекти розгляду абсурду, і виокремлює такі: філософія й естетика абсурду; явища, породжені цими філософськими теоріями; напрямок у мистецтві; стиль соціального життя в перехідний період; безглуздя в побутовому розумінні [87, 6].

І якщо мистецький (а саме – літературознавчий) підхід до цього питання ми розглянемо в одному з наступних підрозділів, то у цьому основну роль відведемо розкриттю поняття абсурду у філософських теоріях – від екзистенційної до постмодерністської.

Родоначальником філософії абсурду справедливо вважають А. Камю, однак першим до цієї проблеми звернувся С. К'єркегор. У своїх працях він неодноразово повторював, що завдання філософії полягає в тому, щоб вирватися з-під влади розумного мислення і знайти в собі сміливість шукати істину в тому, що всі звикли вважати парадоксом і абсурдом. Однак варто зауважити, що філософсько-художня есеїстика С. К'єркегора виражала не відмову від філософії і мислення, а перехід мислення в іншу площину. Раціоналістичному розумові філософ протиставляє віру силою Абсурду.

Основні положення про абсурд філософ виклав у праці «Страх і трепет», яка побачила світ у 1843 році. Твір побудований на основі біблійної легенди про Авраама, якому Бог звелів принести в жертву єдиного сина Ісаака. Ця історія містить безліч парадоксів. Вбивство іншої людини – гріх, описаний у заповідях божих, але як у цьому випадку розглядати принесення в жертву рідної дитини на вимогу Бога? «Якщо віра не може перетворити у святе діяння прагнення убити власного сина, тоді нехай і на Авраама впаде

той же вирок, що і на будь-яку іншу людину» [106, 31], – заявляє К'єркегор. Однак відразу додає, що це герой, в якого неможливо мислиннєво ввійти, оскільки він частина парадоксу, ім'я якому – віра. Філософ приходить до висновку, що якщо така віра – це парадокс, то вірити в Бога – це вірити силою абсурду, «оскільки всі людські розрахунки давно уже скінчилися» [106, 37].

Інший парадокс криється у вірі Авраама, що Бог не дозволить йому здійснити жертвоприношення, однак водночас чоловік був готовий на цей вчинок. Абсолютна любов – наступний парадокс, який підмітив у своїй праці С. К'єркегор. Бог на підтвердження абсолютної відданості й любові вимагає пожертвувати тим, що доти було найдорожчим у житті, і для цього Авраам має якомога сильніше любити Ісаака, лише тоді ця пожертва матиме цінність, але не даватиме шансів на порятунок сина, і водночас свідчитиме про не абсолютність любові як такої, оскільки вона не може дозволити вбити іншу людину. Філософ розкриває парадоксальну сутність віри Авраама: «Він говорить: «Цього не станеться, або, якщо це станеться, Господь дасть мені нового Ісаака, саме силою абсурду» [106, 105].

К. Ясперс також дотримується атеїстичних поглядів і зазначає, що філософи завжди відкидали релігію як таку, що не несе істини. Зокрема екзистенціаліст вбачає основу релігії в абсурді й безглузді, які не мають права піддаватися сумнівам, на перший план виходить цілковитий послух [218, 461]. Техніка – ось новий бог людини і знаряддя, яке дозволить підкорити природу. Однак К. Ясперс одним із першим побачив і парадоксальну сутність технічного прогресу: чим більше людство просувається у підкоренні природи, машинізуючи її, тим більше перетворюється на механізм, у якому кожен індивід – усього лише деталь, гвинтик, який не несе окремої цінності. Людина винайшла зброю – і застосувала її проти себе. Кожен наступний технічний винахід несе не лише користь, але й робить свого творця заручником обставин, прирікає на неминучі наслідки. Таким чином, природа перемагає, адже людина вкотре

виявляється невільною. «Виникає небезпека того, що людина задихнеться в тій своїй другій природі, яку вона технічно створює, тоді як відносно до непокірної природи, постійно працюючи в поті чола, щоб зберегти своє існування, людина постає перед нами порівняно вільною» [218, 115], – зазначає К. Ясперс і додає, що людина приречена приховувати своє невдоволення під різними масками, постійно відчувати внутрішній розлад і занепокоєння, яке може перейти у відчай, про який говорив ще С. К'єркегор. Як бачимо, людина XIX – XX ст., на думку К. Ясперса, не змушена жити в абсурдному світі, в який її вкинуло життя, вона його створює сама, машинізуючи природу і створюючи зброю проти себе.

С. Веліковський говорить про сенсовтрату, в основу якої вкладає втрату людиною бога, або ширше – віри [28, 295]. На підтвердження своїх слів він наводить закономірність, що більшість філософів, які намагалися охарактеризувати поняття абсурду, або проголошували смерть бога, або ж розглядали віру як найвищий вияв абсурдності.

Поняттю абсурду А. Камю присвятив працю «Міф про Сізіфа. Есе про абсурд». Ключова проблема трактату – проблема самогубства. Щоб її вирішити, потрібно відповісти на фундаментальне питання філософії: чи варте життя зусиль, затрачених на нього? У цьому контексті абсурд, що усвідомлюється, постає каталізатором, навіть причиною вибору не на користь життя. Однак сам автор відразу ж вказує на неоднозначність такого твердження, адже розуміння абсурдності власного існування не вимагає втечі і порятунку в смерті; недостатність смислу не вказує на відсутність смислу у житті загалом. Як відгукується на цю концепцію І. Бичко, «абсурдність – природна якість самого життя» [23, 139], тому не варто впадати у відчай і намагатися віднайти у житті раціональний смисл, – те, чого там бути не повинно, і не передбачено.

На думку А. Камю, світ абсурдний, однак при цьому він має на увазі лише абсурдність зіткнення ірраціональності світу й бажання ясності, що не полишає людину з моменту, коли вона це усвідомила. Абсурд виникає під

час порівняння двох елементів, у жодному з яких його немає, однак їхнє зіткнення породжує появу відчуття безглуздості, саме тому, як вважає філософ, абсурд – це розкол, розходження, і в першу чергу між світом і людиною. Але оскільки його не існує поза свідомістю особистості, то відповідно і з її смертю він теж унеможливлюється, як і поза межами світу. Повертаючись до самогубства, яке є лакмусовим папірцем для означення абсурду, звернемо увагу, як автор знаходить друге «дно» у своїй теорії. Тепер самогубство уже не потреба, не заперечення безглуздості життя. А. Камю заявляє, що чим менше сенсу в житті, тим більше підстав для того, щоб його прожити. Наслідком усвідомлення абсурдності існування стають три концепти: бунт, свобода і пристрасть. Отже, вихід не у самогубстві, не у втечі, а в боротьбі, яка дасть відчуття свободи. Пристрасть, або жага, дозволить якнайповніше пережити бунт і відчути радість вивільнення. Абсурд філософ порівнює із війною, з якою або потрібно змиритися, «дихати нею, засвоювати її уроки і втілювати її» [77, 287], або померти, але яку не можна заперечити як явище.

Особливість тріади Абсурд – Світ – Людина, яку подає А. Камю, полягає в тому, що вона існує лише за наявності усіх трьох елементів. Людина живе у середовищі, яке насильно нав’язує їй свої норми існування, змушує вважати своїми чужі хибні ідеї, ідеали й інтереси, і таким чином прожити не справжнє, а зовнішнє життя. Це середовище не має обличчя, воно ірраціональне й неосяжне, однак коли людина намагається віднайти єдність зі світом, то стикається з його мовчанням, яке неможливо хоч якось потрактувати. Тому індивід залишається самотнім, однак не вільним – замкненим у стіни, які становить його середовище. Тому бунт, свобода і пристрасть закономірно виступають рятівними елементами абсурдного існування людини.

Сізіф – один із найяскравіших прикладів концепції абсурду А. Камю. Однак абсурдність цього героя полягає не в жорстокому покаранні, що він отримує за непослух перед богами і яке прирікає його вічно виконувати

безкорисну і безнадійну роботу, знаючи, що ніколи не буде завершення. Сізіф постає цілковито абсурдним героєм. Філософ наводить приклад, що яскраво це підтверджує: помираючи, міфологічний герой наказує дружині полишити його тіло посеред площі. Таким чином він потрапляє до пекла. Вражений слухняністю, що виходила за межі людяності й логіки, Сізіф з дозволу Плутона повертається на землю, щоб покарати дружину. Проте, відчувши радість земного життя, герой приймає рішення не повертатися в потойбічний світ і багато років живе на березі моря, аж доки богам не вдається повернути його в потойбічний світ. Як бачимо, Сізіф був абсурдним героєм як і в житті, так і в смерті. Незважаючи на верховенство богів, необмежена влада яких не піддавалася сумніву, Сізіф дозволив собі бути вільним, хоч і не звільненим від цього світу. Більшість дослідників філософії А. Камю звертають увагу на трагічну долю героя, оскільки він приречений вічно викочувати камінь на гору, знаючи, що той неодмінно скотиться вниз і ця праця не матиме кінця. Однак сам філософ не є таким однозначним у своїх судженнях. А. Камю звертає увагу на момент, коли щойно викочений камінь уже досягнув підніжжя гори, і Сізіф спускається за ним, щоб знову взятися до своєї абсурдної праці. Це пауза, яка дозволяє йому відпочити і водночас осмислити те, що відбувається: «У цей час разом із диханням до нього повертається свідомість, – трактує філософ, – невідворотна, як його біди. І кожної миті, спускаючись із вершини у лігво богів, він вищий за свою долю. Він твердіший за свій камінь» [77, 306]. Міф трагічний, однак доля абсурдного героя сповнена і радості. Пам'ять дозволяє відновити земні втіхи, заради яких він кинув виклик богам і врешті отримав жорстоке покарання. Сізіф сам створив свою долю, вибрав шлях, який привів його до гори з каменем. І в цьому А. Камю вбачає «тиху радість» Сізіфа – його доля належить йому, і «камінь – його надбання». Він збунтував, отримав нехай і примарну й нетривалу свободу, однак це у його житті було, і тепер, спускаючись із гори, він може згадувати ці моменти і радіти їм.

Абсурд як ключове поняття філософської концепції А. Камю все ж не набуває визначеності. В одних випадках автор надає йому значення «розходження», в інших – «безглуздя», «алогічності», «хаосу», «ірраціонального» тощо.

Подібні і водночас відмінні погляди щодо цього поняття має екзистенціаліст Ж. П. Сартр. Як і А. Камю, він розглядає абсурд як трагічне протиріччя між людиною й дійсністю і також погоджується, що вихід потрібно шукати у тій же сфері, в якій зароджується протиріччя, тобто у свідомості. Однак надалі стають помітними значні розбіжності у трактуванні цього феномену. Дослідниця С. Кузнєцова зазначає [100], що в той час, коли А. Камю акцентує увагу на зв’язку людини зі світом, на основі якого й виникає абсурд і без якого не існує, Ж.-П. Сартр відстоює думку, що існування випереджає сутність. І якщо сутність особистості полягає у потребі встановити зрозумілий зв'язок зі світом, то розум підказує, що людина зі світом, як і з іншими людьми, розділена стінами абсурду, а тому будь-яке порозуміння неможливе. Лише у мисленні людина стає людиною, а оскільки думка існує незалежно від неї, то вона зазнає відчуження не лише від світу, але й від самої себе.

Філософ відзначав, що абсурдність полягає у розладі, розриві між людиною і світом, між прагненням людини до вічного і водночас обмеженістю її існування, що це неможливість осмислити явища за допомогою людських понять і слів. Поява абсурду пояснюється хворобою духу людини, яка не може віднайти гармонії з життям, що вирує навколо [164, 93].

Для того, щоб зрозуміти, як осмислював Ж.-П. Сартр поняття абсурду, варто розглянути ключові поняття концепції філософа, серед них виділимо свободу і вибір. Свобода є абсолютною, бо «людина приречена бути вільною. Приречена, оскільки не сама себе створила, і все-таки вільна, оскільки одного разу вкинена в цей світ відповідає за все, що робить» [165, 327]. Однак «свобода не може мати іншої мети, окрім самої себе, і якщо людина одного

разу визнала, що, перебуваючи у відчуженості, сама встановлює цінності, вона може бажати тепер лише одного – свободи як основи усіх цінностей» [165, 340], – продовжує Сартр розкривати поняття абсурду. Ніщо не може бути абсолютним, тому саме намагання людини рухатися в напрямку до абсолютної свободи неодмінно призводить до абсурду. Однак абсурдний світ, що оточує людину, є поштовхом для відходу її в світ цієї ж абсолютної свободи, проте ірреальної, уявної. Коло замикається – і примарна свобода виявляється не більше, ніж абсурдом.

У цьому ключі розглянемо і концепцію вибору, яка легко вкладається в кілька слів: «…не можливо не вибирати. Навіть у тому випадку, коли я нічого не вибираю, цим самим я вибираю» [165, 338]. Абсолютний вибір і відповідальність за кінцевий результат лежить на людині, хоча при цьому вона має обирати серед того, що їй запропоновано. Оскільки ми знаємо, що людина сама себе заганяє в стіни абсурду, то й вибір її буде обмежений цим простором, хоча при цьому вона матиме абсолютну свободу вибору. Уже в цьому протиріччі криється абсурдність створеної ситуації. Проте спроба уникнути вибору є не чим іншим, як втечею від створення смислу.

Особливе місце у філософських поглядах Сартра відведене питанням часу, що найкраще розкривається у романі «Нудота». Герої намагаються кожен по-своєму з’ясувати для себе це питання, проте згодом сходяться на думці, що існує лише сьогодення. Рокантен, головний герой твору, відмовляється від написання історичного роману, поставивши собі питання: «Як можна врятувати чиєсь минуле, коли не до снаги утримати своє?» [163, 100]. Саме він, знехтувавши своїм минулим, скаже: «Всі спогади будую на основі сьогодення» [163, 36]. Проте на цьому він не спиняється і зазіхає на майбутнє: «Я бачу прийдешню мить. Якраз на цій вулиці, трохи блідішу, ніж мить нинішня. Чи так уже треба їй приходити? Що вона матиме від того? Стара віддаляється, накульгуючи, потім спиняється, опоряджає сиве пасмо, що вибилося з-під хустки, і дріботить далі. Нині вона у цій точці, за мить буде он там… Я вже забув, на чому я спинився, – я бачу її порухи, чи

передбачаю їх? Я вже не можу відрізнити теперішнє від майбутнього, а час усе плине, і в цьому часі потроху реалізується прийдешнє, стара суне спорожнілою вулицею, човгаючи величезними чоловічими черевиками. Ось він, заголений час, що оживає, його доводиться чекати, але, коли помічаєш це, тобі стає млосно, бо ти бачиш, що він вже тут» [163, 34]. Сартр і сам нещадно розправляється із майбутнім, висловлюючи в праці про Камю таку думку: «Той факт, що в кінці життєвого шляху нас очікує смерть, розвіює наше майбутнє в дим, у нашому житті нема місця для «завтра» – це череда сьогочасних митей» [164, 104]. Жити минулим чи майбутнім – абсурдно, проте намагання жити лише сьогоденням заганяє своїх жертв у той же глухий кут. Анні – кохана жінка Рокантена – все життя намагалася відтворити досконалі миті (у чому полягала їхня досконалість було відомо лише їй) і потрапити в добірні ситуації, створені її уявою на основі ілюстрацій до книги з історії Франції. І Анні, і Рокантен самостійно доходять до думки, що життя – не більше, як абсурдне існування. Проте Сартр, заперечуючи песимістичну налаштованість екзистенціалізму, стверджує, що життя не матиме ніякої цінності, якщо людина не житиме ним і сама не надасть йому сенс [165, 342]. Абсурд, нагадаємо, на думку Сартра, виникає в людській свідомості, тому цілком логічним видається його твердження про те, що абсурд переборний.

Однак герой роману «Нудота» так не вважає і вперто шукає причину свого знудження. Рокантен усвідомлює, що ні його власне існування, ні речей навколо не є необхідністю. Якщо, пишучи історичну книгу про Ролебона, він ще намагався переконати себе, що «Маркіз де Ролебон – виправдання моєму існуванню» [163, 74], то з часом і ця примарна ілюзія зникла і залишила героя самого перед лицем абсурду. «Існування не є необхідністю» [163, 136], а отже, ні в кому і ні в чому не має як такої потреби. Сартр вважає буття випадковим, а звідси і всі можливі наслідки, що зосереджуються у словосполученні «абсурдність буття» [99, 48]. Так, Рокантен з роману «Нудота» іде далі, і вважає себе зайвим: «Я хочу піти

звідси і знайти своє місце, яке буде мені впору. Але в мене нема мого місця, я зайвий» [163, 127], – говорить він, а пізніше, розвиваючи цю тему, додасть: «Може це око, що виростатиме на щоці, буде зайве, але не більше за два перших» [163, 164]. Отже, здатність бачити, сприймати візуальну інформацію є зайвою за логікою Рокантена? Напевно, так, адже у слові «бачити» ховається можливість бачити існування, від якого так намагається сховатися герой роману.

Сартрівський абсурдний герой постійно перебуває в пошуку шляху втечі від абсурдного існування і абсурду поза існуванням. Сартр погоджується з Камю, стверджуючи, що абсурдна людина утверджує себе в бунті [164, 95], однак залишається відкритим питання: проти чого вона бунтує? Проти абсурду, проти себе, проти Нудоти? «Нудота не полишала мене і навряд чи скоро полишить, але я вже не хворий на неї: це не недуга, не минуща примха, – це я сам» [163, 132] – сказав Рокантен і перетворив усі варіанти відповіді в єдине ціле. Чи є сенс бунтувати проти себе? Напевно, в цьому теж полягає абсурдність людського існування. Однак Сартр не підтримує думку Камю, який у своєму есе «Міф про Сізіфа» намагався знайти зв'язок між абсурдом і самогубством і зрозуміти, якою мірою самогубство є наслідком абсурду. Сартр вважає, що абсурдна людина хоче жити, незважаючи ні на відсутність надії, ілюзій, ні на безперспективність майбутнього [164, 95]. Вона не змириться і буде боротися, але не обірве своє життя, позаяк і смерть як така – абсурдна, і ніколи не надає життю сенсу.

«Маячня божевільного абсурдна щодо тієї ситуації, в якій він перебуває, і ніяк не абсурдна щодо його безуму» [163, 134] – цими словами героя роману «Нудота» можна узагальнити всі погляди Сартра на поняття абсурду.

Сартрівський абсурд – це розрив між людиною і світом, це абсолютна свобода людини, яка впирається в абсолютну відповідальність перед собою за своє існування, це абсолютний вибір, знецінений неможливістю не вибирати, це існування, яке підміняє життя, але не надає необхідності, це

пошук сенсу життя і творчість – як ілюзія цього сенсу. Абсурд з'являється в людській свідомості, щоб там і зникнути, якщо хтось наважиться його побороти.

Західному екзистенціалізму притаманний атеїзм, що відображається у поглядах філософів, водночас М. Бердяєв – російський представник цієї течії – вірить у вищий смисл, який ототожнює з вірою. «Пошук істини і смислу я протиставив буденності, безглуздій дійсності» [15, 85], – заявляє філософ, цим самим погоджуючись з думками про абсурдність людського існування, але заперечуючи неможливість її подолати. На відміну від С. К'єркегора, який вважав віру одним із чинників, що заганяють людину в лещата абсурду, М. Бердяєв має чітко протилежну позицію і знаходить у ній порятунок.

Є. Трубецкой розглядав безглузде життя як замкнене коло, як чергування постійних народжень і смертей, у якому неможлива реалізація єдиної мети – мети збереження життя. У його концепції є місце і для к'єркегорівського відчаю, і для камюсівської боротьби, і для ясперівського технічного прогресу. Проте, якщо погляди згаданих філософів мали атеїстичне спрямування, то Є. Трубецкой у вірі знаходить спасіння. Він не протиставляє людині світ, у його концепції важливу роль відіграє держава як рушій цивілізаційних змін і зокрема володар життя її громадян. Філософ засуджує лозунг «Все для війни!», актуальний у час написання праці «Сенс життя», тобто під час Першої світової війни. «Коли подвиг надлюдського героїзму, духовний підйом любові до батьківщини і, нарешті, вища жертва любові, – жертва власного життя – мільйонами людських життів – потребується для того, щоб одна держава наживалася за рахунок іншої, – невідповідність між тим, що держава дала людині, і тим, що вона від неї вимагає, кидається в очі» [185, 26], – заявляє Є. Трубецкой і додає, що якщо держава коли-небудь досягне статусу смертного бога, то вихід із замкненого кола можливий лише один: втрата людини. Однак це коло передбачає наступні ланцюгові реакції: війна для промисловості – промисловість для війни, що у спрощеній формі означає: боротись, щоб жити – жити, щоб

боротись. Філософ однозначний у своїх міркуваннях щодо абсурдності людського життя, тому заявляє, що у світі або усе осмислено, або все безглуздо, і якщо смисл життя все ж існує, «то він повинен бути силою, усе перемагаючою» [185, 45].

Г. Померанц розглядав абсурдні висловлювання як помилки розуму, однак при цьому зауважував, що подекуди вони виступають свідченням живого розуму, який усвідомив абсурдність власної логіки. Зокрема в такому ракурсі він розглядав історичну дійсність, окремі події якої цілком можна було назвати абсурдними. Філософ створює «класифікацію гротескних ситуацій», в основі яких лежить абсурд. До першого виду він відніс сплутаність двох систем, кожна із яких містить логічну організацію, але у їхньому поєднанні логіка відсутня. Як приклад називає перехідні епохи історії. Однак цей вид лише формально належить до абсурдних ситуацій, і Г. Померанц зауважує, що насправді вони парадоксальні, оскільки при зміні правил чи постулатів – цілком ймовірно стануть зрозумілими формалізованому мисленню. До другого виду філософ відніс сплутаність сфери, якій властива логічна організація, зі сферою, що піддається лише цілісному мисленню. Логіка останніх повідомлень – плинна, описані ситуації – істинно абсурдні [152, 438].

Більшість дослідників абсурду точкою відліку вважають вислів Тертуліана «Вірю, тому що абсурдно», на який зокрема посилався і С. К'єркегор, й інші релігійні філософи. Для одних цей вислів став поясненням феномену абсурду, для інших – підставою розвінчувати релігію як явище, яке тримається на абсурді. Найвдаліше розкрив зміст висловлювання Тертуліана Г. Померанц, наповнивши прогалини інформацією, якою володіли сучасники стародавнього філософа. Отже, «відновлена» фраза звучить так: «Син Божий розіп'ятий. Це не соромно (для нас), тому що соромно (в очах офіційного Риму). І Син Божий помер: це гідно віри (для нас), тому що безглуздо (в очах філософів, які поклоняються божественним імператорам). І він повстав із мертвих; це беззаперечно, тому

що неможливо» [152, 439]. У дужках вказані уточнення Г. Померанца, завдяки яким вислів набуває не лише нового значення, але й смислу. Це ще раз підтверджує тезу про те, що абсурдність певного тексту є такою лише у певній ситуації, і при зміні площини цей текст не лише втрачає абсурдне наповнення, але й отримує смислове. Протистояння розуму й абсурду філософ називає протистоянням двох розумів, кожен із яких відштовхується від своєї логіки, а тому інший таврує як абсурдний. Тертуліан вірив, незважаючи на абсурдність цього в Стародавньому Римі. У добу Середньовіччя панував інший розум – і було абсурдно мислити за межами християнської догматики. Згодом середньовічні вчення як схоластику віддають на поталу абсурду і на обрій виходить інший – протилежний – розум. Як бачимо, зі зміною епох змінюються й полюси: те, що в одні часи вважалося абсурдним – в інші стає рушійною силою розвитку цивілізації.

Як цивілізаційну проблему, антропологічну катастрофу абсурд розглядає М. Мамардашвілі. Зокрема з метою віднайти проблеми цивілізації й свідомості філософ створює принцип трьох К, під якими має на увазі ситуації, що підлягають опису й можуть вважатися нормальними, і ситуації, які не підлягають опису й вважаються дивними. Перші дві ситуації, названі в честь Картезія Декарта й Канта, є очевидними і підлягають осмисленню. Третя ситуація – кафкіанська – цілком може вважатися чорною дірою, у яку невідворотно потрапляє цивілізація. Якщо перші дві ситуації допускають можливість, що світ міг би бути іншим і що за інших умов вони могли б стати безглуздими, то особливістю ситуацій абсурду є те, що вони описуються за допомогою тих же предметних і знакових номінацій, однак в них відсутні акти першовмістимості. Іншими словами – ці ситуації не відповідають людським законам розвитку цивілізації, не зіставляються з ними, і, за словами М. Мамардашвілі, «подібні на жахіття дурного сну, в якому будь-яка спроба мислити і зрозуміти себе, будь-який пошук істини ставав би схожим своєю безглуздістю на пошук вбиральні» [128, 112]. Як бачимо, дуже важливим є контекст, у якому розгортаються ситуації. Філософ

влучно зауважує, що назвати певне плем'я Африки аморальним, зіставивши їхні дії зі своїми правилами моралі й знехтувавши їхніми, як мінімум нерозумно. Саме тому у випадках, коли подія розгортається у певній площині і не відповідає її законам, можна говорити про ситуацію абсурду, хоча таке порушення не має суто філософського контексту і цілком існує у повсякденному житті.

Абсурдні висловлювання як такі, що не мають значення, а отже, і не можуть називатися висловлюваннями, розглядає Е. Гуссерль, поділяючи їх на безпосередньо абсурдні й опосередковано. Філософ зазначає, що у них не просто відсутній смисл, що могло б говорити про їхню безглуздість, у них відсутній розумний смисл, тобто такий, який піддається логіці й усвідомленню. Е. Гуссерль розрізняє відсутність смислу як таку і апріорну неможливість здійснити смисл. Звідси випливає заперечення значення абсурдних висловлювань [49, 55-56].

Сучасні філософи обережніше ставляться до поняття абсурду й не ставлять його в центр своїх учень, а частіше розглядають в контексті поглядів С. К'єркегора, Ж.-П. Сартра, А. Камю, критикуючи окремі твердження, а не пропонуючи нові трактування.

Намагаючись дати категоріальне визначення абсурду, О. Огурцов доходить до висновку, що це завдання неможливе, оскільки він не належить площині ні здорового глузду, ні ідей розуму. Тим не менше, філософ визначає його як межу, зворотний бік смислу – перевернену форму [145, 8].

О. Геніс вбачає в абсурді порятунок від хаосу, оскільки, на його думку, абсурд єдиний відображає світ таким, як він є, в той час як людство схильне спрощувати, намагаючись знайти смисл в існуванні всесвіту. Коли Камю говорить, що накласти на себе руки тотожне визнанню, що життя незрозуміле, О. Геніс знаходить в абсурді той стержень, який дозволить людині навчитися жити в цьому незрозумілому світі. «Кожного разу, коли чергове пояснення виявлялося хибним, він підхоплював зневірену людину, полишену здоровим глуздом» [39, 223]. Людство кінця XX – початку XXI ст.

засвоїло уроки абсурду й змогло впоратися з хаосом, умеблювавши порожнечу. Етикет, а не етика, мода й театральні декорації, а не прописані істини. Новий світ не хоче читати й вірити слову, він поклоняється образу, і його пророк – не язик, а око. Абсурд такий же умовний, безтілесний і легковажний, як попсова, масова культура, що приходить на зміну попереднім цінностям. Одноденні бестселери відображають сутність абсурдності світу, і саме їхня нетриваліть існування є найбільшим підтвердженням цього.

Деякі філософи намагаються знайти корені абсурду в історії, і вдаються до проведення аналогій з цивілізаційними процесами. Так, Ф. Гіренок вступає в полеміку з постулатами Б. Поршнєва, який стверджував, що людина почала своє земне існування як пожирач трупів, і зазначає: виникненням людського роду потрібно завдячувати абсурду, який єдиний міг стати причиною його появи. «Палеолітичні камені, галюцинації, вогонь, мовлення, мозок – все це сліди абсурду, що пронісся по землі, як вихор, і розчинився в культурі. І тепер, після нього ми бачимо багато речей, які існують не на своєму місці, котрі взагалі незрозуміло чому існують. І ніхто не знає, як шукати і де знайти для них місце» [42, 17], – заявляє Ф. Гіренок, і додає, що абсурд ламає інстинкт мавпи, руйнує її рефлекси, і саме у звільненій порожнечі виникає місце для мислення, так завдяки абсурду людина стає мислячою. Абсурд не лише створює конфлікт між уявою і реальністю, він змушує людину ідентифікувати себе із образом, якого не існує.

О. Кондюкова аналізує усі попередні здобутки філософської думки щодо поняття абсурду, і виводить такі джерела зародження цього явища: соціальні – закладені в економічних і політичних структурах суспільства (технічний прогрес, що першочергово позначився на удосконаленні зброї), і психологічні – відображають схильність певної частини суспільства до самознищення [87, 22] (звідси і теорія А. Камю про самогубство).

Дослідниця виділяє чотири рівні існування поняття: 1) семантичний ряд значень (сюди належать визначення абсурду як розходження, алогізму, хаосу, ірраціонального, парадоксу тощо); 2) контекстуально-лексичний ряд (що виявляється в залежності від контексту використання); 3) філософський рівень тлумачення (наприклад, форми існування абсурду: як явище, як усвідомлення, як відчуття – за А. Камю); 4) естетичний рівень осмислення (криється у матеріальній, речовій формі. Ключовими виразниками є протиставлення добра і зла, життя й пізнання, ідеалу й реальності. Абсурд розкривається у мистецтві, зокрема й літературі – декадентстві, абстракціонізмі, дадаїзмі, символізмі, сюрреалізмі) [87, 48-52].

К. Лобанова, підсумувавши різноманітні уявлення про абсурд, виділила кілька підходів до цього поняття:

1) естетичний підхід (абсурд як хаос протиставляється гармонії);

2) логічний підхід (логічне протиріччя, елемент, який не має смислу в одній системі, але може мати його в іншій);

3) релігійний підхід (абсурд виступає формою відображення сутнісного смислу Бога);

4) онтологічний підхід (абсурд відображає розрив між буттям і свідомістю, вказує на протиріччя між бажаннями і можливостями);

5) гносеологічний підхід (абсурд символізує вихід за межі людського розуму);

6) лінгвістичний підхід (абсурд як ірраціональне, яке відображає втрату зв'язку із текстом і виродження мови як засобу комунікації);

7) соціальний підхід (абсурд як модель поведінки, яка суперечить встановленим суспільним нормам) [113, 181-182].

Проте, незважаючи на виділення такої кількості підходів до визначення абсурду, К. Лобанова відстоює позицію, що найвагомішим є екзистенційне потрактування цього терміна, позаяк саме завдяки філософії екзистенціалізму з'явилися такі феномени мистецтва, як театр абсурду і література абсурду.

Прикметно, що абсурд як філософський феномен аналізують, відштовхуючись від найрізноманітніших філософських концепцій, однак однозначного негативного забарвлення явищу не надають. Іншого потрактування абсурд зазнає у працях Ю. Лень. Так, дослідниця виділяє такі способи створення ефекту абсурдності, що вміщують усі негативні значення:

1) логічний (полягає в порушенні граматики, логіки зображення й правил організації елементів, що описують буття (в одній зі статей Ю. Лень називає цей рівень мовним, що, з одного боку, звужує значення, з іншого – більше відповідає наданому опису, де вагома роль відведена граматиці, зокрема синтаксису [109]);

2) гносеологічний (відображає нездатність усвідомити дійсність);

3) онто-телеологічний (вказує на кризу цінностей культури; порушує екзистенційні проблеми і питання сенсу людського буття) [108, 311].

Варто зауважити, що абсурд вказує на негативні явища буття, суспільства, світобудови, однак не є причиною їхньої появи. Доцільніше говорити про ефект дзеркала, за яким абсурд – або пряме відображення цивілізаційних відхилень, або їх наслідок.

Підсумовуючи, варто сказати, що абсурд належить до філософських понять, які формувалися протягом багатьох епох, починаючи з Античності. Абсурд поступово набував виражених форм в філософській, естетичній, логічній площинах і зайняв своє місце в культурі, зокрема літературі й театрі, скульптурі й живописі. Таке тривале дозрівання феномену й вибух у XX столітті позначений соціальними процесами, які з технологічним розвитком усе більше на задній план відсували людину, залишаючи її наодинці з думками про сенс життя, про несправедливість світу і потребу боротьби за своє існування.

Відчуження, розкол, відчай – абсурд маскується під десятками подібних понять, саме тому не може мати однозначно сформульованого й одностайно визнаного визначення, хоча ніхто й не наполягає на цій потребі

уніфікації: абсурд як зворотний бік смислу має повне право на множинність інтерпретацій, про що детальніше йтиме мова у наступному підрозділі.

1. 3. АБСУРД ЯК АНОМАЛІЯ МОВИ, АБО «ЛІНГВІСТИЧНИЙ АБСУРД»

Література абсурду формувалася за допомогою багатьох художніх засобів, однак не в останню чергу зверталася увага на мову твору. Проте лише в останні роки лінгвістичний абсурд став повноцінним об'єктом дослідження мовознавців. Проблеми функціонування мовних аномалій почали цікавити дослідників набагато раніше. Так, Н. Арутюнова під аномалією розглядає відхилення від норми, антинорму, яка виражається здебільшого за допомогою семантичних відхилень. Такі девіації дослідниця формально поділяє на дві категорії: 1) аномалії, які можна звести до семантичного стандарту і які піддаються інтерпретації (риторичні тропи і фігури); 2) аномалії, які не можна звести до семантичного стандарту і які не підлягають інтерпретуванню (прагматичні аномалії, абсурд, нонсенс) [9, 17]. Ю. Апресян визначає поняття аномалії як «порушення правила вживання певної мовної або текстової одиниці» [8, 50]. Н. Титова додає, що не всі мовні аномалії виступають чинниками виникнення лінгвістичного абсурду, а лише ті відхилення, котрі мають негативний вплив на смислоутворення [181, 113]. До таких не належать формальні аномалії – відхилення на фонетичному, морфологічному або мофемному рівнях, котрі не зумовлюють спотворення смислу. Ефект абсурду можуть викликати лише семантичні зміни, – вважає Н. Титова. Додамо, що поняття аномалії надто широке лінгвістичне явище, хоча і є прототипом лінгвістичного абсурду. Так, Т. Булигіна й О. Шмельов поділяють аномальні висловлювання на такі, що вважаються аномальними при буквальному осмисленні, але при переосмисленні цілком відповідають законам стандартної семантики, а також такі, які мають на меті привернути увагу до правила, яке порушується у висловлюванні, за допомогою чого досягається комічний ефект. Лінгвісти

додають, що у випадках, коли порушені правила надто очевидні, мова йде про мовну гру або балагурство [20, 102-103]. На перший погляд, саме до цієї категорії відноситься і лінгвістичний абсурд, однак Т. Булигіна й О. Шмельов мають іншу думку і зауважують, що висловлювання, які вказують на роздвоєність внутрішньо суперечливої свідомості, а також абсурдні «не є лінгвістично аномальними, оскільки їхнім справжнім змістом є саме зміст, що вираховується за допомогою звичайних правил інтерпретації, хоча цей зміст в тому чи іншому ступені парадоксальний або навіть абсурдний» [20, 105].

Т. Радбіль розглядає мовні аномалії в модусах «текст» і «реальність», зазначаючи, що аномальний у текстовому вимірі художній текст не обов'язково буде таким у реальному вимірі і навпаки. Один із найяскравіших прикладів, які наводить лінгвіст – це словосполучення «круглий квадрат» і «кругла стіл». Якщо перше з них у модусі «реальність» має порушення, то у модусі «текст» всього лиш вказує на фіксацію в мові логічного протиріччя. Друге словосполучення аномальним виступає у мовному вимірі, порушуючи граматичну узгодженість, в той час як відношення до реальності відповідає нормі [156, 54-55].

Переходячи від аномалій до розгляду безпосередньо лінгвістичного абсурду, варто зауважити, що чіткого визначення поняття «абсурд» у лінгвістиці до сьогодні немає, тому синонімами називають такі поняття, як «безглуздя», «нісенітниця», «нонсенс», «абракадабра». Ф. Бацевич розглядає абсурд як «протистояння побутової, «щоденної» свідомості, узуалізованого сприйняття світу (в широкому розумінні) і комунікації мовних засобів, які особливим чином позначають те, що лежить поза межею так званого здорового глузду та узвичаєних законів комунікації» [13, 20].

Щодо визначення вужчого поняття – лінгвістичного абсурду, то думки лінгвістів і тут розбігаються, точніше, однозначного формулювання, яке б влаштовувало всіх, іще ніхто не запропонував. Перш за все складність полягає у підходах, оскільки різні вчені концентруються на різних

характеристиках мовного абсурду – від формальних, семантичних і функціональних до нормативних і металінгвістичних, і при цьому не була вироблена теорія, яка б об'єднувала усі ознаки. «До лінгвістичного абсурду, – зазначає О. Кравченко, – варто віднести ненормативні, які не передбачають особливої знакової конвенції і не відповідають реальній дискурсивній ситуації, мовні конструкції, що складаються із значущих одиниць і семантично суперечать утвореній мовній картині світу» [96, 58]. Н. Урсул лінгвістичний абсурд розглядає як явище неконвенціальної номінації – «результат створення нової форми і неочікуваних смислів на основі незвичайної, суто суб'єктивної концептуалізації і категоризації адресантом дійсності світу» [186, 5], і називає його основними характеристиками унікальність, нестандартність і порушення норм мови. І. Голубєва ставить акцент на смисловій природі абсурду, з чого випливає, що «в основі мовного абсурду лежить механізм взаємодії структур мовного значення і смислу, тобто механізм взаємодії мови і свідомості» [45, 73].

Одне із головних питань, яке намагаються вирішити лінгвісти: як може виникнути абсурд у мові, якщо її основне завдання – максимально точно передавати інформацію? Цей парадокс О. Кравченко пояснює тим, що лінгвістичний абсурд може виникати лише в дискурсі, тобто в момент реалізації конкретної мовної системи, позаяк лише в динамічному розгортанні смислового повідомлення може виявлятися аномальність і ненормативність – у зіставленні з іншими константами дискурсу, до яких належать: ситуація, особистість мовців, контекст розмови тощо. Отже, мовний абсурд виникає на протиріччі між вербальною частиною дискурсу і змістом когнітивно-прагматичного тла. Звідси О. Кравченко робить висновок, що абсурд виявляється не у мовних значеннях, а у площині смислу [96, 59]. Зокрема він виникає як результат наступних семантичних перетворень: елімінації, редукції і переформулюванні смислу. Елімінація передбачає втрату здатності одиницями мови в сукупності чи окремо передавати цілісну інформацію; під редукцією мають на увазі усічення

смислу висловлювань; переформулювання становить процес такої зміни смислу, за якої виникають кванти смислу, що суперечать наявним у мові, тобто відбувається створення нового смислу, невідповідність загальноприйнятим стандартам якого спричиняє ідентифікацію його в якості абсурду [96, 60]. Проте абсурдний дискурс містить іще й парадокс іншого характеру: під час створення автор закладає у нього певний прагматичний смисл, однак реципієнт інтерпретує текст, виходячи із власних уявлень і прийнятних норм, тобто стає певним співучасником творення дискурсу, що відзначає у своїй статті В. Новікова [144, 103].

Н. Урсул висуває теорію, за якою одиниці лінгвістичного абсурду є засобами вторинної мовної номінації, а це означає, що вони завжди наділені смислом. Відповідно, абсурдні одиниці виступають специфічними формами мовленнєвої поведінки індивіда, тобто в цих засобах мови виявляється особистість мовця, зокрема його уява й мовні звички. Це, у свою чергу, є підставою припустити, що абсурдні одиниці не можуть вважатися семантично безглуздими, а також цілком можуть піддаватися інтерпретуванню [186, 9].

Ф. Бацевич розглядає у мовній площині поняття онтологічного абсурду. Від лінгвістичного, означеного попередніми дослідниками, він відрізняється досить широким використанням не мовних засобів, на що вказує і сам мовознавець: «онтологічний абсурд у художніх творах виформовується комплексними мовними і позамовними (екстралінгвальними й паралінгвальними) засобами, які притаманні іншим типам абсурду, перш за все поведінковому, ментальному і комунікативному» [14, 154]. До мовних засобів мовознавець відносить порушення процесів синтезу, які відбуваються на наступних етапах породження мовлення: задум, категоризація, пропозиціювання тощо.

Онтологічний абсурд Ф. Бацевич поділяє на два типи. Перший – власне онтологічний – порушує організацію світу, зокрема діє на рівні таких категорій: час, простір, суспільство як організація тощо. Другий –

онтологічний абсурд – виникає на рівні комунікації, тому до нього належать власне комунікативні чинники: від висловлювань до атмосфери, тональності, місця й часу спілкування тощо.

До власне онтологічного абсурду дослідник відносить такі підтипи:

1. Порушення основних категорія світобудови: а) порушення законів існування матерії; б) спотворення категорії часу; в) порушення загальних законів буття; г) порушення законів природи; д) «онтологічне самогубство» (закономірна відсутність фактичних речей);

2. Порушення законів існування об'єктів живого світу;

3. Порушення законів фізіологічної будови людини;

4. Порушення законів ментального розвитку людини;

5. Порушення законів поведінки тварин;

6. Порушення усталених умов життя [14, 148].

Як бачимо, Ф. Бацевич акцентує не на лінгвістичній природі абсурду, а на комунікативно-прагматичних засобах його формування, розглядаючи особливості функціонування онтологічного абсурду у художніх текстах.

М. Поташкова вказує на прийом мовної гри як основний засіб створення лінгвістичного абсурду. Зокрема мовна гра будується на трансформації прецедентних феноменів[1], до яких дослідниця відносить: 1) трансформацію прецедентних художніх текстів; 2) трансформацію прецедентних висловлювань на основі заміни компонента мовної одиниці; 3) розкладення ідіом і фразеологічних одиниць, що зумовлює до змішання категорій мови і позамовної дійсності [154, 48].

М. Голованьова розглядає стилістичні й риторичні засоби створення мовного абсурду, серед інших називає такі: алюзія, метономазія, хіазм, антанаклаза, алогізм, прозономазія, амфітеза, оксюморонні конструкції, антифразис, авторські неологізми, маркери низького стилю, белетризація

[1] Прецедентні феномени - фонові знання адресата й адресанта (соціумні, національні, універсальні). До прецедентних феноменів належать як лексеми, фразеологізми, імена, так і цілі речення, тексти; невербальні одиниці; ситуації, висловлювання.

тощо [44]. Звісно, потрібно враховувати, що не будь-яке використання цих риторичних фігур і художніх засобів може призвести до виникнення абсурду, і аж ніяк їх не можна із ними ототожнювати.

С. Івлєва пропонує класифікацію абсурдних висловлювань, що складається із трьох типів:

1) псевдоабсурдні постулати – тексти, в яких раціональні висловлювання замасковані під абсурдні; псевдораціональні – абсурдні замасковані під раціональні;

2) умовно абсурдні постулати – висловлювання, які здаються абсурдними, оскільки інформативно виходять за межі відомих знань, проте не порушують правил логіки;

3) істинно абсурдні постулати – висловлювання, які не можуть бути вирішені в рамках здорового глузду [73, 32-33].

Жестом, який вказує на параметри існування, називає слово абсурдиста М. Аніщенко, і накреслює наступні аспекти мовного новаторства драматургів-абсурдистів:

1) особові займенники – надання переваги займеннику «ти» створює ефект контакту з глядачами і усуває риторичну багатозначність;

2) синтаксис – максимальне спрощення: короткі речення, відсутність підрядного зв’язку і наявність каузативних часток;

3) паузи – мовчання виконує основну сюжетну роль, в той час як діалоги виконують функцію перерв між мовчаннями;

4) кліше – використання протокольних фраз, мовленнєвих шаблонів, ідеальна граматика й структурований синтаксис демонструють ефект деіндивідуалізації людини, коли правильні формально тексти не несуть змістового наповнення у контексті розвитку розмови.

5) неологізми – використання неіснуючих слів, значення яких прямо не надається, однак протягом тексту подаються множинні варіанти трактування, смисл кожного із яких суперечить іншим [5, 101-103].

Свою класифікацію подає і Н. Урсул, зазначаючи, що лінгвістичний абсурд виникає на всіх рівнях мови, крім фонемного, який все ж бере участь у створенні ефекту абсурду. Отже, до найбільш продуктивних механізмів створення абсурдних конструкцій на морфемному й лексичному рівнях дослідниця відносить такі:

1) контамінація – створення нового слова з великої кількості основ, за рахунок чого досить складно його розкласти на морфи, а отже й сформувати точне значення;

2) макаронізм – вкраплення в текст іншомовного слова або морфеми, чого не передбачає оповідь;

3) спотворення орфографії – викривлення графічної форми слів з метою передати емоційний стан людини, стан алкогольного сп'яніння героя або мовні особливості – гаркавість, шепелявість тощо;

4) абревіація – утворення слів за допомогою максимального скорочення основ, що виступає у тексті як зорова перешкода і сприяє максимальній кількості інтерпретацій щодо значення;

5) архаїзми – безпідставне вживання архаїзмів;

6) ономатопея – фонетичні оказіоналізми, які сприяють створенню ефекту психоакустичного тла описуваної сцени (наприклад, звуки природи);

7) редуплікація – фономорфологічне явище, засноване на повторі певних морфем із можливими її змінами і яке використовується для позначення фантастичних артефактів або візуальним засобом підсилення;

8) квазіслова – слова, утворені за принципом певної мови, у яких зберігаються граматичні категорії, але при цьому не можливо віднайти зміст без контексту;

9) змішаний тип – утворення абсурдних одиниць за допомогою поєднання вище перерахованих механізмів [186, 10-13].

На синтаксичному рівні Н. Урсул розглядає такі механізми абсурдизації:

1) у межах словосполучення: а) порушення логіки семантичного узгодження; б) макаронізми; в) переставлення фонем, морфем і лексем;

2) у межах речення: а) відсутність пунктуації; б) анаколуф (неузгодженість членів речення);

3) у межах тексту: а) графічна образність; б) імпоссібілія[2] (відверто неправдоподібні описи й твердження); в) пастиш (прихована пародія); г) імітація психоделічного або шизофренічного стану (алогізм висловлювань, мовлення, характерною ознакою якого є відсутність причинно-наслідкових дій) тощо [186, 13-14].

З вище наведених механізмів абсурдизації цілком зрозуміло, що абсурд як лінгвістичне явище не зовсім відповідає його літературному еквіваленту. Так, зокрема, спотворення орфографії задля передачі мовлення людини із вадами (гаркавість, шепелявлення), яке дослідниця розглядає на морфемному й лексичному рівнях, у літературному творі може викликати комічний ефект, але не обов'язково абсурдний, хіба якщо на це вказує контекст. Так само відсутність пунктуації у поезії, зокрема верлібрах, не виконує функції абсурдизації. Тому тут або варто говорити про аномалію, яка насправді є ширшим поняттям за лінгвістичний абсурд, або відштовхуватися від твердження про те, що лінгвістичним абсурдом є будь-яке мовне відхилення від норми, однак така позиція занадто віддаляє від літературознавчого контексту.

У лінгвістиці побутують і досить неоднозначні й нетрадиційні підходи до визначення поняття абсурду. Так, О. Палкевич висуває гіпотезу, що «абсурд є складним самоподібним дискретним утворенням в когнітивній мережі переробки інформації, яке складається із множини вузлів і гілок і зберігає дані із різноманітних галузей знань» [150, 186]. Із цього випливає, що абсурд як форма мислення виникає на межі підсвідомого й свідомого, хаосу і порядку, за допомогою мовних одиниць вербалізується, і таким чином

[2] Риторичний прийом, який полягає в накопиченні небилиць, абсурдних дій, ситуацій, подій, припущень тощо [167, 136]

утворюється абсурдне висловлювання, яке є «сутнісно плюральним (семантично багатовимірним) мовним знаком, що володіє єдністю об'єкта характеризації» [150, 186]. Як слушно зауважує О. Палкевич, суть абсурду, яка у філософії виражається у розладі між світом і людиною, у лінгвістиці розкривається у розходженні зв'язку між світом і думкою, тобто розриві синтагматичних і парадигматичних зв'язків тексту.

Оскільки мова як семіотична система має три виміри – семантичний, прагматичний і синтаксичний, то і лінгвістичний абсурд як вияв антимови полягає у ненормативному використанні саме цих ресурсів мови. Дослідники [95; 143] відзначають, що найяскравіше абсурд відображається на рівні семантики. Процес десемантизації передбачає застосування різноманітних мовних феноменів, родова єдність яких виявляється у наявності смислових трансформацій значень мовних одиниць. Так, репрезентантами абсурду в тексті є сигніфікативні, денотативні, компаративні й синтагматичні аномалії. Сигніфікативні викликані руйнуванням понятійного наповнення – звідси слово, яке втратило сигніфікативну частину значення, перетворюється на безглузде поєднання графем. Під денотативними аномаліями дослідниця розглядає невиправдане використання власних імен, яке, в першу чергу, вказує на відсутність відповідних фонових знань в одного із мовців у художньому тексті. Компаративні аномалії відображають мовні конструкції, основу яких складають алогічні метафори й порівняння, позаяк абсурд завжди виникає при порівнянні різних явищ, вагома віддаленість яких і створює ефект абсурдності. Порушення семантичної сполучуваності між окремими компонентами мовної конструкції репрезентує синтагматичні аномалії [95].

Лінгвіст О. Коляса вважає, що природу мовного абсурду можна визначити лише на міждисциплінарному рівні, а саме враховуючи особливості абсурду при логіко-філософському підході (суперечність, ірраціональність), психологічному (випадковість, безглуздість),

літературознавчому (ірреальність, буфанадність) і врешті лінгвістичному (відсутність сенсу, порушення норми) [85, 71].

Підсумовуючи, зазначимо, що поняття абсурду у лінгвістиці, як і в філософії й літературознавстві, не набуло однозначного розуміння, а тому одне й те ж явище називають як абсурдом, так і алогізмом, парадоксом, аномалією і мовною грою. Більшість лінгвістів сходяться на думці, що в основі лежить відхилення від норми, прийнятної для певної мовної картини світу, однак не будь-яке відхилення може створювати ефект абсурду, в той час як не завжди абсурд заснований саме на відхиленні від норми у мовному вимірі.

1. 4. АБСУРД ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧЕ ПОНЯТТЯ

У літературознавчій енциклопедії Ю. Коваліва окреслене поняття «література абсурду», що розкривається як «умовна назва різножанрової модерністської, авангардистської і постмодерністської літератури, яка здійснює художню інтерпретацію життєвого безглуздя у вигляді хаотичного нагромадження випадкових, на перший погляд, нісенітних ситуацій» [111, 565]. Відсутність чітких критеріїв виокремлення явища, хронологічних меж й ознак лише підтверджує умовність цієї назви.

Питання, чи існує література абсурду, порушує О. Косилова. Предметом для роздумів розглядає твердження, за яким абсурд не має смислу, а отже і вираження. З цього випливає, що він не може проявлятися у будь-якій формі, зокрема й літературі. Однак, як зазначає дослідниця, література може «грати в абсурд» [90]. Подібну думку розвивав і Р. Барт, стверджуючи, що створити смисл найлегше, а знищити – марна справа, оскільки «поза-смислове» (hors-sens) неодмінно поглинається (у творі можна хіба що відтягнути цей момент) «не-смислом», який має цілком визначений смисл (відомий як абсурд). <…> Власне кажучи, у смислу може бути тільки протилежний смисл, тобто не відсутність смислу, а саме зворотній смисл. Таким чином, «не-смисл» завжди щось буквально «протилежне смислу»,

«протисмисл» (contre-sens) «нульового степеня» смислу не існує – хіба тільки в надіях автора, тобто в якості ненадійної відтермінованості смислу» [11, 288-289].

Одними з перших про абсурд у російській літературі, котра створила підґрунтя для появи такого явища, як ОБЕРІУ, що, своєю чергою, можна вважати попередником славнозвісного театру абсурду, – заговорили Б. Ейхенбаум і В. Набоков. Перший у детальному аналізі повісті «Шинель» М. Гоголя звертає увагу на один із ключових художніх прийомів автора – каламбур, серед яких виділяє один вид, який будується на прихованому абсурді. Такий каламбур є складним, подвійним і водночас прихованим завдяки логічній абсурдності, замаскованій під шаром несуттєвих подробиць, які відволікають увагу і створюють реалістичне враження. «Прийом доведення до абсурду або алогічного поєднання слів часто зустрічається у Гоголя, причому він зазвичай замаскований строго логічним синтаксисом і тому створює враження мимовільності» [213, 313]. В. Набоков також пов’язує абсурд із творчістю Гоголя, зазначаючи, що не ототожнює цей термін ні з химерним, ні з комічним: «У абсурдного стільки ж відтінків і ступенів, скільки у трагічного, – більше того, у Гоголя воно межує із трагічним», і далі розкриває власне бачення цього поняття: «Було б неправильним стверджувати, ніби Гоголь ставить своїх персонажів в абсурдні становища. Ви не можете поставити людину в абсурдне становище, якщо весь світ, в котрому він живе, абсурдний; не можете, якщо розуміти під словом «абсурдний» щось, що викликає смішок або знизування плечима. Але якщо під цим розуміти щось, що викликає жалість, тобто розуміти становище, в якому знаходиться людина, якщо розуміти під цим все, що в менш потворному світі пов’язано з найвищими прагненнями людини, з найглибшими стражданнями, з найсильнішими пристрастями, – тоді виникає потрібний пролом, і жалюгідна істота, загублена в страхітливому, безвідповідальному гоголівському світі, стає «абсурдною» за законом, так би мовити, зворотного контрасту» [141, 119]. Як бачимо, В. Набоков розглядає

абсурд не як прийом, що має вузьке застосування, а як компонент змісту, що в першу чергу впливає на рівень проблематики твору.

Завдяки виходу у світ книги Мартіна Ессліна «Театр абсурду» у 1961 році це поняття зміцнилося в драматургії. Не звертаючись безпосередньо до явища «театру абсурду», яке не було формальним утворенням (зокрема навіть не всі віднесені до цієї когорти драматурги визнавали як свою належність до угруповання, так і назву явища), охарактеризуємо формальні й змістовні ознаки, які виділяв М. Есслін. Перш за все він звертав увагу на подвійну мету, яку ставить перед собою театр абсурду і яка виражається у таких аспектах: у пародійному, або ж сатиричному театр «таврує абсурдність існування тих, хто не усвідомлює й не відчуває свого життя» [216, 20], в іншому, більш позитивному, звертається до «абсурдності самого існування людини в світі, коли занепад релігійної віри позбавив її впевненості у вічних істинах» [216, 20].

Проте оскільки категорія абсурду не є надбанням лише літератури, як, наприклад, поняття нонсенсу, що часто ототожнюється з ним, то це впливає на літературні концепції, а саме зумовлює множинність і неоднозначність поглядів. О. Чорноицька називає такі ключові позиції дослідників: абсурд як стилістичне явище, властиве певній епосі, абсурд як художній метод окремих письменників, абсурд як логічне поняття; і відразу ж наголошує на тому, що зведення до одного знаменника таких різних поглядів неможливе, оскільки, наприклад, абсурд як логічне явище не має нічого спільного зі стильовим визначенням абсурду [200]. Інший поділ авторка монографії «Поетика абсурду» робить, розглядаючи абсурдизм як метод. Перша група дослідників, за цим поділом, розглядає абсурд як процес розгортання метафор (до неї належать В. Гумбольдт, Г. Шпет, О. Лосев), інша група вбачає в ньому результат логічного методу reductio ad absurdum – зведення до абсурду. Сама О. Чорноицька стверджує: «поетику абсурду ми розглядаємо не як стиль, а як єдину у своїй структурі оповідну модель, яка діє за композиційними законами і порушує архітектонічні закони» [200].

В. Мартинюк, аналізуючи драматургію М. Куліша, пише про концепцію «літератури з елементами абсурдного», яка «відповідає естетичним критеріям абсурдного, проте не вписується в хронологічні рамки абсурдистської літератури» [131, 4]. Відповідно, така концепція передбачає не повний спектр використання абсурдистських засобів. З цього випливає цілком закономірна потреба розрізняти літературу абсурду й літературу з елементами поетики абсурду. Однак у дослідженнях сучасних літературознавців можна помітити думки, що будуть суперечити такому підходу. Наприклад, О. Чорноріцька стверджує, що «будь-який художній твір, який адекватно передає якийсь аспект людської реальності, пов'язаної з людським самоусвідомленням і влаштуванням її у світі, не може не бути поетикою абсурду» [200]. Дослідниця застосовує формулу «все дійсне – абсурдне, все абсурдне – дійсне», і тому дуже розширює межі літератури абсурду. Т. Чурляєва наполягає на необхідності розрізняти абсурдизм як художню течію, яка «створює навмисну деструкцію буття» [201, 59], і літературу абсурду, яка відображає абсурд буття, спрямована на досягнення онтологічного абсурду, проте «не створює моделі, які перетворюють абсурд в ієрархічну картину, але готова до прийняття децентрованого буття, в якому немає метафізичної впорядкованості» [201, 59]. У контексті літературного явища «ОБЕРІУ» дослідниця взагалі говорить не про абсурд, а про абсурдизацію як спосіб побудови тексту [201, 55]. Ф. Мейсон розглядає абсурдизм як художню течію, яка хоч і має певний вияв у прозі, все ж повністю реалізується лише у драматургії, позаяк більшість рис потребують сценічного втілення [225, 3].

Поняття поетики абсурду теж потребує певного термінологічного уточнення. Так, А. Волкова вбачає в ній такий тип образності, в якому «не власне художні» моменти беруть верх над зображальними й описовими, тобто над «власне художніми». Відповідно, сугестивні можливості літератури відходять на другий план і звільняють місце для рефлексії. Читачі не співчувають прочитаному, завдання ж літератури абсурду – викликати

рефлексію на події твору, загнати в депресивний стан від усвідомлення абсурдності існування [36, 189].

Спробу знайти місце для літератури абсурду в художньо-історичному процесі здійснює і О. Буреніна, яка інтерпретує абсурд XIX ст. як один зі щаблів реалізму, а абсурд XX ст. – як полеміку з реалістичним методом [21, 38]. Також вона виділяє жанровий, композиційний і сюжетний абсурди, які є складовими більш загального поняття – художнього абсурду. Жанровий абсурд руйнує систему канонічних жанрів, композиційний – розташування і співвіднесеність компонентів форми твору (нівелює історичну конкретність, міняє місцями елементи форми, сприяє згортанню змісту тощо), сюжетний – сюжетні схеми (переважання безподієвості) [21, 78].

Подібну класифікацію вибудовує І. Васильєв, який розглядав поетику абсурду й парадоксу (не розділяючи їх, як і не розділяючи абсурд і алогізм) «на фразеологічному (вільне слововживання і довільне поєднання слів); сюжетно-композиційному (відсутність причинно-наслідкової детермінації дії, «роздробленість» сюжетних фрагментів і алогізм їхнього поєднання, зсуненість просторово-часових координат та ін.), жанровому (осмислення серйозних питань людського буття крізь призму контрастних зі змістом жанрових форм, подібних до фольклорних небилиць, дитячих забавок, лічилок, ускладнених рисами площинного комікування і незвичного «чорного гумору»)» рівнях [25, 57]. Такий поділ подібний до того, який запропонувала О. Буреніна за принципом виділення рівнів, але завдяки виокремленню фразеологічного і ширшому тлумаченню інших рівнів – розширює можливості абсурду.

Під художнім абсурдом О. Буреніна вбачає художній прийом, подібний до відсторонення, яке займає ключову позицію у теорії Шкловського і яке врешті приводить до безглуздя. Таким чином абсурд як прийом поділяється на інші прийоми (алогізм, катахреза, парадокс, гротеск, антиномія, метаморфоза) і принципи (асоціативності й випадковості) [21, 77]. Проте тут

швидше можна говорити про поетику – систему творчих принципів, з чого випливає, що абсурд як сукупність прийомів не може виступати прийомом.

Варто зауважити, що О. Буреніна належить до когорти науковців, які розглядають абсурд не лише в контексті творчості театру абсурду чи літературного угрупування ОБЕРІУ, а як явище, ширше за будь-які часові рамки, напрями і стилі: «Можна впевнено говорити про абсурд в середньовічній культурі, в романтизмі, символізмі, художній культурі авангарду. У більш широкому сенсі абсурд є реакцією художньо-естетичної свідомості на ситуацію культурно-історичної кризи, того, що відбувається, зазвичай, на зламі здебільшого синтетичних епох. Там, де в культурі відбувається синтезування, народжується абсурд» [21, 91]. Т. Чурляєва також звертає увагу на те, що феномен абсурду проявлявся в інших епохах, зокрема для романтизму були притаманні мотиви двійництва, масок, маріонеток, що відображали «форму усвідомлення суперечності буття», сюрреалізм звертався до снів, марень і галюцинацій, таким чином намагаючись завдяки підсвідомості розкрити ті особливості буття, які неможливо угледіти при раціональному підході [201, 49-50]. У дадаїзмі й абстракціонізмі абсурд зводиться до художнього прийому.

Розглядаючи абсурд у широкому культурному контексті, О. Буреніна звертає увагу на три різні значення, яких воно набувало, починаючи від античності:

1) естетична категорія – як відображення негативних властивостей світу;

2) логічний абсурд – як заперечення раціональності й протиставлення смислу;

3) метафізичний абсурд – як вихід за межі розуму як такого [22].

Інші форми існування феномену абсурду в різних культурних епохах виділяє Т. Чурляєва, і вони суттєво відрізняються від вище наведеного. Отже, абсурд функціонує:

«1) як об’єктивна сила буття, ентропійна спрямованість якого робить безглуздим будь-які прояви людської діяльності;

2) як «відчуття», світосприймання, що розкриває конфлікт взаємовідносин людини і реальності;

3) як знак (концепт), що постулює безсилля будь-якої комунікації, яка виникає при спробі виразити відносини «людина – світ» [201, 60].

Розрізняти абсурд й абсурдне пропонує В. Мартинюк. Таким чином, перший термін відповідає «поняттю абсурду», а другий – «відчуттю абсурду» (за А. Камю). Виокремлення абсурдного як окремої естетичної категорії дозволяє не обмежуватися будь-якими часовими рамками літератури, і розглядати у цьому ключі твори, які належать до різних епох і водночас мають певні елементи відповідної поетики [131, 8]. Літературознавець протиставляє абсурдне трагічному й комічному в драматичному творі і зазначає, що певною мірою це поняття збігається з трагікомічним, хоча й має певні розбіжності.

П. Паві, театрознавець, аналізує абсурд у контексті теорії театру, виділяючи такі три «стратегії»:

1) нігілістичний абсурд, що перекриває доступ до будь-якої інформації про світогляд і філософські імплікації тексту й гри;

2) абсурд як структурний принцип відображення всесвітнього хаосу, розпаду мови й відсутності гармонійного образу людства;

3) сатиричний абсурд, який реалістично описує світ, але виявляється лише в окремих формулюваннях та інтризі [147, 2].

Як бачимо, підхід до поділу на види (стратегії) у П. Паві кардинально відмінний від того, яким послуговуються літературознавці, і не засновується на формальних чинниках літературного твору, а апелює до змістовного начала.

За подібним критерієм виділяють різновиди абсурдизму автори монографії «Мистецтво театру: тоді і зараз». Так, вони виокремлюють:

1) фаталістичний абсурдизм (герої перебувають в ірраціональному світі, де навіть базова комунікація неможлива);

2) веселий абсурдизм (підкреслює безумство й комічність життя);

3) екзистенційний абсурдизм (герої самотні у Всесвіті без Бога, не мають мети й місії у житті) [222, 393].

Як бачимо, поділ на критерії досить умовний, швидше це перелік ключових ознак абсурдизму у театральному мистецтві, і відповідно й драматургії. Самі автори зазначають, що названі різновиди легко можна віднайти в межах одного твору того ж С. Беккета.

У кожній епосі перевага надавалася то одному, то іншому значенню. Наприклад, для Середньовіччя абсурд був поняттям логічним, або ж навіть математичним, для бароко – естетичною категорією, у XIX столітті переважає метафізичне розуміння категорії.

І. Хассан відстоює думку, що абсурд з'являється на літературному обрії в епоху модернізму, і має кілька стадій розвитку:

1) дадаїзм і сюрреалізм (побудовані на основі методу антиномізму);

2) екзистенційний або героїчний абсурд (відображує безглуздість буття);

3) негероїчний абсурд (абсурд, який не викликає спротиву й бунту особистості);

4) абсурд-агностицизм (на перший план висувається множинність інтерпретацій і смислова неясність);

5) ігровий абсурд (викриває ілюзорність будь-якого тексту, що відповідає правилам) [22].

О. Шавель не вдається до виділення різновидів, акцентуючи увагу лише на одному – ситуативному абсурді [202], побудованому на конструюванні абсурдних ситуацій, які не піддаються осмисленню. До ключових ознак абсурдної ситуації літературознавець зараховує гротескно-сатиричні форми зображення антиідеального суспільства, злиття сну й реальності, схематичність персонажів. На думку О. Шавель, ситуаційний

абсурд має два етапи розвитку: перший одновекторний і має сатиричну основу, другий, більш розвинений, – багатовекторний, що реалізується в нігілістичному, дисгармонійному й сатиричному векторах [203, 74], які розробив П. Паві і про які згадувалося вище. Також із її концепції випливає, що цей різновид абсурду перехідний, який є провісником драми абсурду у творчості певних авторів.

Неоднозначність поглядів літературознавців на поняття «абсурд», і в першу чергу підходів до його виокремлення з-поміж інших явищ художньої творчості, створює ефект розмитості поняття. Одні дослідники зараховують до творів з поміткою «абсурдистський» усі, які описують безглуздість людського існування, тому так чи інакше до цього типу потрапляє майже вся комічна література, в основі якої лежить висміювання усталеного життя. За цим принципом характерними рисами абсурдизму виступають відмова від традиційних реалістичних форм, від сюжету, характерів, психологізму, а також порушення внутрішньої логіки і будь-якої послідовності – від причинно-наслідкової до часової, їм на заміну приходить хаос. Однак, як помічає М. Коренєва, будь-який твір, що має щонайменше відхилення від реалізму, матиме такий же набір ознак, а отже, такий спосіб ідентифікації абсурду у своїй основі запрограмований на провал. Втім реалізм не суперечить абсурдизму, що стверджує М. Мередіт, який об’єднує обидва поняття і виводить новий стиль – абсурдний реалізм. В його основу закладено зображення екстремального варіанту дійсності [226]. Його послідовники йдуть далі і розглядають абсурдний реалізм як піджанр постмодерної американської фантастики [220].

Не намагаючись дати беззаперечні критерії для виокремлення цього літературного явища, М. Коренєва звертає увагу на особливості поетики абсурду, утвореної «на основі кардинального переосмислення дії, котра, на відміну від традиційної, будується не як розвиток історії героя або групи дійових осіб, в ході якої відбувається розв’язання конфлікту, а як розгортання картини, у якій вміщений сенс твору – ідея абсурдності буття як

такого» [88, 489]. Відмова від сюжету й конфлікту – також обов'язкові риси поетики абсурду. У той час, як відсутність будь-яких зв'язків (генетичних, часових, причинно-наслідкових) на рівні вчинків, мовлення персонажів зокрема, і на рівні структури твору загалом, – характеристики, які властиві абсурду, але водночас мають ширше коло застосування, М. Коренєва ставить акцент на принципі гри, що має виконувати об'єднувальну роль. Відповідно, текст не лише не приховує штучність, а й демонстративно протиставляється реальній дійсності. Засоби створення такого ефекту досить різноманітні: це і безглузді нелогічні репліки дійових осіб, і нісенітні обставини, які автор видає за природні, і традиційні – перебільшення, гротеск та фантазія [88, 491]. Як бачимо, дослідниця не відходить далеко від концепції, яку ж і критикує. Розширення діапазону засобів і прийомів не звужує поняття абсурду в літературі.

Автор «Теорії літератури абсурду» Є. Клюєв у своїй праці розкриває специфіку виникнення і функціонування абсурдного твору як феномена культури. Літературознавець розрізняє поняття абсурду літературного й повсякденного, нонсенсу літературного й повсякденного, однак абсурд і нонсенс не розмежовує і навіть не ставить такого завдання. Незважаючи на часткову синонімічність вживання обох слів, є зрозумілим, що абсурд (у контексті конкретної праці – класичний абсурд) є ширшим поняттям і включає в себе нонсенс як жанр. Літературний нонсенс відрізняється від повсякденного перш за все за рахунок наявності правил, у той час як останній можна ототожнити з цілковитим хаосом [80, 26]. В. Чарська-Бойко зауважує, що головна відмінність нонсенсу й абсурду полягає в тому, що нонсенс – суто літературне явище, у той час як абсурд – ще й етичне, філософське та психоаналітичне. Дослідниця погоджується, що для нонсенсу важливі чіткі правила, на яких і будується гра розуму, однак йому не властиве заперечення ідей, шаблонів чи канонів, що є ключовою рисою абсурду [198, 216].

Є. Клюєв виводить ключові принципи побудови абсурдного художнього тексту, які не претендують вважатися вичерпними, проте частково звужують це поняття:

1. «Текст є те, що він є, а саме тільки і виключно текст, безвідносно до того, чим «наповнюють» його інтерпретатори» [80, 21].

2. «Текст є феномен, розрахований тільки і виключно на читання: його «адекватне розуміння» (як зведення смислу до набору формулювань) не можливе» [80, 24].

3. «Текст не має ніяких зобов'язань: ні перед автором, ні перед читачем, ні перед самим собою» [80, 33].

Із цих принципів зрозуміло, що абсурдний твір не належить до текстів без смислу, доцільніше його розглядати як феномен, що наповнений певною множиною смислів, і саме тому не піддається однобокому тлумаченню. Абсурдність тексту в першу чергу у тому й полягає, що жодна «пояснювальна» версія щодо нього не може вважатися єдиноправильною. Також Є. Клюєв розвіює міф про те, що будь-який текст може і повинен бути зрозумілий.

Однак повернемося до твердження, що літературний абсурд – це твір, вибудуваний за правилами. Незважаючи на заклик літературознавця не обтяжувати свідомість при читанні такого тексту пошуком смислу, складно не помітити у його дослідженні акцент на впорядкованості й системності. Що стосується прози, а саме вона нас і цікавить, то Є. Клюєв зауважує, що найголовніше завдання автора абсурдного тексту – впорядкувати оповідь, підпорядкувавши її певним правилам, на які міг би опиратися читач. Яскравий приклад – повісті про Алісу Льюїса Керрола. Одна структурована завдяки грі у шахи, інша – у карти. Зрозуміло, що будь-яка гра має свої правила і закони, отже, введення її в основу тексту сприяє здійсненню функції «демонстрації літературної структури» [80, 77]. Також до елементів впорядкування Є. Клюєв додає чіткий поділ на розділи, і навіть їхні назви. «Божевільне чаювання» зіставляється з чайною традицією, яка має

встановлені канони, а «Повість Черепахи Квазі» відсилає до відповідного літературного жанру з передбаченими правилами побудови, які врешті не будуть дотримані, однак головною є налаштованість на структурованість. Такі заголовки розділів літературознавець називає «завчасно впорядкованими структурами», а їх впорядкованість – екстратекстовою дійсністю, оскільки вона має долітературну основу [80, 77]. Літературний абсурд, на думку автора «Теорії…», поза упорядкованою структурою не існує. Повсякденний абсурд саме завдяки використанню готових форм, які підпорядковуються певним законам і піддаються опису, і перетворюється на літературний. На противагу думкам Е. Сьюелл, яка стверджувала, що у протиборстві тенденції до впорядкування і тенденції до розупорядкування дійсності утворюється «гра у нонсенс», Є. Клюєв розглядає явище ширше і відзначає, що усі компоненти абсурдного тексту підпорядковані функції «акцентувати «досконалість» поверхневої структури при повному референтному безладі» [80, 89-90]. Отже, порядок в абсурдному тексті – явище доволі неоднозначне, з одного боку, це демонстративна й поверхнева злагодженість і системність, яка має більше презентаційний, ніж істотний характер, з іншого, – це неприхований безлад, насильні дії щодо усунення якого заздалегідь розглядаються як неуспішні.

Питання смислу в абсурдному тексті варте окремої згадки. Автор «Теорії…» відстоює думку, що абсурд – все ж проблема не смислу, а форми, тобто структури тексту, однак при цьому не заперечує наявності законів смислоутворення. Особливість літератури абсурду полягає в тому, що вона «взагалі «нічого не робить» із реальною дійсністю, оскільки створює свою» [80, 81], і саме для цього їй в нагоді стають традиційні конструкції, за допомогою яких вона структурує свій світ.

Важливе місце Є. Клюєв відводить софізму – хибному висловлюванню, яке формально сприймається як істинне. Завдяки використанню подібних одиниць у тексті, абсурд створює враження смислового хаосу, упорядкованого лише формально. Абсурдний текст не має на меті обдурити

читача, він відкрито пропагує неправдоподібність і будь-які збіги з реальністю видає за випадковість [80, 102].

Однак у той час, коли текст створює враження цілком роз'єднаного, хаотичного, «ні про що», насправді він говорить «про все і водночас», і за твердженням літературознавця, уподібнюється до математичного символу, який допускає нескінченну множинність підстановок й інтерпретацій [80, 103].

Попри цілком слушне зауваження щодо неможливості тлумачень у контексті розгляду абсурдного тексту, Є. Клюєв все ж повертається до поняття «інтерпретація» у своїй праці. Проголошуючи ірраціональність й унікальність творчого процесу, він наполягає на тому, що художній твір, а абсурдний – у першу чергу, не підвладний автору, і тому навіть авторське тлумачення не можна сприймати за єдино правильне [80, 25]. Проте здатність абсурду до інтерпретування, або ж нездатність свідчить, на думку Є. Клюєва про одне й те ж: наявність ознаки художності, під якою розуміє усталену норму вважати тексти більш художніми залежно від кількості можливих тлумачень, що рівнозначно глибинній наповненості. Виходячи з цих міркувань, автор «Теорії…» стверджує, що література абсурду, яка дозволяє в свою адресу нескінченну кількість інтерпретацій, має беззаперечне право вважатися найбільш художньою [80, 101], а оскільки їй властива впорядкованість, нехай і формальна, то її цілком можна назвати і найбільш літературною. Підтвердженням останнього судження є хоча б той факт, що література абсурду в першу чергу апелює до літератури як такої, і лише потім звертається до реальності [80, 102].

Як бачимо, підвалинами літератури абсурду за теорією Є. Клюєва є упорядкованість, яка дозволяє загнати текст у формальні рамки і створити ілюзію певної системи й правдоподібності, а також інтерпретованість як непідвладне осягненню явище, що виводить твори на високий рівень художності як такої.

Д. Токарєв зіставляє поняття абсурду й норми, ставлячи перше в залежність від другого і позначаючи знаком мінус як проявлення абсолютного негативу. Норма на противагу виступає носієм абсолютного позитивного значення [184, 15], і її відсутність вказує на неможливість появи абсурду як явища. Розглядаючи абсурд у контексті постмодерної літератури, М. Віролайнен говорить про його загибель. Причиною, в першу чергу, називає множинність і варіативність усіх явищ, що раніше підпорядковувалися певній нормі, і яким абсурд, завжди займаючи позицію іншого й протилежного, уже не в силах протистояти: «у світі варіативної множинності не може існувати абсурду, оскільки можлива будь-яка можливість, і ні одна із них не володіє якістю нормативності, яка могла б бути спростована засобами абсурду» [32]. Абсурд заради відновлення норми, абсурд заради заміни норми і абсурд заради відміни норми – такі три види збоїв логічної парадигми розглядає М. Віролайнен, зазначаючи, що останній веде до повної руйнації парадигми, але натомість пропонує нові зв'язки і нові можливості. Д. Токарєв розвиває тему і називає безглуздя абсолютною реальністю. Водночас розглядає відхилення не лише відносно норми, про яку було сказано вище, але й на рівні психічного стану автора. Як підтвердження наводить той факт, що Д. Хармсу судилося померти у в'язничній психіатричній лікарні [184, 20-21] (цей аргумент суперечить принципу науковості, позаяк визнано доконаним фактом те, що письменник-пацифіст потрапив до лікарні цілеспрямовано, щоб уникнути мобілізації). Схожу думку висловлює Є. Клюєв, який, аналізуючи нонсенс Л. Керрола, закцентував увагу на педантизмі автора: «…література абсурду у власне технологічному сенсі дійсно є вид манії – благородний різновид синдрому нав'язливих станів» [80, 100]. Однак літературознавець відразу ж додає, що порівнювати тексти автора й спосіб його життя – швидше заборонений прийом, аніж дозволений метод.

Ж.-Ф. Жаккар, дослідник творчості Д. Хармса, звертає увагу на багатозначність слова «абсурд», що невимушено наштовхує на варіативність

його вживання. Відносно літератури абсурду як явища, літературознавець ставить завдання окреслити її особливості.

Проблема часу – одне із ключових питань абсурду. Так, час як сукупність нескінченності минулого й майбутнього концентрується в нуль-точці – нескінченності сьогодення, яке є відображенням нескінченність світу. Однак нескінченне сьогодення виявляється неіснуючим, затисненим між нескінченністю минулого, якого вже не існує, й нескінченністю майбутнього, яке іще не настало. Виникає розрив, порожнеча, точка переходу, не наповнена суттю – те, що і стає врешті долею абсурдної людини. Нуль, який перетворився в порожнечу, насправді виявляється смертю, яка завдяки дробленню часу постійно повторюється в точці нескінченності сьогодення. З цього випливає наступна особливість літератури абсурду: знищення причинно-наслідкових зв'язків. Кожна мить – маленька смерть – не залежить від наступних і попередніх, люди відрізняються між собою лише кількістю митей, які відділяють їх від кінцевої точки їхнього життя. Звідси випливає втрата текстом обов'язкових для прози двох типів часу: оповідного й фабульного. Література абсурду ігнорує поняття наративності. «Більше нема теми, більше нема фабули, більше нема сюжету, більше навіть нема персонажа і так далі. Однак, коли уже здається, що більше нічого нема, ми починаємо помічати те, що залишається: а саме – сам текст!» [61] – зазначає Ж.-Ф. Жаккар і додає, що ця особливість літератури абсурду породжує таку властивість як автореферентність: текст, оповідність якого зведена до нуля, має обмежений простір, і тому способи відновити причиново-наслідкові зв'язки окреслюються рамками цього простору, тобто можливостями самого тексту.

Іншою рисою літератури абсурду, на яку звертає увагу літературознавець, є безмовність – ознака порушення постулатів нормальної оповіді, або ж оповідне заїкання. Вона полягає в тому, що оповідь не тримається на єдиному сюжеті, жодна з дій не доходить до логічного завершення, і здебільшого твір закінчується не на розв'язці, а на смерті

героїв тощо. Серед порушених постулатів Ж.-Ф. Жаккар виділяє семантичну зв’язність, загальну пам'ять, прогнозування і детермінізм загалом [62, 232]. Теорія безмовності дещо співзвучна з трагедією мови, якій дослідник приділяє достатньо уваги, однак варто зауважити, що безмовність поширюється на поняття оповіді, а тому так чи інакше виконує сюжетотворчу роль, хоча й руйнує сюжет. «Варто підкреслити, що мова не йде просто про історію, котра нічим не закінчується. Фальшива розв’язка – всього лиш епізод оповіді, яка без кінця помирає в міру того, як помирає мовлення мовця» [62, 235].

Незавершеність твору, з одного боку, літературознавець розглядає як зведення до нуля, властиве абсурдистським текстам, з іншого – як прийом, що поширюється на всю композицію і зачіпає усі його складові частини.

Л. Геллер вбачає кричущу подібність між абсурдом і гротеском, перш за все тому, що їхні сфери часто перетинаються і навіть змішуються. Незважаючи на очевидні розбіжності: абсурд зводиться до нелогічності, гротеск – до сміхотворної непропорційності; абсурд відсилає до внутрішнього плану змісту, гротеск – до зовнішнього плану вираження, існують причини, які не дозволяють зробити чітке розмежування понять. До таких, на думку Л. Геллера, належить розмовне використання слів із втратою виразного термінологічного значення, розмитість цих понять в різних культурних ареалах, і той факт, що обидва літературні явища досить древні і з’явилися значно раніше своїх найменувань [38].

Літературознавець зазначає, що гротеск і абсурд можуть поєднуватися і навіть переходити один в одного «в тій мірі, в якій план вираження стає змістовним, і наскільки, незважаючи на відмінності, їх споріднює реалізований на різних рівнях принцип протиріччя, зіткнення несумісних формальних порядків» [38], однак відразу ж намагається розвести поняття за формальними чинниками: абсурд – відчуття розладу, гротеск – дивна зв’язність світу, подібна до парадоксу. Певний час дослідники, вбачаючи прямий зв'язок, намагалися підпорядкувати абсурд гротеску (формалісти і

параформалісти), однак цю тенденцію витіснила думка, що головним і поглинаючим є все ж абсурд, у першу чергу через вагому філософську традицію, яка стала його підґрунтям. Проте Л. Геллер все ж наполягає на відмінності і зауважує, що навіть їхнє спільне існування в межах одного твору ніяк не можна трактувати як тотожність або збіг функцій. Розрізнення гротеску як частково позитивного і конструктивного і абсурду як деструктивно негативного – виглядає дещо сумнівним і обмеженим, оскільки звужує кожне із понять. Приміром зведення абсурду до негативного наповнення досить поверхневе і не відповідає істинному стану речей. В. Мукан на основі абсурдистської драматургії доводить, що ці п'єси об'єднує саме використання в усіх творах гротеску й парадоксу [140, 5]. Усі інші риси належать до другорядних, позаяк не простежуються в усіх текстах. Зауважимо, що обидва елементи дуже важливі в системі поетики абсурду, однак також не є обов'язковими, абсурдне буквалізоване розгортання метафори більш поширене в абсурдних текстах, аніж названі засоби, що буде доведено у відповідному розділі.

Питання розмежування абсурду й гротеску, абсурду й заумі, абсурду й нонсенсу повсякчас простежується у працях літературознавців. Одностайних думок немає: одні дослідники вважають, що абсурдизм як літературне явище сягає коренями в поезію заумників, прикладом чого є еволюція Д. Хармса від заумної поезії до абсурдитської прози й драматургії. Інші стверджують, що абсурд засновується на парадоксі й гротеску. Розглянемо кілька поглядів літературознавців.

М. Марусенков виокремлює поняття «абсурдистські тенденції» [133] як цілісний естетичний комплекс, в основі якого лежать художні феномени заумі, гротеску й абсурду. Окрім художнього виміру абсурду, дослідник виділяє іще й онтологічний, який відображає абсурдність буття. Обидва виміри можуть як поєднуватися, так і існувати у творі окремо. Зауважимо, що онтологічний абсурд властивий літературі багатьох століть, оскільки питання сенсу життя здавна було одним із головних, що порушувалися в

художній творчості. Водночас абсурд як поетика, сукупність прийомів, розвитку набув однозначно у ХХ столітті. Абсурдно-гротескна поетика поширюється на всіх рівнях побудови твору. Заум здебільшого побутує на рівні мовлення персонажів: це і створення нових неіснуючих слів без означення, і використання існуючих лексем у невластивому значенні, що призводить до втрати первинного значення і смислу висловлювання як такого. Гротеск побутує на рівні образів, сприяє типізації дійсності, зображуючи максимально правдиво реальний стан речей і виводячи на перший план нереальні, фантастичні моменти, які стають нормою цієї дійсності. Гротеск, на думку М. Марусенкова, якнайкраще розкриває проблему екзистенційного абсурду. Прийоми абсурду діють на рівні композиції й сюжету: герої спілкуються кожен у своїй площині, не чуючи й не розуміючи одне одного, у творі не простежуються причинно-наслідкові зв’язки.

В. Воронін погоджується з тезою про антропологічне походження абсурду і на прикладі антиутопій робить спробу вивести певну формулу співіснування абсурду і фантазії, де абсурд – це ознака межового стану індивіда, за яким іде загибель, а фантазія – платонівський міф, який приходить на підмогу в моменти загрози соціальної катастрофи [37, 155].

Драма абсурду здебільшого виступає об’єктом дослідження як самостійний феномен і не відноситься до поняття літератури абсурду, оскільки міцно закоренилася в основі літературного явища «театр абсурду». Літературознавці й театрознавці знаходять характерні риси драматичних творів абсурдистів. Наприклад, С. Заєць називає такі стильові домінанти: 1) абсурд як прихований смисл; 2) абсурдні ситуації як елемент композиції; 3) нісенітниця, безглуздя, блюзнірство, парадокс, гротеск; 4) абсурд як засіб художньої виразності; 5) неприродна поведінка персонажів; 6) відсутність логічних переходів і непродуманість дій; 7) відсутність визначення місця й порушення часової послідовності; 8) індивідуально-стильові домінанти письменників; 9) постановка філософських проблем на тлі неприхованого

абсурду [64, 42-43]. Як бачимо, перераховані стильові домінанти хоч і характеризують драму абсурду, але не є типово властивими лише їй і можуть бути взяті до розгляду як такі, що розкривають ширше поняття – літератури абсурду. У згаданих ознаках немає композиційних особливостей, які можуть реалізуватися лише у драматичному творі, інші ж риси цілком можуть бути втілені в межах прозового. До суто театральних ознак можна зарахувати відсутність жестової, мовної й візуальної індивідуальності героїв.

Дослідниця О. Любенко наголошує на двох правилах, які чітко характеризують драму абсурду і виділяють її з-поміж інших. Перше правило полягає в тому, що у творі відсутня пряма сюжетна лінія. Друге – створений автором світ не піддається раціональному осмисленню, однак мета твору й полягає в тому, щоб його раціоналізувати. Звідси виходять і такі загальноабсурдистські ознаки, як ізольованість персонажів і непотрібність / неможливість спілкування [119, 33-34].

Питання термінологічної доцільності назви «театр абсурду» порушували іще з часів виникнення поняття, зокрема одностайної думки не виробилося не лише в літературознавців й театрознавців, але й самих драматургів, які поетиці абсурду у своїх творах відводили ключову роль. Різні дослідники пропонували такі варіанти, як театр гротеску, парадоксу, насмішки, паніки, жаху тощо. Наприклад, Є. Васильєв відстоює актуальність вживання терміну «театр парадоксу» на тій підставі, що поняття «театр абсурду» є вужчим і охоплює твори лише тих драматургів, яких початково зарахував до цього напряму М. Есслін, хоча навіть не всі їхні твори підпадають під визначення абсурдистських. І лише парадоксальне світосприйняття єднає таких різних авторів-драматургів, як абсурдисти, сюрреалісти, оберіути [26]. Зауважимо, що погодитися з таким твердженням складно, оскільки, наприклад, ті ж оберіути не були суто драматургами, в їхньому доробку не менш, якщо не більш вагомими є поетичні й прозові твори, і якщо перші зараховують до заумної літератури, то другі – більше абсурдистські, аніж парадоксальні. До того ж варто розрізняти літературу

власне абсурдистську і літературу, яка містить елементи абсурду, тобто послуговується відповідними прийомами, засобами, або ж порушує характерні філософські проблеми. Тут нам ближчою є позиція В. Мартинюка, який окремо виділяв літературу з елементами абсурду, про що ми писали вище.

Завершити огляд літературознавчих концепцій щодо явища абсурду у літературі, на нашу думку, варто цікавою теорією О. Чорноріцької. Дослідниця виокремлює поняття постабсурду на основі єдиної, але достатньо вагомої характеристики: деіндивідуалізації персонажа, яка виявляється в тому, що автор наділяється повною владою, а персонаж втрачає індивідуальні риси й повністю відображає його думки [200]. За цим принципом постабсурдистським можна цілком вважати такий твір, як «Ми» Є. Замятіна, на що вказує і сама О. Чорноріцька. Однак подібний критерій відокремлення постабсурдистських текстів від абсурдистських досить розмитий, тож не відходитимемо від традиційних концепцій і розглядатимемо у нашому дослідженні твори в контексті поетики абсурду.

ВИСНОВОК ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Абсурд як літературознавче поняття не має однозначного визначення, яке б задовольняло усіх науковців. Найперше, це пов’язано з тим, що явище визрівало в різних культурних сферах паралельно і, попри взаємовпливи, все ж помітні певні розбіжності, які неможливо звести в єдине ціле. Це зумовило побутування абсурду в літературознавчих концепціях на рівні стилю, художньої течії, художнього напряму, логічного поняття, оповідної моделі. Відтак мова йде про літературу абсурду, абсурдизм, театр абсурду – явища, які частково перетинаються. Інша причина розбіжностей – у тому, що абсурд досить рідко виявляється у творах на усіх рівнях, що спричиняє поділ на підвиди, такі як жанровий, композиційний, сюжетний, комічний, ситуаційний, сатиричний. Слушною є думка літературознавців, які вказують на необхідність відрізняти твори абсурдистські і такі, що містять елементи

абсурдного. Функціонування цього явища водночас як філософського, логічного, лінгвістичного й літературознавчого понять зумовлює необхідність виокремити термін абсурдність, який не є тотожним абсурду. Перш за все, він вказує на властивість буття, існування, світу, позначених безглуздістю, зневірою й хаосом (таким чином має онтологічний вияв), у той час як абсурд у творі діє на рівні логічних й лінгвістичних відношень або їх порушень.

Абсурд наразі не проявляється як окремий стиль, а набув ваги як поетика – унікальна й цілісна художня система, що послуговується специфічними засобами, прийомами й принципами, найбільше використовується в постмодерністській літературі, проте має позачасовий і позажанровий характер. До арсеналу художніх прийомів поетики входять парадокс, гротеск, алогізм, антиномія, і зокрема метафора, яка набуває специфічного прочитання і застосовується практично на усіх рівнях – від побудови образу персонажа до формування художнього часу чи простору.

РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ СВІТ АБСУРДИСТСЬКОЇ НОВЕЛИ

2. 1. ТРАНСФОРМАЦІЯ ОБРАЗІВ

Образна система абсурдистських творів досить своєрідна. Кожен автор наділяє своїх персонажів специфічними рисами, проте вони позначені і певними спільними характеристиками, тому філософи й літературознавці створюють типологію абсурдистських героїв.

Звернемось до міркувань філософів. Так, для С. К'єркегора абсурдним героєм є лицар віри, який має відректися від усіх благ, від найдорожчих людей, але який не втрачатиме надії силою віри їх повернути. Як приклад такої поведінки філософ наводить біблійних персонажів – Іова й Авраама [106]. А. Камю за взірець бере Сізіфа, який за ненависть до богів і любов до життя отримав тяжку кару: вічно викочувати камінь на гору, знаючи, що врешті-решт той зірветься і працю потрібно буде починати спочатку. Сізіф – наскрізь герой абсурдний, бо його дії не лише не мають сенсу, вони не мають завершення, і в цьому й полягає його трагедія [77]. Вихід для своїх героїв Камю вбачає у бунті.

М. Мамардашвілі говорить про «недороблених людей», напівлюдей, називаючи їх «ідіотами піднесеного», оскільки «вони людяні в спробі, в поклику до людяності, але живуть у мові» [129, 345], а тому слово їм замінює дію. Цю знахідку, першою чергою, використали оберіути, застосовуючи гру зі словами, смислами. Автори праці «Що таке філософія?» Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі теж звертаються до поняття «ідіот», яке характеризує концептуальних персонажів. І якщо ідіот, який визрів в епоху християнської непримиренності, – це приватний мислитель, що протистоїть публічному професору-схоласту, він хоче мислити і мислить, перебуває у пошуку істини, то новий ідіот, про образ якого й говорять філософи, бажає абсурду, «прагне зробити вищою могутністю думки абсурд – тобто творити» [51, 73]. На противагу попереднику, приватному мислителю, він не хоче з'ясовувати, що розумне, а що ні, що загинуло, а що врятовано, він прагне єдиного: щоб йому повернули те абсурдне, яке не піддається осмисленню і невідворотно

згинуло. Однак, як стверджують автори цієї теорії, обидва ідіоти – абсурдні герої – пов'язані між собою, позаяк перший з них має втратити глузд, щоб інший міг його віднайти.

У літературі абсурдистський персонаж також не має однозначного вияву. Так, наприклад, герой французької антидрами матиме значні відмінності від типового героя оберіутської прози чи прози Сартра. Спробуємо з'ясувати характеристики, якими наділяли своїх персонажів автори літератури абсурду.

Ж.-П. Сартр не намагається створити ірреальних персонажів, його герой відкриває власне існування й існування всього навколо, однак найжахливішим у цьому відкритті є усвідомлення того, що ні існування будь-якої речі, ні існування самого героя не є необхідністю [163, 74]. Звідси – відчуття абсурдності світу, нудота, пошук шляхів боротьби з таким станом речей. Саме тому персонажеві властива дивна поведінка, але в його діях немає абсурду, адже він лише елемент абсурдної світобудови, він відповідає її природі. Екзистенційні роздуми переповнюють його, і це свідчить про те, що він вищий за обставини і намагається не опускатися до їхнього рівня. Творчість – єдино можливий спосіб втечі від нудоти перебування в абсурдному світі.

Для творчості С. Беккета властивий образ людини, яка не живе, а животіє, на противагу активним діям надає перевагу споглядданню навколишнього світу, до якого, однак, не має ніякого інтересу [155, 13]. Неможливість еволюціонувати, застиглість у певному стані, знерухомлення як моральне омертвіння і подекуди фізичне лише підтверджують марність існування персонажів, які, як зазначає Т. Проскурникова, зрозуміли, що однією з найважчих ніш на плечах людства є відповідальність, а тому швидко позбулися цього баласту [155, 26]. Їхня безособовість і нейтральність виявляються в подібності зовнішнього вигляду, що характеризується безформністю, невизначеністю віку, відзначаються певною асоціальністю і слабким фізичним станом [105, 14]. А. Волкова визначає як основну

смислову домінанту беккетівських героїв убогість, про це свідчить невміння прийняти рішення чи навіть елементарно власноруч роззутися [36, 190]. Інколи Беккет опускає своїх персонажів до стану скотини, зводячи їхній рівень життєвих потреб до фізіологічних [103, 17]. Найвдаліше підсумувала Н. Кулинич: «як правило, це безіменний, адинамічний, алогічний, непослідовний, нездоровий, недосконалий, неспроможний, некомунікабельний, антиіндивідуальний персонаж, – усе це далеко від традиційного поняття герой (і навіть людина)» [104, 128].

Герої раннього А. Адамова не мають індивідуальних рис і виконують функцію озвучування авторських ідей (відмова від життя, успіх, вислизаюча радість тощо) [155, 19]. Один із улюблених прийомів створення образу – поєднання в одній персоні кількох іпостасей: конструктивної й деструктивної. Так, один із його героїв легко поєднує роль злочинця й професора, порядного громадянина й ексгібіціоніста [6, 93].

Персонаж Е. Йонеско не має ніяких соціальних ознак: ні професії, ні друзів, а тому приречений на самотність, змарноване життя набуває смислу в смерті. Образ легко трансформується (мати – дружина і т. ін.) [59, 8]. Найкращою характеристикою героя виступає інтер'єр, який відзначається убогістю: вологе занедбане житло, зруйновані меблі тощо [65, 7-9].

На відміну від героїв драм Йонеско і Беккета, персонажі Г. Пінтера не позбавлені індивідуальності, вони мають минуле і сьогодення [205, 13]. Також їм властива певна соціальна характеристика – здебільшого прототипами драматург обирає представників низів суспільства [170, 129]. Для них не притаманне відчуття екзистенційної нудоти існування в абсурдному світі, яке зазвичай переслідує персонажів інших авторів, зарахованих до неоавангардистського напряму театру абсурду [121, 50]. Типові стосунки між дійовими особами пінтерівських драм – «агресор/жертва», на що звертає увагу дослідниця його творчості А. Малій [121, 52]. Утім, варто зауважити, що такий тип стосунків досить часто використовували й інші прихильники абсурдистської художньої системи у

своїх творах, можливо, не наскільки часто і не завжди відображали як центральну проблему твору.

Л. Гінзбург, яка досліджувала проблему зображення людини в художніх творах XVIII – XX ст., звертає увагу на те, що поява абсурдного героя була вимогою часу в західній літературі. Перш за все тому, що літературний сюжет потребував колізії, якої йому не могла забезпечити конвенціональна людина. Натомість «поведінка з відхиленнями» цілком видавалася сюжетною. Дослідниця виводить певну парадигму, за якою з часом літературний герой завдяки повній абсурдизації мав узагалі зникнути. Отже, рух мав відбуватися таким чином: від конвенційної людини – до абсурдної, від абсурдної – до нуля, внаслідок чого наступало б повне розчинення героя [41, 136-137].

Окрему нішу в типології абсурдистських героїв займає персонаж Даниїла Хармса. Щоправда, літературознавці досить полярно його характеризують. Так, Я. Друскін, також представник угрупування ОБЕРІУ, називає його недолюдиною, звертаючи увагу на вузькість мислення і бідний духовний світ [162, 8]. Водночас М. Шмідт дає категорично протилежну характеристику: «він владний і сильний, жага до насилля у нього нічим не мотивована, це не озлобленість, а певний спосіб комунікації» [211, 9], і йменує хармсівського героя «надлюдиною». Ф. Кувшинов йде далі і, підкреслюючи відсутність будь-яких індивідуальних рис досліджуваного персонажа, називає його «тілом» [98]. Для нього сенсом існування є саме існування, яке має вміщуватися в певні межі, на визначення яких персонаж і затрачає свої сили. Але щойно окресливши їх, тіло припиняє пізнавальну діяльність і повністю заглиблюється в себе. А. Кобринський стверджує, що тип людини, відображений у творах Хармса – це своєрідний знак, символ людини, свідомість якої деформував алогізм світобудови, саме тому у нього виникла алогічна система цінностей і спотворилися уявлення про причинно-наслідкові зв’язки [82, 181]. Однак, окрім специфічних психологічних рис, персонажеві оберіута притаманні й цікаві фізичні ознаки. Так, у нього може

бути відсутня частина обличчя, або частина тіла замінена предметами, тваринами, рослинами. Інколи автор позбавляє героя голосу, слуху, пам'яті і руху. Такими ознаками також часто послуговуватимуться представники театру абсурду, однак навіть їм не вдасться створити персонажа із п'ятнадцятьма руками або ступнями-пароплавчиками, ногами-стрілками, руками-раками, що характерно для творчості Д. Хармса. Зоо- і фітоморфізм стануть однією з яскравих її рис, на що вказує І. Малигіна [124]. Іншою специфічною рисою героя є його змінність. Так, постійні метаморфози, які відбуваються з ним, стосуються не лише його фізичного стану, але й соціального [148]. Так, міліціонери легко перетворюються в клоунів, жонглерів, кавалерів тощо.

Типологію абсурдистських героїв запропонувала І. Малигіна, яка виділяє п'ять типів, відштовхуючись від різних психофізіологічних обставин, котрі створюють можливість появи абсурду в житті людини і, відповідно, в художньому просторі:

- Сомнамбулічний тип сприймає дійсність як ілюзію, а власну присутність у світі – як сон;
- Депресивний тип відзначається нездатністю керувати своїми діями, а звідси – нудьга, відчай, туга і схильність до суїциду;
- Божевільний тип характерний для сміхової культури і традиційно відзначається відсутністю розумових здібностей;
- Адитивний тип під впливом наркотичних засобів стає заручником власноруч створеної абсурдної реальності;
- Тривожний тип керується фобіями, які заганяють його в стан невизначеності, що, своєю чергою, стає основою для виникнення алогічних ситуацій [125, 160].

Отож, дослідниця намагається пояснити абсурдистську поведінку персонажів завдяки психологічним станам людини, тобто за допомогою науки, однак це надто звужує їхні можливості в художньому просторі, який

не має певних рамок і стосовно літератури абсурду ніяких зобов'язань перед реальністю.

О. Коляда вибудовує типологію абсурдистських героїв, відштовхуючись від традиційної моделі «маленької людини». Відповідно, у його системі фігурують такі типи:

- Людина-річ – деградація героя спричиняє редукцію людини до якості речі (мушлі, первісної людини, прокаженого мученика);
- Людина-гвинтик – персонаж захищає устої тоталітарної держави, заручником якої і перебуває;
- Людина-пішак – персонаж втрачає самостійність;
- Людина-Дон Кіхот – персонаж традиційно перебуває у світі власних ілюзій і безуспішно намагається боротися зі злом [84, 10-15].

Особливістю цієї концепції є те, що абсурдистський герой розглядається як трансформація традиційного образу, внаслідок чого божественне створіння деградує до рівня «маленької людини» [84, 9].

Л. Чернієнко звертає увагу на назви, якими послуговуються самі драматурги на означення персонажів сучасних абсурдистських п'єс. Одні іменують їх «балаганними смикунцями» (М. Любомудров), інші – «представниками стандартизованої людської маси» [199, 11]. Сама ж дослідниця виокремлює два типи героїв:

- Граничний тип – персонажі, які не проживають життя, а лише імітують його;
- Самгінський тип – персонажі, в основі психології яких лежить принцип «наполовину»: «не добрі, і не злі, не дурники, і не розумні, ні в що не вірять, але забобонні» [199, 11].

Така типологія хоч і надмірно спрощена, проте дозволяє практично охопити всі типажі персонажів літератури абсурду, водночас не розкриваючи детально сутність кожного із них. Абсурдистські персонажі позбавлені індивідуальних рис і часто досить схематизовані, проте відсутність у них

певних ознак власне і робить їх досить впізнаваними й відмінними від інших, на що також варто зважати.

В. Андрієвська вибудовує концепт «антилюдини» як героя драми абсурду, зауважуючи, що це поняття не варто порівнювати і тим більше замінювати терміном антигерой, який займає вагоме місце в класичній світовій літературі. Так, антилюдина, яка не є носієм позитивних рис, водночас не відзначається і негативними вчинками чи поведінкою, її функція в творі – висвітлювати, розкривати темне начало світобудови [4, 27]. Антилюдина як концепт має певну структуру і включає основні ознаки персонажів театру абсурду: деградація людини, страждання, втеча від реальності за допомогою самогубства, сну або фізіологічного регресу (здитиніння) [3, 10-12]. Таким чином, В. Андрієвська не лише наводить основні риси героя абсурду, але й пояснює їхню природу через намагання втекти від абсурдного світу. Це суперечить ідеї А. Камю про необхідність боротьби, бунту, що свідчить про певну трансформацію образу, його регрес до нижчого рівня самоусвідомлення від роману французьких філософів-абсурдистів до драми абсурду. Радянська дослідниця театру абсурду І. Куликова все ж дотримувалася думки, що персонажі абсурдистських творів цілком відповідають загальноприйнятому типажу антигероя на тій підставі, що їм не властива героїчна поведінка, і навіть діти у текстах злі і нещадні [103, 16]. Втім, цю суперечність вдало вирішує О. Романовська, зазначаючи, що постмодерний антигерой – житель абсурдного світу – водночас виступає пародійним двійником класичного антигероя [160, 64].

Окремо варто звернути увагу на те, яке місце займає образ абсурдного героя в загальній типології героїв світової літератури. Найбільш вдалою вважаємо класифікацію літературної антропосфери за модусами зображення, запропоновану Н. Фраєм: 1) божество (герой міфу, який якісно перевершує інших людей); 2) типовий герой (герой легенди, який перевершує людей за ступенем: його вчинки чарівні, однак він належить до світу людей); 3) герой високого міметичного модусу (вождь, який перевершує інших за ступенем,

однак підпорядковується законам природи); 4) герой низького міметичного модусу (персонаж – звичайна людина); 5) герой іронічного модусу (герой нижче за силою й духом від звичайних людей, його існування – підкреслено абсурдне) [190, 232-233]. Автор зауважує, що література протягом останніх п'ятнадцяти століть тяжіла до іронічного модусу. Отже, абсурдистський герой з'явився не випадково, його поява була закономірною для розвитку літератури загалом.

Дослідники образної системи літератури абсурду виділяють такі різновиди:

- образи-схеми [139, 460; 155, 79] – уособлюють авторські тези; наділені лише однією характеристикою, яку й представляють протягом усього твору;
- образи-ідеї [139, 460; 131, 14] – відображають певні погляди, міркування, здебільшого контрастні;
- образи-алюзії [131, 16] – вказують на пародійну трансформацію традиційних образів, зокрема біблійних, історичних персонажів тощо;
- образи-символи [138, 270; 104, 84] – втілюють певну узагальнену усталену думку.

На відміну від інших різновидів, група образів-символів переважно не обмежується персонажною системою і більше сконцентрована на символьній палітрі твору. До таких Н. Кулинич відносить: аудіообрази, світлові, колірні, речові/предметні, візуальні пейзажні та портретні [104, 84]. У драматургії, яку вивчає дослідниця і яка призначена для сценічного втілення, названі види образів мають вагоме й інколи першочергове значення. У малій прозі на першому місці – персонаж.

Сучасна українська новелістика створює образ, який ввібрав у себе певні надбання творів театру абсурду й оберіутів, доповнивши їх новими рисами й ознаками, послуговуючись постмодерністськими художніми прийомами.

Розглянемо ключові образи і способи їхнього творення.

Вагому нішу займає у літературі абсурду **образ тварини**. Драматурги, яких формально відносять до театр абсурду, досить часто опускали своїх персонажів до становища скотини: їхні фізичні можливості, як і фізіологічні потреби, ніяк не вказували на цивілізаційний рівень людини. Л. Чернієнко зазначала, що абсурдистських персонажів важко охарактеризувати чи людьми чи звірями, вони належать до категорії істот, що не живуть, а імітують життя [199, 11].

Сучасні автори використовують як антропоморфні метафори, за допомогою яких певний звір набуває рис, здібностей і психічних властивостей, притаманних людині, так і зооморфні, котрі відображають цілком протилежний процес – отваринення особистості.

Найґрунтовніше цей образ обігрує Таня Малярчук. У її збірці «Звірослов» кожна новела вже в назві має натяк, з якою істотою порівнюватиметься персонаж твору (курка, собака, медуза, щур, ворон, слимак тощо). Авторка ставить інше завдання, аніж попередники-абсурдисти: не дорівняти персонажа до тварини шляхом гіперболізації фізичних і розумових вад, а швидше закцентувати на них увагу, зробити явними, зіставити героя з відповідною твариною, вказавши на подібності.

У новелі «Gallus domesticus (курка)» головна героїня – Капітоліна – порівнюється з куркою. У цьому творі, як і в інших, авторка не полишає читача напризволяще з абсурдистською символікою і підживлює увагу до ключового образу протягом усього тексту. Так, куркою без мізків неодноразово називає головну героїню її подруга. Сама Капітоліна порівнює процес пиляння нігтів із тим, як її бабця убивала тупим ножем курей. Історія не позбавлена натуралістичних садистських деталей, як висновок звучать слова героїні: «От кого-кого, а курей мені не шкода. Я би їх вбивала направо і наліво. У них такі дебільні очі, що просто встидно з такими на світі жити» [127, 15]. Таким чином Капітоліна (а не авторка!) оцінює своє існування як не варте затрачених зусиль. Таке ж ставлення можна спостерігати й у багатьох інших випадкових персонажів новели: це й оперна співачка із переходу між

станціями метрополітену, й дід, який продає лупи там само. Показовий момент: обоє займають практично найнижчі щаблі у суспільстві, однак дозволяють собі знущатися над дівчиною, навіть більше – бити її ногами по нирках.

Курці Капітоліні протиставляється риба Коля. Хлопець німий, однак не позбавлений слуху, тому його існування нагадує середовище, де плаває риба, з якою він легко розправляється в магазині. Тут підкреслюється, що хлопець теж не ставить високо своє життя у цьому світі.

Однак єдиний раз у творі говорить риба, яку Капітоліна не наважується вбити, і так само єдиний раз набуває здатності мовити Коля. Важливою є деталь: обоє говорять як герої лицарських романів, використовуючи слова типу «Ваша Високосте», «молоді леді», «лакеї» тощо. І якщо риба дозволяє Капітоліні її вбити, то Коля звертається до дівчини після порятунку від навіжених в метрополітені. Проте авторка не розвиває сюжетну лінію і постійно нагадує, що це хворобливий плід уяви головної героїні. Такі повернення до позатекстової реальності не досить популярні в літературі абсурду, проте цілком уживані: свого часу Л. Керрол теж наприкінці твору дав читачам зрозуміти, що усі пригоди Аліси – усього лиш сновидіння [79].

Якщо у творі «Gallus domesticus (курка)» Таня Малярчук вдається до порівняння, то у новелі «Canis lupus familiaris (собака)» головний художній засіб – зооморфна метафора (перенесення рис тварини на людину). Проте і тут авторка вдається до новаторського використання художніх засобів, а тому створює образ героя на очах у читача, що не зовсім властиво для жанру новели. На перших сторінках ми знайомимося із чоловіком, «упевненим у собі громадянином України», який вільно володіє розмовною англійською, знає, що чиновники отримують зарплату із його податків, і гордий від перспективи України через двадцять років вступити до ЄС. Така коротка характеристика створює образ людини, яка є володарем свого життя. Однак таким герой, якому авторка навіть не дала імені, перебуває до моменту, коли потрапляє до ЖЕКу, де має з’ясувати, чому три місяці в його будинку не

ремонтують ліфт. Показово, що Таня Малярчук вибрала манеру оповіді від другої особи – найменш використовувану у прозових текстах. Антипод головного героя – чиновниця із ЖЕКу Ельвіра Володимирівна. Її головна зброя – вона сама. Повільні рухи, довгі зневажливі погляди, короткі слова, провокативні питання типу «Що ти зробив за ці три місяці, поки не працював ліфт?» [127, 47]. Навіть образ антипода виписаний ретельніше: «Ззовні Ельвіра Володимирівна – сіренька жіночка, вибілена пергідролем. Маленьке суворе лице, що не знає милосердя. Маленькі фіолетові губки, складені бантиком – з тих бантиків, які чіпляють на похоронні вінки. Нігті залаковані в акуратний червоний колір артеріальної крові» [127, 44]. До завершення тексту безіменний персонаж уподібнюється псові – повертається до чиновниці, немов пес, якого вигнали з дому. Герой готовий визнати всю вину, навіть не свою, аби його прийняли і почухали за вухом. Він повністю деморалізований, деградований і не має чітких життєвих орієнтирів. Шматок смаженого м'яса, який дістає із кишені Ельвіра Володимирівна, – максимум фізіологічних потреб героя. Як бачимо, Т. Малярчук у новелі зображує перетворення героя, що впливає і на використання художніх прийомів: відбувається градація від реалістичного зображення людей на початку до повної абсурдизації наприкінці.

На противагу першим двом типажам – людині, яка подібна до тварини, і людині, яка поступово перетворюється на певного звіра, третій типаж не менш цікавий і оригінальний: звір, який замінює людину. Таким героєм виступає щур із однойменної новели («Rattus norvegicus (щур)»). Що прикметно, він не набуває людської подоби, але перебирає на себе таку роль. За сюжетом, до квартири Тамари Павлівни внадився щур і оселився за холодильником. Вона звертається за порадою до старої сусідки Алевтини, котра колись була заміжня й свого чоловіка вважала щуром, якого потрібно витравити, і, скориставшись його слабиною, отруїла. Тут Таня Малярчук не шкодує зображальних засобів і цілком реалістично описує супутника життя бабці: характерні маленькі червоні очі, ненажерливість, хитрість,

обережність. Однак Тамара Павлівна, яка теж обирає тактику втирання в довіру до щура з метою в майбутньому його отруїти, швидко звикає до того, що врешті має з ким поговорити. Щодня вона звіряє своєму небажаному сусідові усі жалі, страхи, побоювання. Кульмінаційною точкою є момент, коли він покидає безпечне місце за холодильником і вибирається до господарки на ліжко. Замість того, щоб знищити ворога, жінка гладить його по спині, а він відповідає взаємністю і лиже їй руку. Не важко здогадатися, що вона залишає щура в себе, він розбавляє її самотність і примарно посідає вакантне місце чоловіка.

Образ тварини в новелі Олега Шинкаренка «У світі тварин» еволюціонує, таким чином перед читачем постає пацюк, який, окрім подоби, повністю набуває людських рис – від зросту, вміння говорити, наявності імені Грицько до соціальної звички перехилити келих з приводу ювілею і розповідати історії зі шкільного минулого. Абсурдним є його перебування практично в вдвох іпостасях одночасно. Приятелювання із псом Дружком – від тваринного начала, а носіння шапки з того ж пса – це вже людська звичка. Навіть тости одночасно виголошувалися як за успіх в бізнесі, так і за смерть котам. Пацюк Грицько в розповіді скаржиться, що, почитавши журнали про шоу-бізнес, «себе відчув дрібним чоловіком» [207, 182], і водночас додає, що коли підморозив хвоста, дружина його терла, доки не відновився кровообіг. Особливістю використання такого образу є іще й те, що інший герой твору має неоднозначні думки щодо випадкового співрозмовника. З одного боку, Валера упізнає в Грицькові пацюка, відповідно, вважає це ненормальним і навіть задумується над власним психологічним станом, з іншого – щойно переконавшись, що це не витвір власної уяви, запрошує додому і знайомить із дружиною. Таким чином, автор не створює певного художнього світу, який би у творі вважався реальним, а інші – відхиленнями. Пацюк, який говорить і живе людським життям – це і відхилення, яке визнають герої новели, і водночас норма, з якою погоджуються ті ж персонажі.

Технічний прогрес й індустріалізація на початку ХХ ст. вплинули й на художню літературу. Людина досить часто ототожнювалася з машиною, двигуном. Таким чином, як зазначає Н. Борковець, механістичний спосіб мислення в радянські часи вийшов на передній план, залишивши позаду органічний спосіб, оскільки це відповідало загальнодержавній політиці популяризації індустріалізації [18]. **Образ людини-машини** актуальний і в сучасній урбанізованій літературі, однак абсурдисти використовують технічні метафори тіла не для возвеличення розвитку цивілізації, а швидше для пародіювання сучасного суспільства, для підкреслення того факту, що машина витісняє людину. Так, у новелі О. Шинкаренка «Іван Поламаний» головний герой має позичені штучні руки, такі ж очі, збирає гроші на заміну зношеного серця, яке легко виймає з грудей і демонструє випадковим супутникам з метою випросити милостиню. Рідний брат інколи позичає йому статевий орган і дозволяє спати зі своєю дружиною. Кульмінацією є момент, коли Іван Поламаний просить грошей на заміну серця у принагідного перехожого (від імені якого й велася розповідь), але даремно. «Ідучи, я почув, що Поламаний плаче, і пожалів його, але подумав, що він міг і сміятися: звук однаковий!» [206, 174] – зазначає оповідач. Його ставлення до інваліда не видається аж наскільки негуманним, якщо б уявити, що Іван Поламаний – усього лише машина, яка зносилася, і звук плачу чи сміху – скрегіт металу. В іншій новелі О. Шинкаренка («Сніданок») спостерігаємо подібну ситуацію: батько й мати за столом спілкуються лише на теми виробничого процесу. Коли це набридає синові, він вимикає їх, як і радіо, розбирає і впаковує – тата в коробку з-під пилососу, а маму за шафу, оскільки вона «була сконструйована за старими ГОСТами» [206, 51] і, відповідно, надто громіздка.

Однак, якщо в першому випадку мова йде про людину, яка поступово стає машиною за допомогою штучних частин тіла, в другому – про персонажів, які практично є технічними засобами, то у новелі «Оказія з Предметовим, або Кінець російського кіберпанку» розгортається інша

ситуація. Головний герой із красномовним прізвищем Предметов стає заручником техніки, випадково потрапивши всередину пральної машини. На повне злиття персонажа із приладом вказує і те, що він почав відгукуватися про себе «у третій особі, відповідаючи на запитання неістот» [206, 174]. Особливих зусиль, щоб врятувати чоловіка, дружина не докладала. Сам же Предметов опановує азбуку Морзе, а також за допомогою двійкових кодів через індикатор годинника передає вірші, які, як зазначає автор, на жаль, не збереглися в повному обсязі, однак невеликим накладом все ж вийде повне зібрання творів поета. Як бачимо, у цьому творі автор ставить акцент не стільки на злитті людини з технікою, як на тому, що ці процеси поширюються і на рівень культури, зокрема створення поезій. У новелі «Собака» [206, 65-69] О. Шинкаренко технічну метафору не робить ключовою, але застосовує дуже влучно для відображення втрати людиною людського. Так, домашній пес зістарився і почав скрипіти, його організм (механізм) потребував змащення, однак дружина головного героя переконала його, що собаки потрібно позбутися. Наступного ранку після ганебного вчинку жінка ледве встала з ліжка: її тіло страшенно скрипіло.

На зміну героям, «зробленим за старими ГОСТами», приходять нові, повністю комп'ютеризовані, як Галя із новели О. Шинкаренка «Робот замість чоловіка». «Вона ніколи не ламалася і навіть розмовляла якоюсь іншою мовою. Кажуть, це був новий софт. Дочка якось апгрейдилася через вай-фай» [206, 190], і не дивно, що не знаходила спільної мови з матір'ю, оскільки та досі користувалася трьох-з-половиною-дюймовими дискетами.

Сучасний світ породжує чимало загроз, одна із яких – втрата ідентичності, власного «я». Автори літератури абсурду актуалізують і неодноразово використовують **образ двійника** у своїх творах. О. Зирянова зазначає, що в абсурдистських текстах альтер-его героя здебільшого виявляється або плодом його уяви, або наслідком галюцинацій [68, 19]. Г. Рітц звертає увагу на те, що зближення персонажа і його двійника зазвичай

відбувається мимоволі, відповідно, «я» відчуває загрозу від суперника, що спричинює його до перетворення [157].

У сучасній абсурдистській новелістиці найбільше цей образ розробив Іздрик. У новелі «Димедрол» оповідь веде двійник головного героя. Спочатку він маскується під автора, лиш інколи видаючи себе, заміняючи форму третьої особи на другої. Ездра піддається невідомому голосу (голосу ворога – як називає його двійник) і йде в гори, щоб пересвідчитися, що там справді випав сніг. Особливість системи образотворення Іздрика полягає в тому, що він створює не площинну, а багатовимірну модель двійництва. Так, Ездра абстрагується і подумки зливається з образом дівчини на п'ятому поверсі, яка безжально знімає шкірку з помідора. Що цей персонаж усього лише плід його уяви – зрозуміло від початку. Водночас оповідач – він же голос ворога – виступає альтер-его Ездри, його противником, практично призводить до небезпечної для життя ситуації. Проте вийшовши зі сховку, він об'єднує сили з головним героєм, і таким чином на обох чекає загибель. Однак двійник більше не говорить про Ездру, в момент їхнього спільного падіння він розмірковує про природу каменя, «по якому розпляцкалися мої мізки» [74, 27], а ще абстрагується і розглядає дівчину із помідором у її помешканні. Таким чином кільцева потрійна структура замикається.

У новелі «Приватний переслідувач» оповідь також ведеться від двійника головного героя. Окрю Іржон – письменник, який стрімголов набуває популярності. Його двійник – письменник, який втрачає аудиторію, відповідно, намагається розгадати таємницю успіху Іржона і вдається до переслідувань. Прикметно, що найпопулярніший роман Окрю – про фоторепортера, якого пошук свого двійника заводить в карпатське село. Врешті митець усвідомлює, що і був власним двійником. Тема, розкрита у творі, повністю повторюється наяву, коли Іржон їде на кілька тижнів усамітнитися в село. Альтер-его забирається в дім і переховується на даху. Кульмінацією є момент, коли Окрю Іржон піддається паніці манії переслідування і починає шукати свого двійника в натовпі, а той

перетворюється на трьох круків, таким чином повністю дезорієнтувавши головного героя. Письменник потрапляє до наркологічного диспансеру, і якщо його вилікують, то двійник припинить існувати. Двійника ж найбільше цікавило, хто після нього стежитиме за творчістю Окрю Іржона. Як бачимо, розщеплення свідомості письменника настало внаслідок бажання бути популярним і водночас боязні лишитися поза увагою аудиторії. це зокрема визначало і тематику його роману. Проте Іздрик влучно показує модель, коли в цій парі керівну роль займає саме уявний двійник, який не лише домінує, а й повністю підпорядковує дії Іржона власним забаганкам. Якщо у попередній новелі це призвело до загибелі обох, то тут бачимо лише можливе знищення двійника.

Система двійництва у новелі «Анатомія Марлен» набуває певної ієрархічної структури. Так, Окрю Іржон – наскрізний герой багатьох новел збірки, який наразі уже сам веде оповідь, отримує листа від незнайомої бабці. Жінка пропонує шанованому автору приїхати до неї в сусіднє місто в гості і записати в її виконанні пісні Марлен Дітріх. Вона не вказує адресу одержувача листа на конверті, і так само власні координати дає розпливчасті. Відсутність чіткої інформації про постать Аліції Бобик, а також дещо абсурдний привід для гостин наштовхують на думку, що її поява – чергова фантазія Іржона. Однак тема двійництва не полишає героя новели, і він, поїхавши до бабці і не дочекавшись її, створює кілька варіантів передісторій. Одна з них полягає в тому, що Аліція Бобик – це голос Марлен Дітріх, а з часом і заміна в кадрі. За це Бог покарав співачку безсмертям, однак до кінця життя вона має існувати в ролі бабці, яка збирає гроші на утримання котів і псів у місті, де немає бездомних домашніх тварин. Щойно Іржон повертається додому, отримує листа від Аліції, в якому вона звинувачує письменника в тому, що він втік, не дочекавшись її, що придумав неправдиву історію про неї і Марлен Дітріх, а також в тому, що публікує її листи, не змінюючи імені. Якщо в попередньому творі двійник переслідує Окрю Іржона, а врешті виявляється плодом його хворої уяви, то в цьому головний

герой створює певний образ і випробовує на міцність різні типажі двійництва. Щодо постаті самого Окрю Іржона, то деякі літературознавці схиляються до думки, що цей персонаж не інакше як двійник самого Іздрика [135, 292], на що вказує не лише рід занять (герой твору також письменник), але й реальні деталі – Іржон виступає засновником «Четверга», яким в реальності опікується сам Іздрик. Проте інші дослідники зауважують, що в цьому випадку доречніше говорити про автора-протагоніста, а не двійництво [195, 133].

Головним обличчям епохи, на думку Л. Губи, виступає **образ натовпу**. Він «передає безликість, агресивність, єдність цього повторного організму, котрий позбавляє здібності самостійно мислити і відчувати, а може лише йти за своїми інстинктами – знищувати того, хто хоч чимось виділяється з нього» [48, 25]. Сучасні автори не завжди позбавляють індивідуальних рис натовп, інколи для підкреслення химерності й абсурдності суспільства як певного утворення наділяють його членів персональними характеристиками. Однак зазвичай це ірреальні риси, які роблять натовп іще більш потворним і відмінним від образу героя, що йому протиставляється.

Так, у новелі «Ґвинтові сходи» Іздрика головний герой в невідомому місті потрапляє в оточення юрби злочинців, представники якої мають досить відмінні риси: сіамські близнючки з червоним і зеленим волоссям і трьома ногами, «лиса почвара з накладним носом» [74, 11], горбата карлиця, «дилда в шкіряній камізельці на голе тіло» [74, 11], «огрядне бабисько без видимих дефектів, але з бородою» [74, 11], «істота без ознак статі зате в сарі й хромових чоботях» [74, 11]. Потворність компанії передається не лише через їхні фізичні вади, але й вчинки і слова. У мовленні персонажі використовують обсценну лексику, жарти і потреби зводяться до рівня тілесних задоволень. Однак Іздрик зображає не просто дно суспільства, він дає зрозуміти, що перетворитися на потвору може кожен, не залежно від рівня освіченості. На це вказують три деталі: одна незнайомка наспівує англомовну пісеньку, яка має абсурдний зміст; інша хизується тим, що знає,

як звуть коней Юлія Цезаря і Дона Кіхота, столицю Норвегії; третя має прізвисько з натяком на інтелектуальність – Карла Марла (алюзія на ім'я автора «Капіталу»).

Натовп у новелі О. Коцарева «Трамвайний інцидент» – це божевільні пасажири, що оточили кондукторку Раїсу Микитівну: «бабки з червоними щоками й величезними мішками мотлоху, котрі жестикулювали й розповідали вікну про своїх загиблих родичів, мовчазні тремтливі юнаки з розстібнутими ширіньками й віниловими очима, жінки з тиком, здоровані з золотими зубами, ніжними посмішками та високо зведеними бровами, дідусі, що били ожилими дерев'яними палицями смугасту чорну підлогу…» [92, 90]. Кондукторці постійно здається, що божевільні підступають до неї, намагаються напасти, постійно регочуть. Вона кидає в натовп копійки, таким чином відволікаючи ворога, вмикає аварійні гальма, намагається відчинити двері на ходу. Врешті трамвай врізається у вантажівку. Двері відчиняються, і виявляється, що у вагоні нікого немає. З опису натовпу зрозуміло, що це втілення усіх страхів кондукторки: бабці і дідки, які мають пільги і не платять за проїзд, здоровані з золотими зубами, до яких краще не підходити із пропозицією придбати талон. Що це вигадка уяви Раїси Микитівни свідчить уже навіть те, що у дідів оживають палиці в руках. Однак кондукторка і божевільні пасажири – усього лиш герої новели «Психіатричний інцидент», яку написав заступник начальника механічного відділу трамвайного депо Плужник Р. Р. Завдяки тому, що на написання твору в головного героя пішло три дні, протягом яких він не з'являвся на роботу, невелика аварія не була вчасно ліквідована і призвела до паралізації діяльності всього депо. Тут уже показаний інший образ натовпу – колеги Плужника, які одностайно голосують за його звільнення. Виділяється із цієї маси механік, котрий пропонує твір, який і став причиною трамвайного інциденту, зробити навчальним посібником для контролерів-новобранців. Як бачимо, не завжди спрацьовує протиставлення «герой-одинак – абсурдний

натовп», інколи абсурдистські дії вчиняє саме персонаж, який виявляє відмінні від усього колективу думки.

Введення у твір героїв із класичних літературних текстів, представників кіномистецтва, біблійних персонажів тощо досить поширене в сучасній новелістиці. Це і та ж Марлен Дітріх в Іздрика, і Ватсон з Голмсом в Шинкаренка, Каїн і Авель у Кожелянка [83, 165-174]. Пародіювання відомих образів і зниження їхньої значущості зумовлює певне зрівняння зі звичайними пересічними жителями цієї планети. Як зазначає О. Коляда, «**традиційні образи** трансформуються і відбувається поступова реконструкція та деградація божественного створіння до рівня «маленької людини» [84, 9]. Якщо в творі Тані Малярчук Софія Ротару – це всього лиш символ нездійсненності мрії, вона постає як суб'єктивне уявлення героїні, то Ю. Винничук присвячує Олександрові Корнійчукові цілий цикл новел – «Спогади про Олександра Євдокимовича Корнійчука». Автор не шкодує найрізноманітніших засобів абсурду й чорного гумору для зображення українського радянського письменника і його оточення – Натана Рибака і Лазаря Санова. Так, сина драматурга автор зображує двоголовим, в одній із яких жив щур, а в іншій – гусак. Самого Корнійчука розрізає навпіл трамвай, таким чином утворюється два великих радянських письменники, які вчиняють між собою бійку. Того, який використовував для оборони чужий труп, – визнали справжнім, іншого, який користувався табуреткою, назвали Натаном Рибаком. Улюбленим їхнім заняттям у творі є писання анонімок на колег-літераторів. Під час цього процесу письменники зазвичай б'ють критика Лазаря Санова, який з гордістю потім хизується кожним синцем перед дружиною. В одній із новел Корнійчук потрапляє під асфальтовий каток, і ставши надто тонким, як аркуш, постійно опинявся у різних незручних ситуаціях. В Африці його прибили до щогли, в Одесі використовували як каналізаційну руру.

Однак будь-які маніпуляції з образом драматурга не випадкові, а чітко підпорядковані певній ідеї твору і виступають символічним втіленням цих

ідей. Боротьба гусака й щура в головах сина Корнійчука вказує на «боротьбу двох ворожих систем» [30, 73]. Роздвоєння з подальшим утворенням двох письменників – на тотожність і взаємозамінність радянської літератури, відсутність самобутності. Побиття літераторами критика – на залежність літературної критики. Подорож Корнійчука у вигляді елемента щогли – на пристосуванство до будь-яких перемін, і, врешті, пригода з каналізацією – свідчення того, що «відтоді п'єси ОЄКа уже були з душком» [30, 82].

У циклі новел про Корнійчука Винничук робить примітку, що імена випадкові й нічого спільного з реальними особами не мають, проте в іншій новелі – «Святе сімейство», таких коментарів немає. Головними героями виступають Мати Революція – вигаданий пародійний персонаж, і її діти «п'ятеро братів – Сталін, Берія, Молотов, Каганович, Ворошилов, та шостий дурень – Малєнков» [30, 51]. Згадані історичні постаті справді входили до Політбюро на момент, зображений у творі, однак, окрім них, були й інші члени, проте автор не прагне до достовірності, і у твір «запрошує» лише найяскравіших представників. Ю. Винничук змальовує персонажів за допомогою абсурду, гротеску, створюючи пародійні типажі, що підкреслюється завдяки поєднанню вигаданих й реальних рис.

В абсурдистських текстах персонажі досить часто зазнають певної дефрагментаризації, не в останню чергу на рівні тілесності. Відсутність якихось органів, кінцівок або, навпаки, наявність зайвих вказує на нецілісність особистості, неповноцінність, однак не у фізичній площині, а на рівні місця в світобудові, тобто засвідчує безглуздість існування. Інколи частини тіла в творах сучасних авторів набувають ролі не лише яскравої деталі, але й займають місце одного з основних образів тексту. Такий прийом літературознавці називають дефігурацією образів, який виявляється в тому, що герой втрачає певні частини тіла, які набувають самостійності і здатності рухатися [146]. О. Стусенко їх виносить у назви новел: «Відірвухо» і «Жахлива рука». У першому творі чоловік відриває малолітньому крадієві велосипеда вухо, знаходить його дім і намагається віддати цей орган батькам,

але лише зазнає побиття і втрачає велосипед. В іншій новелі зелена рука невдахи, який поспішав на роботу і потрапив під трамвай, лежить на колії і нападає на таких же квапливих прохожих. В обох випадках власники втрачених органів не відчувають нестачі. В театрі абсурду втрата героєм кінцівки вказувала на його моральне падіння, досить часто автор поступово перетворював персонажа в обрубок, вказуючи на повне моральне знищення [155, 80], однак в сучасній новелі такого підтексту не передбачено. Тіло – не лише оболонка, в якій існує людина в цьому світі, але й згусток відчуттів, больовий поріг. Проте ні хлопчик, ні чоловік, які лишилися без вуха чи руки, не зазнали страждань: фізичних або психічних. Частини тіла набувають певної окремішньої ваги, однак, нікому не потрібні, відразу її втрачають.

Мертве тіло як головний персонаж твору має певну традицію в абсурдистській літературі [67]. Зокрема найяскравішим зразком є повість «Стара» Д. Хармса, де тіло бабці підпорядковує своїй волі дії героя. У сучасній українській новелістиці найяскравіше цей образ використовує О. Стусенко. В новелі «Банальність іншості» Вован Іванович лише через кілька днів випадково дізнається, що помер. Увесь цей час він займався звичними побутовими справами. Вселившись у тіло сусідської бабці, головний герой намагається відкопати власне тіло на цвинтарі. Врешті душа справжнього Вована Івановича потрапляє в домовину, а земна оболонка блукає містом і дико регоче. Образ набуває роздвоєння, і душа й тіло не існують як частини єдиного, а протиставляються, конкурують за існування. Показово, що перемагає саме фізичне начало, яке, будучи неповноцінним, приречене на блукання. Класичним є варіант, коли за гріхи власника тіла не знаходить спокою і змушена блудити душа, однак автор подає альтернативу – абсурдистську версію становлення героя. У новелі «Вікна в позадвері» головним героєм виступає мертве тіло письменника Бурульбаша. Похорон збігається із презентацією чергової книги покійника. Однак, насправді, образ не такий простий: виявляється, письменник помирає і відроджується уже всьоме, таким чином викликаючи увагу як до своєї персони, так і до

скромних літературних здобутків. Утім процеси помирання й повертання не підвладні Бурульбашеві і відбуваються незалежно від його волі. Творчість (невизнаність «генія») спричиняє загасання, і ця ж творчість (підвищення уваги, публікації, навіть якщо це лише некрологи) повертає до життя. За допомогою абсурдних деталізованих описів похорону, діалогів між колегами-літераторами за чаркою, які не вкладаються в принцип «про мертвого або хороше, або нічого», чорного гумору серед присутніх на похованні автор підкреслює невизначене становище Бурульбаша. Урешті він ступає у вікно, яке розцінює як вихід у вічність. Однак автор новели дає зрозуміти, що це зовсім не так. Як бачимо, у цьому творі мертве тіло має іншу функцію – воно виступає індикатором значущості письменника, адже здебільшого лише час показує, чи справді твори заслуговують на увічнення. Популярність за життя не є гарантією канонізації, тому постійні повернення Бурульбаша – це спроба внести корективи і заслужити визнання.

Зовсім іншого ґатунку набуває образ мертвого тіла у новелі «Мене зварили». Головний герой – страва, яку приготували на замовлення для психіатреси на її день народження. Особливість у тому, що Клон Клонович – це людина, яку зварили за всіма правилами кулінарії, приперчивши і посоливши. Він має здатність говорити і ходити, і навіть переконувати, щоб його з'їли, бо «фірма не повертає гроші за невикористані продукти!» [173, 124]. Вкотре задля підкреслення абсурдного становища людини у світі автор використовує перенесення рис речі на персонажа, опускаючи її в харчовому ланцюгу до ланки їжі.

Варто зазначити, що в абсурдистській літературі також розвинений сюжетний хід, за яким людина розщеплюється на «я» і «моє тіло», при чому такі дії відбуваються у площині реального світу [160, 62]. Однак в українській новелістиці такий образ відсутній.

У системі засобів формування абсурдистського образу не останнє місце займають **імена персонажів**. Промовисті імена – Вавілонов, котрого не розуміють (алюзія на біблійну історію про Вавилонську вежу), і Предметов,

що перетворюється на предмет, ставши єдиним цілим із пральною машиною – герої новел О. Шинкаренка. Аліція Бобик, Діл Дзюпін, Ездра, Окрю Іржон, Оркі, Бал-Діл, Евка – гротескні й бутафорні імена персонажів Іздрика. За допомогою ефекту асонансового звучання автор насичує новелістику фантасмагорійною тональністю [43, 136] і засвідчує перемогу абсурду в художньому тексті. О. Шинкаренко за допомогою імені вказує на деіндивідуалізацію членів подружжя, наділяючи обох одним іменем Георгій Вікторович (тут відчувається вплив театру абсурду, зокрема ідентичний прийом у п'єсі «Лиса співачка» застосовував Е. Йонеско, називаючи безліч представників родини іменем Боббі Уотсон). О. Стусенко видозмінює прийом і зображує деіндивідуалізованих персонажів, даючи їм імена-омофони: Юрко Пиляк і Юр Копиляк. В одній із новел О. Шинкаренко запрошує до тексту абсурдно невмотивованих персонажів, за першими літерами імен яких прочитується послання до дружини головного героя «Напечи, прошу, булочок»: «Спочатку прийшли **Н**икифор з **А**нною і відразу ж усілися на шафі; потім нагодилися **П**етро з **Е**ліною і теж всілися на шафі, оскільки там було ще багато місця. Потім прийшли **Ч**арльз, **И**патій, **П**авло, **Р**оксоляна, **О**ксана, **Ш**он – всі одразу полізли на шафу і розмістились там, немов янголи на маковому зерняті; **У**стин, **Б**огдан, **У**ляна, **Л**азар, **О**лекса, **Ч**ак, **К**сенофонт, вчепившись за люстру, сховалися в самісінькій її верхівці і там тихенько чимось шаруділи» [207, 165]. Таким чином, набір імен із різних національних традицій і навіть невмотивоване «И» в імені Іпатій у творі виконують суто технічну функцію. О. Стусенко виводить соціальний гібрид (Вован Іванович, Григоріан Іванович, Іллян Іванович, Дмитрон Антонович Валєра Валер'янович), поєднуючи ім'я у вуличному варіанті і по-батькові, яке мало б вказувати на інтелігентність чи хоча б належність до освіченої когорти населення. Також цей автор неодноразово для героїв-письменників обирає імена, утворені з двох інших імен, у такий спосіб вказуючи на невизначеність їхньої сутності, нездатність привернути увагу публіки за допомогою творів тощо (Гліборис Петрович, Григорест Владиславович).

Особливо цей прийом реалізується в особі Параса Григоровича Мирниченка, адже неозброєним оком помітно, що цей персонаж намагається реалізуватися за допомогою класиків Панаса Мирного й Тараса Григоровича Шевченка, акумулювавши їхні імена в єдине ціле. У збірці новел «Звірослов» Т. Малярчук головних героїв здебільшого називає рідкісними іменами, або й зовсім незвичайними (Капітоліна, Ельвіра, Белла, Алевтина, Омелян, Фанця і Пазьо, Гальшка), водночас персонажів звуть цілком буденно: Натаха, Віктор, Марина, Тамара тощо. О. Коцарев у новелі «Подорож» щоразу називає кожного із героїв іншим іменем, при цьому прізвище зберігає незмінним. Так чоловік зазнає десять «перевтілень», а його дружина – п’ять.

Поодиноким персонажем виступає симулякр у новелі О. Шинкаренка «Полювання на риб». Дослідниця О. Зирянова вказує на появу в сучасній абсурдистській літературі такого образу, наводячи приклад, коли в драмі «Історія з метранпажем» О. Вампілова слово «метранпаж» як певний симулякр наділяється владою і стає рушієм подій, хоча людина, яка стоїть за цією посадою, так у тексті й не з’являється [68, 10]. У новелі О. Шинкаренка головний героєм виступає саме симулякр, який мав «жалюгідну подобу спроби зовнішності з ще більш сумнівною сутністю» [207, 80]. Його незрозуміле існування пояснюється лише тим, що він – персонаж сну Восьминіженка, який у творі не прокидається і ніяких дій не виконує.

Світ героїв сучасної новелістики багатий на абсурдистських представників. За допомогою зооморфних, антропоморфних і пов’язаних зі світом техніки метафор автори наділяють своїх персонажів-людей невластивими їм рисами, або ж тварин – олюднюють. Такі образи часто піддаються трансформації, що не завжди логічно обґрунтована. Їм властива гротескність, деконфігурація, роздвоєність особистості. Імена здебільшого незвичні і сприяють створенню образу абсурдистського персонажа. У багатьох творах місце головного героя займає не людина, як це було у традиційній культурі, а тварина, і навіть частини тіла людини, мертве тіло, техніка і врешті симулякр. Особистість персонажа розщеплюється. Людина

припиняє бути вінцем природи, перетворюючись на її заручника. Традиційні образи, взяті з літератури, кінематографу, чи історичні постаті, втрачають чарівні властивості і перетворюються на пародійних персонажів, у яких відсутнє будь-яке «божественне начало».

Абсурдистський персонаж як ключовий елемент образної системи у сучасній новелі – це цілком новий тип героя, у якого немає нічого героїчного, досить часто відсутні позитивні риси й дії. Деконструкція й деградація на всіх рівнях – від фізичного, морального до тілесного, вказує на те, що він повертається до свого початкового стану, до точки, яку умовно можна позначити нулем і від якої мав би початися новий відлік. Однак відсутність чи присутність будь-якого з персонажів є необов'язковою, вони легко замінюються іншими, їх можна при непотрібності скласти як предмет і сховати за шафу або ж вийняти звідти. Цей персонаж має сам, з нуля, заслужити місце у світі, довести самобутність і необхідність свого існування. Лише тоді він зможе зі стану предмета повернутися в статус героя.

2. 2. СПЕЦИФІКА СЮЖЕТУ

Сюжетно-композиційна будова абсурдистських творів має свою специфіку. Найперше літературознавці відзначають переважання безподієвості («поетика того, що не відбувається», заміна сюжету сукупністю мотивів – А. Волкова [36, 190], руйнація сюжетних схем – О. Буреніна [21, 78], відсутність прямої сюжетної лінії – О. Любенко [119, 33-34], відсутність сюжету взагалі – Ж.-Ф. Жаккар [61]). Також дослідники вказують на порушення причинно-наслідкової і часової послідовностей [88, 489], відсутність визначеного місця [64, 42-43] та алогічне поєднання сюжетних фрагментів [25, 57]. На рівні композиції мова здебільшого йде про абсурдні ситуації [64, 42-43], незавершеність твору [62, 238], заплутаність й оманливість експозиції [170, 128], відсутність історичної конкретики, зміна місця елементів форми [21, 78] тощо. Альтернативну думку висловлює Є. Клюєв, котрий стверджує, що абсурдистські тексти більше, ніж будь-які

інші, тяжіють до композиційної структурованості, оскільки поза упорядкованою конструкцією літературний абсурд, на думку автора «Теорії літератури абсурду», не існує [80, 77]. З ним погоджується М. Шмідт, яка вважає, що рано говорити про руйнацію сюжетно-композиційної канви твору, адже поетика абсурду створює альтернативну впорядкованість, в якій абсурд – нова система координат у світі хаосу й безглуздя [211, 3].

О. Чорноріцька в основу абсурдистського сюжету вкладає метафору, зазначаючи, що сюжетотвірну функцію виконує саме профанне мислення персонажа, яке й відображає перехід метафори в абсурдну реальність. Ототожнення зображуваного й зображення вказує на буквальне сприйняття метафор. У лінгвістиці таке мислення О. Потебня назвав міфологічним, В. Шмід іменує абсурдним. О. Чорноріцька пояснює, що «абсурд виникає на межі авторського й читацького розуміння: читач продовжує уявляти, що він заглиблюється в символічний сенс оповіді, розрізнюючи більш глибоку реальність, але у своїх очікуваннях він обманюється через жорстоку «наївність» автора, який володіє лише буквальним баченням. Читач починає припускати, що автор мислить міфологічно, тобто абсурдно» [200]. Дослідниця виділяє два шляхи створення абсурдної реальності. Перший заснований на буквальному прочитанні метафори – про нього написано вище. Другий, за аналогією до психіатричного терміну, названий «фабуляція». Він полягає в тому, що в основу сюжету закладають реальні факти, однак кістяк нарощують за допомогою абсурдних деталей, подій, ситуацій. Таким чином оповідь схожа на нісенітницю психічно хворого, на марення тощо. Варто зазначити, що подібний спосіб створення художньої реальності дещо схожий до фантастичної оповіді, однак порівнювати, а тим паче ототожнювати їх немає підстав, оскільки реальність фантастичного твору чітко підпорядковується законам логіки.

Парадоксальний тип літературного сюжету виділяє І. Силантьєв, однак не пов’язує його з міфом, аргументуючи це тим, що «міф не парадоксальний, оскільки живе, функціонує в епоху, коли іще не утворилася повною мірою

сама система здорового глузду і житейської логіки, і предмет міфу мислиться й відчувається в його абсолютній і безпосередній даності, а не «на противагу звичайній думці або сподіванню» [167, 130]. Перші парадоксальні сюжети І. Силантьєв знаходить в середньовічній белетристичній літературі, й визначає їх як сюжети з парадоксальними розв'язками або ж, якщо застосовується несуперечливий розвиток подій – як сюжети з парадоксальними закінченнями [167, 132]. У контексті згаданої концепції автор розглядає два види парадоксу: перший виявляється у відхиленні певної якості або властивості від норми в побуті людини, другий полягає в поєднанні непоєднуваного. Парадокс як художній прийом виступає елементом поетики абсурду і застосовується на всіх рівнях, однак здебільшого є самостійною одиницею, про що уже було розглянуто в підрозділі про виокремлення поняття абсурд, тому надалі повернемося до розгляду власне абсурдистського сюжету.

Саме таку теорію розробляють дослідники Т. Цвигун і А. Черняк. Так, на їхню думку, класична модель сюжету базується, першою чергою, на діалогічності: у тексті взаємодіють два сюжетних поля, один із яких має позитивний модус, інший – негативний. Традиційно перший спрямований до життя, а другий – до смерті, і будь-які заміщення неможливі. Дифузні варіанти сюжетів (за яких позитивний герой помирає, а негативний продовжує жити) набули поширення у XX ст. і мали б сприйматися читачем як абсурдні, однак іще такими не є, позаяк опираються на принцип діалогізму. Абсурдний сюжет виникає тоді, коли з тексту зникає згаданий вище принцип. Це призводить до неможливості виділити сюжетні поля – позитивний і негативний, і відповідно навіть на рівні події чи висловлювання вони утворюють нерозривне ціле. Як приклад, літературознавці наводять речення з твору Д. Хармса, за допомогою знаків +/– відзначаючи конотацію: «А молода (+), пухкенька мати (+) терла (–) гарненьку дівчинку (+) обличчям об цегляну стіну (–)» [195]. Якщо традиційний сюжет можна розглядати як «діалог між подіями, які належать до різних сюжетних полів», то література

абсурду продукує монологічний інваріант, який розкривається у двох таких тенденціях: 1) варіювання, нанизування однієї й тієї ж події – змін зазнають лише відношення між його компонентами; 2) сюжетна ситуація, за якої кожна наступна подія заперечує попередню [195]. Таким чином виникає просторова протяжність сюжету, яка, однак, не може приховати відсутність семантичної наповненості. О. Буреніна також вбачає корені безсюжетності в поєднанні автономних мікросюжетів, побудованих за принципом контрапункту. Зокрема дослідниця зазначає, що в рамках кожної окремої мікротеми відсутня логічна єдність [21].

Є. Васильєв, який вивчає драму парадоксу (більшість науковців все ж називають її драмою абсурду або антидрамою), розробив типи сюжетної організації досліджуваного жанру: «1) канонічний, що передбачає дотримання сюжету як ланцюга подій; 2) антиканонічний, в основі якого руйнування ланцюга подій як сюжету; 3) дифузний, в якому спостерігається дотримання фабули при зруйнованому сюжеті» [27, 9]. Як бачимо, науковець не робить категоричних висновків про абсурдистський сюжет як такий, якому властиві втрата причинно-наслідкових, часових зв’язків тощо. Погоджуємося, що як у драмі, так і в абсурдистській новелі цілком прийнятними є сюжетні схеми, які не зазнають деструкції, адже абсурд проявляється на багатьох рівнях, однак дуже рідко на всіх одночасно.

Л. Липавський – один із представників угрупування Чинарі[3], творчість якого базувалася на абсурдистських принципах, заявляв: «…сюжет – причиновий зв'язок подій і їх вплив на людину. Тепер, мені здається, ні причиновий зв'язок, ні переживання людини, пов’язані з ним, не цікаві. Сюжет – несерйозна річ. […] Великі твори усіх часів мають невдалі або розмиті сюжети. Якщо зараз і можливий сюжет, то найпростіший, ніби – я

[3] Чинарі – неофіційне езотеричне об’єднання, яке діяло в Ленінграді за одними даними в 1925-1927 рр., за іншими – з 1925 року і «до трагічної смерті чотирьох її членів» з 1937 по 1941 р. До об’єднання входили поети О. Введенський, Д. Хармс, М. Олійников і філософи Л. Липавський та Я. Друскін. Слово «чинарі» вигадав О. Введенський як похідне від «чин» (духовний ранг). [57; 57]

вийшов з дому і повернувся додому. Тому що справжній зв'язок речей не помітний в їхній причиновій послідовності» [110, 14]. Таким чином, можна стверджувати, що деякі автори абсурдистських текстів ставили за мету ігнорувати основні сюжетні елементи, такі як час, простір, причинно-наслідкові зв’язки. Однак, нагадаємо, це не поширювалося на всі твори.

Матеріал дослідження – новелістика – потребує сконцентрувати увагу на найвизначніших елементах сюжету, які є одночасно важливими для обраного жанру і яскравими в арсеналі поетики абсурду. На рівні композиційної будови абсурд найбільше проявився через кульмінацію і розв’язку, зокрема тому, що ці щаблі композиції чи не найбільш важливі для новели й досить часто виступають єдиним цілим в утворенні фіналу і підкреслюють жанрові особливості новели. Окремо варто розглянути монологи й діалоги, позаяк поетика абсурду найбільший вияв знайшла у драматургії, де мовлення персонажів становить основу твору, а у випадку безподієвості – сюжет тримається лише на цих чинниках. В епічних творах мовлення персонажів також відіграє основну роль. Менш важливими, але колоритними виступають такі елементи композиції, як заголовок. Інші – як такі, що носять одиничний характер, або ж не увиразнюють абсурдистський стиль, у цьому дослідженні можуть згадуватися побіжно.

Особливістю новели як жанру є її чітко сформована сюжетно-композиційна будова. Основні ознаки, з якими погоджуються більшість дослідників: парадоксальний сюжет, несподіваний фінал, відсутність описовості. В основу оповіді має бути закладена неймовірна подія, на думку Гете і його послідовників – обов’язково взята із життя, мати реальне підґрунтя [40, 138]. Німецькі романтики наповнили новелу ліричним змістом, звідси – музичність, пошуки ідеалів, містика, присутність оповідача, увага до деталі, значущість символів [69, 175-180]. Одне з найточніших визначень жанру сформулював І. Денисюк, який зазначив, що новела – це «фабульний твір малої прози з особливою інтенсифікацією, концентрацією сюжетно-композиційної структури і стилю, з драматично напруженим конфліктом,

який досягає максимальної напруги в так званому пуанті й розряджається в несподіваному сюжетному повороті, розкриваючи нову сутність героя, незвичайність людської долі» [54, 14].

У кожен період розвитку літератури новела зазнавала певних трансформацій, проте основні риси залишалися незмінними. Під впливом постмодерністської культури жанр зазнає чи не найбільших змін. Так, іще в «Випадках» Д. Хармса, як зазначає В. Соркіна, «новелістичний модус набуває фіктивного характеру» [172, 184]. Це проявляється у порушенні причинно-наслідкових зв’язків, логічній необґрунтованості подій, які повністю підпорядковуються категорії випадковості.

Елементом завершення можна назвати пуант – «фінальна зміна погляду (героя, читача) на початкову сюжетну ситуацію, причому цей поворот може бути пов'язаний з новою неочікуваною подією, яка явно суперечить логіці попереднього сюжетного розгортання» [176, 96]. В. Крижановська розглядає поняття «пуантованість» як стильову домінантну та ключову ознаку новелістичної композиції [97]. Дослідниця вважає за необхідне розрізняти терміни пуант і кульмінація. Перше явище розглядає як гострий заключний ефект, потужний акцент на закінченні, найвищу точку розв’язання конфлікту. Кульмінація ж, на її думку, – переломний момент у житті героя, що дозволяє розкрити його внутрішню сутність. За теорією В. Крижановської, пуант підводить до кульмінації, є її передвісником, а позаяк лише новелістична композиція вимагає такої побудови, за якою б сюжет рухався до несподіваної розв’язки подій, то пуантованість виступає основною ознакою досліджуваного жанру. Варто зауважити, що авторці не вдається чітко розмежувати кульмінацію й пуант. Так, І. Денисюк пуантом називав кульмінаційну вершину [53, 130], таким чином не розрізнюючи обох понять; Виноградов – новелістичну кінцівку, якій властиві стисліть, що не потребує пояснень, і несподіванка, що виражає всі новелістичні різкі повороти теми [31, 57]. Б. Ейхенбаум зауважує, що досягнення кульмінаційної вершини з максимально неочікуваним фіналом – точка, до якої рухається сюжет новели.

На відміну від роману у новелі кульмінаційний пункт не потребує пояснень [214, 171]. Е. По як основоположник американської новели вважав, що ключовими для цього жанру є центральний ефект, до якого ведуть усі деталі, і кінцівка, функція якої прояснити всі попередні моменти [214, 174]. Дослідниця В. Чайковська зазначає, що для новели досить важливо, щоб інші композиційні частини твору не «заглушували» фінал як найвищу емоційну точку новели [197, 141-142].

Фіналу прозового твору присвячують дослідження зокрема й мовознавці. Так, В. Ніколаєва ділить заключні абзаци на три семантичні типи, залежно від того, чи в кінці описується завершальна подія, яка однак не є розв'язкою; чи кульмінація і розв'язка водночас; чи подальша доля героїв [143, 133]. На стилістично марковані й немарковані поділяє кінцівки Н. Бялоус. До перших зараховує кінець-експозицію, відкритий кінець (кінець-розвиток дії і кінець-кульмінацію), кінець-розв'язку + постінформацію (псевдокінець, резюме) і епілог, до немаркованих – кінець-розв'язку в чистому вигляді [24, 149]. Інші мовознавці створюють класифікації залежно від змін просторово-часового плану, емоційно-оціночного відношення автора тощо. Новела – чи не єдиний жанр, для якого кінцівка має найбільше композиційне навантаження порівняно з іншими елементами, тому фінали цього жанру можна традиційно позначити, як кінець-розв'язка + кульмінація. На прикладі постмодерних абсурдистських творів розглянемо особливості новелістичних фіналів.

Несподіваний фінал на основі підміни понять. Так, у новелі «Розумна Марійка» О. Шинкаренка десятирічна героїня вмовляє дорослого чоловіка залізти до скрині (початок новелістичного моменту), заробляє гроші на демонстрації людям свого бранця (розвиток новелістичного моменту) і врешті, прорекламувавши, продає його випадковій жіночці (завершення новелістичного моменту). Отримавши гроші і побігши до магазину за цукерками, Марійка потрапляє під трамвай, бо «ці маленькі дівчатка поняття зеленого не мають про правила вуличного руху!» [207, 38]. Парадоксальність

закінчення полягає не в тому, що автор необґрунтовано і без сюжетного підведення позбувається героїні, а в тому, що він представляє читачеві дитину, яку позиціонує як свідому особистість. Дівчинка по-дорослому обізнана в маркетингових тонкощах: їй легко вдається переконати чоловіка залізти до скрині, солдата віддати гроші за те, що подивиться на абсурд, а жіночку, якій не вистачає сімейного тепла – придбати «дефіцитний товар». На тлі таких знань цілком несподівано виглядає незнання правил вуличного руху.

Сюжет новели «Зай» О. Стусенка побудований на основі буквального прочитання метафори. Так, головному героєві віщун напророчив, що на кохану йому вкаже сонячний зайчик, однак персонаж не звертає увагу на дівчину, яку засліпило сонцем на тролейбусній зупинці, і несподівано вирішує, що його доля – «квадратна неголена харя» Василій, у якого на спині зображений великий жовтий заєць. Герой нехтує власною орієнтацією, смаками і навіть підказками здорового глузду, вважаючи, що «від долі, як відомо, не втечеш. Тим паче від тієї, за яку заплатив віщунові аж дві хрусткі купюри» [173, 25]. Абсурдність такого завершення не лише у тому, що персонаж довіряє власну долю випадковому псевдовіщуну, але й у підміні понять, буквалізації метафори.

Інколи абсурдисти вдаються до прийому підміни понять і замість основної сюжетної лінії у фіналі розкривають фальшиву другорядну лінію. Яскравий приклад – новела Т. Малярчук «Gallus domesticus (курка)». Головна героїня Капітоліна протягом усього твору намагається знайти сенс життя (робота, кохання, сім’я), також їй не байдужі проблеми життя й смерті, охорони природи, які постали перед нею у зв’язку з роботою у рибному відділі супермакету, де її обов’язком було відрізати голови рибинам. Паралельно авторка розвиває фальшиву лінію: загадка нічних гупань перед вікнами Капітоліни. Однак саме остання знаходить розв’язок і, що найголовніше, приховано розкриває усі порушені проблеми. Так, Капітоліна наважується посеред ночі вирахувати, що це бабця з їхнього будинку викидає

на вулицю черстві батони. І врешті дівчина насмілюється завітати до неї до квартири. У фінальному монолозі бабця зізнається, що викидає батони, тому що діти постійно приносять свіжий хліб, а на вулиці багато голодних тварин, і в такий спосіб вона їх підгодовує. З одного боку, така кінцівка підкреслює абсурдність сюжету, позаяк на перший план виводиться цілком другорядна історія, а ключові, що стосуються головної героїні – залишаються без відповіді. З іншого боку, саме завдяки історії з батоном перед Капітоліною постають відповіді на всі її питання: важливість і необхідність сім'ї, яка підтримуватиме; любов до тварин, що долає бар'єр в кілька поверхів і старечу немічність. Однак, чи героїня розпізнає ці символи і засвоїть – залишається таємницею, і в цьому також полягає особливість абсурдистських фіналів.

Несподіваний фінал фантастичного плану. Зміст новели «Сніданок» цілком відповідає абсурдистській традиції: члени сім'ї за столом говорять ні про що: кожен веде свою оповідь незалежно від сказаного іншими. Така ситуація корелює з концепцією некомунікативності сучасного суспільства і в гіперболізовановій формі відображає цей стан. Однак завершення цілком несподіване, оскільки різко переходить у площину фантастики: син, клацнувши тумблером, вимикає тата й маму і в розібраному вигляді складає їх за шафою й у коробку. Зауважимо, що технічна метафоризація в новелістиці Олега Шинкаренка досить популярна, проте здебільшого функціонує на всіх рівнях сюжету, а тому не сприймається як фантастичний елемент, швидше як прийом абсурдистського характеротворення.

У новелі «Депо на Либідській» О. Коцарев зміщує кілька жанрових ознак, зокрема на зміну містичній сюжетній лінії (головний герой-привид блукає колишнім місцем роботи) приходить фантастична, яка ніяким чином не вмотивована (після зустрічі з Вишнивецьким-привидом випадкова персонажка Ліна регулярно кожні три місяці почала народжувати горобців, які лишалися жити на даху депо). Як бачимо, абсурдність такого фіналу полягає не лише в невмотивованості сюжетної дії, але й на рівні жанру:

фантастичне завершення твору не виправдане й не передбачене, зокрема неузгоджене з абсурдистсько-містичною лінією.

Варто зазначити, що одним із ключових принципів побудови новелістичного сюжету літературознавці називають принцип кумуляції, де кумуляція – «невмотивоване (наступна подія не витікає з необхідності із попередньої) і наростаюче (спрямоване до катастрофи) нанизування-приєднання одне до одного однорідних подій і персонажів, наділених аналогічними функціями» [179, 389]. Таким чином, несподівані абсурдистські фінали не порушують традиційного сюжетотворення новели.

Відкритий фінал зі зміщенням акцентів. У новелі О. Шинкаренка «Маша та Вітя» однойменні герої – пара – намагаються пробратися до власної квартири, однак між шостим і сьомим поверхами будинку існує прірва. Чоловік жертвує речами майбутніх дітей, щоб сплести мотузку і вибратися нагору. Дружина не сприймає такий спосіб порятунку і втікає. Закінчення, за яким Маша полишає чоловіка – могло б бути цілком новелістичним, однак автор додає фінальний штрих: в момент доленосної втечі жінки Вітя «все вигадував якусь риму до слова «мотузка»: мотузка, лускай, хустка… Ні. Нічого путнього не виходить» [207, 47]. Повне нівелювання сюжету, незавершеність думки – такі ознаки описуваного фіналу.

Відкритий фінал із псевдоперетворенням героя. Зміна внутрішнього стану героя, переосмислення ним свого життя – досить часто виступають кінцевою метою художнього твору. У новелі «Пригоди Марини» фінал пародіює виховну й моралізаторську основу таких завершень. Так, дівчина постійно потрапляє в різні неприємності: в дверях ламається замок, в квартирі їй заважають спати два будильники, на вулиці на неї кидається колишній хлопець, спогади про якого могли б урятувати його від армії, заради сірників Марина віддається Юрієві, і лиш опісля цього дізнається, що хлопець не має сірників. Насамкінець за нею женуться розлючені жінки і звинувачують у тому, що вона «продажна дєвка». Більшість ситуацій в новелі

можна розглядати як псевдоподії, оскільки вони не мають причинно-наслідкових зв'язків. У фіналі підкреслюється абсурдність сюжетної канви твору за допомогою фальшивого каяття головної героїні: «Я зіпсована, – думала вона, – мене не виправити. Буде зарплатня – куплю собі телескоп і стану в педагогічних цілях спостерігати кулясті зоряні скупчення» [207, 57]. Навіть поєднання слів телескоп і педагогіка в наведеному уривку виглядає невмотивованим, а тому вказує на псевдовиховну функцію завершення.

Відкритий фінал без розв'язки. Такий тип закінчень досить популярний в абсурдистських новелах. Так, літературознавець І. Кукулін, який досліджує проблеми сюжетотворення прозового доробку Д. Хармса, вказує на частотність вживання відкритого фіналу в його новелістиці. Здебільшого оповідь переривається в певний не кульмінаційний момент і «вторинний автор» повідомляє: «Вже краще ми про нього не будемо більше говорити» («Голубий зошит № 10») [102, 74]. Автори XXI ст. перейняли цей композиційний прийом, зокрема й О. Шинкаренко. У новелі «Зникнення Вавілонова» автор розвиває ситуацію, за якою головного героя ніхто не чує, до сімейного кола постійно когось долучають, щоб перевірити, чи хтось зможе його почути. Кожен новоприбулий вдає, що сприймає звуки, але не розуміє, що саме він каже. Таким чином кількість персонажів збільшується до кількох десятків, сам Вавілонов, нервуючи, що його не розуміють, починає вживати щораз абсурдніші висловлювання, і насамкінець, без кульмінаційного підведення до цього моменту «з'являються санітари, вкладають Вавілонова на ноші і під звуки маршу виносять його в невідомому напрямку. За ними, пурхаючи, як метелики, прямують гості. Брат з настроювачем-поліглотом ідуть на кухню. Олена стоїть одна в порожній кімнаті, думаючи, що тепер всі називатимуть її вдовою» [207, 167]. Таким чином, автор практично розганяє персонажів, однак не дає вмотивованого пояснення, що з ними трапилося і як надалі складеться їхня доля, і найперш доля Вавілонова.

Відкритий фінал-загадка. Як помітно з наведених прикладів вище, відкритий фінал завжди вказує на незавершеність думки, недомовленість, відсутність авторських підказок й орієнтирів щодо подальшої долі героїв. Однак якщо в одних випадках автор полишає персонажів посеред шляху, в інших – просто втрачає до них інтерес, і таким чином вичерпує оповідь, фінал-загадка передбачає питальну форму, яка нав'язується читачеві і змушує шукати відповідь в попередньому тексті – як у підказці. Однак якщо художній твір наповнений алогічними й абсурдистськими сюжетними ходами, то перед читачем стоїть практично нереальне завдання. Герої новели «Книга» Наталка і Василь знаходять книгу, прочитана інформація з якої відразу ж стає їхньою дійсністю. Таким чином спостерігаємо постійні перескакування з одного середовища в інше (квартира, ліс, інша планета, війна, чужа країна), зміну професій і станів (робота поштарем, поява дитини без вагітності, вдівство Наталки без смерті Василя). Оповідь ведеться у формі «запитання-відповідь» – як бесіда Наталки і її друга, що вже вказує на те, що дівчина вибралася із часо-просторових мандрів. Наостанок головна героїня згадує, як Василь повертається і, відкривши книгу, дивиться на неї, немов востаннє, що виявляється правдою. «– А що ти прочитала?» [207, 131] – запитує друг у фінальному реченні. Як бачимо, кульмінація була розрахована на кінець, і полягала в тому, що завдяки абсурдистському змісту новели відкритий фінал передбачає нескінченну множинність інтерпретацій. Питальна кінцева конструкція має відсилати до попереднього читацького досвіду, до аналізу ходу подій, однак у випадку відсутності логічної зумовленості розвитку сюжету питання лише підкреслює абсурдистський наратив. Особливість такої кінцівки твору С. Бройтман називає «невизначеністю модальності самої події» [180, 299]. Дослідник наводить приклади творів, де герої читають книги про власне життя («Степовий вовк Г. Гессе, «Генріх фон Офтердінген» Новаліса), і кінцівки цих книг зазвичай для читача залишаються загадкою. Невизначеність модальності творів із подібним сюжетом полягає в тому, що події одночасно протікають в кількох

вимірах: реальне життя героя, його сновидіння і книга про нього. Згадані виміри тісно переплітаються, подекуди не залишаючи шансів для розмежування. Таким чином, сюжет не ідентифікується з жодним із планів зображення, що вказує на невизначеність модальності. Однак у новелі О. Шинкаренка бачимо іншу картину: життя героїв не переплітається з вигаданим життям персонажів книжки, а повністю підпорядковується, при чому це більше схоже на гадання (на якій сторінці герої відкрили і яку інформацію прочитали – в таку реальність відразу ж перенеслись.

Подібний загадковий і відкритий фінал має новела О. Коцарева «Щасливий порятунок». Зміни в житті героїні Оксана почалися після того, як вона змушена була залишитися ночувати в селі у бабці, до якої приїхала з райцентру по роботі – уладнати питання щодо комунальних послуг. Господиня дому розповіла гості страшну історію про своїх дядьків, які після певного моменту у житті втрачали глузд. Це проявлялося в тому, що кожен з них дозволяв собі без причини полишити робоче місце і піти додому («Та я ж кажу – обидва могли сидіти на роботі, працювати, робити що треба, а потім взяти, розвернутись і піти додому просто так, розумієш?» [92, 211]). З дівчиною трапляється така ж оказія, що виявляється у цілком несподіваному фіналі: «А на третій день просто посеред робочого дня, без жодного приводу, під час прийому зовсім спокійного відвідувача вона раптом підвелася з-за столу, зібрала речі та пішла собі додому» [92, 114]. Така кінцівка новели має кілька можливих інтерпретацій, які не узгоджуються між собою. З одного боку, цілком можливо на героїню вплинула історія бабці і випадок, коли їх вночі пограбували і їй ледве вдалося врятуватися через вікно. У такому разі не зрозуміло, яким чином далі розвиватиметься її доля, адже якщо вона підпорядкується «сценарієві», озвученому бабцею, то матимемо циклічний сюжет з відсутністю подій, де точкою відліку буде втеча з роботи. З іншого боку, можемо говорити про закінчення-обман, де дівчина, можливо, мала підстави піти з роботи передчасно, однак вони не відомі автору, таким чином

він вводить в оману читача і створює можливість абсурдної інтерпретації, про яку ми згадували вище.

Подвійний фінал як відображення онтологічного абсурду. В епоху модернізму онтологічний абсурд «був передусім емоційним протестом проти відчуження від світу» [10, 187], в постмодерністській культурі – визнає аструктурність світобудови, відсутність в ній причинно-наслідкових зв'язків, хаотичність. Людське буття піддається деконструкції, що відображається уже на рівні свідомості. Так, у новелі «Око» напівсліпий персонаж Антон розповідає своєму товаришу подробиці, що він бачить у вікні будинку напроти. За його спостереженнями – там знаходиться дівчина, яка поступово роздягається догола. Чим більше деталей він називає, тим ретельніше розглядає вікна його співрозмовник і дедалі більше непотрібних дрібниць помічає: які цукерки їсть невідома бабця, дату виготовлення цих цукерок, прізвище пакувальника і навіть кількість золотих зубів у роті бабці. Коли виявляється, що наручний годинник старої зупинився, оповідач розлючено вихоплює скляне око Антона і вкидає собі до рота. У фіналі поєднуються розв'язка й кульмінація новели: приятель відкриває, що насправді більше тижня як повністю сліпий, і не зізнавався в цьому, щоб не відчувати себе інвалідом. У цьому моменті можна стверджувати, що онтологічний абсурд знайшов вияв і новелістичний фінал відбувся: людина відчуває себе інвалідом не тоді, коли вона осліпла, а коли її сліпоту виявили. Спосіб приховати фізичну ваду, певна річ, теж украй абсурдний. Однак автор не обмежується одним парадоксальним фіналом, і дописує речення, яке виводить абсурдність буття героя на новий рівень: «Я піду на вулицю просити копієчки» [207, 95]. Як бачимо, причинно-наслідковий ланцюжок побудований таким чином, що якщо людина врешті визнає власну інвалідність, то відразу ж починає грати за правилами цієї гри, підпорядковуючись суспільним шаблонам, за якими «сліпий = прохач». Без останнього речення новела виглядає цілком самодостатньою, тому його наявність можна розглядати як варіант подвійності фіналу.

Фінал як елемент обрамлення. Дослідники новелістики зауважують, що для композиції цього жанру досить поширеним є застосування повторів (обрамлення, рефрен, перегук назви з кінцівкою тощо). Основа функція прийому – «наголосити на тих змінах у долі героїв, які відбулися протягом оповіді» [187, 33]. В абсурдистських новелах специфіка обрамлення дещо трансформована: на початку твору автор озвучує певні риси персонажа, які видаються позитивними, проте під час розвитку сюжету розкривається їхня негативна сутність. Таким чином, озвучування наприкінці новели тієї ж думки сприймається в іншому ракурсі – як підкреслення абсурдної природи героя. Так, у новелі «Принцип манекена» О. Стусенко на початку безпристрасно озвучує основну характеристику персонажа: «Усі, хто хоч якось та знав Льва Михайловича Іслюченка, вважали його патологічно впертим і позаочі називали ослом. Ця думка міцно вкоренилась у суспільстві попри те, що Лев Михайлович – людина не вперта, а просто дуже принципова» [173, 32]. Однак далі герой потрапляє в безліч неприємних ситуацій через власну принциповість (за вимогу в касирки в туалеті повернути гроші, оскільки він не встиг дійти до кабінки, постраждав від ніг охоронця; за небажання пройти кілька зупинок пішки взимку і принципове очікування трамваю отримав обмороження й ампутацію пальців; за бажання будь-що їхати на таксі потрапив до багажника, де при появі міліціонерів принципово вдавав манекена, наслідком чого стали поламані руки, відбиті печінки, струс мозку, рвані рани рота, втрата вух і передніх зубів. На противагу без емоційній характеристиці героя на початку твору, кінцівка – пафосно іронічна, що завдяки обрамленню якнайкраще підкреслює абсурдність принциповості персонажа: «Всі, хто хоч якось та знає Льва Михайловича Іслюченка, і далі його вперто називають упертим. Хоча він, як бачимо, зовсім не такий. Просто він добре знає, що таке принцип, і своїми принципами ніколи не поступається. Як справжній чоловік. Як справжній лев» [173, 49]. Вставне словосполучення «як бачимо» сприяє абсурдному

сприйняттю твору, оскільки цілком зрозуміло, що читач протягом твору мав змогу переконатися в протилежному.

Наведені приклади не охоплюють всі особливості новелістичних закінчень, однак дозволяють стверджувати, що поетика абсурду не обмежується рівнем мови, тропіки, системи персонажів тощо, а проникає й глибше – в надра сюжету й композиції, трансформуючи жанрову природу новели.

Іншим важливим елементом новели, на рівні якого виявляється абсурдистська поетика, виступає **конфлікт**. Проте однозначного погляду щодо природи абсурдистського конфлікту у дослідників не виробилося. Так, В. Андрієвська вважає, що «у французькій антидрамі останній повністю відсутній, а архітектоніка п'єси тримається на напрузі паузи та жесту» [1, 30]. О. Малиновська заперечує це твердження і доводить, що насправді конфлікт в драмі абсурду не розкривається у творі, однак заданий спочатку і таким чином визначає його структуру й онтологічний зміст [120]. Якщо в тій же екзистенційній літературі (у якій і знаходять витоки абсурдистської літератури) герої бунтують проти абсурдності буття, то типовий герой літератури абсурду визнає, що його існування марне, а відтак потреби бунтувати у нього не виникає, що й пояснює відсутність видимого конфлікту. Т. Вірченко зазначає, що «особливість художнього конфлікту абсурдистської п'єси полягає в насиченості символістичною семантикою, бінарності, перевазі внутрішньої форми вираженості та відсутності сюжетної вмотивованості» [34, 276]. А. Малій виокремлює абсурдистську модель конфлікту, за якою особистість стикається з ворожими ірраціональними силами, яким не здатна опиратися і які провокують саморуйнування у персонажів-жертв [122, 14-15]. Водночас дослідниця вказує на наявність в драмах абсурду й інших моделей конфлікту, як-от: сімейна, політична тощо. О. Коляда вказує на умовність конфлікту в драмі абсурду, про що свідчить відсутність розв'язання конфліктних ситуацій [84, 13].

Різновекторність думок – від виділення окремого специфічного типу конфлікту в абсурдистській драмі до його нівелювання – видається дивною хоча б тому, що для драматичних творів конфлікт виступає однією із ключових рис. Однак важко не погодитись, що оскільки він займає поважну роль рушія сюжету, то й відсутність відкритого конфлікту у творі так чи інакше спричиняє руйнацію останнього, а це також одна із особливостей абсурдистської літератури. Проте варто не забувати, що абсурд як логічне явище побудований на певному протиріччі, а як філософський феномен – свідчить про суперечність людини зі світом, на що вказував іще А. Камю. Таким чином, відсутність відритого традиційного конфлікту в абсурдистському творі – ознака наявності прихованого й умовного. Цю думку підтверджує О. Логінова, яка влучно зауважує, що у випадку драми абсурду варто говорити про особливу схему розвитку конфлікту, який керується іншими законами [114, 109]. Для наочності дослідниця використовує порівняння з айсбергом, більша частина якого прихована під водою. Це ж можна сказати як про смисл абсурдистського твору, так і про художній конфлікт, який досить часто виражається через зіставлення непоєднуваних явищ, наприклад, комічність і трагічність життя, його парадоксальність, а також у діалозі, діях і паузах.

Новела належить до жанрів, які мало піддаються руйнації під дією поетики абсурду і більш схильні до трансформацій, що цілком виправдано, позаяк втрата ключових ознак може привести до загибелі жанру. Це цілком стосується і художнього конфлікту, який в абсурдистській новелі набуває особливих рис, проте не втрачає первісної природи.

Для зручності аналізу варто обрати певну класифікацію конфліктів. На сьогодні існує безліч підходів до типології цього компонента художнього твору. Найбільш уживані критерії: тип зв’язку між сторонами (розмежування, протиставлення, зіткнення), тематика (політичний, родинний, побутовий тощо), типологія (типовість – типовий і нетиповий), місце у структурі твору (головний, другорядний), рівень складності (простий,

складний), сфера побутування (зовнішній, внутрішній), масштаб (локальний, панорамний, психологічні особливості людини (обов'язок – честь; розум – почуття), соціальні та вроджені ознаки людини (станова нерівність, врода – потворність, наявність таланту – відсутність), субстанціональність (перехідний, стійкий) і безпосередність чи опосередкованість [111, 521]. Існує безліч додаткових, як-то гострота, глибина, яскравість [33, 50] тощо, однак вони не є предметом нашого дослідження.

За визначенням О. Семенова, «конфлікт передбачає наявність двох, найчастіше, опозиційних складових, які в сприймаючій свідомості можуть бути зв'язані: одна з позитивним, а друга з негативним емоційним сприйняттям, що не заперечує можливої наявності позитивного потенціалу в обох складових» [166, 102]. Отже, зупинимось на критерієві визначення конфлікту, який означимо як опозиційні складові, роль яких можуть виконувати найрізноманітніші елементи художнього тексту.

До найбільш поширених конфліктів належить заснований на протиставленні «**персонаж – персонаж**». Науковці сперечаються, чи можна конфлікти загалом вважати антагоністичними або неантагоністичними [66, 52], і це питання досить актуальне в контексті дослідження саме абсурдистської новелістики. Абсурдна людина – здебільшого не лише самотня, але й відірвана від світу, залишена на саму себе, тому дуже рідко сучасні прозаїки-абсурдисти змальовують протистояння двох сильних персонажів, при цьому мова узагалі не йде про контраст негативного й позитивного героїв.

У новелі О. Коцарева «Подорож» чоловік і дружина – пересічні громадяни держави: «як і годиться, він заробляв гроші, а вона готувала їсти» [92, 45]. На перший погляд – в дусі радянського літературознавства безконфліктний сюжет. Однак, конфлікт криється у словах «як і годиться», бо виявляється, що чоловік ніде не працював, а справно приносив гроші, виручені від знайденого скарбу; дружина також не готувала, адже її сестра працювала у їдальні, звідки вона й брала усі страви. Таким чином, пара будує

стосунки за традиційними мірками, а тому вони не можуть зізнатися одне одному в тому, що не виконують передбачених суспільством ролей. Криза назріває задовго до того, як скінчиться скарб і звільнять сестру дружини з їдальні. Чоловік втікає з дому і вирушає в кругосвітню подорож, однак, не вийшовши за межі України, лишається разом з прикордонником й одновухим псом стерегти кордон, де «власне, помруть в один день» [92, 47]. Конфлікт між чоловіком і дружиною не розв'язується, оскільки поміж ними немає сильнішого/слабшого, винного/невинного, позитивного/негативного героя тощо, вони зліплені з одного матеріалу, і належать до когорти однаковісіньких ідентичних людей, які знають суспільні стандарти, і не дотягуючись до них, не уявляють, як жити в цьому стані. Показово, що у героїв імена постійно змінюються, жодного разу не повторюючись, таким чином автор протиставляє не конкретних індивідів, а людей загалом. Остання фраза новели «і, власне, помруть в один день» має стале значення у літературі і стосується подружжя, яке за казковими звичаями в ідеалі має померти в один день. Зміна цього шаблону (у новелі автор цю фразу застосовує до прикордонника, чоловіка і пса) – це спроба розв'язати конфлікт, побудований на суспільних стереотипах, через які й була зруйнована сім'я.

Абсурдистський конфлікт, заснований на опозиції «персонаж – персонаж», виникає не як протиставлення чи зіткнення різних поглядів, а як їх розмежування. Це чітко помітно у творах Т. Малярчук, де всі герої однаково нещасні від нестачі любові, однак при цьому не помічають навколо себе тих, кому можна виділити краплинку своєї любові взамін на їхню. У новелі «Rattus norvegicus (щур)» авторка зображує двох жінок, кожна з яких представляє певну світоглядну позицію. Їхні світи наскільки різні і водночас подібні, що саме співіснування обох в одному творі вказує на конфлікт розмежування, за яким дві паралельні прямі ніколи не перетинаються, однак при цьому залишаються ідентичними. Символом любові, стосунків і водночас несвободи й страху у творі виступає щур. Тамара Павлівна виявила

за холодильником небажаного ворога і намагається позбутися за допомогою хитрощів: годує його, спілкується з ним тощо. Коли наступає довгоочікуваний момент, і вона має шанс убити пацюка, жінка не робить цього, оскільки він єдиний прикрашає її самотнє існування, стає сенсом життя. Сусідка героїні – баба Алевтина – уже мала досвід боротьби зі «щуром»: чотири роки провела у шлюбі з Омеляном. Це саме той випадок, коли одна людина не здатна любити іншу, вона любить в іншій себе, і якщо виникає загроза для свого комфорту – позбувається причин. Її обранець теж не відзначався оригінальністю поглядів на це почуття: «Омелян бачив, що Алевтина боїться, а більшого від своєї дружини він і не вимагав. Страх і любов – це одне і те ж. Принаймні, так думав Омелян, і в дечому мав рацію» [127, 95]. Чотири роки Алевтина з чоловіком вели «холодну» війну, змагалися в хитрощах, і таки одного разу Омелян дав слабинку, на мить повірив у щирість її почуттів, з'їв дружиною приготовану страву – й смертельно отруївся. Обидві жінки однаково знедолені, однак саме вибір – убивати чи не вбивати щура, розмежовує їх. Підсумовуючи, додамо, що конфлікт персонажів в абсурдній новелі – це завжди конфлікт двох різних самотностей, які власне тому й нещасні, що не можуть знайти спільну мову, координати комфортного співіснування. Позитивного розв'язку конфлікт набуває вкрай рідко, оскільки це дає абсурдному героєві шанс, а він за своєю суттю належить до людей, які не вміють користуватися подарунками долі. Так, знайомство вчительки-пенсіонерки з молодим танцюристом і їхня вимушена дружба як плата хлопця за дозвіл вмикати гучно музику в сусідній квартирі врівноважує обох персонажів і дає змогу подивитися на власне життя збоку (Т. Малярчук, «Corvus corax (ворон)»). Завдяки юнаку пенсіонерка розуміє, що все життя була самотньою, бо «була занадто романтична, щоб прийняти земну любов» [127, 144]. Конфлікт між персонажами розв'язується завдяки частковому уподібненню героїв: хлопець починає читати художні твори, яких ніколи не любив, а вчителька

наважується затанцювати. Проте це не змінює самотнього минулого жінки і аж ніяк однак не пророкує змін у її майбутньому.

Природний або фізичний конфлікт в абсурдистській новелістиці здебільшого має тваринне начало, тому опозиція «**людина – природа**» найчастіше реалізовується в підвиді «людина – звір». Чи не найяскравіше конфлікт виражений у творчості Т. Малярчук: у новелі «Чоловік і його собака» вівчарки були єдиним сенсом життя Тодора, охоронця в'язниці, однак саме від їхніх зубів він і загинув, оскільки «для них не було господарів і не було ворогів. Для них був лише той, хто хоче втекти» [126, 153]. Таким чином, природа, яка не має умовностей і винятків з правил, перемогла людину, нездатну полюбити собі подібних і правильно визначити пріоритети: Тодор легко прирікав на смерть в'язнів-утікачів, тому що так воліла система, створена також людьми.

Подібний конфлікт зображує О. Стусенко у новелі «Ступінь відповідальності». Дмитрон Антонович, біолог-експериментатор, вивів новий вид тварин – сисунів. Таким чином, головний герой зазіхає на роль творця, хоча й переслідує скромну мету – нажитися з винаходу. Однак, природа не любить втручання людини у процес власного розвитку, тож згодом Дмитрон Антонович потрапляє в пастку, власноруч створену: оскільки тварини росли й щораз більше хотіли їсти, то згодом він згодував їм своїх дітей, і врешті й сам заліз у ванну до зажерливих істот на вірну смерть. З одного боку, у творі цілком логічно доведено до розв'язки конфлікт природи з людиною, яка завдяки технічному прогресу відчула власну вищість і за це й поплатилася, з іншого – не менш важливим виступає конфлікт внутрішній, адже на останні кроки герой пішов не від безвиході, а від відчуття нереалізованості в улюбленій сфері – біології.

Конфлікт, побудований на опозиції «**людина – суспільство**», досить часто має антитоталітарне забарвлення, хоча твори безпосередньо й не описують відповідних реалій. Так, у новелі О. Коцарева «Як важливо вміти перетворюватись» головний герой зі своєю подругою втікають з заводу, на

якому працюють, оскільки їм здається, що за ними стежать і прослуховують, і врешті заборонять спілкуватися. Насправді ж, основою для таких гнітючих вражень виступає саме місце роботи – похмурі радянські корпуси заводу, закритість території, неіснуючий міст, оповитий легендами попередньої епохи. Головний герой відділяє себе від колег, яких вважає частиною старої системи, і водночас запозичує видимі атрибути минулого, зокрема стиль одягу. Прикметно, що у такі дні його уникали інші люди. Конфлікт має фантастичне вирішення: герої під час втечі перетворюються на хорта й фретку, але згодом повертають звичну людську подобу.

Всевладність суспільства й нікчемність окремого індивіда розкриває соціальний конфлікт новели О. Шинкаренка «Зникнення Вавілонова». Головного героя ніхто не чує і не може розуміти, відтак його забирають санітари психіатричної лікарні. Як бачимо, суспільні закони досить прості і вдало змальовані автором: більшість формує правила і закони, за якими жити усім. Натовп людей не може визнати себе глухим, тому закономірно, що хворим визнають одинака, якого, що теж прикметно, відразу ж ізольовують. Дуже подібне розв'язання соціального конфлікту зображує і О. Романенко. У його новелі «Сумний анекдот про філософію, завдяки якому читач має змогу зрозуміти, що за нафіг» друзі Володимира поступово потрапляють до божевільні, де він їх провідує, але не знаходить спільної мови. Проте, щойно він збожеволів, як люди навколо починають розмовляти з ним на улюблені теми – це і міліціонер, і кондуктор у тролейбусі. Згодом виявляється, що і друзі з психіатричної лікарні мають бурхливе життя за міцною огорожею. Як бачимо, тут трансформується опозиція «людина – суспільство божевільних», і для того, щоб стати частиною соціуму, Володимиру довелося втратити глузд. З останніх двох прикладів зрозуміло, що суспільство як монументальне явище завжди або поглинає інакших й уподібнює, або викидає чи ізольовує.

Будь-яке суспільство має задатки до тиранії і легко перетворюється в тоталітарне утворення, якщо немає стримуючих факторів. У новелі

О. Романенка «І навіть трішки про те, як до клубу обраних людей зарахували необраного і як його звідти вигнали» клуб, основною умовою вступу до якого був чистих подих, перетворюється на безжальну систему, яка викидає усіх, хто, на думку голови, не підлягає статуту. Особливістю наведеної тоталітарної моделі є той факт, що сам голова не володіє чистим подихом, втім заради того, щоб лишитися в клубі, влаштовує чимдалі жорсткіші умови перебування в ньому. Це рідкісний випадок, коли, на перший погляд, у конфлікті між людиною й суспільством перемогу здобуває людина. Насправді суть конфлікту набагато складніша: суспільство готове керуватися правилами однієї людини, проте усі індивіди, які матимуть іншу думку, будуть жорстоко покарані – і вже не їхнім вождем (чи головою клубу), а самими членами громади, що сліпо виконують волю згори.

Провіденціальний конфлікт один із найдавніших у літературі, оскільки заснований на опозиції «**персонаж – доля**». Під останньою зокрема часто мають на увазі божество, яке визначає розвиток життя людини. Якщо наявність такого конфлікту в античній літературі цілком виправдане, то в сучасній постмодерній новелістиці набуває значних трансформацій. Так, у творі О. Стусенка «Зай» головний герой Кондратій довіряється передбаченню випадкового віщуна і після тривалих пошуків судженої (яку нібито позначив сонячний зайчик) зупиняється на персоні Василія, на куртці якого зображений жовтий заєць. Як бачимо, автор швидше вдається до пародіювання традиційних літературних мотивів, аніж до створення типового художнього конфлікту. Віщун у ХХ столітті не має такої сили, якою володіли в уявленні людей божества в епоху античності, однак О. Стусенко цілеспрямовано приводить свого героя до моменту, коли він все ж обирає «долю» за підказкою. Сонячний зайчик як безтілесна невловима нетривка в часі субстанція підміняється зображенням на куртці, і в цьому протиставленні розкривається істинний конфлікт твору – духовне/матеріальне. Сучасний світ продукує підробки на всі можливі продукти – як споживання, так і мистецькі. Автор же вказує на підміну

понять у сфері стосунків, і доля, як явище традиційне, зовсім інакше діє в техногенну епоху, коли будь-які дива можна пояснити науково.

Під владу долі потрапляють і героїні новели О. Шинкаренка «Кішка». Показово, що автор цього твору також вдається до підміни традиційних образів, тож роль божества займають страхові агенти, які запропонували матері безплатний похорон за умови близької смерті. Абсурдність такого конфлікту полягає в тому, що жінка не лише не бореться за життя і можливість самостійно керувати ним, а й легко погоджується з умовами, підписуючи договір. Таким чином, конфлікт озвучується, але не розв'язується, що дуже характерно для аналізованого типу літератури.

Мистецький конфлікт заснований на бінарній опозиції «**творець – творчість**». Автори новел вдаються до традиційної проблематики – межі між мистецтвом і життям. Ключовим у такому відношенні виступає те, що герої-митці здебільшого не заслуговують на творче безсмертя, тому будь-які їхні потуги і жертви – передбачувано марні. У новелі О. Шинкаренка «На весільній машині далеко не заїдеш» дружина головного героя пише роман про власне життя, а згодом знімає про це фільм, де сама ж грає себе. За сюжетом – убиває власного чоловіка. Як бачимо, тут автор пустив сюжет по колу, оскільки книга відображає реальність, а фільм книгу, то останній мистецький твір практично повністю копіює початкову дійсність. Інші герої цього ж автора (новела «Еротичний телесеріал») повністю підкоряються волі режисера на зйомках серіалу, однак згодом стає зрозуміло, що межі поміж знімальним майданчиком і особистим життям не існує, адже режисер ніколи не припиняє керувати ними.

Герой новели «Трамвайний інцидент» О. Коцарева не виходить на роботу в депо, оскільки пише новелу про свою ж роботу, з якої після прогулу його звільняють. У всіх названих новелах творчість набуває руйнівної сили і якщо не знищує свого творця, то відбирає у нього реальність, а відтак – особисте життя. Найбільш прикметно це відображено у новелі О. Стусенка «Вікна в позадвері», де поет-графоман заради зайвої публікації, як не творів,

то хоча б некролога, навчився помирати і оживати. Персонажі підкоряються власній творчості, а звідси – перетворення на повністю безпомічних, нездатних самостійно керувати власною долею. Це яскравий конфлікт, який не лише не розв'язується, але в якому чітко видно, хто виступає панівним началом, а хто – жертвою, яка не намагається чинити опір.

Традиційно конфлікт «**духовне – тілесне»** належить до внутрішніх конфліктів і розкриває душевну боротьбу героя у виборі поміж тілесними спокусами й моральністю. Проте постмодерна новела дає нове потрактування цьому явищу. У творі О. Романенка «Один хлопець вийшов із квартири в бібліотеку, а його застала сусідка і хотіла захопити в сексуальне рабство» цей конфлікт подається у двох площинах. Перша з них – внутрішні вагання хлопця, якому сусідка запропонувала позбавити цноти її дорослу розумово відсталу доньку. Прикметно, що в опозиції духовного й тілесного у згаданому творі нетипово розставлені пріоритети: тілесний вибір усі персонажі сприймають за геройський вчинок, спробу хлопця уникнути запропонованої ролі – як боягузтво. Інша площина, в якій розкривається конфлікт – внутрішній світ матері хворої дівчини. У цьому випадку можна говорити про цілковито абсурдну свідомість: тітка Марфа вважає свою доньку незайманою («Шкода дівки, вона так ніколи й не зазнала радощів любові» [159]) і вважає, що цю проблему треба вирішити за допомогою сусіда Ігоря, тобто тілесне у цьому випадку також сприймає як позитивне й закономірне явище. Однак, щойно мати дізнається, що Світлана втратила цноту з хлопцем із вулиці, то відразу система цінностей змінюється і на перший план виходить духовне. Тепер жінка вважає, що єдина донька її осоромила, і навіть опускає той факт, що все ж дівчина розумово відстала, а отже, не могла усвідомлювати свої дії. Як бачимо, у новелі зображений конфлікт не скільки тілесного й духовного, стільки двох різних моделей сприйняття цієї опозиції, визначення пріоритетів.

Новела О. Стусенка «Мене зварили» також заснована на згаданому конфлікті, однак тілесне у ній виражене в абсурдній формі, позаяк

представлене у вигляді звареного чоловіка, якого на замовлення іменинниці виконала фірма доставки обідів. Якщо традиційний конфлікт передбачає вагання героя перед спокусами, то тут мова йде про вибір – з'їсти смачно приготованого чоловіка, чи ні. З одного боку, споживати людину – це типовий канібалізм, а жінка працює медиком і до таким речей (що цілком природно!) гидлива, з іншого – він уже приготований і зіпсується, до того ж коштував їй грошей. Незважаючи на чорний гумор й елементи хорору новела все ж залишається абсурдистською й не претендує на означення жанру як «жахи», позаяк несподіваний гість лікарки – зварена страва – розмовляє і навіть при огляді помешкання власниці дорікає їй за безлад. Як і в попередньому творі – головна героїня після тривалих вагань усе ж погоджується на пропозицію. Таким чином, конфлікти досягають логічного завершення, хоча й цілком несподіваного для читача в руслі традиційних уявлень.

Конфлікт в абсурдистській новелі набуває нового вираження на формальному й змістовному рівнях. Перш за все варто відзначити, що конфлікт досить рідко досягає розв'язку, здебільшого він усього лиш озвучується як стала величина. Однак для абсурдистської новели властиві розмежування, поділ на бінарні елементи, які, між іншим, не завжди протиставляються, для них невластиві поняття негативне / позитивне тощо. Інколи конфлікт набуває пародійного звучання, в деяких випадках можна говорити про псевдоконфлікт. Проте всупереч використанню авторами поетики абсурду і при побудові конфліктів, варто зауважити, що традиційна основа цього компонента художнього твору зберігається, що виявляється в усталених опозиціях «персонаж – персонаж», «персонаж – природа», «персонаж – суспільство», «персонаж – доля», «творець – творчість», «духовне – тілесне». Абсурдистський конфлікт за своєю суттю можна зарахувати до різновиду комічних (для якого властиві карикатурність, гіперболізація, гротескність, сатиричність [151, 33]), що цілком не випадково з урахуванням того, що більшість літературознавців погоджуються, що

абсурд у літературі має комічну природу [60], однак це питання виходить за межі цього дослідження.

2. 3. ХУДОЖНІЙ ЧАС І ПРОСТІР: ПРОЕКЦІЇ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Художній простір абсурдистських творів відзначається різноманітністю, однак певні ознаки є основоположними для більшості з них.

Так, літературознавці сходяться на думці, що місце подій здебільшого невизначене, а відтак художній простір реалізується в певних усталених локусах, таких як безмежна дорога й занедбана кімната [130, 206]. Якщо перший вказує на відсутність в героїв життєвих орієнтирів, то другий свідчить про відірваність людини від світу. С. Маркелова розрізняє мікропростір (кімната) і макропростір (зовнішній світ), які не перетинаються, що лише підкреслює самотність – найбільш поширений стан персонажів в абсурдистських новелах [130, 206]. Філософи додають, що простір абсурду не існує сам по собі, адже він є невід'ємною частиною соціального простору, який, своєю чергою, визначає буття людини у світі [171, 104]. Саме тому, хоча відсутність історичного, політичного й соціального контекстів і становить ключову прикмету [121, 52] в деяких творах абсурдистів, ця ознака не виступає загальною й визначальною для всієї абсурдистської літератури. Обмеженість простору персонажів найперше вказує на те, що світ поза межами окресленої власної території (тієї ж кімнати) – лякає їх, а тому відчуження й намагання не змінювати локацій виступає формою самозахисту [1, 69].

Локального використання у абсурдистських текстах набуває прийом циклізації художнього простору, що, найперше, пов'язано з образом дороги: позаяк вона не має меж і нікуди не веде, персонажі практично залишаються на місці: локації не змінюються, сюжет рухається за рахунок псевдоподій, а відсутність справжнього зрушення призводить до повторюваності кожної наступної дії [105, 9].

Варто зауважити, що при розгляді художнього простору мова не йтиме про поняття внутрішнього простору персонажа, оскільки особливостям образної організації абсурдистської новели присвячений інший підрозділ.

Теоретичний і практичний аналіз художнього простору дав змогу сформувати таку класифікацію:

- локальний простір (місце перебування персонажа посідає ключову роль у творі);
- соціальний простір (коли важливе місце персонажа у ієрархії соціальних відносин);
- філософський простір (вказує на сутнісне перебування персонажа).

Як згадувалося вище, найпопулярнішими виявами локального простору виступають кімната – як обмежений замкнений простір, що відокремлює людину від світу, і дорога – як вказівка на безмежність і невизначеність у життєвих пошуках. Такі вияви простору досить поширені у драматургії, що зумовлено необхідністю сценічного втілення твору. У новелі відсутні будь-які обмеження уяви автора щодо локального розміщення персонажів, тому події досить рідко відбуваються в обмеженому просторі. Тож розглянемо, як приклад, лише той варіант, який вказує на особливість новели, оскільки функціонує лише в ній. Такою локацією виступає **транспорт**, який поєднує обидва виміри (обмежений і безмежний простори). Прихильником такого варіанту виступає О. Коцарев. Так, у новелі «Зміни у розкладі» головний герой захоплюється вивченням розкладу руху поїздів і, побачивши зміни, прямує до залізничного вокзалу, щоб перевірити їхню правдивість. Отже, персонаж потрапляє в потяг, який, згідно з оголошенням, мав би їхати за старим маршрутом. Цей сюжетний момент символізує неготовність чоловіка до змін. Далі герой обирає певну станцію, до якої заради розваги мав би доїхати, однак електричка не спиняється на цій зупинці. Таким чином, художній простір, втіленням якого виступає потяг, вказує на дезорієнтацію героя в особистому житті. Однак символічність на цьому не обмежується.

Згодом чоловік намагається знайти когось, хто б пояснив, що відбувається (відзначимо, що досі він був у вагоні один), і знаходить «джентльмена з наколками на руках, великими усміхненими зубами й скошеним черепом» [92, 149]. Колишній в'язень – це перше випробування на території замкненого простору, однак герой не долає його, а дивом уникає летального завершення розмови. Наступне випробування – арешт залізничними міліціонерами, які підозрюють чоловіка в тому, що він спеціально вивчає режим роботи їхнього підприємства. Герой також відмовляється від спроб якимось чином виправдати себе й уникнути абсурдного покарання. Прикметно, що за цей час потяг кілька разів змінює маршрут, і врешті виявляється, що й запущений він був спеціально для того, щоб спіймати головного героя. Як покарання чоловік змушений все життя їздити у потягах й прибирати вагони привселюдно. Отже, герой постійно змінює потяги, його пересаджують з одного на інший, і він навіть не намагається втекти: «власне наглядали за мною постійно і всі – провідники, колійні працівники, міліція, машиністи, носії на вокзалах – усі знали, що мені не можна дати втекти, а я знав, що якщо навіть і втечу, то тим небезпечніше для мене» [92, 155]. Як бачимо, не потяг стає в'язницею чоловіка, а сам чоловік стає її заручником. Він усвідомлює цей простір як такий, який йому краще не залишати, хоча не може усвідомити, які загрози віщує можлива втеча. Отже, потяг виступає в цій новелі універсальним простором внутрішнього ув'язнення – про це свідчить навіть той факт, що герой твору врешті втікає з потяга і залишається біля берега річки, не знаючи, як діяти далі. Таким чином, життя чоловіка можна поділити на три частини: до фатальної поїздки неіснуючим потягом, сама поїздка з подальшим перебуванням в заручниках залізничників і після. Перший простір не увиразнений, не окреслений, сенс існування в цій частині наповнюється лише вивченням розкладу руху поїздів. Тобто відбувається свідома тяга до замкненого простору з можливістю постійно перебувати в русі, при цьому не вирішуючи ніяких питань, повністю підпорядковуючись розкладу залізниці, що й реалізується в другому періоді – під час вимушеної

нескінченної поїздки. Це – одночасна тяга як до хаосу й безвідповідальності, так і до упорядкованості, визначеності, адже залізничний режим дозволяв знати власне життя на місяці наперед. І третій період – після – символізує повну дезорієнтацію героя, оскільки, навіть врятувавшись від ув'язнення, як виявилося, чоловік не має планів на майбутнє. Особливість художнього простору цієї новели полягає в тому, що він водночас виступає як хаос, так і гармонія, як замкнене середовище, що відділяє людину від світу, так і світ в усій множинності індивідуумів, адже за кілька років прибирання в вагонах під час руху герой мав змогу спілкуватися з тисячами громадян своєї країни найрізноманітніших соціальних верств. Таким чином, простір залишає за героєм вибір: чи залишатися наодинці, чи зустрітися зі світом.

У новелі О. Коцарева – «Вибори народного суверенітету» – ключовим художнім простором виступає салон тролейбуса. Твір поділений на три частини, у кожній із яких наявний свій герой. Іван Іванович – людина, яка практично не виходить з дому і живе з виграного гранту, врешті вибирається на вибори, звідки повертається додому тролейбусом. Тарас «Білка» – один із підставних кандидатів на згаданих виборах. Конкуренти помилково ледь не вбивають його, але врешті відпускають, і він потрапляє в той же тролейбус. Іще один герой – Лисий, який цього дня мав перший виїзд у ролі кондуктора на маршруті, де зустрінуться усі троє. Для Івана Івановича тролейбус – це спосіб добратися додому і заховатися від людей, для Тараса – можливість врятуватися від бандитів, для Лисого – початок нового життєвого циклу. Як бачимо, це простір, пов'язаний з дорогою, яка має визначений маршрут, а отже, кожен має змогу добратися до пункту призначення. Однак це не одноманітний простір, його особливість в тому, що навіть попри передбачену стабільність, він несе певну небезпеку. Так, серед неплатників за проїзд виявляється пасажир із пістолетом, а наркомани, виходячи, прихоплюють із собою диванчик. «Тролейбус підвивав і підстрибував, у мокрому вікні ліхтарі троїлися й переливалися, наче флюоресентні пісочні годинники. І ставало ясно, що враження, яке склалося досі, ніби життя є швидким прослизанням

між дверима, ворітьми, плечима й головами, між тими, що метушаться, – це неправильне враження» [92, 107]. Таким чином, тролейбус виступає простором, у якому всі троє героїв можуть переосмислити власне життя й змінити швидкість руху у прірву. Іван Іванович – зрозуміти, чому у нього в квартирі і за його рахунок живе кілька безробітних чоловіків, які взагалі практично не вибираються на вулицю – навіть на вибори. Тарас «Білка» – збагнути, навіщо вліз в аферу з виборами, яка мало не вартувала йому життя. Лисий – осягнути, що врешті припинити пити й піти працювати було життєвою необхідністю.

Трамвай виступає не таким позитивним простором. Як зауважує Б.-О. Горобчук у післямові до видання О. Коцарева, «трамвайність – це просто коцаревська фішка: особливий урбаністичний хронотоп, щодо якого зручно розташовувати героїв, це ніби місто в місті» [47, 255]. Додамо, що це не лише місто в місті, це місто – яке відділяє своїх мешканців від іншої частини світу, і саме у цьому полягає небезпека. Новела «Трамвайний інцидент» має подвійне дно за рахунок вставної новели. Таким чином, у творі зіставляються і два простори. Один із них, а саме трамвайний – будемо вважати внутрішнім простором героя основної новели, оскільки той є автором твору «Психіатричний інцидент», що відображає його ставлення до роботи, позаяк він займає керівну посаду в депо. Отже, депо, хаотично помережане коліями, – простір, який ув’язнив Плужника, зробив своїм заручником. Оскільки головний герой не вийшов на роботу і не залишив від котельні ключів, то внаслідок аварії, яка випадково сталася в ті дні, водою затопило важливі приміщення: диспетчерський пункт, бухгалтерію та АТС. Практично недбальство Плужника зупинило роботу депо, і це врешті призвело до його звільнення. Однак розгадка криється у новелі, яку написав механік. Так, головна героїня – кондукторка Раїса з 20-річним стажем (помітна паралель із самим Плужником, який працює в депо «протягом довгих років») – виявляє злісних неплатників, ті ж, своєю чергою, виявляються пацієнтами психіатричної лікарні. Важливими виступають кілька моментів. Перший –

психоделічна ситуація в салоні трамвая, коли бабці розповідають вікну про загиблих родичів, діди б'ють ожилими палицями підлогу, інші пасажири набувають химерних рис. Другий епізод – затор на центральному перехресті. Третій – коли кондукторка натискає на аварійне гальмо, щоб відчинити двері, врешті трамвай доїжджає до кінця маршруту, врізається у вантажівку, і коли двері відчиняють – там нікого не виявляється. Ці три епізоди дуже символічні в розгадці художнього простору, яким виступає наразі трамвай, однак віддзеркалює й розкриває сутність простору, котрому належить сам Плужник – депо. Ситуація із психічнохворими вказує на те, як він сприймає власну роботу. Момент із затором, де за вікном десятки автомобілів, люди, отже, вирує життя – свідчення замкненості простору депо, обмеженості, відрізаності від справжнього світу. Цей епізод також демонструє, що ув'язнення можна легко уникнути, натиснувши на аварійні гальма. Як бачимо, трамвайний простір повністю копіює художній простір, представлений депо: Плужник почувається в ньому не комфортно, заручником, відчуває, що життя вирує поза його стінами, і врешті для порятунку (у його випадку – звільнення) вдається до аварійного гальмування (тобто неуникнення аварійної ситуації у депо).

Якщо героєві новели «Трамвайний інцидент» вдається втекти з в'язниці, яку він побачив для себе у депо, то персонаж із твору «Депо на Либідській» приречений залишатися в ньому навіть після смерті. Вишневецького – співвласника депо – кільканадцять років тому закатали у бетон на території підприємства. Згодом воно збанкрутувало і на цьому місці збудували супермаркет. Однак щойно тіло знаходять, привид чоловіка починає мандрувати супермаркетом. Депо – художній простір, який має кілька ключових ознак. Воно було огороджене високими брамами, що символізує як непроникність з вулиці всередину, так і замкненість і неможливість вийти назовні. Жахлива смерть Вишневецького в цьому просторі, перетворення на привида і неспроможність залишити колишню територію депо – яскраве цьому підтвердження. Однак якщо у класичній

літературі примара убитої людини з'являється і не полишає земний світ доти, доки убивця не буде покараний, то герой новели сумує за втраченим депо. Саме тому він лякає працівників супермаркету, відвідувачів, викрадає речі останніх із камер схову, а вночі їздить вулицями напівпрозорим потойбічним трамваєм, спричиняючи аварії. Одного разу після збою електрики ввімкнули світло і виявилось, що все знову перетворилося на старе занедбане депо. Отже, приреченість залишатися в межах депо й старих трамвайний колій – розплата за участь у приватизації підприємства, що й призвело до занепаду. У такий спосіб депо тримає в міцних лещатах власного вбивцю – спочатку його тіло під шаром бетону, згодом душу у вигляді привида. Фантастичний сюжетний хід із поверненням старого депо – шанс позбутися тягаря і виправити ситуацію.

Підсумовуючи, варто зауважити, що транспортний простір в О. Коцарева – замкнене, обмежене певними рамками середовище. І якщо депо відгороджується від світу високими брамами, то тролейбус, трамвай і потяг – транспорт, який може рухатися лише по коліях і лінії електропередач. Отже, навіть зміна маршруту відбувається в рамках наявних колій, а значить, цілком передбачувана. Додамо, що автор наповнює простір своїх творів живою топонімікою: називає станції, повз які їздить потяг, озвучує вулиці, якими проходить маршрут тролейбусів і трамваїв. Таким чином, світ навколо – не безіменний, не уявний, а цілком зримий, однак герої здебільшого залишаються в іншому вимірі – у світі власних страхів, вигадок, комплексів тощо.

Філософський простір відзначається онтологічними характеристиками перебування персонажа у цьому світі, його відчуттями власної значущості, наявності сенсу життя й необхідності існування. Особливістю є поєднання внутрішнього простору й зовнішнього, які набувають статусу взаємозамінних. Одним із таких різновидів вважаємо **простір смерті,** який чи не найкраще зобразив у своїх творах О. Стусенко. Так, новели «Вікна в позадвері», «Балада про дружбу» й «Банальність

іншості» мають певну сюжетну подібність. Герой першої новели – письменник Бурульбаш – помирає, і дивним чином його похорон збігається з презентацією чергової книжки. Однак, як виявляється, абсурд криється не в цьому сюжетному ході, насправді Бурульбаш помирає-оживає постійно, при чому не може контролювати цей процес. Зазвичай, зміна буттєвого статусу відбувається, коли його новий «шедевр» не оцінили – адже з некрологами в літературних виданнях здебільшого публікують і дещицю творчості померлого письменника. Тож для цього героя процес вмирання – спосіб відбутися, реалізуватися в літературі.

У новелі «Балада про дружбу» до головного безіменного героя в лікарню приходять усі його іграшки з дитинства: ведмедик з відкрученою головою, лисичка з хвостом у зубах, автомобільчики з погнутими кузовами або відламаними дверцятами і десятки інших. Вони відвідують свого господаря, якому не можуть вибачити, що свого часу зламав і позбувся їх. Герой балансує поміж двома вимірами: лікарня і нафантазоване звалище, на останньому з яких він намагається віднайти викинуті іграшки, щоб повернутися в дитинство, а відтак – до життя. Обидва виміри – традиційний простір смерті, який у цьому творі практично становить єдине ціле, оскільки просторове перенесення з одного місця в інше відбувається не за допомогою фізичної сутності героя, а лише в уяві.

У новелі «Банальність іншості» Вован Іванович випадково виявляє, що належить до світу мертвих, однак не здається, і проникнувши в тулуб бабці-сусідки, вирушає на кладовище у пошуках власного тіла, яке, вивільнившись із домовини, сокиркою вбиває мертву бабцю, закопує й подається блудити по світу. Кладовище – теж традиційний локус, що відображає простір смерті.

Однак в усіх названих новелах О. Стусенка простір смерті має іще кілька характерних ознак, які варто відзначити. По-перше, тілесний образ кожного з героїв не закріплений, не є постійною сталою величиною, а отже, у тексті виступає фікцією. Вован Іванович, що втратив власне тіло, захоплює матеріальну оболонку мертвої сусідки. Безіменний герой «Балади про

дружбу», блукаючи лікарняними коридорами, «ударився плечем об стіну – й розтікся по ній темною плямою, поширюючись навсібіч, скапуючи вниз, на вкриту подертим лінолеумом підлогу» [173, 99]. Бурульбаш не змінює тілесного образу, його особливість полягає в постійному процесі переродження. Усі троє героїв перебувають у русі: один у пошуках тіла, інший – іграшок (тобто намаганні повернути дитинство, яке можна означити як здоров'я, а отже, – життя), третій – появи власної сутності, тобто перебуває в процесі оживлення. Як зазначає Є. Антошина, абсурдні твори запозичують з фольклору й міфології сюжет про подорожі по світах смерті [7, 15], котрий вважається одним із найдавніших у літературі. Найскладніша мандрівка випадає на долю Бурульбаша. Так, письменник, отямившись після чергового похорону, в очікуванні власного оприявлення вирушає знайомими стежками розвитку сучасного літературного процесу. Про просторове перенесення, яке не піддається логіці, зазначає сам автор новели: «він рвучко заходив у той чи інший простір, і всі рефлекторно хапалися за роти. Була це редакція «Літлету», письменницька забігайлівка, каптерка на кафедрі сучасної літератури Національного університету» [173, 81]. Є. Антошина називає таку властивість художнього простору мімікрією, або ж деформацією простору [7, 18].

Прикметно, що, шукаючи вихід із потойбіччя в цей світ, Бурульбаш натрапляє не просто на письменників, а двічі на компанію з трьох людей. Перша компанія складалася зі старого прозаїка Глібориса Петровича Алкоп'яненка і письменників-видавців Миколи й Михайла Псійчуків, братів-близнюків. Бурульбаш кілька разів копнув ногою одного із них, але так і не став явним на цьому світі. Наступний етап – зустріч із іншою трійцею: старим ліро-епіком Парасом Григоровичем Мирниченком і «зведеними братами-близнюками» Юрком Пиляком й Юром Копиляком. Однак і після цієї зустрічі Бурульбашеві не вдається перейти в простір життя. Зауважимо, що в античній міфології потрійний персонаж, який утворювали батько і двоє дітей, котрі виступали як двійники одне одного, символізує весь цикл життя:

«у старому батькові подається початок смерті, в синові – оновлення й нове життя, причому в одному братові – фаза переходу, в другому – перехід, що вже відбувся» [191, 209]. Таким чином, зустріч із обома трійцями невипадкова і розглядається Бурульбашем як спроба знайти вихід з потойбічного світу. Однак щоразу після доленосної зустрічі він знаходить написи на табличках: «Безвихідна ситуація № 1», «Безвихідна ситуація № 2». Варто не забувати, що О. Стусенко пише в комічно-абсурдистському стилі, тому такі прийоми – швидше пародія на класичні сюжети, а не наслідування античної літератури. Бурульбаш прагне завдяки творчості досягнути безсмертя, однак вирок автора безапеляційний: «він його не заслужив» [173, 90]. Простір смерті характеризують: постійна зміна людей, подібних одне до одного, ідентичні розмови, а також дії. Таким чином повторюваність дій, їх нескінченність символізує вічний круговорот, знерухомлення, незмінність світобудови, а звідси – руйнацію. Можливо, це і є та вічність, на яку заслуговує Бурульбаш.

Письменник-абсурдист не позбавляє свої твори ознак реальності, однак змінює її за допомогою багатьох художніх засобів і прийомів (таких, як: гротеск, гіпербола, парадокс, антитеза тощо). Саме тому нерідко автори обирають для абсурдизації політичну й історичну площини. Політичний простір здебільшого не потребує оформлення контексту: герої винятково вигадані, важливими є атмосфера й середовище, відносини «влада – народ» – як традиційна антитеза, на основі якої автори легко вибудовують абсурдистський сюжет. Історичний простір, про який детальніше напишемо згодом, потребує більшого контекстуального введення читача, як мінімум, автори використовують у творах справжні історичні постаті, а також називають багато атрибутів згаданої доби.

Соціальний простір абсурдистської новели також має певні особливості. Перш за все це виявляється в тому, що для абсурдистської літератури (а саме драматургії) не властиві соціальні, історичні й політичні характеристики. Персонажі перебувають у певному вакуумі, який не можна

означити конкретним місцем і часом. Однак новела має більше тяжіння до дійсності, тож вимагає конкретики, нехай реалії і піддаються абсурдизації. Таким чином, соціальний простір умовно можна поділити на історичний і політичний – за принципом переважання ознак. Проте такий поділ цілком умовний, оскільки історичний простір характеризує і політичну площину описаного періоду, у той час як політичний простір вказує на сучасний історичний розвиток.

Для аналізу політичного простору зупинимось на двох новелах О. Романенка. У першій – «Секретна історія про те, як охоронець хотів розкрити державний заколот» – художній простір цілком однорідний і передбачуваний, і обмежується прохідною в будівлі Кабінету Міністрів. Головний герой і оповідач – керівник охорони. Прохідна – місце цілком символічне, оскільки становить бар'єр поміж людьми й політичними діячами високого рангу. Охоронець в адміністративній будівлі – теж знакова посада, оскільки особа, яка її займає, відмежована від народу, позаяк перебуває по цей бік стін, однак далі прохідної вона не заходить і навіть не знає, як поводить себе Прем'єр-міністр на своєму робочому місці. Саме цей дисонанс і призводить до абсурдного розвитку сюжету. Так, глава Кабміну постійно вітається з Миколою (охоронцем), запитує, як у нього справи, а одного разу, коли останній скаржиться, що дитину необхідно відвезти до лікарні, навіть пропонує вистояти замість нього зміну на вахті. Чим більше деталей називає оповідач на користь Анатолія Георгійовича, тим більш абсурдними вони видаються. Одного разу прем'єр не вітається і проходить із кам'яним обличчям повз, це наштовхує охоронця на думку про двійника в масці, і врешті служба Миколи в охороні Кабміну швидко завершується – щойно він спробував зірвати маску із лжепрем'єра. Маска – невипадкова деталь політичного простору. Незворушний вираз обличчя – справжнє лице посадовця, а привітність – тимчасова маска. Абсурдна спроба повернути доброго прем'єра (такого, яким його бачив охоронець, або такого, яким вигадав – не важливо) передбачливо завершується невдачею, оскільки «якою

б хорошою маска не була, на дотик вона все одно не може бути такою, як обличчя» [159, 103].

Якщо простір у попередній новелі не потребує якихось додаткових характеристик, для повної картини достатньо було озвучити місце й героїв, то у творі «Бувальщина про те, як мер нагодував усе місто гівном, а також трохи про бабкократію» автор використовує більш розгалужену систему ідентифікації. Це вже не однорідне середовище, яке можна помістити в конкретну кімнату, будівлю тощо, це політичний простір, який охоплює всю країну. Його визначають знакові атрибути політичного життя: вибори, передвиборна кампанія, передвиборні обіцянки, передвиборна програма, кандидат у депутати, депутат, мер, партія, виборці, електорат. У політичному світі настала криза піар-технологій, і з метою зацікавити виборців була створена «Технологія особистої відповідальності», яка полягала в тому, що кандидат у передвиборній програмі зазначає, якою конкретно буде його особиста відповідальність за невиконання інших пунктів програми. Оскільки цей піар-хід шириться з шаленою швидкістю, то згодом з'являються усе більш абсурдні види відповідальності, такі як: стрибнути з вікна, застрелитись, привселюдно оголити своє тіло, дозволити першу п'ятірку партії побити на Майдані Незалежності до непритомності тощо. Перший парадокс цієї системи виникає через те, що виборці обирають не того, хто буде виконувати їхні побажання, а того, кого цікавіше після підведення підсумків покарати згідно з його програмою. Звідси ж випливає й інший парадокс: люди починають перешкоджати виконанню прямих обов'язків представникам влади. Так сталося і з героєм новели Омеляном – мером одного з міст України, що пообіцяв з'їсти власні екскременти у разі невиконання програми. З погляду влади така ситуація теж мала кілька абсурдних глухих кутів. Перш за все, небажання виконувати пункт про відповідальність змушувало Омеляна працювати в поті чола, щоб виконати інші обіцянки, а це відбирало основне – задоволення від влади. Оскільки народ все ж посприяв тому, щоб мер не добудував моста, то далі абсурдні

колізії лише множилися. Перед Омеляном стояло кілька парадоксальних, не вирішуваних проблем: або ж він не виконував обіцянки з'їсти відходи власної життєдіяльності – і закінчував політичну кар'єру, позаяк заради цього його й обрали, або ж виконував, але все одно прощався з можливістю залишитися при владі, оскільки виборці вирішать, що після таких дій він не достойний мера. Отже, перемігши конкурентів в креативності, Омелян сам програв. Однак найбільша абсурдність змальованої ситуації полягає в тому, що в самій основі «Технології особистої відповідальності» було закладене право кандидатам не виконувати інших передвиборних обіцянок, що чи не найяскравіше характеризує цей політичний простір.

Історичний простір, як писалося вище, потребує більшого контекстуального наповнення, тому, першою чергою, автори у свої твори вводять справжніх історичних осіб, тло вигаданих подій також переважно змальовують в ракурсі загальновідомої інформації про описуваний час. Таким чином контекст цілком відповідає реальності, а сюжет розвивається за задумом автора. Так, Т. Денисова вбачає одне із досягнень кінця ХХ ст. в тому, що «література набула своїх прав у потрактуванні минулого і сучасності, не наслідуючи «реальності», на основі власної природи естетичного узагальнення» [52, 64]. Додамо, що постмодерністи не намагаються осмислити минуле інакше, ніж попередники, вони сміливо створюють альтернативну історію, псевдоминуле, при цьому всі недоліки й промахи реального життя увиразнюють і виносять на суд читача. Зокрема це помітно в абсурдистських новелах.

Яскравим прикладом абсурдистського зображення історичного простору є твір Юрія Винничука «Святе сімейство». Новелу написано у 1984 році, і як зазначається в анотації до книги «Ги-ги-и», під обкладинкою якої вона і вийшла в світ, для публікації цей та інші твори не передбачалися. Якщо взяти до уваги політичну ситуацію того часу, то цілком зрозуміло чому. Прикметним для автора є використання чорного гумору, на що

Б. Лук'янів зауважує, що це «не просто гумор, а чорний гумор. Він підсилює абсурдність буття людини, хоч і не навіює відчуття трагічності» [116, 182].

Ю. Винничук максимально правдиво змальовує час і місце, вводячи читача в історичний контекст. Дія відбувається у Кремлі 1950 року. Перед читачем постають мати Революція (вигаданий пародійний персонаж) і її діти – Сталін, Берія та інші члени Політбюро. Головний герой до кінця тексту так і не буде названий, хоча через мовлення персонажів у творі постійно з'являтимуться алюзії на особистість Олександра Довженка. «Його фільм «Земля» дивився весь світ» [30, 60], – сказав Берія, «А-а, – закивав радісно Сталін, – так це він «Щорса» зняв?» [30, 60]. Потім члени Політбюро згадують, що він і режисер, і художник, і письменник, що відповідає дійсності. Однак той факт, що головний герой за сюжетом засуджений до розстрілу і перебуває у в'язниці, в реальності не мав місця, тому можна говорити про інтерпретацію автором ущемлення й обмеження творчих можливостей Довженка (узагальненого образу українського митця) як моральне ув'язнення, психологічний розстріл.

Історичний простір увиразнює неодноразове згадування персонажами реальних постатей, таких як Ріббентроп, Мао Цзедун, Петлюра, Гітлер, Ленін, Щорс, Корнійчук, Калінін, Джамбул Джабаєв. Цьому сприяють також події, які мали реальне місце в історії і які обговорюють у творі: громадянська війна, ІІ Світова війна, заслання дружини Молотова на Колиму тощо. Новела насичена деталями і назвами, які можна назвати атрибутами комуністичного ладу: соціалізм, комунізм, п'ятирічка, соціалістичне будівництво, Політбюро, ЦК, Мавзолей, контрабанда, пам'ятник вождю, вождь усіх народів, ворог народу, червоний прапор, мундир тощо. Також у творі озвучені і деякі цифри, як-от: кількість загиблих внаслідок Голодомору – 7 млн, заслано у Сибір – 10 млн, розстріляно – 4 млн, зокрема знищено в Україні інтелігенції – 5 тисяч осіб. Однозначних думок щодо кількості жертв тоталітарного режиму в історичній науці не існує, однак ці цифри поряд з іншими існують у цілком офіційних документах. Прискіплива точність до

фактів дозволяє максимально правдиво зобразити історичний простір, водночас на противагу цій контекстуальній достовірності події самого твору і дії героїв не лише не відповідають реальності, але й якнайбільше спотворені. Таким чином автор зводить до абсурду діяльність режиму, який зображує.

За сюжетом, художника з в'язниці привозять у Кремль, щоб він відтворив на полотні святе сімейство – Матір Революцію і її вірних синів. Як виявляється, до цього часу всі найкращі художники уже знищені, тому вождям народу доводиться вдатися до послуг останнього – українського – митця, що ще не дочекався своєї черги на розстріл. На сторінках новели автор, вдаючись до іронічних і гротескових засобів, дає можливість кожному персонажеві проявити усю абсурдність свого єства.

Новела складається з кількох десятків епізодів, у кожному з яких письменник або відразу створює абсурдну ситуацію, або зводить до абсурду, на перший погляд, цілком реалістичну. Одним із виразних прикладів використання першого способу є випадок зі стрибками Кагановича. І хоча вони не реалізовуються, а лише існують у мовленні персонажа, однак чітко ілюструють абсурдність ситуації. Коли мова зайшла про те, чому й досі не подали солодке, Каганович вирішив заявити, що від божевілля він рятується завдяки стрибкам: «Я стрибаю у висоту, коли дуже глупію, а коли менше – то в довжину. Цим я приводжу до рівноваги свій організм. Тільки-но в мене починає закручуватися не в той бік мозок, я його стрибками розкручую назад, тоїсть в ісходноє положеніє. Звідси виходить, що я не просто думаю, що вони мене рятують, а таки глибоко в цьому впевнений» [30, 53]. Ключовим моментом є віра в те, що згадані дії допомагають, оскільки розумом цього не осягнути. Як стверджував свого часу засновник філософії абсурду С. К'єркегор, «віра починається саме там, де припиняється мислення» [106, 52].

В іншому епізоді Мати дорікає Кагановичу, що він свої подружні обов'язки переклав на Ворошилова, а у нього ж є своя сім'я. Згодом із розмови випливає, що інші члени Політбюро з радістю і своїх дружин

доручили братові Климентію. Лише Молотов зміг похвалитися, що до його жінки Ворошилов не дістане, оскільки її Сталін заслав на Колиму. Якщо врахувати, що заслання – явище історично правдиве, то такий авторський хід вписування доконаного факту у площину художньої вигадки створює ефект абсурдності не лише вигаданого світу, але й реального, який пародіюється й обігрується у новелі.

Соціалізм, комунізм, п'ятирічка – всього лише слова, якими персонажі твору Ю. Винничука намагаються пояснити і виправдати те, що відбувається. Однак абсурдність полягає в тому, що члени Політбюро переконують у значимості цих понять самих себе, оскільки навіть не можуть до ладу зрозуміти, яке смислове навантаження вони несуть. Каганович заявляє, що приділить увагу дружині після завершення п'ятирічки, оскільки доти він багато сил віддає «розгорнутому будівництву соціалізму». Однак коли йому закидають, що соціалізм уже побудували і «даже відрапортували перед народом», а зараз будують комунізм, то виявилося, що ці терміни, якими персонаж так невміло послуговується, насправді для нього порожні, щоправда, як і для інших братів, хоча ті більше досягнули у використанні плакатних гасел. Отже, підсумуємо: загальновідома історична інформація, на противагу авторській вигадці, сприяє створенню ефекту присутності й реалістичності – не стільки зображуваних подій у новелі, скільки абсурдності, яка має місце у творі, – у житті. Введення історичних постатей в образну систему художнього простору не має на меті посягнути на нове потрактування минулого, а лише сприяє повній дешаблонізації і дестереотипізації створених у суспільстві поглядів щодо тих чи інших осіб, їхніх дій і досягнень. Епоха Радянського Союзу характеризується безліччю суперечностей й парадоксів, які негативно позначились на долі мільйонів людей. Сюди можна зарахувати колективізацію, індустріалізацію, які мали на меті позитивні зміни, однак були здійснені ціною повного нехтування правами й свободами громадян; голодомор, розкуркулення, війни, репресії, асиміляція народів, етноциди, лінгвоциди, які узагалі не вкладалися в будь-

які рамки здорового глузду; пропаганда доносів, заборона релігії, культ вождя – як елементи деморалізації суспільства. Кожна епоха має свої приклади абсурду, і використання історичного простору у творі уможливлює якомога краще розпізнати особливості того часу, в якому живуть і діють абсурдні герої новелістів.

Окремо варто розглянути поняття **просторової перешкоди**, теорію якої розробив іще Д. Хармс – один із найвизначніших абсурдистів, а також автор трактату «Про існування, про час, про простір». Так, він ділить простір на три елементи: «там», «тут» і «там» [194, 77]. Перше і друге «там» були б єдиним цілим, якби не існувало «тут», яке становить певну перешкоду при доланні відстані між ними. Автор теорії у своїх творах здебільшого зображував фізичні перешкоди (наприклад, ожеледиця, через яку герой не міг добратися додому). У новелах сучасників перешкода досить часто має не лише фізичну сутність, але й онтологічну. Так, у новелі О. Шинкаренка «Маша та Вітя» подружжя намагається дійти до своєї квартири, однак на заваді їм стає прірва між поверхами. Чоловік знаходить можливість вибратися нагору – за допомогою речей майбутніх дітей, дружина не сприймає такий спосіб порятунку і втікає. Як бачимо, у творі важливішим є символічний простір, аніж фізичний. Нездатність разом подолати перепону призводить до руйнування сім'ї. В іншій новелі цього автора – «Оказія з Предметовим, або Кінець російського кіберпанку», головний герой потрапляє в пральну машину, звідки за допомогою цифрового індикатора передає дружині повідомлення, а згодом вірші. Таким чином, пральна машина стає перешкодою звичайного устрою життя Предметова, а заодно й оголює проблему нерозуміння в сім'ї героя. Однак О. Шинкаренко не спиняється на цьому й зображує художній простір, у якому не містяться перешкоди, а який сам по собі є цілковитою перешкодою існуванню героя. Цей простір – місто Київ. Подібна символіка доволі звична в українській літературі (варто хоча б згадати роман «Місто» В. Підмогильного), однак якщо попередники зображували реалістичні умови, то автор новели

«Боротьба з книгою» – О. Шинкаренко – вдається до поетики абсурду. Так, герой твору вперше приїжджає до Києва, відразу ж на вокзалі дізнається, що для пересування йому необхідно придбати «Прохідний довідник», оскільки у місті відсутній громадський транспорт, всі будівлі «пов'язані між собою за допомогою системи спеціальних переходів, розташованих частково на землі, частково піднятих на певну висоту опорами, а інколи проритих під землею у вигляді тунелів» [207, 13]. Уже із самого довідника герой дізнається, що для нормального життя в Києві йому необхідно також придбати респіратор. Згодом персонаж потрапляє в широкий отвір у стіні, який називає центральним розподільним колектором, де зустрічає чоловіка, що пропонує придбати хімічний путівник, без якого не варто намагатися самостійно пересуватися містом. З кожною наступною пригодою зрозуміло, що насправді місто як простір не становить небезпеки, і насправді перешкодою стають не фантастичні елементи містобудови, а шахраї, які очікують на наївного провінціала на кожному розі привокзальної території. Проаналізувавши кілька новел О. Шинкаренка, можна стверджувати, що сучасні абсурдисти також використовують у своїх творах поняття просторової перешкоди, однак вона здебільшого має символічне значення. Також особливістю є те, що герою зазвичай не вдається її подолати: Маша з першої новели полишає чоловіка, Предметов – не вибирається з пральної машини, а отже, не стає зрозумілим дружині, безіменний герой новели «Боротьба з книгою» не заходить далі розподільного колектора, тобто звичайнісінького підземного переходу.

Важливим фактором текстотворення постмодерних абсурдистських новел виступає **художній час**. Як зауважує Ж.-Ф. Жаккар, для того, щоб твір можна було зарахувати до літератури абсурду, необхідно віднайти в ньому багато особливостей, більшість з яким можна звести до питання часу [61, 58]. Так, літературознавці визначили, що для абсурдистських творів характерні такі його ознаки:

1) життя й пам'ять персонажів становлять єдиний метачас, в якому минуле, сьогодення й майбутнє не розмежовуються і вільно перетікають одне в одне [103, 8; 142, 219; 64, 43; 182, 389];

2) кожному персонажеві властивий власний час [139, 460; 64, 43], що свідчить про наявність у творах не менше як двох фабульних часів, один з яких відносно іншого уповільнюється [61; 80; 211, 12];

3) герої втрачають часові орієнтири, перебувають поза часом, що вказує на втрату ними само ідентифікації [192, 14];

4) у творах побутує циклічна модель часу, яка характеризується повторюваністю дій персонажів [105, 8], нескінченністю й незмінністю зображуваного [155, 36];

5) поширеним є помежовий хронос, що вказує на межу між днем і ніччю, життям і смертю [105, 9].

О. Широкова відзначає, що при розгляді художнього часу варто пам’ятати про неоднорідність поняття «час», оскільки «художній час корелює з онтологічним (реальним) часом, з понятійною (когнітивною) категорією часу (концептуальним часом) і з лінгвістичним часом» [209, 381]. Також багато дослідників виділяють такі корелятивні пари, як фактичний час – зображуваний час; сюжетний час – авторський час; реальній художній час – ірреальний художній час, час персонажів – авторський час тощо [209, 381]. У контексті дослідження поетики абсурду обмежимося вузьким значенням часу як певного образу, створеного за допомогою художніх засобів і прийомів, що сприяє розкриттю теми твору. До уваги не береться поняття хронотопу, яке в літературознавстві розробив М. Бахтін, однак його теза про те, що час має здатність ущільнюватися і ставати художньо-зримим [12, 235] врахована. Здебільшого він не займає ключових позицій в архітектоніці новели, однак важливий з огляду на поетику абсурду. Найперш варто зауважити, що час як абстрактна категорія в художньому тексті виражається переважно за допомогою метафор [78, 13]. Як влучно зазначає О. Чорноріцька, «найчастіше абсурд виникає на основі ототожнення елементів метафори або

її різновидів (оксюморона, гротеску, парадоксу, уособлення і т. д.) з уведенням цього тропа в профанну реальність речового світу» [200], з чого випливає, що «абсурдизм – це психофізіологічно зумовлений перехід метафори в абсурдну реальність» [200].

Дослідженням метафоричного вираження часу займаються і літературознавці, і мовознавці, і виділяють такі варіанти: час – гроші, час – рухомий об'єкт, час – субстанція [208]; час – вмістилище подій, час – нудьга [149]; час – життя, час – жива істота, час – простір [17]; час – власність [161] та інші. Дж. Лакофф і М. Джонсон розглядають часові та інші подібні різновиди як концептуальні метафори, зазначаючи, що метафора не належить лише мові, оскільки вона структурує концептуальну систему людини, і власне завдяки цьому набувають лексичного вираження процеси людського мислення, які у своїй основі – метафоричні [224, 6].

У контексті дослідження поетики абсурду нас цікавлять парадоксальні трансформації метафор часу, а не їх усталені значення.

Метафора «**час – гроші**» трактується не у традиційному значенні, за яким людська праця має пропорційне відношення до часу, і відповідно, час – витрачений даремно – це втрачена можливість заробити гроші. В абсурдистському творі метафора як вияв хибного сприймається героями за істинне, внаслідок чого утворюється абсурдна ситуація. Так, у новелі О. Шинкаренка «Кішка» мати героїні підписала договір зі страховиками, за яким вона щомісяця виплачуватиме 3 гривні з пенсії, а коли помре, то страховики «усе оплачують: і яму, і домовину, і перенесення». «– І довго треба виплачувати?» – запитує донька. «– Поки не помру. Вже не довго» [207, 147]. Як бачимо, метафора прочитується буквально, а звідси висновок: героїня має померти якомога раніше, бо це зекономить її витрати. О. Широкова називає це прийомом оголення абсурдності реалізації метафори, оскільки «буквалізоване розгорнення метафори поміщується в конструкцію з негативним модусом, і таким чином підкреслюється абсурдність буквального прочитання переносного смислу тропу» [208, 92].

Якщо ж розглядати традиційне розгортання метафори «час – гроші», то її абсурдне вираження можна спостерігати зокрема у новелі О. Коцарева «Тольятті», де головний герой весь час присвячував накопиченню грошей, що прикметно – нечесним шляхом: «Міг бути дощ, могла бути спека, могла річка підійматись і заливати мости, міг падати сніг, могло бути свято параноїків – та все одно родина Кальченків тягла звідкись із північного заходу торби з цеглою» [92, 78]. Рішення зароблені гроші витратити на купівлю автомобіля, на якому було б зручно возити крадену цеглу, – розглядаємо як яскраву характеристику художнього часу, що цілком асимілювався з поняттям гроші у свідомості героя. Цілком виправдано, що коли куплену машину в Кальченка вкрали, він втратив сенс до життя і «перетворився майже на аутиста», хоча за інерцією продовжував тягати цеглу й труби додому.

Метафора «**час – рух**» також набуває буквального прочитання: героїня новели О. Шинкаренка «Марисині перегони» постійно перебуває в русі, втікаючи від суму, який не може її наздогнати. Оскільки сум, як і будь-яке інше відчуття, має прив’язку до конкретного часового відрізку у житті людини, то Марічка за допомогою надшвидкісного бігу, що триває роками, випереджає час і всі можливі неприйнятні почуття, які в ньому передбачені. Однак на неможливість обігнати час вказує інший автор – О. Стусенко. Так, герої його новели «Жахлива рука» постійно намагаються випередити час, і щоразу це завершується фізичними втратами: і якщо Езоп відбувся синцями від падіння, то Варвартуренко позбувся руки на трамвайній колії. Іронія долі – «швидка допомога» наскільки швидко виконала свій обов’язок і завезла потерпілого до лікарі, що навіть ніхто не помітив, що рука лишилася на дорозі. Автор не приховує свою думку: «А річ у тім, що ніколи не треба квапитись. Бо можна встигнути на кладовище раніше, ніж запланували» [173, 92].

Негативний модус цієї метафори виявляється у значенні «**нерухомість**», яке невластиве часові, однак поширене в абсурдистському

наративі. Так, герої новели О. Шинкаренка «На весільній машині далеко не заїдеш» застигають у минулому в певні й часовій площині і їхні спроби рухатися вперед зазнають краху. Особливість такого повороту полягає в тому, що персонажі усвідомлюють абсурдність і катастрофічність утвореної ситуації. Так, оповідач продовжує купувати подарунки для померлої доньки і постійно телефонує їй; товариш при кожній зустрічі представляє йому новий електродвигун зі своєї колекції, який виявляється давнім екземпляром. Дружина друга знімається в екранізації власної біографічної книги, таким чином вкотре проживаючи певний відрізок часу зі свого життя.

Рух часу традиційно виявляється в русі годинникової стрілки, таким чином годинник виступає метафоричним втіленням часу в художніх творах. Абсурдисти, як ніхто інший, звертаються до цього образу з метою показати час, що зупинився. У новелі «Полювання на риб» О. Шинкаренка зустрічаємо такий діалог: «Він тоді каже: «У мене годинник зупинився. Не ходить». Я йому кажу: «А куди ви хочете, щоб він пішов?» Каже: «Нехай забирається геть, щоб я його не бачив!» [207, 84]. Як бачимо, автор в цьому елементі твору вдається до гри слів, відштовхуючись від різних значень слова «іти», адже часові як абстрактній категорії не властивий рух за напрямом. О. Шинкаренко поєднує метафору «час – рух годинникової стрілки» і метонімію «годинникова стрілка – годинник», наділяючи таким чином нерухомий предмет здатністю до руху за напрямом, тобто використовує слово «іти» в прямому, а не переносному значенні. В іншій новелі цього ж автора – «Око» – герої розглядають через бінокль мешканців будинку навпроти наскільки детально, що мають змогу спостерігати у бабці на руці зупинений годинник. Окрім вказівки на час, цей епізод символічний у кількох планах. По-перше, старість як часова категорія вказує на приближення кінця, смерті, по-друге, бабця із годинником, що зупинився або в якому відсутні стрілки – символ традиційний для абсурдної прози і навіть інтертекстуальний. Так, у повісті «Стара» [193] Д. Хармса головний герой зустрічає на вулиці бабцю, яка тримає настінний годинник без стрілок, однак

озвучує на його прохання час. Незабаром вона з'являється у кімнаті чоловіка і цілковито підпорядковує його дії власним забаганкам. Коли ж за кілька годин він прокидається на підлозі, лежачи головою донизу, то виявляє у власному кріслі мертву бабцю. Подальший сюжет повністю концентрується на намаганні чоловіка позбутися мертвого тіла. Як стверджує Д. Токарєв, бабця з неробочим годинником символізує атемпоральність, відсутні стрілки – чорну діру, яка затягує героя і позбавляє звичного ладу життя [184]. Оскільки у творі О. Шинкаренка поява цього символу не виконує важливої сюжетної ролі, можна стверджувати, що тут йдеться більше про постмодерністський прийом діалогу з попередниками. У новелі «На весільній машині далеко не заїдеш» застиглість часу видає електрозозуля, яка набуває рис живої істоти, втім, як і інші елементи годинника: «Електрозозуля обережно визирала з-за дверцят. Зараз замкнеться реле і змусить її кувати переді мною. Ось продзвенів дзвоник, однак зозуля лишилася всередині, не обтяжуючи себе звичною безглуздою виставою. Тільки в шпарці поблискувало її кришталеве око» [207, 155].

Якщо у новелі «Око» бабця – всього лиш випадковий персонаж абсурдистського сюжету, то в новелі «Шматки Бегемота» цього ж автора вона займає ключову роль і виступає одним із виразників часу: «Я весь час годинник назад повертаю, або ж тримаю годинникову стрілку, аби вона не рухалася. Та де там! Мало пальці не повідрізало. Звичайно, краще зовсім зупинити годинник, але ж це самообман! У моєму віці краще спокійно сидіти на хвилинній стрілці та радіти, що вона не секундна» [206, 168]. Якщо в попередніх новелах час на годиннику спиняється і персонажі намагаються його завести, то в цій годинникова стрілка рухається надто швидко, і бабця, навпаки, намагається його спинити і таким чином продовжити своє життя. О. Шинкаренко вводить у твір іще одного героя – молодого хлопця, який символізує час як початок. Традиційно абсурдний персонаж також не знає, як правильно використати власний час, і що символічно – як і попередні герої, уявляє час в образі годинника: «А я іноді сиджу та дивлюся на годинник, бо

не знаю, що робити, – сказав хлопець, – Я тоді беру його до рук та починаю обіймати, пестити, цілувати, але він не відповідає мені взаємністю. Він просто цокотить, мов та бомба. Але не справжня. Годинник нікому не може зашкодити. Це вкрай нешкідливий пристрій» [206, 168]. І якщо на початку висловлювання мова йде про час, то наприкінці повністю концентрується на годинникові як предмету. Нагадаємо, що зламаний або зупинений годинник у середині ХХ ст. у західній літературі набув статусу бродячого мотиву, однак мав символічне значення, яке не переходило в буквальне прочитання метафори з подальшою абсурдизацією.

На основі метафори «час – рух» з негативним значенням, що вказує на нерухомість, вибудовує часову модель у новелі «Мене зварили» О. Стусенко: «Батьки і діти, друзі та знайомі, вищі й нижчі, такі й сякі – все одухотворене м'ясиво сплелося в гризні так, що перестало відрізняти її від нормального життя, а заскорузлість цього стану викликала в них відчуття стагнації, неруху, і тільки поява зморшок та лисин, побиті міллю, цвіллю й шашелем колись улюблені предмети широкого домашнього вжитку й одруження дітей, онуків, а чи сусідських дітей та онуків свідчили про те, що час таки йде. А не минає (їх стороною)» [174, 117]. Дієслова «йде» і «минає» вказують на рух, однак контекстуально перша метафора вказує на плинність часу, а друга – на марне його витрачання. За допомогою гри слів автор наділяє обидві метафори абсурдним значенням. Так, метафора «час іде» базується не на подієвості у житті героїв, а на насиченості життя людей навколо, зміні стану речей, а також на зовнішніх ознаках. Зморшки і лисина – атрибути часу, які не вказують на діяльність героїв, у творі набувають метонімічного перенесення і виступають виразниками змін, які вказують на те, що життя не минуло даремно. Інша метафора – «час минає», яка мала б вказувати на даремність існування героїв, поєднується з метафорою «життя проходить повз», що має таке ж значення. Обидві метафори мають спільний семантичний компонент, що позначає марність, однак поєднання їх в єдине ціле – «час минає стороною» – утворює абсурдну форму, оскільки життя як

носій подій може оминути людину, час може бути витрачений даремно, але час не може обійти її мимо.

Метафору «**час – вода**» абсурдизує у новелі з промовистою назвою «Послідовність» О. Шинкаренко: «Мій час тече неправильним чином, ти можеш це бачити, але користуватися цим соромно!» [207, 105]. Автор не розвиває сюжетний хід і не пояснює, що мається на увазі під неправильністю, і врешті зводить нанівець абсурдистський прийом, розкривши, що це всього лиш деталь сну персонажа.

Набуває абсурдної реалізації і метафора **«час – річ»**. Так, у новелі О. Шинкаренка «Зірка» дід визначає власний вік за збереженістю одягу. Герой буквально розуміє: якщо зношений кожух вказує на старість, то автоматично незношений вказує на молодість: «А мене дідом кличе! Який же я дід? Он кожух на мені – я ще в ньому парубкував – як новенький! А якщо кожух новенький, то я ще ого-го! Ану, каже, діду, дай-но розчешу твої сиві вуса, бо вже реп’яхів назбиралося» [207, 116].

Як уже зазначалося вище, в абсурдистських текстах досить часто кожному героєві властивий власний час і способи його вимірювання. Тут не мається на увазі традиційне поняття суб’єктивного часу, який здатен підпорядковуватися логіці певного індивідуума; тут ми розуміємо такий різновид часу, який базується на незвичайних, парадоксальних, а то й абсурдистських категоріях.

Життя як час вимірюється: вдихами й видихами велетів, що тримають небо: «Біда в тім, що понад хмарами вже нічого не буває. Туди не залітають навіть птахи. Таке життя може вам видатися одноманітним, але подумайте: коли вони роблять вдих, ви з’являєтеся на світ, а коли роблять видих – від вас залишається лише декілька нерозбірливих цифр» [206, 160] («Велети», О. Шинкаренко), строком дії органів-механізмів («Робот замість чоловіка», О. Шинкаренко).

Кохання як час вимірюється: прочитанням книги – дівчина зустрічалася з хлопцем, доки читала в його домашній бібліотеці книгу Д. Джойса («Сентиментальне», О. Коцарев).

Також автори новел вказують на **відрізки часу**, на які ділять власне життя герої і які проживають одномоментно. Так, персонажі новели «Анекдот про скелет у шафі, який ожив» О. Романенка у дитсадку не вирішили питання із калейдоскопом, і через сорок років власник знаходить колишнього друга, щоб забрати свою річ. Як виявляється із сюжету: обидва герої залишаються на рівні дітей, їхні цінності зовсім не змінилися, бажання мати калейдоскоп сильніше за інстинкт самозбереження. В іншій новелі цього ж автора – «Замальовка про те, як засмерділися гени Геннадія» – хлопчику дарують на восьмиріччя гени людини, і це стає визначним моментом у його житті. Через десять років він випадково розбиває коробку із дивним вмістом – і з завершенням цього періоду стає зрозуміло, що подарунок не робив хлопця визначним. Якщо у попередніх новелах мова йшла про певні відрізки часу життя, які герої сприймали як одну мить завдяки власній зацикленості на певній речі, то у творі «Бувальщина про те, як мер нагодував усе місто гівном, а також трохи про бабкократію» О. Романенко зображує часову модель, яка має постійне повторення, і яку умовно можна означити як «Вибори – покарання – вибори».

У новелі О. Шинкаренка «Макітра» визначальним у житті бабці є проміжок у тридцять років, однак навіть ті кілька моментів, до яких повертає її пам'ять, не становлять цінності: «Вона думає про сина, про те, що даремно він п’є, згадує, як тридцять років тому їздила на курорт у жовтні, і погода була погана, море штормило, вона цілий день читала роман-газету, іноді гуляла з чоловіком по місту, а одного разу, прокинувшись рано-вранці, раптом згадала, що тридцять років тому вона прокинулася рано-вранці чомусь дуже щаслива і навіть не від чогось, а просто так – без якихось причин. Причини з’явилися потім, і вона вже могла сказати, чого їй добре – чого погано, а тоді вона ще не знала. Марія Володимирівна дивилася на

дерево, дивилася і зовсім непомітно вмерла. Якщо нічого не приймати близько до серця, то швидкість руху світу неухильно збільшується» [207, 194]. Таким чином, модель часу в цьому творі будується на абсурдному заклику проживати дні безтурботно, а відтак – непомітно й швидко. У згаданому уривку відображені усі життєві цикли: згадка про молодість (перші тридцять років), зрілість (другі тридцять років), старість і смерть. Особливість відображення художнього часу в такому ракурсі полягає в тому, що бабця – один із уявних елементів, що населяють голову (макітру) головного героя, який нічим не займається і за допомогою примарних гостей намагається пришвидшити й витратити час.

У сучасній літературі досить популярним є використання часу як прийому містифікації читача [137]: за допомогою постійного зазначення конкретних часових ознак (вказівки на день року, годину дня тощо) автор надає фантастичному простору рис реальності. Подібний прийом інколи застосовують й абсурдисти, однак час у контексті набуває пародійного значення. Так, у новелі О. Романенка «Як коханець в електронному листі намагався призначити зустріч із коханкою» персонаж пише листа подрузі, в якому пояснює, чому він не може зустрітися найближчого дня. Далі він згадує і відповідно описує в листі, чому не може призначити побачення найближчими вихідними і взагалі протягом місяця. Іще згодом в листі випливають обставини, чому найближчий рік не варто на це розраховувати, і врешті часовий проміжок розтягується до кількох років: «На три роки ми повинні будемо попрощатися по-серйозному. І то це найменше. А взагалі – від трьох до п’яти» [159, 91]. Наприкінці герой радісно озвучує конкретну дату й конкретну годину: «Але попередньо домовимось на 2013 рік, 12 травня, це неділя буде, ОК? Я прийду до тебе або можемо в ресторан якийсь піти… Чи в кіно? Ну то вже спишемось, гаразд? Давай, після обіду десь, а то я зранку навряд чи зможу. На другу, ага? Тоді домовились. А зараз буду вже лягати, завтра день тяжкий… До побачення, Інно! До зустрічі!» [159, 92]. Автор не намагається обманути ні адресата листа, ні читача твору: часова

деталізація підкреслює абсурдність вчинку персонажа, оскільки стосується не минулого, а майбутнього кількох наступних років.

Минуле як окрема часова категорія знаходить вияв у творчості абсурдистів не часто, оскільки більш популярним є використання єдиного метачасу, який не ділить життя героїв на відрізки вчора, сьогодні, завтра. Однак варто згадати про особливості використання цього образу в тих творах, у яких він присутній. Так, у новелі О. Коцарева «Як важливо вміти перетворюватись» минуле накладається на сьогодення: герой постійно намагається віднайти різні деталі радянської доби навколо себе: «А ще траплялося зі мною таке, що раз на якийсь тиждень чи два я починав постійно думати про минуле. Про ті роки, коли мене в цьому житті ще не було: один раз я міг думати про сімдесяті роки, другий раз про двадцяті чи тридцяті, й ставали тоді мої прогулянки значно осмисленішими – я тепер шукав у кожному будиночку, мостику, парканчику чи деревці чогось такого, що з'явилось у ті роки, про які я думав: старого вікна, напису старими літерами, картинки з далекого десятиліття, старої моделі чи величезного старого дерева. І міг раптом одягти червону краватку з величезними білими горошинами або ще більші чорні окуляри» [92, 58-59]. Найбільше героєві подобалося сидіти на березі річки на території науково-виробничого об'єднання, де він працював, і уявляти міст, що був на цьому місці кілька десятків років тому, але про нього ніхто не знав. Згодом у героя з'явилася подруга на роботі, з якою він перетинався лише у їдальні. Для того, щоб бачитися чи спілкуватися по телефону їм доводилося шифруватися. Персонажі постійно відчували нагляд і переслідування, і одного разу врешті, коли вони вирішили зустрітися, за ними була організована погоня. Усі описані дії нагадують методи спецслужб, але оскільки рядовий робітник не міг становити зацікавлення для відповідних органів, то мова йде саме про уяву, розбурхану постійним інтересом до найтаємничіших історичних подій XX ст. Ключовий момент втечі героїв – перехід через річку у місці, де мав

бути міст. Таким чином, міст уособлював перехід до минулого, і персонажі зробили свій вибір.

У новелі цього ж автора «Ненав'язлива легкість подвигу» зображується інша модель образу минулого. Він також накладається на сьогодення, але уже з іншою метою: вказати на абсурдну девальвацію історичної пам'яті. Так, у новелі змальовані типові жителі міста на окупованій території під час Другої світової війни в усій повноті найгірших рис: алкоголізм, проституція, поножовщина. Федір, Іван і Микола з ревнощів убивають Машу і її коханця-німця, а на ранок і їх самих знаходять кулі поліцаїв. Через кілька років на перехресті відкрили обеліск пам'яті чотирьох комсомольців-патріотів. Таким чином, О. Коцарев зобразив дві різновекторні моделі минулого: одна – реальна – залишилася в пам'яті одиниць очевидців, інша – героїчна, але оманлива – реалізується в сьогоденні. Минуле – це завжди всього лиш суб'єктивне сприйняття окремим індивідуумом пройдешнього часу з урахуванням відомої йому інформації, проте автор навмисне використовує різнополюсні варіанти конкретної події, вказуючи на абсурдну здатність часу спотворювати минуле і ставлення до нього.

Минуле як сукупність певного досвіду, вражень і стереотипів, що назавжди залишаються з людиною, зображує у своїй новелі «Запис про те, як один хлопець закохався в товстуху» О. Романенко. Дівчину, яка у дитинстві мала надлишок ваги, продовжують сприймати такою навіть після того, як вона схудла, відповідно до цього будують і власне ставлення до неї: вважають, що її не можна брати заміж тощо. Дії персонажів, як і стереотипи їхнього мислення – підкреслено абсурдні, а минуле як часова категорія досить чітко присутнє в теперішньому не у традиційному ракурсі «причина – наслідок», а як нерозривне ціле.

Образ майбутнього також своєрідний. Зокрема прийом накладання майбутнього на теперішнє використовує Т. Малярчук. У новелі «Чоловік і його собака» авторка постійно вкраплює в досить лінійний хронологічний сюжет згадки про те, який наслідок від сьогоднішніх дій персонажа буде

згодом. Таким чином, доки сюжет розвивається до смерті кожного із героїв, про це читачеві уже вдосталь відомо, історія доповнюється лише абсурдними деталями. Із самого початку автор пропонує думку, що родина Тодорів проклята, оскільки батько працює наглядачем у колонії політв'язнів. Тому жодна зі смертей уже не видається випадковою, навіть більше – здебільшого вони саме випадкові, а тому абсурдні: так, наймолодший Тодор потрапляє на санчатах під колеса вантажівки в трирічному віці, молодшому Тодору на ногу впав кравецький станок, що стає згодом причиною смерті, батька – Тодора-старшого – загризають його ж вірні пси («Для них не було господарів і не було ворогів. Для них був лише той, хто хоче втекти» [126, 153]).

У новелі «Полювання на риб» О. Шинкаренко зображує інше майбутнє. Так, для персонажа сьогодні й завтра тісно злиті, він не відчуває між ними межі, тому практично не виконує ніякий дій, оскільки планує їх здійснити у майбутньому. За рахунок повної бездіяльності час збігається в одну точку – точку нуль, і навіть бажання вчинити самогубство нездійсненне, оскільки майбутнє для героя не настає. Можна стверджувати, що персонаж практично уже мертвий: «Ось уже котрий тиждень він прикидає, як би це донести до рота ложку супу і при цьому не розплескати жодної краплі. Іще хоче винайти найлегший спосіб мандрувати у часі, використовуючи при цьому тільки мильницю, консервний ніж та шворки від старих черевиків. Але про що б він не розмірковував – весь час доходить висновку, що не пізніш як післязавтра необхідно вкоротити собі віку» [207, 85].

Абсурдистського трактування зазнає також **образ вічності**. Традиційно на вічне каяття, неспокій душі й блукання світами заслуговують ті, хто вчинили гріх. Генії науки або мистецтва, навпаки, вічне визнання отримують як заслугу. Однак абсурдисти піддають сумніву усталений лад. Так, О. Стусенко в новелі «Вікна в позадвері» вказує на «неприкаяність письменницької персони» [217, 602], де постійні повернення поета зі світу мертвих, як і сама смерть, – усього лиш спосіб привернути до власної слабкої творчості увагу поважних критиків і читачів. Однак абсурд полягає в тому,

що герой новели не зазнає слави, але водночас втрачає з-під контролю здатність помирати й оживати. Події, свідком яких стає поет, постійно повторюються за принципом часової спіралі, вони не впливають на нього і від нього ж не залежать. Таким чином часовий простір замикається, тому навіть у власній смерті персонаж уже не впевнений. Людина підкорила собі здатність, якою володіє лише Бог, а в наслідку це обернулося для неї іще більшою несвободою.

У поетиці абсурду сюжетно-композиційна структура творів зазнає змін, які, найперше, знаходять вияв через категорії художнього часу і простору. Так, художній простір поєднує в собі традиційні виміри – закритий простір (кімната) і відкритий (дорога), однак абсурдистської трансформації набувають його ознаки. Це і транспорт як в'язниця людської свідомості в новелах О. Коцарева, і простір смерті, заручниками якого стають герої О. Стусенка, і політичний простір О. Романенка, де політики потрапляють в пастку власних обіцянок, й історичний простір, де реальні історичні постаті зазнають абсурдистського перетворення завдяки необмеженій уяві Ю. Винничука – і нічого із цим не можуть вдіяти. Отже, простір в абсурдистсьикх новелах – перш за все пастка, перешкода, точка неповернення тощо. Подібної трансформації набуває і художній час. Автори новел вдало використовують абсурдистське розгортання традиційних метафор «час – гроші», «час – рух», «час – вода», «час – річ», вказуючи на марність існування календаря й годинника у житті своїх персонажів. Час вимірюється, здебільшого, за допомогою абсурдних показників: прочитаними книгами, вдихами й видихами велетів тощо. Образ минулого накладається на сьогодення і керує ним, досить часто персонажі стають залежними від чужих стереотипів і шаблонів минулого. Майбутнє також показане як категорія, яка не відокремлюється від теперішнього, саме тому час застигає й не рухається, бо завтра, на яке заплановані певні дії – не наступає. Як для часу, так і простору ключовою одиницею виміру є нуль,

який герої не можуть подолати, а тому не зазнають, здебільшого, ніякого розвитку.

2. 4. МОВЛЕННЯ ПЕРСОНАЖІВ

Протистояння людини і світу, неможливість досягнути порозуміння є ключовим у філософії абсурду. У літературі воно виявляється насамперед у некомунікативності персонажів.

Питання некомунікативності першими порушили не абсурдисти. З цілковитим нерозумінням своїх поглядів читачами й оточенням стикнувся Ф. Ніцше, що прирікало його на певну ізольованість й самотність. У своїй праці «Так казав Заратустра» німецький філософ порушує проблеми, пов’язані з процесом комунікації, однак не розв’язує їх. Комунікація між людьми, на його думку, неможлива, оскільки вони не мають спільної мети, а, отже, й спільного шляху [75, 37]. Артур Шопенґауер стверджує, що прагнення людини до спілкування – згубна звичка, оскільки наражає на небезпеку знайомства з аморальними особами, тому справжнє щастя – самотність, але для цього потрібно мати достатньо сенсу в самому собі [212, 291].

Дж. Катц вважає, що запорука успішної мовної комунікації – однакові зв’язки між значенням і звучанням в усіх співрозмовників [136, 239]. Ці проблеми активно обговорюються у філософських концепціях діалогу ХХ століття, зокрема в богословському аспекті її розвивав М. Бубер, у культурологічному – М. Бахтін. М. Бубер і К. Ясперс аналізували діалог «як засіб комунікації, у процесі якої виявляються стосунки партнерства, рівності, відкритості, взаємоповаги: діалог розглядається як засіб спілкування, в ході якого стимулюється моральне та духовне ставлення обох сторін комунікації» [204, 262].

Важливе місце дослідження комунікації, що не відбулась або не досягла передбачуваних результатів, займає у мовознавстві. О. Яшенкова, розглядаючи причини неуспішної мовної комунікації, однією з них називає

комунікативний саботаж – свідоме ігнорування розмови, що, втім, виходить за межі нашого дослідження, хоча також завершується комунікативною поразкою. Нас більше цікавить нерозуміння між учасниками діалогу, на яке впливають не психологічні чи ментальні чинники, а їхня особистісна нездатність розуміти когось, окрім себе. Адже абсурд проникає глибше, він руйнує діалог не на рівні мовлення, а на рівні людської потреби розуміти й визнавати думки свого ближнього, сприймати почуте і взагалі чути. Небажання чути (і бути почутим) породжує такі явища, як абсурд і розірваність комунікативного зв'язку. Небажання враховувати інтереси й потреби одне одного, а також полярність цілей розмови – одні з руйнівних чинників комунікативного процесу [219, 179].

Повну деградацію комунікації мовознавці вбачають у текстах драматургів-абсурдистів. Абсурд проник у літературу через драму, а основа цього літературного роду – діалогічне / монологічне мовлення персонажів, тому закономірно, що найлегше було втілити роз'єднаність людства, нерозуміння, відсутність спільних шляхів і цілей саме на рівні комунікації. Однак у новелі, про яку далі йтиме мова, занепад комунікації як засіб розкриття абсурдності світу й конкретного життя героїв також відіграє важливу, хоч і не завжди провідну роль.

І. Попова-Бондаренко [153] звертає увагу на мовчання, яке є невід'ємним елементом комунікації. Для нашого дослідження воно теж матиме неабияке значення, оскільки «в звичайному житті мовчання інколи не має сенсу (відразу ж зауважимо – для того, хто в нього «занурюється»): людина може мовчати «ні про що», може просто задуматися, розслабитися. У творах художньої культури мовчання завжди комунікативно навантажене, завжди знакове, релевантне. Воно має своє місце в типології художньої комунікації, свою мову, свою поетику» [153, 31-32].

Аналіз мовлення персонажів посідає вагоме місце в літературознавстві, зокрема у дослідженнях драматичних творів, у яких комунікації відіграють домінантну роль і належать до ключових жанрових ознак. Дослідники

«театру абсурду» значну увагу приділяють цій темі. В. Мартинюк, розглядаючи комунікування як елемент художньої структури драматичного твору («об'єкт зображення»), виділяє два способи побудови мовленнєвих актів у художньому тексті: комунікування за законами живого мовлення, що виступає засобом вираження намірів персонажа, і комунікування як образ, окремий елемент художньої системи. Зауважимо, що це особливості драми, які й досліджує В. Мартинюк [132]. У новелі комунікації також можуть виконувати роль головного героя, що буде проаналізовано далі. На основі п'єси «Мина Мазайло» Миколи Куліша В. Мартинюк створює досить повну типологію комунікативних розладів:

1. Прийом «квазідіалогізму» полягає в нереалізації ілокутивної сили, коли мовцям не вдається зрозуміти одне одного. Виражається це в кількох монологах, які, розвиваючись паралельно, суто формально мають вигляд діалогу, але на рівні змісту не утворюють єдиного цілого.

2. Використання мовних шаблонів, штампів, які підміняють живе мовлення, знецінюють його – не лише засіб вираження, а й мету висловлювання.

3. Псевдокомунікування – розвиток кількох паралельних діалогів (монологів), які формально між собою подібні. Ця подібність і є метою їх створення, зміст втрачається.

4. Підміна персонажа іншим у процесі мовлення – як підтвердження відсутності відмінностей між схематичними й типологічно подібними персонажами.

5. Прийом qui pro quo – мета комунікації не реалізується через помилку або нестачу знань.

6. Заникання адресата чи адресанта мовленнєвого акту.

7. Нездійсненність перформативного висловлювання [132, 291-298].

Типологія комунікативних невдач розроблена на основі одного драматичного твору, тому, хоч і максимально розкриває абсурдність мовлення в проаналізованому тексті, однак її не можна вважати повною і

завершеною. Зокрема, для дослідження занепаду комунікації в новелістиці, позаяк не враховані особливості саме цього жанру.

Для здійснення нашого дослідження необхідно повно розглянути і проаналізувати праці літературознавців про комунікацію в абсурдистських драмах, оскільки абсурд узагалі й нереалізований діалог зокрема найяскравіше знайшли своє вираження в цій царині літератури, де, закономірно, і найбільш вивчені. А. Малій досліджує особливості поетики творів Г. Пінтера, важливе значення надаючи комунікаціям: «…його персонажі – це люди з «розірваною свідомістю», і найяскравіше це виявляється в їх діалогах, де слова омертвіли і втратили свою значимість, – вони лише заповнюють простір, який одночасно і з'єднує, і роз'єднує персонажів, і чим більше пустка заповнюється цими омертвілими словами, тим сильніше вона відчувається, а діалоги перетворюються на «безперервний процес автоматизованого мовленнєтворення» [123, 72]. Дослідниця виділяє такі особливості: герої протягом однієї розмови кілька разів змінюють вектори своїх поглядів, суперечать собі, безпричинно симпатії змінюють на антипатії і навпаки, діалог часто будується навколо одного й того мотиву, однієї й тієї ж теми, однак використання дріб'язкових висловів є промовистим, і говорить про незрозумілу тривогу співрозмовників, натягнутість їхніх стосунків, приховану боязнь тощо. І лише кілька фраз розкривають стан речей у п'єсі. А. Малій окреслює це явище як «підтекст», який і є головним виразником ідеї, саме в ньому реалізується комунікативна мета твору. Пінтер привертає увагу до штучності спілкування своїх персонажів, перетасовуючи їх, мов колоду карт, і при цьому залишає сталими теми їхніх розмов [123, 73-74]. Цей прийом дещо схожий на згаданий у типології В. Мартинюка – підміну персонажів, тому детальніше на ньому зупинятися не будемо. Також А. Малій виділяє такі елементи абсурдної комунікації, як мовчання (уже згадувалося нами вище), паузи і повтори. Герої Пінтера бояться мовчання, вони ладні говорити на найдріб'язковіші нікому не цікаві теми, лиш би уникнути мовчанки. Пауза протиставляється

репліці й інформативніша за неї. Адже якщо висловлювання взагалі не наповнене змістом, то відсутність подібних висловлювань є вираженням певної потреби мовця не говорити. Як зауважує дослідник, слова персонажів не є безглуздими, абсурдним є постійна повторюваність одних і тих же реплік, перемежування фраз необґрунтованими паузами тощо [121, 50]. Тому драматург використовує улюблений прийом – «повтор персонажем однієї думки, коли сам акт повтору є важливішим для розуміння ситуації, ніж фактичний зміст сказаного» [121, 51]. У своїх драмах Пінтер неодноразово використовує улюблений прийом побудови діалогу – прийом допиту. Він полягає в швидкій зміні питань звинувачувального характеру, за рахунок чого не помітно розбіжностей понять і смислових невідповідностей і як наслідок повну беззахисність допитуваного і неспроможність захиститися від цього «лінгвістичного» насильства» [121, 51].

Часто прийоми конструювання діалогу в абсурдистських творах мають лінгвістичний характер, тому для їхнього розгляду варто звернутися до мовознавців. В. Андрієвська на прикладі франкомовної драматургії показує, як мовленнєвий акт зі змістового плану повністю переходить у формалістичний, втрачаючи основне – розуміння. Авторка розглядає один із найважчих і найбезглуздіших комунікативних розладів: заміна висловлювань звуками, що вказує на повну нездатність встановлювати комунікативний контакт співрозмовниками. У дійових осіб немає не лише тем для спілкування, а й приводів, щоб його розпочинати [2, 5]. Також цікавий і неординарний прийом утворення псевдоприслів'їв. Співрозмовники навперебій утворюють речення, за синтаксичною структурою і формою подібні до прислів'їв, однак на рівні змісту – такі ж безглузді, як і інші висловлювання персонажів [2, 6-7]. Інший прийом, описаний дослідницею, полягає в тому, що висловлювання як таке звучить і реалізується, однак до його утворення й озвучення залучені всі учасники мовленнєвого процесу, від складу до словосполуки кожен вносить щось у фразу, і таким чином абсурд полягає в тому, що «жоден із учасників діалогу не є у змозі створити

повноцінне висловлювання» [2, 8], тобто людина втратила комунікативні навички. Антикомунікація – прийом, що базується на повторі персонажами кількох слів, частина з яких вигадані. В. Андрієвська вказує на подібність цього прийому до фонетичних вправлянь, але аж ніяк не до діалогу, і хоч висловлювання граматично відповідають нормам мови, зміст утрачається через велику кількість неіснуючих слів [2, 8-9]. Мовознавець Г. Бернар звертає увагу на прийом поєднання слів із різними стилістичними відтінками. Зокрема, вживання слів іноземного походження (латинські, французькі, німецькі та ін.) в іншій комунікативній ситуації мало б створити враження освіченості персонажа, одначе у поєднанні з варваризмами й іншою стилістично зниженою лексикою лише підтверджує абсурдність його висловлювань [16, 121]. О. Любенко зауважує, що вживання лайки для абсурдистських текстів не є новаторським, оскільки коли між людьми немає порозуміння, то саме нецензурна лексика створює її ілюзію [118, 118].

У літературознавстві особливості абсурдистського мовлення розглядає, зокрема, Ю. Горідько, наводячи приклади алогізмів – висловлювань із порушеними логічними зв’язками – у драматичних діалогах [46, 34]. Найяскравішою ознакою абсурдистського твору дослідниця вважає неіндивідуалізовані мовні партії. Прийом монологізації діалогу полягає в тому, що один із учасників комунікації промовляє лише частину висловлювання, а доповнює і завершує його другий, проте завершеності озвучена думка при цьому не набуває. Інколи автори-абсурдисти вдаються до словогри, яка у відповідному контексті підтверджує нереалізацію комунікативного акту. Про гру слів як прийом також говорить В. Короткевич, зокрема зазначаючи, що «фабулою «керує» не драматична дія, а гра в ситуацію і гра зі словами. У текстах головує принцип індетермінованості, відповідно до якого відторгається всезагальна закономірність, причинно-наслідковий зв'язок і залежність. Мова втрачає свою комунікативну функцію. Розмова перетворюється в фабульну дію» [89, 168]. Поняття гри досить часто згадують у контексті дослідження

комунікативно складової абсурдистських текстів. Як зазначає О. Любенко, гра дає змогу вийти за межі, тобто передати те, що не здатна людська мова, тому закономірно, що в абсурдизмі гра набуває статусу другої мовної системи, більш досконалої та красномовної порівняно зі звуковою. Важливими стають жести, пантоміма, позування, рухи, можливості яких безмежні [118, 115]. Поняття гри на рівні комунікації з'являється, коли компоненти розмови містять логічні зв'язки, але при цьому спілкування загалом створює враження хаосу, – стверджує А. Ткачова, дослідниця постмодерністської драматургії, у якій знаходить і елементи абсурдизму. Герої аналізованих нею текстів спілкуються, не виходячи за рамки нормальної поведінки для сучасної людини, проте завжди лишається враження хаосу. Однак деякі дослідники заперечують можливість використання прийому гри слів у творах абсурдистів. Зокрема В. Лук'янова зазначає, що у них «повністю відсутні моменти навмисного неправильного тлумачення репліки співрозмовника (тобто гри слів), оскільки співрозмовник щиро сприймає мовлення співбесідника в прямому значенні. Причиною цьому є те, що всі персонажі за своїм характером і поведінкою є дітьми…» [117, 12].

А. Ткачова наводить інші приклади нездатності до здійснення комунікації. Зокрема у постмодерністських творах нерідко зображується персонаж, який поглинає інформацію з різноманітних джерел, але не в змозі її обробити, це виливається у фрагментарність, обірваність, алогічність тексту, відсутність основи й контексту, як наслідок – абсурдність. Дослідниця порівнює фрагменти з пазлами, які можна скласти докупи, але при цьому цілісної картинки не вийде [183, 174].

Філософ І. Кулікова посилається на слова С. Беккета, який свого часу писав, що між людьми неможлива комунікація, бо не існує засобів комунікації, і відразу ж зауважує, що в рамках вистави драматург не може оперувати лише безглуздим текстом. С. Беккет ідею неможливості комунікації вирішує сценічними засобами. Простір, в якому замкнені його

герої, ізолює від суспільства, а самих героїв позбавляє можливості нормально рухатися, бачити, сприймати, логічно мислити, а отже, і потреби обмінюватися думками. Драматург виходить за рамки деградації мовлення персонажів, створюючи абсурдні умови для цієї деградації [103, 15]. Прозаїк, для якого комунікації персонажів не є основними у арсеналі засобів вираження, може послуговуватися й згаданими вище прийомами, створюючи некомунікативне середовище, і водночас поглиблювати різноманітними деталями, які не реалізовуються у творі, призначеному для сценічного втілення, але можна досить вдало застосувати у новелі.

Літературознавець І. Татура розглядає мову в ранніх п'єсах Е. Йонеско як головного героя. Також на прикладі творчості драматурга аналізує різноманітні прийоми (алогізм, нісенітниця, невідповідність між словами і діями, заміна слів беззмістовними звукосполученнями тощо). Зокрема характеризує прийом логічного абсурду, за якого виникають розбіжності тези і висновків. Дослідник звертається до тлумачення поняття «абсурд» (surdus – глухий та absonus – какофонічний), з чого робить висновок, що неможливість комунікації закорінена глибоко в це слово, що воно початково і є виразником розходження між потребою людини бути почутою і глухістю суспільства [177, 193].

Переходячи до аналізу абсурдної комунікації в новелі, зазначимо, що деякі літературознавці знаходять подібність між драмою і новелою. Зокрема, спільними рисами вважають економію мистецьких засобів і наявність конфлікту, який неодмінно має бути розв'язаним. На цю особливість звертали увагу В. Шлеґель, Т. Сторм, Ф. Шпільґаґен. На думку Ф. Шпільґаґена, ледь не кожна новела може бути перетворена на драму, оскільки новелістичний матеріал майже завжди і драматичний. Як зазначає І. Денисюк, «новела теж любить діалоги. Але є різниця між діалогом драматичним і новелістичним – у новелі він не такий гранчасто-гострий, а на нього накинутий певний епічний серпанок, він вставлений в епічну рамку з її дистансуючими модусами спомину. Оповідь у новелі знає прийом

скорочення, непрямої мови, певної конспективності, сплаву авторської мислі з мовою персонажа» [53, 133]. Одна з типологічних рис новели – лаконічність, що стосується й мовлення персонажів, тому часто неможливість комунікації між героями твору схована не в їхньому безпосередньому діалозі, а в діях, сюжетних колізіях.

Наведемо приклади найпопулярніших моделей комунікації у абсурдистській новелістиці.

«**Адресат = адресант**» – така модель комунікації відтворена в новелі «Зробили з України» Олександра Стусенка. Для п'яної людини, а саме таким і є головний та єдиний персонаж твору Валєра Валер'янович, така ситуація цілком природна. Чоловік випив, хоче виговоритися і знаходить співрозмовника у власному віддзеркаленні. В. Андрієвська називає цей різновид абсурдистського діалогу автокомунікацією [1, 120], який полягає в тому, що персонажу немає з ким поговорити або у нього відсутнє бажання спілкуватися з реальними людьми. Однак у новелі «Зробили з України» абсурд схований значно глибше: чоловікові немає чого сказати навіть собі. На столі дві склянки, два надкушені огірки, і навпроти нього сидить чоловік, який, судячи з його відповіді на запитання «Ким тебе звуть?», доводиться йому кумом. Розмова, якщо так можна назвати спілкування зі своїм відображенням, іде по колу і має лише два ключові смислові центри. Перший висловлений ще на початку тексту: «Зробили з України срач, європейський нужник!» і далі звучить лише в інших трансформаціях («Так от, обгидили, куме, страну, що й сказать низзя!», «Понімаєш, куме, бардак такий кругом, що просто… капєц якийсь…» [173, 50-51]). Другий смисловий центр – у намаганні головного героя виявити, хто ж таки його співрозмовник. Валєра Валер'янович постійно забуває і постійно перепитує, тому часто його уявний друг нагадує, що він кум, навіть тоді, коли його не запитують. Також його роль у діалозі зводиться до протяжного «Да-а», яким він підтверджує кожну думку головного героя. От тільки думка у чоловіка одна й та ж, і запитання одне й те ж, і ця розмова могла б тривати вічно, якби п'яний не розбив

дзеркало. Отже, у творі прозвучала практично лиш одна думка, яка до того ж винесена у заголовок. Думка шаблонна, стереотипна, до неї вдаються люди, незадоволені собою, своїм життям, сімейними стосунками. Тоді намагаються знайти винного в негараздах у масштабному вимірі, щоб не так упадала в вічі нереалізованість саме цієї «маленької» людини.

«А ще йому снились куми та племінники, зяті й тещі, свати й троюрідні сестри, батьки, матері, брати й братки, тітки, дядьки, прабабусі та ще якісь люди, яких він не знав. І вони його, певно, не знали, бо ставились до нього так, наче його нема» [173, 53]. Вся трагедія й абсурдність існування Валєри Валер'яновича полягала не тільки в тому, що всі «ставились до нього так, наче його нема», а й у тому, що він теж так до себе ставився. Бачив себе у дзеркалі, але сказати собі ж було нічого, як і відповісти.

Подібну комунікативну модель спостерігаємо у багатьох новелах Іздрика. Найперше це пов'язано з тим, що автор постійно вдається до двійництва. Так, у «Димедролі» Ездра перетинається зі своїм альтер-его у горах, вони намагаються дістати наркотик, не знаходять спільної мови і врешті гинуть. Двійник як розщеплення героя на кілька особистостей по самій своїй природі передбачає відсутність контакту й неможливість порозумітися, що добре відображають їхні діалоги.

Із психології добре відомо, що натовп легко приймає ту думку, яку йому підкинуть. Також цю тезу можна застосувати до населення сіл, де будь-який вислів чи плітка неодмінно стає надбанням громадськості. Про такий випадок, де на розвиток мислення, що відображається у мовленні, впливає **шаблонність суспільної думки**, ідеться в новелі Олега Романенка «Запис про те, як один хлопець закохався в товстуху». Головний герой Анатолій приїжджає в село до друга на весілля. Утікаючи від нудьги, потрапляє до хати, де й бачить дівчину своєї мрії. Далі хлопець звертається до друга, щоб дізнатися про свою пасію і чує у відповідь: «…Корова її називають» [159, 178]. Ця історія була б цілком звичною, якби не одна деталь: дівчина насправді була худа.

«– Слухай, – сказав він Шапіку, – он вона сидить, бачиш? Це вона. Придивись – вона не товста, ти, мабуть, із кимось сплутав.

– Слухай, – сказав Шапік, дивлячись у очі Анатолія, – вона найтовстіша баба у нашому селі, про це всі знають. Ти з'їхав з глузду?

– Та яка ж вона товста! Подивись на неї!» [159, 186].

Ключові слова новели – «про це всі знають». Про це знає друг і всі односельчани, навіть мама Вєра, і, що найдивніше, – дівчина, яка теж називає себе Коровою:

«–… Тільки чому усі тебе називають…

– Корова?

– Так, вибач.

– Нічого, я вже звикла.

– То чому?

– Бо я товста. Як корова.

– Ви що, всі змовилися тут? – обурився Анатолій.

– Я найтовстіша в селі.

– Ти знущаєшся з мене? Ти не товста! Ти прекрасна!

– Я так товста, що мене можна щодня виганяти у яр пастися, – сказала вона серйозно» [159, 190].

Суспільна думка одностайна, і дівчина намагається не випадати з колії, хоча й схудла півроку тому. Це лише Анатолій, що приїхав на два дні в село, бачить дівчину такою, яка вона зараз.

Розгорнуті діалоги у новелі досить поширені, і стають тим художнім засобом, за допомогою якого розкривається ідея твору і розгортається сюжет. Це не абсурдна комунікація, це комунікація, яка виявляє абсурдність інертної одностайності.

Сюжет новели Олега Шинкаренка «Розумна Марійка» повністю тримається на діалозі. Дівчинка хитрістю заманює дорослого чоловіка до скрині, а потім заробляє гроші на показах і, врешті, продає його одній жінці. Те, що всі ці дії – абсурд, визнає і головна героїня:

«– Ви б хотіли побачити абсурд? – спитала Марійка у солдата.

– Що побачити? – не зрозумів солдат.

– Дорослий чоловік усередині скрині – хіба це не абсурд?..» [207, 36].

Однак мовлення персонажів цієї новели ми розглянемо в одному ключі: використання мовних шаблонів. Перш за все, зауважимо, що більшість мовознавців вважають, що вживання штампів, кліше тощо вказує не лише на стереотипність мислення комунікантів і бідність їхнього лексичного запасу, а й на нежиттєздатність розмови як такої, коли співбесідники в такий спосіб уникають діалогу, хоча суто формально він відбувається.

«– Як ви гадаєте, скільки мені років? – запитала вона Івана Петровича.

– Ну, я думаю, років вісім, – відповів Іван Петрович.

– Ах, ви мені лестите, зніяковіла Марійка, – насправді мені десять років. Але на вигляд я нівроку молодша і ніхто й ніколи не давав мені більше дев’яти» [207, 33].

Процитований шматок діалогу яскраво свідчить про те, що дівчинка застосовує шаблони спілкування дорослих людей, і що найголовніше, її тридцятивосьмирічний співрозмовник підтримує таку тактику розмови. Коли Марійка зауважує, що чоловік виглядає на всі п’ятдесят, бо, напевно, палить сигарети без фільтру, Іван Петрович перераховує всі марки тютюнових виробів, які він вживає, і пояснює, чому надає перевагу дешевим маркам. Якщо на початку обоє говорять «дорослою мовою», то згодом автоматично переходять на «дитячу». І якщо з вуст десятирічної дівчинки вислови «Цього я не знаю», «Не скажу», «Може й буде, може й загуде» звучать цілком природно, то фрази Івана Петровича «То що ж ти, всерйоз гадаєш, що я за десять гривень полізу в цю дурнувату скриню?», «Так от, можеш дати собі спокій, я туди не полізу» свідчать про його дитячу наївність, підтвердженням цьому є той факт, що після демонстрації дівчинкою купюри, чоловік самовільно опиняється у скрині.

Вживання Марійкою слів на кшталт «абсурд», «візія», «на загал», «оказія», правильна побудова речень, літературна мова – підкреслюють

абсурдність не лише діалогу як такого, а й ситуації, яка описується. Підприємлива дівчинка помиляється лише раз, коли говорить, що купить на виручені за продаж необачливого дядька гроші «цукерків». Однак так її плани і не здійснюються, бо вона потрапляє під трамвай: «Ці маленькі дівчатка поняття зеленого не мають про правила вуличного руху!» [207, 38], – зазначає автор. У цьому й полягає найбільший абсурд цього твору: дитина говорить дорослою мовою, знає основи менеджменту, реклами, комерції, легко спілкується на дорослі теми: з чоловіками – про куріння, з жінками – про фізичну користь від чоловіків, і при цьому не знає елементарного: як переходити дорогу.

У новелі Олега Романенка – «Сумний анекдот про філософію, завдяки якому читач має змогу зрозуміти, що за нафіг» – здатність розуміти одне одного, знаходити контакт, спілкуватися – одні з основних, хоч і дещо замаскованих **проблем** твору. Автор грайливо, в стилі анекдоту викладає історію Володимира, що постійно відвідує своїх друзів, які вже кілька років перебувають на лікуванні в психіатричній лікарні. Візити до Юрія здебільшого обмежуються мовчанкою обох, а до Петра його не пускають, бо той належить до буйних пацієнтів. Троє хлопців були найкращими друзями, однак це не завадило Юрієві одинадцять років тому просто посеред вулиці з'їхати з глузду, а Петрові через шість років по тому – через нещасливе кохання і наркозалежність. Володимир навіть трохи заздрив Петрові, бо навіть нещасливого кохання ніколи не зазнав. Обох друзів він свого часу відвів до психлікарні, адже всі жили поруч. І ось тепер їх відвідує, розпитує в лікаря, чи вони одужають, намагається знайти контакт. І дивується, чому не допомагають ліки, від яких піна в кутиках губ у Петра і відсутній погляд у Юрія, адже ж минуло скільки років! Усі троє колись дуже захоплювалися філософією, тому хворі друзі навіть у лікарні не припиняли читати філософські трактати. Врешті одного дня на філософські теми з Володимиром починає розмовляти кондуктор у тролейбусі, потім до них приєднується міліціонер, з яким він і потрапляє до тієї ж психіатричної

лікарні. Його персона нікого не цікавить, тому він швидко опиняється в палаті Юрія, який легко йде на контакт, вони говорять про минуле і про те, що сталося за останні одинадцять років. Домовляються сходити у гості до Петра, а ввечері відвідати дівчат, бо тут це єдина розвага. Медсестра занесла його речі й показала, де краще ліжко. Сюжет викладений у жартівливому дусі, на перший погляд, зовсім безтурботно і безпретензійно. Однак порушуються досить актуальні для сучасного суспільства проблеми, зокрема проблема можливостей спілкування. Два світи: один – здорових людей, другий – психічнохворих, зважуються на одних терезах. І з часом дедалі менш зрозуміло, в якому з них живемо ми. Кожен із друзів мав купу причин бути невдоволеним своїм життям: нещасливе кохання чи взагалі його відсутність, не та робота і тому подібне. У психіатричній лікарні таких понять нема. Хворі не спілкуються зі здоровими, однак, як виявиться згодом, здорові, напевно, їх просто не чули. І тільки після передозування філософією Володимир відкриває для себе не тільки те, що його товариш Юра говорить, як і раніше, а й те, що його друзі живуть повним життям, ходять до дівчат, вибігають на вулицю за сигаретами, і – що головне – спілкуються. Тому цілком можливо, що їх божевілля – всього лиш схованка від світу, який не чує.

Проблема неможливості спілкування порушена майже у кожній абсурдистській новелі. Вкрай рідко автори зображують ситуацію, за якої порозуміння можливо досягнути. Тому більшість персонажів вдаються до втечі від проблеми, а не до її вирішення. Так, герой новели «Подорож» О. Коцарева замість того, щоб зізнатися дружині, що не працює і живе зі скарбу, вирушає у подорож тривалістю в життя. У творі «Щасливий порятунок» цього ж автора чиновниця раптово усвідомлює, що неадекватно спілкується з відвідувачами. Однак жіночка не намагається змінити ситуацію, тож знаходить цілком абсурдистський спосіб вирішення проблеми: збирає речі і без попередження іде додому.

Для зображення деградації комунікації Олег Шинкаренко у новелі «Міркування» при побудові діалогів вдало використовує **псевдошекспірівський стиль**. Він полягає в ритмізації мовлення, поетизації, надмірній і недоречній метафоризації, інверсійній побудові речень, інколи наявні натяки на римованість, також використання риторичних питань: «Ще б пак! Вам не здається, осінь ця навдивовижу сухоребра? Точніш не так: не сухоребра, а скупа: не тішить нас листком кленовим, дощі не падали давно… Немов сухий закон проголосили…» [207, 28], «І письменник був змушений стенографістку взяти: свої творіння вирішив він диктувати їй через слухове вікно, туди ж звантажували мармелад. В коротких перервах поміж чавканням займався він творчістю, і треба зауважити, незлецький у цьому успіх мав: романи сипались, неначе з рогу достатку, а в цей час його дружина, не без сторонньої підтримки, роги йому піднесла в трошки інший спосіб: почавши із дворецького, вона закінчила удавом, і, між іншим, всі троє задоволені були, і вибудовували різні думки про наслідки адюльтеру того, а кухар все жахався: невже ж Горгона буде? Чи Горгон? Коли вже так: аборт, поки не пізно!» [207, 29-30].

Варто звернути увагу, що новелу автор створює за законами побудови драматичного твору. Є два головні герої, Тимофій і букініст, та один другорядний персонаж – чоловік. Твір складається лише з реплік цих персонажів. Якщо букініст з метою прорекламувати свій товар вдається до поетичного літературного мовлення, і це, на перший погляд, могло б здатися вмотивованим явищем, то недоречне, надмірне, часто нелогічне й не обґрунтоване використання чоловіком (як згодом виявиться – викладачем) наукових термінів зводить його висловлювання до абсурду: «…у прозі Іванова періоду «Зажерливості» надміру акцентовані деструктивні тенденції, що аж ніяк не є амбівалентним культурологічним пертурбаціям періоду, що розглядається; можна заперечити, що за іншими компонентами чітко ідентифікується її адекватність, але я особисто дотримуюся іншої думки: претензійна маячня!» [207, 26].

Окрім згадуваних рис, псевдошекспірівський стиль спілкування у новелістиці Іздрика відзначається ще й неприхованою алюзією на драматургію самого Шекспіра. Так, у новелі «Димедрол» (як і в інших із циклу «АМ™») Ездра звертається до свого двійника, називаючи його на ім'я Розенкранц. Як відомо, у трагедії «Гамлет» так звали одного з друзів-зрадників головного героя.

Приклад репліки персонажів Іздрика: «Мій Розенкранце, знаєте прекрасно, що я руки нізащо б не подав вам, але тягар обставин екстремальних до компромісу змушує мене» [74, 26].

Прийом публічного допиту, за допомогою якого розкривається абсурдність як причин допиту, так і взагалі всієї діяльності людей, задіяних у цьому процесі, вдало застосовує Олег Романенко в новелі «І навіть трішки про те, як до клубу обраних людей зарахували необраного і як його звідти вигнали». На засіданні «Клубу людей із чистим диханням» голова містер Єремія привселюдно допитує містера Іру з приводу того, що той не виконав своїх прямих обов'язків і прийняв до клубу містера Лава. Відразу ж стає зрозуміло, що мається на увазі не зіпсований подих, а інакомислення, або, радше, інакомовлення. Тому сам містер Лав на засіданні перебуває з пов'язкою на роті, яка не дає йому відповісти на запитання голови, а всі питання звернені до містера Ірри. Кожна наступна відповідь чимраз більше провокує містера Єремію, адже, зізнаючись, що не дотримався правил прийняття до клубу, містер Іра не забуває зазначити, що колись так само не дотримувався їх при прийнятті й самого голови. Засідання перетворюється на балаган, однак містер Єремія одноосібно приймає рішення виключити містера Лава і звільнити з посади голови приймальної комісії клубу містера Іру. Всім учасникам клубу було цікаво й приємно спілкуватися з вигнанцем, однак ніхто не поривається змінити рішення голови. У новелі виведено не так тоталітарну модель побудови суспільства, як абсурдну комунікативну модель, коли люди обирають співрозмовників навіть не з урахуванням

інтересів, а за чистотою подиху, тобто залежно від правил, встановлених певною групою суспільства.

Подібний варіант абсурдної комунікації спостерігаємо у новелі О. Романенка «Посібник для майбутніх суспільних вихователів, у якому коротко, зате влучно, подано алгоритм виховання найбільш відсталих». Своєрідність й абсурдність допиту, наведеного у творі, полягає в тому, що це – спілкування учня й професора. При цьому перший зв'язаний і з кляпом у роті, під наглядом злісного охоронця. Будь-яка неуважність, зайвий рух або відмова відповідати на питання караються ударами. Однак абсурдність підсилюється не лише тим, що питання у викладача постійно майже одне й те ж: «Чому ти такий виродок ганебний, га? Чому?!» [159; 276], а учень знерухомлений і не може відповісти. Яскраву роль у цьому дійстві займає саме охоронець, його діалог із професором розкриває цілковиту безглуздість ситуації:

«–Професоре, а скажіть, чому ви в нього постійно питаєте «чому?». Ви ж професор, невже не знаєте, чому?

– Я-то знаю, а от він… Я хочу, щоб він знав…

– Відповідай, сволото, коли професор питає!!! – вигукнув охоронець і добряче копнув Буща ногою по пиці» [159; 277].

У попередній новелі публічний допит має яскраві тоталітарні риси, однак виражений у комічній формі. У цьому творі на противагу – цілковита абсурдна модель тиранії, яка має потрійну структуру: агресор, жертва і спостерігач, який не втрачає можливості виконати функцію агресора. Показово, що жертві так і не вийняли кляпа з рота і не дали шансу відповісти на безглузде питання. Отже, акт катування (допиту) не припиняється.

Мовчання – яскрава ознака того, що в сім'ї немає контакту, а, отже, і сама сім'я – лише формальне утворення. Напевно, так вважають герої новели Олега Шинкаренка «Сніданок». Батько та мати хлопчика-оповідача сидять за столом на кухні, кожен говорить про своє. Чоловік – про свою роботу, її особливості, причому в деталях: про механізм виготовлення втулки, як

перевиконати план, про можливість збільшення ефективності робочого часу за рахунок скасування перекурів… Жінка викладає подробиці приготування котлет, не оминаючи такої важливої інформації, з якої кози м'ясо, як та коза загинула і чому дістався саме цей шматок, і який саме. Кожна репліка мовця – продовження попередньої, тобто можна стверджувати, що два монологи розвиваються паралельно, щоправда, висловлюються обоє персонажів новели по черзі. Згодом матері стає нудно, і вона вмикає радіо – третє джерело звуку на кухні. До хлопчика приходить подружка, і виявляється, це єдині персонажі твору, які можуть говорити ні про що, і при цьому спілкуватися, а не імітувати спілкування, адже їм не буде нудно вдвох. Вони вимикають радіо, вимикають тата і вимикають маму, а потім ці непотрібні речі пакують і ховають якнайдалі. І хоч їхня розмова найабсурдніша в цьому тексті, наприклад, про труси, які дівчинка вдягнула поверх колготок, однак порівняно з батьками, між монологами яких немає точок перетину, вона жива. Напрошується висновок, що дітям не властиве те відчуження, яке поглинає дорослих і робить їх самотніми в суспільстві.

Ключова фраза новели Тані Малярчук «Леся і її стоматолог» – «Не говори до мене»:

«Ю. І. не розмовляв з Лесею. Коли вона якось до нього зверталася, наприклад:

– Ю. І., ви не хочете в туалет?

Або:

– Ви не проти, якщо я сьогодні спечу оладки?

Або:

– Ю. І., ви точно не хочете в туалет, чи прикидаєтесь?

…Ю. І. строго казав їй:

– Не говори до мене» [126, 205-206].

Леся чує цю фразу не лише від старого стоматолога, якого взялася доглядати за п’ятдесят доларів на місяць, а й від першого чоловіка. Однак жінка пояснює таку реакцію на її бажання поговорити лиш тим, що це вона

така балакуча. Юрій Іванович не тільки не розмовляє зі своєю доглядальницею, а й забороняє їй звертатися до нього під ризиком звільнення. Але ця спрагла спілкування жіночка підслуховує його телефонні розмови з сином Орестом із Америки і постійно говорить про нього вдома. Проте вона не помічає пустки між нею і роботодавцем. І лиш коли у неї знайшли в животі величезну кісту, Леся ненароком почала розповідати про це стоматологові. І що більше він кричав своє коронне «Не говори до мене!», то більше жінка викладала подробиць. Їй не потрібна була від нього матеріальна допомога – колишній лікар і сам жив на утриманні сина, їй необхідно було, щоб він її почув. Тоді Юрій Іванович дозволив Лесі говорити. Коли доглядальниця зрозуміла, що його дні злічені, то вирішила втілити останню мрію – організувати зустріч із сином Орестом та внуками. На цю роль узяла своїх чоловіка й дітей. Стоматолог після чергового удару ні з ким не розмовляв, і побачити сина та внуків для нього було неабияким щастям. Після його смерті «Леся влаштувалася на приватне підприємство ліпити пельмені» [126, 213]. Це дуже показовий факт для описаного сюжету: від людей, що ігнорують її, жінка знайшла спасіння в пельменях, що ніколи не скажуть на душевні одкровення «Не говори до мене»…

Зовсім інші властивості комунікації описує Богдан Жолдак. І хоч це не звично, але в його творах люди знаходять спільну мову, порозуміння, але саме у цьому й полягає абсурд. У новелі «Столична мить» зображений **розірваний діалог**, який розпочинається восени і завершується навесні. Хлопець читає у трамваї книгу, і, коли випадкова пасажирка запитує, якою мовою ця книга, він відповідає, що хетською. Дівчина ще кілька разів намагається зав’язати розмову, але головний герой, який мріяв про отаке знайомство, але не був готовий до того, що ініціатива йтиме не від нього, гальмує процес. Лише майже через півроку катання у цьому ж трамваї хлопцеві вдається віднайти пасажирку і відповісти на її запитання запитанням:

«– То ви, виходить, теж цікавитеся хетською? – вимовив я, слава Богу, стократ завченою фразою. А не якоюсь іншою.

– Звісна річ, хетською, а якою ж іще? – відповіла тисячократ завчено вона» [63, 20].

Хетська мова у творі – деталь, яка поєднує розірваний діалог, при цьому діалогом насправді його назвати важко. Однак завдяки цьому ключовому елементові читач розуміє, що спілкування, яке здійснюватиметься уже поза межами описаної історії, таки відбудеться, і, як програмує автор, матиме позитивне вирішення. Беззмістовна розмова – не завжди комунікативна невдача, це всього лиш налагодження контактів, спосіб встановити зв'язок, нехай і через півроку після початку діалогу.

Подібну ситуацію описує автор і в новелі «Закаблуки». Головний герой Іван в центрі Москви випадково звертається до незнайомої жінки українською, і вона відповідає йому рідною обом мовою. Це контакт, який налагоджується не залежно від сказаних слів, від людей, які їх висловили, головне – мова, якою це було мовлено. «Іван би поцілував її одразу, але не наважився, вагон гойднув його повз неї й вони зчепилися руками, вийшли, прийшли, дійшли, упали, сплелися, не розтуляючи долонь. За цей час між ними було багато українських слів, однак вони не те чули» [63, 21-22]. Якщо більшість прикладів абсурдності людського спілкування і неможливості встановити контакти полягали в тому, що люди говорили і не чули одне одного, або не бажали чути, то Жолдак наводить інші зразки – коли спілкування не потрібне для порозуміння, коли мова – лише формальний чинник. Жінка, яку Іван випадково губить посеред Москви, де і знайшов так само випадково, іде пішки до Києва. Вона не знає дороги, не знає, хто він і де його знайти, але знає, що її пов’язує з ним невидима ниточка, яка може перетворитися на павутинку, і тоді вона втратить зв'язок. За місяць жінка знаходить Івана в Києві в ресторані у розпал його весілля. Автор зображує ниточку, яка виникає завдяки рідній мові, але потім тримається на інтуїції і почуттях, і врешті-решт зводить коханих в одному місці. Це знову контакт на

відстані, але якщо в попередньому випадку була зображена часова дистанція між початком і продовженням діалогу, то тут йдеться про географічну, і долають її герої не для того, щоб продовжити розмову, а для того, щоб бути разом. Їм не потрібно одне одному що-небудь говорити чи пояснювати, адже це гармонійна пара. І саме в цьому полягає абсурдність зображеної ситуації, оскільки ці двоє одне одного практично не знають, однак це не заважає жінці йти на такі кроки заради кохання.

У контексті вияву абсурду через комунікацію цікавим є прийом спілкування людини зі свійськими тваринами. У новелі Тані Малярчук «Я і моя священна корова» ще з назви зрозуміло, хто саме буде співрозмовником головної героїні. Однак діалогу між ними не вийшло. У дівчинки Тані й Ласьки взаємна ненависть. Головна героїня ображається на свою корову за те, що та втекла в ліс, коли вона читала книжку. І якщо дівчинка вважає бабину корову розумною істотою, звертається до неї на рівних і вимагає логічних пояснень її вчинків, то Ласька не бажає з нею спілкуватися і не визнає гідною своїх відповідей. Єдиною людиною, яка має право її почути, є бабуся, що й не дивно, адже це хазяйка, яка з любов'ю ставилася і до Ласьки, і до її предків.

«–Ти не подумала, як мені?! – починаю підвищувати голос. – Ти ж бачила, що я читаю книжку! І книжка дуже цікава! Якби ти прочитала у своєму житті хоч одну книжку, то знала би, як це, коли ти читаєш, а якась дурна корова, за якою ти маєш наглядати, бицкається з толоки просто в ліс!» [126, 185].

З цитати помітно, що хоч Таня і називає корову дурною, але звертається до неї як до людини, до того ж, дорослої, визнає, що насправді вона розумна істота. Однак Ласька не бажає будь-яким чином налагоджувати контакт з дівчинкою, чого не скажеш про міцний зв'язок із бабою:

«– Маленька моя, – гладить корову баба, – втомилася? Хочеш питки?

– Дуже втомилася, – відповідає Ласька, – а найгірше – вона, – і киває на мене, – як вона мене мучить! Коли вже нарешті за нею приїдуть батьки?!» [126, 188].

Тварини, які розмовляють, – це сюрреалістичний прийом, яких у творах Тані Малярчук досить багато, однак нам цей епізод потрібен для того, щоб розкрити іншу грань абсурдного світу – втрату зв'язку людини з природою, яка до того ж відбувається в часовому зрізі: від бабусі до внучки. І коли корова захворіє і говоритиме, що в неї в молоко пішла кров, дівчинка її почує, але не зреагує, для неї це не більше, ніж слова, які вимовила корова. Їй не важливий буде зміст сказаних слів. А баба намагатиметься врятувати Лаську народними методами лікування. Саме народними, адже раніше люди відчували природу, і вона допомагала.

У новелі Володимира Діброви «Про жінку, яка дізналася, що в неї за кордоном є родич» комунікація функціонує у ролі **головного героя.** Закономірно, що жоден персонаж твору не має власного імені: жінка, чоловік, дочка, внучка, бабуся і троюрідна сестра. На кількох сторінках новели, мов кадри із фільму, пролітає життя жінки. Усе змінюється, і лиш одне лишається незмінним: лист, який вона роками пише до свого далекого родича за кордон. «Яка то для мене радість, – розпочала вона своє послання, – дізнатися, що Ви є й, більше того, не забули за нас, хоча хто – Ви, а хто – ми!» [55, 78]. Коли її сім'ю спіткають якісь негаразди, і здається, що вже несила стерпіти, жінка дістає з полиці зошита і далі пише своє звернення-прохання. Лист до напіввигаданого адресата стає єдиною комунікацією в творі, яка втілюється хоча б на папері. Жінка не знаходила спільної мови з батьками та друзями, коли виходила заміж, із дочкою, що закохалась у викладача, з онучкою, котра вирішила стати манекенницею і втекла до столиці з незнайомим фотографом, і, врешті, зі своїм чоловіком, який на вихідних любив їздити на рибалку проти її волі. «А щоб там тебе перегорнуло!» [55, 83], – говорить вона йому, і того ж дня чоловік обморозив ноги. А далі було кілька операцій, що завершились ампутацією вище колін.

Усе жінка розповідала незнайомому родичеві в листі, адже йому єдиному могла звірити всі свої болі й переживання. Вигаданий родич зайняв місце Бога, місце, що з якихось причин виявилося порожнім. До «ідола» вона звертається, коли їй болить, у нього просить допомоги. Володимир Діброва обігрує і відомий біблійний постулат, що чим більше Бог посилає людині мук, то більше він її любить і більше винагородить. Жінка скаржиться троюрідній сестрі на нещастя, які їх обсіли і за якими вона вже не бачить виходу, а та відповідає: «Тим краще!» – «Що? Що краще?» – «Те краще, що чим тобі гірше, тим більше він для тебе зробить!» [55, 87].

Усе свідоме життя вона звертається до нього у своєму листі, але з часом починає сумніватися не так в існуванні родича, як у його бажанні родичатися з ними, адже він сам не пише їм, не приїжджає і не вітає з іменинами чи з Новим роком. Це типова зневіра, через яку проходять багато віруючих людей. Усі її ілюзії розбиває чоловік-інвалід, якого вона тепер мусить супроводжувати на рибалку: «Навіщо тобі ця рибалка?!» – шпетила вона свого чоловіка. – У тебе ж нічого не ловиться? Ну скажи, що ти там робиш?» – «Дивлюся» – «На що ти дивишся?» – «На воду» – «На воду?» – «І на дерева. Й на небо» – «Для чого?» – «Для мене це те саме, що тобі листа писати. До твого родича» [55,88].

Виявляється, все життя кожен намагався знайти свого співрозмовника, і допоки жінка писала далекому родичеві, чоловік знаходив відраду в єднанні з природою. У цьому й виявляється найбільша абсурдність сучасного світу: розірваність контакту між людьми, неможливість збагнути одне одного, відсутність точок перетину. Кожен живе у своєму світі. Лише після розмови з чоловіком на березі річки жінка усвідомила цю невідповідність, написала родичеві, щоб він не приїжджав, уперше написала, що у її чоловіка золоті руки, а навесні вони насадять біля паркану соняхів, а потім кинула зошит до вогнища. Автор залишає надію на те, що його безіменні безликі персонажі врешті знайдуть спільну мову, а, отже, й себе, однак відкритий фінал передбачає множинність можливих варіантів розгортання сюжету, зокрема

цілком імовірно, що через рік-два жінка дістане нового зошита, вибачиться перед родичем за те, що так довго не писала, і поділиться новими стражданнями.

На основі проаналізованих творів можна зробити висновок, що абсурдна комунікація в новелістиці найчастіше постає на рівні проблематики. У більшості творів автори порушують проблему неможливості встановлення контакту між людьми, небажання чути одне одного і відчувати, говорити і розуміти. Людині природа дала один із найбільших своїх дарів – мову, здатність спілкуватися, але часто вона нехтує цей дарунок, і це чи не один із найбільших виявів абсурду в сучасному світі.

Порівняно з драматургією абсурдистів у новелах немає прийомів повної деградації мови, навіть тоді, коли комунікація виступає головним об'єктом зображення у творі.

Найпоширеніші прийоми – невідповідність персонажа його висловлюванням, беззмістовна розмова з самим собою, підтримання натовпом однієї думки, незважаючи на її очевидну абсурдність, адекватність спілкування божевільних як підтвердження зміщення понять здорових і хворих, публічний допит, паралельні монологи як діалог, що так і не відбувся, псевдошекспірівський стиль спілкування тощо. Найвиразніше проблема спілкування порушена в новелі Тані Малярчук «Леся і її стоматолог». У творі основні не засоби поетики абсурду, а сам абсурд, що виявляється в небажанні розмовляти. Головним героєм твору комунікація виступає в новелі Володимира Діброви «Про жінку, яка дізналася, що в неї за кордоном є родич», трансформуючись у лист, що врешті не був дописаний.

Отже, застосування поетики абсурду на комунікативному рівні у сучасній новелістиці є поширеним, хоча здебільшого прихованим, оскільки автори не вдаються до абсурдизації мови як такої, а зокрема через мовлення персонажів розкривають проблематику некомунікативності, деградації людського спілкування внаслідок утрати зв'язку між адресатом і адресантом, але не знищення самої мовної системи.

2. 5. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЗАГОЛОВКІВ

Абсурдистський світ постмодерної новели розкриває зокрема й заголовок, який на сьогодні, на жаль, є недостатньо дослідженим. Окрім суто номінативної він виконує й інші важливі функції, зокрема часто вказує на основну тему, ідею або конфлікт, головних героїв, час або місце дії. Заголовок відіграє роль першого ключа до інтерпретації твору [107, 849], хоча з цією думкою погоджуються не всі. Так, письменник-постмодерніст У. Еко стверджує, що назва має дезорієнтувати читача, давати йому можливість віднаходити множинність інтерпретацій, зокрема й такі, які не передбачав автор: «Назва має заплутувати думки, а не дисциплінувати їх» [215, 13].

Тема абсурдних заголовків практично не розроблена у літературознавстві, до однієї з перших спроб означити це явище й охарактеризувати зараховуємо статтю О. Воєводіної «Поетика абсурду в інтерпретації заголовка ліричного вірша» [35]. Вкрай рідко абсурдні заголовки ставали предметом дослідження у журналістиці і медіалінгвістиці, проте підхід до вивчення у цих науках відмінний від літературознавчого.

Так, А. Котляр під абсурдизацією журналістських заголовків вбачає як змістові, так і формальні чинники: безглузді твердження, побудовані на парадоксі і порушенні логічних зв’язків («Міліціонер застрелив собаку, кішку і китайця»); довга назва дисонує з невеликим обсягом статті; невідповідність комічної назви й серйозного тексту («Вистрибнув із шафи та злякав ділових партнерів») [91, 48]. О. Сушкова вибудовує подібну класифікацію. До числа абсурдних дослідниця зараховує лише ті довгі назви, які практично повністю розкривають тему статті і не заохочують читати весь текст. Також вона відзначає такі моделі: невдале поєднання елементів заголовного комплексу (як приклад – назва статті «Силовики виходять на розбій» дисонує з рубрикою, де вона подана – «Честь мундира»); порушення адекватності з метою захопити увагу читача (полягає в акцентуванні на певній неважливій, але цікавій деталі, підміні фактів припущеннями тощо); трансформовані фразеологізми [174].

Про ефект несподіванки говорить О. Воєводіна, яка на основі ліричних творів доводить, що порушення між заголовком і змістом тексту розриває асоціативний ланцюжок, вибудуваний читачем, унаслідок чого його очікування не справджуються, і таким чином виникає абсурд, який зокрема сприяє появі нового сенсу [35, 64-65].

Аналізуючи особливості заголовків новел у контексті поетики абсурду, зауважимо, що досить рідко можна говорити про порушення логічних зв'язків, швидше мова йде про невиправдання читацьких очікувань і шаблонів, а відтак можлива розбіжність інтерпретацій і сприйняття.

Заголовок-алюзія досить поширений у літературі, і має такі різновиди, як: літературно-художні, кінематографічні, біблійні, крилаті, пісенні, фольклорні і офіційно-ділові тощо. Якщо в традиційному тексті алюзія «базується на спільних фонових знаннях адресанта та адресата й використовується адресантом для цілеспрямованого прирощення основного змісту повідомлення» [101, 200], то в абсурдній новелі вона виконує інші функції – від протиставлення першоджерелу до свідомого дезінформування читача.

Заголовок новели «Критика здатності мислення» О. Стусенка має незаперечну алюзію на «Критику чистого розуму» й «Критику практичного розуму» І. Канта. У творі навіть наявні філософські роздуми героя, однак вони передбачувано мають пародійний характер. Врешті автор вдається до абсурдизації здатності мислення як філософської категорії, що відображається в цілковитій неспроможності головного героя правильно оцінити ситуацію, прийняти рішення тощо. Серед найбезглуздіших вчинків (які врешті виявляться плодом сновидінь) – дозвіл відрізати руку з експериментальною метою.

Інша новела цього ж автора «Балада про дружбу» алюзивна по самій своїй природі, оскільки в різних літературах побутує безліч творів із такою й подібною назвою («Балада про коня без вершника» І. Драча з присвятою М. Вінграновському, «Балада про друга» Е. Асадова, «Пісня про друга»

В. Висоцького, «Пісня про дружбу» і «Балада про дружбу» Ю. Ряшенцева). Оскільки балада – жанр ліро-епічний, який має певні особливості, то цілком логічно, що читач очікує, що ознаки цього жанру проявляться і в новелі О. Стусенка. Однак у творі відсутній напружений сюжет, автор не героїзує персонажів чи події, єдина схожість – моралізаторська складова. Проте і ця особливість видається цілком пародійною й абсурдистською, оскільки мова йде не про справжню дружбу, а про дружбу з іграшками, які головний герой свого часу викинув, попередньо добре попсувавши. Таким чином, заголовок налаштовує на романтичний сюжет, а зміст повністю нівелює очікування.

Заголовок новели «Сентиментальне» О. Коцарева містить алюзію на новелу «Сентиментальна історія» М. Хвильового. Зокрема цьому сприяє той факт, що, як і Хвильовий, Коцарев проживає у Харкові, зокрема у своїх творах зображує здебільшого це місто. Також вони близькі революційними настроями, тягою до експериментів, захопленням авангардизмом. Показово, що «Сентиментальна історія» не позбавлена абсурду: головна героїня Б'янка виступає жертвою фальшивої романтики революції, унаслідок чого зазнає багатьох невдач і врешті-решт цілковитого морального краху, на який пішла свідомо. Новелі «Сентиментальне» властивий романтичний настрій, однак відсутній конфлікт старого й нового, що чітко проступає у творі Хвильового. Звичайні стосунки двох закоханих. Проте О. Коцарев вдається до абсурдистського фінального акорду, коли виявляється, що кохана головного героя йде від нього й більше не повертається, дочитавши книгу Джойса. Як бачимо, в контексті алюзійної назви й читацьких очікувань несподіванкою є те, що у творі відсутній конфлікт – як особистісний, так і соціальний, натомість яскраво відображений псевдоконфлікт, за яким вигадка панує над реальністю, тому завершення читання книги провокує гибель стосунків. У новелі М. Хвильового також різко контрастують реальне й фантастичне, проте останнє належить уяві героїні, у Коцарева ж – уявне запозичене, почерпнуте з книжки, далі сюжет не розвивається. Таким чином, між творами

можна провести певну паралель, за якою читач не залишається обманутим, хоча й отримує постмодерністську псевдоісторію.

Унікальність застосування алюзії у заголовку спостерігаємо у новелі «Вікна в позадвері» О. Стусенка. Окрім неприхованого запозичення з назви збірки В. Стуса «Вікна в позапростір», цікавим є коренева співзвучність прізвищ обох авторів.

Новела Ю. Винничука «Святе сімейство» має відразу кілька алюзій: як на картини доби Відродження (Леонардо да Вінчі, Рембрандт, Рафаель, Мікеланджело та ін.), так і на першу спільну працю К. Маркса й Ф. Енгельса. Що прикметно, у творі наявна певний сюжетний натяк на ці твори. Так, персонажі – члени Політбюро – питомі послідовники марксизму-ленінізму. Водночас наявність вигаданого героя – Матері Революції – вказує на подібність до картин, на яких відомі художники зображували Діву Марію з немовлям та іншими членами родини. Обидві площини поєднуються і піддаються пародіюванню, що створює вдалий абсурдний ефект.

Рідкісний випадок, коли заголовок відповідає не лише джерелу алюзії, але й власному тексту, спостерігаємо у новелі О. Шинкаренка «У світі тварин» (заголовок цілковито збігається з назвою популярної телепрограми). Однак, чого варто було й очікувати, автор твору художній світ перевертає з ніг на голову, і тварини у тексті говорять, мають суто людські проблеми і звички. Таким чином, розкривається буквальне значення заголовка, а не метафоричне чи символічне.

Своєрідну модель заголовка можна спостерігати у творах, в яких мова іде про творчих персонажів. Так чи інакше **авторський заголовок співвідноситься із заголовком героя**. У новелі «Трамвайний інцидент» О. Коцарева в депо виникають проблеми через те, що заступник механічного відділу не з’явився на роботу, як виявилось – через написання оповідання «Психіатричний інцидент». Обидва заголовки мають спільне слово, таким чином сприймаються як контекстуальні синоніми, що цілком виправдано, адже їх можна було б поміняти місцями без втрати первинного значення.

У новелі О. Шинкаренка «На весільній машині далеко не заїдеш» дружина головного героя пише роман, а згодом знімає фільм саме з такою назвою. Однак, що характерно, метафоричний заголовок ніяк не відповідає ні змісту твору Шинкаренка, ні авторки-персонажки, що свідчить про його незалежність. Як стверджує Н. Веселова, заголовкам властивий певний ступінь свободи, подекуди – абсолютний. Останній спостерігається у випадках, коли мова йде про ілюзорний текст персонажа твору [29, 9]. У наведеному прикладі особливість виявляється в тому, що назва твору героя трансформується в назву автора, і при цьому незалежність зберігається, оскільки суть заголовка ніяким чином не розкривається.

Власне абсурдистськими можна назвати заголовки, які побудовані на порушенні логічних зв'язків, буквальному прочитанні метафори, безглуздому висловлюванні тощо. У новелі «Матрос і життя його рук» Олег Коцарев і справді веде оповідь не скільки про свого персонажа, як про неконтрольовану дію його рук, таким чином, якщо спочатку назва сприймається як метафорична, то після ознайомлення зі змістом – як абсурдистська, що цілком зливається з абсурдистським текстом. До таких можна зарахувати заголовки новел О. Стусенка – «Мене зварили» і «Доволі неясна холєра». Абсурдність першої виявляється в тому, що мертва людина не може говорити. Втім зміст цілком підтверджує заявлену тему. Заголовок другої новели взагалі не інформативний, він не вказує ні на героїв, тему, конфлікт, ні на будь-який інший важливий компонент твору. Заголовок новели О. Шинкаренка «Макітра» відразу ж передбачає кілька інтерпретацій. Зокрема, слово, винесене в назву, має як стале значення – глиняний посуд, так і переносне – голова [169, 602]. Врешті несподіванка полягає саме в тому, що макітра у творі позначає хронотоп, де з'являються люди, діють і зникають. Саме ця невідповідність (несприйняття голови людини як простору) й зводить заголовок до абсурду.

Перший рядок як заголовок властивий ліричному твору, оскільки «він існує лише в одночасній взаємодії усіх своїх елементів, виражаючи сенс

усією цілісністю» [29, 7], певною мірою сам ліричний текст і є заголовком. Таким чином застосування невластивого для епосу способу номінації створює абсурдний ефект, який можна спостерігати в новелах О. Шинкаренка «Переді мною сидить бородань і поволі п’є кухоль світлого пива», «Присмерк упав на землю Франца-Йосифа». В обох випадках окрім невластивої для заголовків довжини й описовості прикметним є той момент, що ці речення не є визначальними для тексту, не займають ключової позиції. Повтор на початку твору викликає здивування у читача.

Окремо варто згадати про **описові заголовки**, які не лише вражають довжиною, але й максимальною передачею сюжетних особливостей твору. Таким чином, подекуди у новелі не залишається місця для несподіванки, або бодай інтриги. Такі заголовки відображені у творчості О. Романенка: «Як коханець в електронному листі намагався призначити зустріч з коханкою», «Секретна історія про те, як охоронець хотів розкрити державний заколот», «Про те, як один чувак влаштувався на роботу простим ремувером, а за кілька років дослужився до начальника підрозділу фірми», «Один хлопець вийшов із квартири в бібліотеку, а його застала сусідка і хотіла захопити в сексуальне рабство» та інші. Автор наполягає, що його новели не містять назв, тому їх можна ідентифікувати як за першим рядком, так і за номером першої сторінки у книзі, або ж описовими назвами, які створені суто для зручності читача, «інші способи позначення обмежено лише совістю читача та його творчою потенцією» [158, 3]. Відсутність заголовків О. Романенко пояснює тим, що вони можуть стати неприродною надбудовою, а відтак спотворити авторський задум. Проте варто пам’ятати, що це аж ніяк не свідчить про інтертекстуальність текстів: «усе зумовлено творчою сваволею автора, яка є для нього джерелом задоволення. Відмовлятися від них [структурних особливостей] – те саме, що позбавляти автора радості творчості» [158, 3]. Таким чином авторська забаганка стоїть вище за жанрові закони, що дозволяє зарахувати цю модель заголовка до абсурдних – як таких, що руйнують звичне уявлення про цей компонент твору.

Отже, наведені приклади дають можливість виокрелювати особливий різновид заголовка – абсурдистський. Проте варто зауважити, що вони мають різний ступінь абсурдизації. Так, в одних випадках безглузда назва цілком відповідає нісенітному змісту твору, в других мова йде про буквальне прочитання метафори в заголовку, що спотворює читацькі очікування, у третіх – вбачаємо «сваволю автора», що виливається в порушення жанрових законів тощо. Заголовки-алюзії спричиняють появу інтертекстуальних домислів, які, здебільшого, ніяк не підтверджуються й не виявляються. У рідкісних випадках наявності такого зв'язку мова іде про пародіювання або заперечення певних постулатів, які у своїх творах озвучують автори джерел алюзії. Також особливістю постмодерністської новели виступає свобода заголовка твору персонажа від змісту, а відтак й авторського, що сприяє виникненню абсурдистського смислового розриву.

ВИСНОВОК ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Дослідження сучасної української новелістики дав підстави стверджувати, що абсурдистська новела функціонує як різновид постмодерністської. Її детальний аналіз засвідчує застосування широкого кола художніх засобів і прийомів, що належать до арсеналу поетики абсурду. У творах спостережено активне вживання метафор, що піддаються буквалізації, концептуальних метафор, які розкривають особливості абсурдистського сприйняття світу персонажами новел. Досить поширеним є пародіювання, що проглядається на усіх рівнях – від сюжету й образів до заголовків й фіналів. Знаковим у цих творах є наявність інтертекстуального пласту. Так, алюзії виявляються на рівні образної системи (трансформація традиційних образів, промовисті імена), при творенні заголовків і навіть у мовленні персонажів (псевдошекспірівський стиль спілкування). Гротеск виявляється здебільшого на рівні характеристики персонажів. Досить поширеним є застосування логічних прийомів: поєднання непоєднуваного, підміни понять, зміщення акцентів, алогізмів, софізмів, що спостережено у

побудові заголовків, фіналів, у конфліктах. Показовою є нейтралізація вживання абсурдистських прийомів за допомогою прийому сну, за рахунок чого абсурдні дії, вчинки, образи набувають невизначеності. Новелістика поєднує в собі елементи фантастичні, містичні, міфологічні, переймаючи деякі елементи з інших жанрів (казок, загадок тощо), що сприяє утворенню абсурдистської оповіді.

Окрім особливостей абсурдистської поетики у сучасній новелі важливим є розуміння її відмінностей від жанру драми. Аналіз засвідчив, що для новели не властива повна деградація мовлення персонажів, комунікація функціонує здебільшого на рівні проблематики, хоча й має ряд прикмет. Також не зникають конфлікти, а набувають пародійного звучання. Новела, на відміну від драми, не ігнорує соціально-політичного контексту, не позбавляє своїх персонажів минулого й майбутнього, хоча ці елементи і досить спрощені. Художній простір не обмежується традиційними локусами кімнати й дороги, які культивували представники театру абсурду, хоча й вказує на певну обмеженість внутрішнього простору героїв. Показово, що припущення дослідників абсурдистської літератури допостмодерного періоду про поступове зведення оповіді до нуля й повне розчинення героя в майбутньому, наразі не справдилося. Персонаж сучасної новелістики більш реалістичний й оприявлений у фізичному світі, аніж його попередники.

Таким чином абсурд не руйнує жанрової природи новели, хоча й вносить певні корективи на рівні композиції й сюжету, образності. Несподіваність новелістичного фіналу досягається за рахунок абсурду, підміни понять, фантастичних елементів, образи формуються й кардинально змінюються протягом сюжету, а не даються сформовані, оповідь подекуди ведеться від другої особи, що для прозових творів велика рідкість. Отже, здійснене дослідження підтверджує своєрідність абсурдистської новели як жанрового різновиду постмодерної.

ВИСНОВКИ

Найяскравіше трагедію людини, яка втратила контакт з навколишнім світом, а врешті й сенс існування, як відомо, передали автори умовного об'єднання «театр абсурду». Згодом поетика абсурду зміцнила свої позиції в літературі, межі її застосування розширились. Одним із жанрів, що зазнав нового звучання під впливом абсурдизму, стала новела постмодерному періоду. Канонічність новели, наявність специфічних рис, відсутність яких призвела б до втрати жанрової приналежності, не лише не завадили її трансформації, але й посприяли новому змістовно-формальному наповненню.

Абсурд належить до міждисциплінарних термінів, які побутують у філософії, логіці, лінгвістиці, літературознавстві, психології. Завдяки такому широкому колу вживання термін набуває розмитих обрисів і врешті деякою мірою зливається з іншими подібними поняттями, такими як нонсенс і парадокс.

Так, у логіці абсурд, нісенітницю, нонсенс і парадокс досить часто ототожнювали, проте в літературознавстві варто говорити про їхню відмінність. Наприклад, нісенітниця відзначається відсутністю змістового наповнення, у той час як абсурд – усього лише протилежний змісту, тобто відображає альтернативну реальність, яка не вписується в норми загальноприйнятого. Водночас парадокс вказує на несумісність кількох тверджень, кожне із яких відповідає законам логіки, таким чином його особливістю є те, що він не підлягає вирішенню, однак абсурд – вирішуваний. Суперечність, котра виникає при зіткненні непоєднуваних тверджень в основі парадоксу, містить момент абсурду, як і нонсенс. У філософії абсурд розглядають як зіткнення людини зі світом, внутрішню суперечність особистості, таким чином він функціонує як естетична і метафізична категорії, натомість інші наведені поняття не виходять за рамки логічного значення.

Попри нечіткість у трактуванні терміну «абсурд», варто зазначити, що його семантичні нюанси визначають художню природу абсурду у літературному творі. Зокрема простежено, що розуміння абсурду у логіці виявляється у художньому тексті на рівні формальному – в художніх засобах і прийомах (антиномія, алогізм, гротеск, оксюморон, парадокс), які містять в основі певну суперечність, поєднання непоєднуваного, тому належать до традиційного арсеналу поетики абсурду. Водночас трактування філософами цього поняття переконує у тому, що воно помітне на змістовому рівні літературного твору, зокрема в таких проблемно-тематичних вимірах, як відчуження, розрив між людиною і світом, відчай, безглуздість буття.

Сучасні лінгвісти також активно досліджують художню природу абсурду. Так, вони розглядають термін мовної аномалії, що охоплює й вужче поняття – лінгвістичний абсурд, який проникає на усі рівні тексту – від фонетичного до граматичного, однак не кожне відхилення варто зараховувати до арсеналу цього явища (наприклад, відсутність у сучасній поезії пунктуації або фонетичне спотворення висловлювань з метою передати дитяче мовлення чи гаркавість персонажа). Також лінгвісти зазначають, що на семантичному рівні абсурд виявляється, коли одиниці мови втрачають здатність передавати інформацію або ж сенс усікається чи навіть утворюється новий – цілком відмінний від закладеного в мовні одиниці. На лексичному рівні показовим є невідповідне вживання архаїзмів, іншомовних слів, кліше, створення нових абсурдних слів, абревіацій або свідоме спотворення орфографії. Абсурдний синтаксис відзначається неузгодженістю речень, алогічністю висловлювань, відсутністю пунктуації й невідповідністю описаних ситуацій реаліям. Лінгвістична природа абсурду найяскравіше виявляється на рівні діалогів, позаяк саме персонажі здебільшого виступають носіями абсурду (шукачами сенсу).

У літературознавстві не вироблено єдиного підходу до виокремлення поняття абсурду, найперше тому, що він діє на усіх рівнях твору і має

позажанровий, позастильовий характер. Так, виявлено, що науковці культивують такі поняттєво-термінологічні комплекси:

– ***абсурд:*** *а) позастильове явище* (О. Буреніна, Т. Чурляєва), процес розгортання метафори (В. Гумбольдт, Г. Шпет, О. Лосев), *б) художній прийом* (О. Чорноріцька, О. Буреніна), *в) логічне поняття* (О.Чорноріцька);

– ***абсурдизм:*** *а) стиль* (у кожній епосі має своєрідну манеру вияву) (Т. Чурляєва), *б) художній метод* (базується на логічному принципу зведення до абсурду) (О. Чорноріцька), *в) художня течія* (створює картину деструкції буття) (Т. Чурляєва), *г) поетика* того, що не відбувається (А. Волкова);

– ***абсурдне*** – *естетична категорія*, принцип організації художнього простору творів (В. Мартинюк);

– ***література абсурду:*** *а) література*, покликана порушувати проблеми *онтологічного абсурду* (до стійких жанрових форм, що відповідають цьому визначенню, деякі дослідники відносять, зокрема, міф, трагедію, анекдоти, сміхові жанри, фольклорні небилиці тощо) (Т. Чурляєва); *б) література різножанрового характеру*, в основі якої – накопичення нісенітних ситуацій тощо (Ю. Ковалів);

– ***література з елементами абсурдного*** – вирізняється вагомим впливом принципу абсурдного на окремий твір, однак не дає підстав виокремлювати подібні твори у певну течію, жанр тощо (В. Мартинюк);

– ***поетика абсурду:*** *а) оповідна модель*, що порушує архітектонічні закони, за рахунок чого жанри розмиваються (О. Чорноріцька); *б) тип образності,* в якому «невласне художні» моменти беруть верх над зображальними й описовими (А. Волкова);

– ***абсурдистська тенденція*** – естетичний комплекс, що поєднує заум, гротеск і абсурд (М. Марусенков);

– ***постабсурд*** – явище, яке вирізняється повною сваволею автора щодо його персонажів (О. Чорноріцька);

– ***театр абсурду*** – творчість певного кола драматургів, що послуговувалися поетикою абсурду й діяли в певному хронологічному відтинку (М. Есслін);

– ***драма абсурду*** – початково її розглядали як твір авторів театру абсурду, але згодом термін поширився на всю абсурдистську драматургію, що не має часового обмеження і розвивається далі в XXI ст. (О. Любенко, С. Заєць).

Також літературознавці вдаються до виокремлення вужчого поняття абсурду, який має вказувати на зону поширення (наприклад, має вплив на жанрові чи композиційні особливості) або ключову мету, яку виконує твір, «уражений абсурдом» (комічна чи деструктивна тощо). Таким чином, науковці виділяють такі різновиди абсурду: жанровий, композиційний, комічний, нігілістичний, сатиричний, дисгармонійний і ситуативний. Інші дослідники дотримуються думки, що абсурд має кілька стадій розвитку, тобто в певні епохи має свою форму вираження, це сприяє виділенню хронологічних різновидів (наприклад, героїчний абсурд, негероїчний, абсурд-агностицизм й ігровий тощо).

Підсумувавши сучасні підходи до вивчення абсурду, вважаємо, що це система мовних і сюжетно-композиційних засобів, яка виявляється на змістовому і формальному рівнях. Зокрема новела має певні особливості у застосуванні поетики абсурду, що пов’язано з її жанровою природою. Так, найбільшого впливу зазнає образна система. Абсурдистський персонаж має давню традицію у світовій літературі. Науковці вказують на його появу іще в епоху Середньовіччя і тривале визрівання протягом наступних етапів розвитку культури. Дослідники створюють не одну класифікацію персонажів, залежно від обраних творів (конкретного автора, літературного угрупування чи літератури загалом). Герой сучасної новели запозичує риси своїх попередників і має відмінні, тому дослідження новелістики кінця XX – початку XXI ст. дало підстави виділити абсурдистські типажі. Перший із них – тваринний образ, який створюється за допомогою антропоморфних і

зооморфних метафор, порівняння; опускає людину до рівня тварини у її мисленні, діях, вчинках тощо. Реалізується у таких підвидах: людина – подібна до тварини; людина, яка поступово перетворюється на певного звіра; звір, який замінює людину (найяскравіше зображені у збірці новел Т. Малярчук «Звірослов»). Також характерним є образ людини-машини, що створюється за допомогою технічної метафори, пародіює зміну людини під впливом технічного прогресу, вказує на розрив із природою, втрату людських почуттів. Виявляється у таких підвидах: людина, яка перетворюється на машину завдяки поступовій заміні органів на технічні прилади; людина-технічний засіб; людина-комп'ютеризований робот; людина-заручник техніки (образ характерний для творів О. Шинкаренка). Водночас у сучасній новелі зустрічаються образи двійника (подекуди має ієрархічну структуру і не обмежується розщепленням героя на двох антагоністів; часто має психоделічне, а то й фантастичне начало) – найчастіше зустрічається в Іздрика; образи натовпу (відзначається потворністю, божевіллям, дії й вчинки – деструктивні й фантастичні) – у новелах О. Коцарева; трансформовані традиційні образи (трансформації образу божественного до рівня людини зазнають як усталені літературні герої, так і реальні люди, що у певну історичну епоху були відомі); мертве тіло (має здатність оживати, або ж виступає образом-функцією з метою передачі певної ідеї) – в текстах Ю. Винничука.

Для створення абсурдистського персонажа автори використовують багатий арсенал засобів, зокрема вдаються до дефігурації образів, яка виявляється у втраті героями певних органів, що набувають здатності функціонувати окремо, наповнення абсурдистською семантикою імен персонажів тощо.

Поетика абсурду має досить різні рівні проникнення в надра сюжетно-композиційної будови – від повної руйнації до незначних змін: порушення причинно-наслідкової і часової послідовностей, накопичення абсурдних ситуацій. Дослідження тих рис, які виокремлюють новелу з-поміж інших

жанрів, дозволяє стверджувати, що абсурд розвився у ній не лише завдяки запозиченням, але й на самобутній основі. Однією з особливостей новели вважаємо фінали. Так, на основі дослідженого матеріалу, виділяємо такі їх абсурдистські різновиди:

- несподіваний фінал на основі підміни понять полягає в тому, що кінцівка розкриває або другорядну сюжетну лінію, ігноруючи завершення основної, або відповідає реальній логіці, що суперечить абсурдній логіці, закладеній в основу сюжету («Gallus domesticus (курка)» Т. Малярчук, «Зай» О. Стусенка, «Розумна Марійка» О. Шинкаренка);
- несподіваний фінал фантастичного плану – використання фантастичних елементів лише наприкінці твору («Сніданок» О. Шинкаренка, «Депо на Либідській» О. Коцарева);
- відкритий фінал зі зміщенням акцентів відзначається незавершеністю думки й зміщенням акценту з основної проблеми на певну деталь, не суттєву у творі («Маша та Вітя» О. Шинкаренка);
- відкритий фінал із псевдоперетворенням героя пародіює виховні твори й виконує псевдовиховну функцію («Пригоди Марини» О. Шинкаренка);
- відкритий фінал без розв'язки полягає в тому, що автор позбувається героїв, не даючи завершення сюжетній лінії і не вирішуючи ключових проблем твору («Зникнення Вавілонова» О. Шинкаренка);
- відкритий фінал-загадка – автор ставить перед читачем загадку щодо подальшого розвитку сюжету, однак з огляду на абсурдність сюжету єдино можливого варіанту відповіді не існує («Книга» О. Шинкаренка, «Щасливий порятунок» О. Коцарева);
- подвійний фінал як відображення онтологічного абсурду – наявність двох фіналів, перший з яких самодостатній у контексті жанру новели, а другий – підкреслено абсурдний («Око» О. Шинкаренка);

- фінал як елемент антитетичного обрамлення будується через спростування початкової тези твору (якщо на початку твердження мало позитивну характеристику, то у фіналі – вказуватиме на негативне наповнення) («Принцип манекена» О. Стусенка).

Конфлікт у сучасній новелі має специфічне втілення, але цілком не атрофується, як у деяких текстах «театру абсурду». Аналіз особливостей абсурдистського конфлікту здійснено за допомогою опозиційних чинників.

У конфлікті «персонаж – персонаж» герої не протиставляються одне одному на основі традиційних модусів негативний/позитивний. Обоє персонажів мають занижені людські характеристики, тож швидше розмежовуються, відсутнє зіткнення інтересів, швидше мова йде про конфлікт двох подібних самотностей («Подорож» О. Коцарева, «Rattus norvegicus (щур)») і «Corvus corax (ворон)» Т. Малярчук). Конфлікт «людина – природа» полягає не у протиборстві людини й природи, а у протиставленні неідеальних принципів, яких дотримується людина, й ідеальних законів природи, які врешті вбивають людину («Чоловік і його собака» Т. Малярчук, «Ступінь відповідальності» О. Стусенка). «Людина – суспільство» – конфлікт, який має чітко окреслений антитоталітарний характер, хоча й побудований здебільшого на пародійному сюжеті («Як важливо вміти перетворюватись» О. Коцарева, «Зникнення Вавілонова» О. Шинкаренка). Конфлікт «персонаж – доля» також має пародійний характер, однак в основі – висміювання здатності людини підпорядковувати власне життя відповідно до забобонів чи вказівок віщунів («Зай» О. Стусенка, «Кішка» О. Шинкаренка). «Творець – творчість» вказує на стирання межі між художньою вигадкою й реальністю, між життям і мистецтвом («На весільній машині далеко не заїдеш» і «Еротичний телесеріал» О. Шинкаренка, «Трамвайний інцидент» О. Коцарева). І врешті «духовне – тілесне» – внутрішній конфлікт, який розкриває душевну боротьбу героя у виборі поміж тілесними спокусами й моральністю («Один хлопець вийшов із квартири в

бібліотеку, а його застала сусідка і хотіла захопити в сексуальне рабство» О. Романенка, «Мене зварили» О. Стусенка).

Конфлікти в абсурдистській новелі формально відповідають усталеному канону, однак на рівні змісту проявляються як абсурдистські, оскільки або піддаються пародіюванню, або буквалізуються й спотворюють первинну суть. Інколи мова йде радше про псевдоконфлікт (на що вказують, наприклад, штучні обставини, перевернені відношення дійсного і бажаного).

Одними з найважливіших рис, які позначають абсурдистський текст, є художній час і простір. Якщо в драматургії мова йде про цілковиту редукцію часу, відсутність минулого й майбутнього у героїв, а простір відзначається обмеженістю (кімната), або на противагу повною безмежністю (дорога), то у постмодерній абсурдистській новелі спостережено свідомий розрив хронотопу, що дозволило проаналізувати особливості художнього часу і простору у ній.

Відтак виділено найбільш поширені варіанти художнього простору: *локальний простір* (місце перебування персонажа посідає ключову роль у творі. На противагу традиційним для драматургії варіантам кімнати й дороги, у абсурдистській новелі поширене поєднання обмеженого й безмежного в єдине ціле, що найяскравіше відображено в транспортному просторі у творах «Зміни у розкладі», «Вибори народного суверенітету», «Трамвайний інцидент», «Депо на Либідській» О. Коцарева); *соціальний простір* (вказує на місце персонажа у ієрархії соціальних відносин і виявляється через історичний простір («Святе сімейство» Ю. Винничука») і політичний («Секретна історія про те, як охоронець хотів розкрити державний заколот», «Бувальщина про те, як мер нагодував усе місто гівном, а також трохи про бабкократію» О. Романенка), *філософський простір* (вказує на сутнісне перебування персонажа, одним із унікальних виявів виступає простір смерті у новелах «Балада про дружбу», «Банальність іншості» О. Стусенка).

Також важливим елементом художнього простору абсурдистської новели виступає просторова перешкода, яка повсякчас виникає на шляху

героїв (наприклад, звичайні обірвані сходи, технічний предмет і навіть місто, яке поглинає людину й не дозволяє здійснити наміри).

Особливістю художнього часу в сучасній новелі є те, що він здебільшого твориться за допомогою метафор, що засвідчують такі його різновиди:

- «час – гроші» – буквалізоване розгортання метафори створює абсурдистську форму часу, за якою зменшення тривалості життя сприймається як спосіб економії; або навпаки – втрата грошей вказує на втрату необхідності продовжувати жити («Кішка» О. Шинкаренка, «Тольятті» О. Коцарева);
- «час – рух» виявляється в прямому розумінні метафори, що виливається у постійний рух персонажа; час абстраговано сприймається як рух годинникової стрілки, яка в дусі абсурдистської традиції або випереджає реальний час, або відстає, або ж годинник узагалі зупинений («Марисині перегони», «Полюванні на риб», «Око», «Шматки бегемота», «На весільній машині далеко не заїдеш» О. Шинкаренка, «Жахлива рука» О. Стусенка);
- «час – вода» – абсурдизується метафоричне словосполучення «час тече» («Послідовність» О. Шинкаренка);
- «час – річ» – використання від'ємного метафоричного значення, за яким незношеність речі вказує на застиглість часу, що не відповідає реальності («Зірка» О. Шинкаренка).

До специфіки художнього часу в абсурдистській новелі також зараховуємо *способи окремих персонажів вимірювати життя* (вдихами й видихами велетів, що тримають небо – «Велети» О. Шинкаренка; строком дії органів-механізмів – «Робот замість чоловіка» цього ж автора) *або кохання* (прочитанням книги Д. Джойса – «Сентиментальне» О. Коцарева).

Також своєрідними виступають образи минулого й майбутнього часу. У «театрі абсурду» вони практично відсутні або розмиті, в сучасній абсурдистській новелі – подекуди яскраво виражені, виступають

виразниками людської несвободи, страхів і тягаря суспільної думки, забобонів, тож негативно впливають на сьогодення персонажів.

На відміну від драматичних творів, діалоги в новелі ніколи не піддаються повному руйнуванню, мають порушення на рівні змісту, однак рідко втрачають граматичну цілісність.

Абсурд на комунікативному рівні твору має широке коло вияву. Специфіка моделі діалогу «адресат = адресант» полягає в тому, що персонаж не знаходить спільної мови навіть із собою («Зробили з України» О. Стусенка, «Димедрол» Іздрика). На шаблонність суспільної думки вказує застосування суспільних шаблонів у мовленні персонажів з непередбачуваною метою або наслідками («Запис про те, як один хлопець закохався в товстуху» О. Романенка, «Розумна Марійка» О. Шинкаренка). Також досить часто комунікація в сучасній новелі виступає виразником проблеми твору і, що характерно, здебільшого не має у тексті вирішення («Сумний анекдот про філософію, завдяки якому читач має змогу зрозуміти, що за нафіг» О. Романенка, «Подорож» і «Щасливий порятунок» О. Коцарева). Псевдошекспірівський стиль побудови діалогу виявляється в імітуванні шекспірівського стилю мовцями (ритм, образи, пафос), підсиленого невідповідним часом і місцем ведення діалогу, негероїчними персонажами і предметом розмови, що лише збільшує ефект абсурду («Міркування» О. Шинкаренка, «Димедрол» Іздрика). Також у новелі наявна популярна в абсурдистьких текстах модель спілкування – прийом публічного допиту, яка розкриває негативну суть тоталітарного суспільства («І навіть трішки про те, як до клубу обраних людей зарахували необраного і як його звідти вигнали» і «Посібник для майбутніх суспільних вихователів, у якому коротко, зате влучно, подано алгоритм виховання найбільш відсталих» О. Романенка). Мовчання відображає як відсутність контакту у сім'ї (або іншій певній суспільній групі), так і відсутність самої сім'ї як такої («Сніданок» О. Шинкаренка, «Леся і її стоматолог» Т. Малярчук). Специфіка розірваного діалогу полягає у тому, що розмова, почата випадковими

мовцями в одному місці й часі, завершується в іншому («Столична мить» і «Закаблуки» Б. Жолдака).

У більшості новел, у яких спостерігаються порушення мовлення персонажів, некомунікативність так чи інакше зводиться до рівня проблематики, але не деградації мови.

Для поетики абсурду у новітній новелі характерні заголовки, які розкривають і доповнюють перевернутий світ цього жанру. Здійснений аналіз дав підстави виділити такі ***типи заголовків:***

- заголовок-алюзія полягає у використанні фонових знань читача (наприклад, створення заголовка, подібного до назви відомого твору), що навмисне не відповідає змісту новели («Критика здатності мислення», «Балада про дружбу», «Вікна в позадвері» О. Стусенка, «Сентиментальне» О. Коцарева, «У світі тварин» О. Шинкаренка, «Святе сімейство» Ю. Винничука);
- авторський заголовок-корелят до заголовка персонажа має або повну ідентичність («На весільній машині далеко не заїдеш» О. Шинкаренка), за допомогою чого створюється враження подвійного дна; або єдиний принцип побудови («Трамвайний інцидент» О. Коцарева), таким чином твір персонажа протиставляється авторському;
- власне абсурдистський заголовок побудований на порушенні логічних зв’язків, буквальному прочитанні метафори, безглуздому висловлюванні («Матрос і життя його рук» О. Коцарева «Мене зварили», «Доволі неясна холєра» О. Стусенка, «Макітра» О. Шинкаренка);
- перший рядок як заголовок – запозичення способу творення заголовка ліричного твору без мети, що створює абсурдний ефект («Переді мною сидить бородань і поволі п’є кухоль світлого пива», «Присмерк упав на землю Франца-Йосифа» О. Шинкаренка);

- описовий заголовок повністю розкриває сюжет і не залишає місця для інтриги (новели «Як коханець в електронному листі намагався призначити зустріч з коханкою», «Секретна історія про те, як охоронець хотів розкрити державний заколот» та багато інших О. Романенка).

Отже, дослідження новелістики кінця XX – початку XXI ст. крізь призму поетики абсурду дало підстави виділити новий різновид новели – абсурдистську, для якої характерне функціонування абсурду на усіх рівнях – від змістового до формального.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська В. В. Аномальний художній світ французької драматургії абсурдизму : семантико-когнітивний і лінгвопрагматичний аспекти : монографія / В. В. Андрієвська. – Луцьк : Східноєвропейський національний університет ім. Лесі Українки, 2013. – 200 с.

2. Андрієвська В. В. Деградація комунікації у франкомовному драматургічному дискурсі абсурдизму / В. В. Андрієвська // Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики : Зб. наук. праць. – К. : Логос, 2009. – Вип. 16. – С. 3 – 10.

3. Андрієвська В. В. Концепт антилюдина у французькій драматургії абсурдизму: структура, семантика, прагматика: автореф. дис… канд. філол. наук: 10.02.05 / В. В. Андрієвська. – К., 2010. – 23 с.

4. Андрієвська В. В. Методика дослідження концепту-ідеї Антилюдина (на матеріалі п’єси С. Беккета «La Fin de partie») / В. В. Андрієвська // Наукові записки. Серія: філологічна: зб .наук. статей. – Острог : Вид-во Нац. ун-ту «Острозька академія», 2013. – Вип. 37. – С. 25 – 27.

5. Анищенко М. Абсурдистская геометрия языковых экспериментов / М. Анищенко // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2010. – № 1. – С. 100 – 104.

6. Анищенко М. Г. Художественное моделирование реальности в творчестве Артюра Адамова / М. Г. Анищенко // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. – 2012. – № 3. – С. 88 – 95.

7. Антошина Е. В. Пространство и время смерти в поэтике абсурда (поэма А. И. Введенского «Кругом возможно Бог» и роман В. В. Набокова «Приглашение на казнь») / Е. В. Антошина // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 296. – С. 14 – 20.

8. Апресян Ю. Языковая аномалия и логическое противоречие / Ю. Апресян // Логический анализ языка: Проблемы интенсиональных и прагматических контекстов. – М. : Наука, 1989. – С. 34 – 58.

9. Арутюнова Н. Аномалии и язык (К проблеме языковой «картины мира») / Н. Арутюнова // Вопросы языкознания. – 1987. – № 3. – С. 3 – 19.

10. Бабелюк О. А. Принципи постмодерністського текстотворення сучасної американської прози малої форми : Монографія. – Дрогобич : ТзОВ «Вимір», 2009. – 296 с.

11. Барт Р. Литература и значение / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. – М. : Прогресс, 1989. – С. 276 – 296.

12. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М. : «Худож. лит.», 1975. – С. 234 – 407.

13. Бацевич Ф. Абсурдний художній текст у вимірах лінгвістичної прагматики / Ф. Бацевич // Мовознавство. – 2012. – № 1. – С. 18 – 30.

14. Бацевич Ф. Мовні й комунікативно-прагматичні засоби формування онтологічних аспектів художнього абсурду / Ф. Бацевич // Лінгвістичні дослідження : Зб. наук. праць ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. – 2012. – Вип. 33. – С. 147 – 154.

15. Бердяев Н. А. Самопознание (Опыт философской автобиографии) / Н. А. Бердяев. – М. : «Книга», 1991. – 448 с.

16. Бернар Г. Лексичні характеристики діалогу у п’єсах С. Беккета, Г. Пінтера і Т. Стоппарда / Г. Бернар // Вісник Львівського університету. Серія Іноземні мови. – 2008. – № 15. – С. 118 – 123.

17. Бондаренко Е. В. Когнитивная метафора времени в поэтическом дискурсе: трансформация метафорики У. Одена в творчестве И. Бродского / Е. В. Бондаренко // Русская филология: Вестник Харьковского национального педагогического университета имени Г. С. Сковороды. – 2014. – № 3 (52). – С. 42 – 47.

18. Борковец Н. И. Техническая метафора в художественной картине мира: На материале немецкой прозы XX века и ее переводов на русский язик : автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филолог. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Н. И. Борковец. – Екатеренбург, 2002. – 20 с.

19. Бровко О. О. Новела в структурі української прози: модифікації та функції : монографія / О. О. Бровко. – Луганськ : ЛНУ ім. Тараса Шевченка, 2011. – 400 с.

20. Булыгина Т. Аномалии в тексте: проблемы интерпретации / Т. Булыгина, А. Шмелев // Логический анализ языка: Противоречивость и аномальность текста / Ин-т языкознания; Отв. ред. Н. Арутюнова. – М. : Наука, 1990. – С. 94 – 106.

21. Буренина О. Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века / О. Д. Буренина. – СПб. : Алетейя, 2005. – 332 с. – (Серия «Зарубежная русистика»).

22. Буренина О. Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг : сб. ст. – М., 2004. – С. 7 – 72.

23. Бычко И. В. В лабиринтах свободы / И. В. Бычко. – М. : Политиздат, 1976. – 159 с. (Социальный прогресс и буржуазная философия).

24. Бялоус Н. И. О роли конца текста в процессе текстообразования / Н. И. Бялоус // Лингвистический анализ текста. – Иркутск, 1985. – С. 146 – 151.

25. Васильев И. Е. Взаимодействие метода, стиля и жанра в творчестве обэриутов / И. Е. Васильев // Проблемы взаимодействия метода, стиля и жанра в советской литературе. – Свердловск, 1990. – С. 52 – 60.

26. Васильєв Є. «Театр абсурду» чи «театр парадоксу»? / Є. Васильєв // Українська література в загальноосвітній школі. – 2004. – № 9. – С. 48 – 49.

27. Васильєв Є. М. Драматургія парадоксу: проблема типології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Є. М. Васильєв. – Дніпропетровськ, 1998. – 16 с.

28. Великовский С. И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции / С. И. Великовский. – М. : Худож. лит., 1979. – 295 с.

29. Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. А. Веселова. – Тверь, 1998. – 24 с.

30. Винничук Ю. Ги-ги-и / Ю. Винничук. – Львів : ЛА «Піраміда», 2007. – 240 с.

31. Виноградов И. А. О теории новеллы / И. А. Виноградов // Виноградов И. А. Борьба за стиль: Сборник статей. – Ленинград, 1937. – С. 5 – 84.

32. Виролайнен М. Гибель абсурда [электронный ресурс] / М. Виролайнен // Абсурд и вокруг : сб. ст. – М., 2004. – С. 415 – 427. – Режим доступа: maxima-library.org/mob/b/7031/read

33. Вірченко Т. І. Допоміжні критерії типологій художнього конфлікту (за матеріалами сучасної української драматургії) / Т. І. Вірченко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім.. Г. С. Сковороди. Серія: Літературознавство. – 2012. – Вип. 1(1). – С. 50 – 56.

34. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990-2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / Т. І. Вірченко ; ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. – 336 с.

35. Воеводина О. А. Поэтика абсурда в интерпретации заглавия лирического стихотворения / О. А. Воеводина // Література в контексті культури: зб. наук. праць. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – Вип. 22 (2). – С. 64 – 67.

36. Волкова А. В. Поэтика непроисходящего: специфика абсурдизма в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо» / А. В. Волкова // Альманах современной науки и образования. – 2011. – № 2. – С. 189 – 191.

37. Воронин В. Законы фантазии и абсурда в художественном тексте / В. Воронин. – Волгоград: изд-во Волгоградского университета, 1999. – 168 с.

38. Геллер Л. Из древнего в новое и обратно. О гротеске и кое-что о сэре Джоне Рескине [электронный ресурс] / Л. Геллер // Абсурд и вокруг : сб. ст. – М., 2004. – Режим доступа: maxima-library.org/mob/b/7031/read

39. Генис А. Вид с окна / А. Генис // Новый мир. – 1992. – № 8. – С. 218 – 224.

40. Гете И. В. Беседы немецких эмигрантов / И. В. Гете // Гете И. В. Собрание сочинений в 13 т. Т. 6: романы и повести. – М.; Л. : Гослитиздат, 1934. – С. 75 – 396.

41. Гинзбург Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. – Ленинград: Советский писатель, 1979. – 224 с.

42. Гиренок Ф. Абсурд и речь. Антропология воображаемого / Ф. Гиренок. – М. : Академический Проект, 2012. – 237 с. (Философские технологии: hic et nunc).

43. Голобородько Я. Іздрик-ґейм. Реінкарнація образів / Я. Голобородько // Голобородько Я. Артеґраунд. Український літературний істеблішмент: Збірка статей. – К. : Факт, 2006. – С. 133 – 139.

44. Голованева М. Язык абсурда в русской драме конца XX в. / М. Голованева // Гуманитарные исследования. – 2010. – № 1 (33). – С. 151 – 156.

45. Голубева И. Явления языкового абсурда: металингвистический, когнитивно-дискурсивный и семиотический аспекты / И. Голубева. – Ростов-на-Дону: РГУПС, 2010. – 182 с.

46. Горідько Ю. Л. Вивчення модерністського твору починається зі з’ясування філософсько-естетичних поглядів його автора. Стильовий аналіз абсурдистської п’єси С. Беккета «Чекаючи на Годо» / Ю. Л. Горідько // Всесвітня література в середній навчальний закладах України. – 2001. – № 5. – С. 33 – 36.

47. Горобчук Б.-О. Хороша книга / Б.-О. Горобчук // Коцарев О. Неймовірна історія правління Хлорофітума Першого: Пригодницькі повідомлення. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 251 – 259. – (Серія «Вони повертаються»).

48. Губа Л. Сатира и абсурд как способы реализации коммуникативной функции литературы / Л. Губа // Діалог. – 2012. – Вип. 15. – С. 17 – 27.

49. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. II. Ч 1. : Исследования по феноменологии и теории познания / Пер. с нем. В. И. Молчанова. – М. : Академический Проект, 2011. – 565 с. – (Философские технологии).

50. Делез Ж. Логика смысла / Ж. Делез. – М. : «Раритет», Екатеринбург : «Деловая книга», 1998. – 480 с.

51. Делез Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; Пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. – М. : Академический проект, 2009. – 261 с. – (Философские технологии).

52. Денисова Т. Історичний часо-простір / міфічний хронотоп України у «чужому» мультикультурному світі США (А. Мельничук «Що розказано) / Т. Денисова // Іноземна філологія. – 2003. – Вип. 114. – С. 62 – 71.

53. Денисюк І. Поетика новели / І. Денисюк // Жовтень. – 1969. – № 10. – С. 127 – 134.

54. Денисюк І. Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст. / І. Денисюк // Українська новелістика кінця 19 – початку 20 ст. : Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі). – К. : Наукова думка, 1989. – С. 5 – 26.

55. Діброва В. Правдиві історії: Оповідання / В. Діброва. – К. : Факт, 2010. – 248 с.

56. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка. Українська поетика / В. Домбровський. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2008. – 488 с.

57. Друскин Я. «Чинари» / Я. Друскин // Аврора. – 1989. – № 6. – С. 103 – 115.

58. Друскина Л. Было такое содружество… / Л. Друскина // Аврора. – 1989. – № 6. – С. 100 – 102

59. Дюшен И. Театр парадокса / И. Дюшен // Театр парадокса. – М., 1991 – С. 5 – 21.

60. Єщенко М. Комічна природа абсурду: літературознавчий вимір / М. Єщенко // Spheres of culture. – Lublin, 2013. – Volume VI. – С. 26 – 35.

61. Жаккар Ж.-Ф. «Cisfinitum» и смерть. «Каталепсия времени» как источник абсурда / Ж.-Ф. Жаккар [электронный ресурс] // Абсурд и вокруг : сб. ст. – М., 2004. – Режим доступа: maxima-library.org/mob/b/7031/read

62. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Ф. Жаккар. – СПб. : Академический проект, 1995. – 472 с.

63. Жолдак Б. Топінамбур, сину: Extra drive stories / Б. Жолдак. – Л. : Кальварія, 2002. – 224 с.

64. Заєць С. Поетика абсурду в теоретико-філософській спадщині М. Куліша / С. Заєць // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : зб. наук. пр. (філолог. науки). – 2011. – № 3. – С. 42 – 46.

65. Зингер Г. Алгебра антиутопии / Г. Зингер // Ионеско Э. Лысая певица : пьесы. – М. : Известия, 1990. – С. 5 – 14.

66. Зубович В. Конфлікт і колізія: їх зміст і типологія / В. Зубович // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – 2003. – Вип. 15. – С. 52 – 65.

67. Зырянова О. Н. Мертвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса «Старуха» / О. Н. Зырянова // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – № 311. – С. 12 – 15.

68. Зырянова О. Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв. : автореф. дисс. на соискание учен. степ. канд. филол. наук : 10.01.01 / О. Н. Зырянова. – Красноярск, 2010. – 22 с.

69. Иванова Е. Р. Модернизация жанра новеллы в немецкой литературе XIX века / Е. Р. Иванова, И. В. Ващенко // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2011. – № 31. – С. 175 – 181.

70. Ивин А. А. Логика : Учебник / А. А. Ивин. – М. : Гардарики, 2002. – 352 с.

71. Ивин А. А. Логика : Учебник для гуманитарных факультетов / А. А. Ивин. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 320 с.

72. Ивин А. А. Словарь по логике / А. А. Ивин, А. Л. Никифоров. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

73. Ивлева С. В. Семиотические характеристики комического абсурда / С. В. Ивлева // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия: Филологические науки. – 2009. – № 5. – С. 32 – 35.

74. Іздрик. АМ™. Новели / Іздрик. – Л. : Кальварія, 2005. – 260 с.

75. Іремадзе Т. Філософія Фридриха Ніцше і творчість Ґриґола Робакідзе: індивідуалізм – комунікація – універсалізм / Т. Іремадзе // Філософська думка. – 2010. – № 4. – С. 35 – 42.

76. Ісакова М. Л. Поетика Керроллівського «нонсенсу» в історико-літературній перспективі : автореф. дис. … канд. філол. наук. 10.01.04 / М. Л. Ісакова. – 2008. – 22 с.

77. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе о абсурде / А. Камю // Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1989. – С. 222 – 318.

78. Катунин Д. А. Метафорическое представление времени как воды / жидкости в русской языковой картине мира / Д. А. Катунин, М. К. Антонова // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. – 2010. – № 1 (9). – С. 12 – 16.

79. Керрол Л. Аліса в Країні Див / Л. Керрол ; пер. І. Корнієнко ; ред. І. Малкович ; Аліса в Задзеркаллі / Л. Керрол. – 8 вид. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. – 264 с. – (Серія «Книги, які здолали час»).

80. Клюев Е. В. Теория литературы абсурда / Е. В. Клюев. – М. : Изд-во УРАО, 2000. – 104 с.

81. Кобринский А. Даниил Хармс / А. Кобринский. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 501 с. – (Серия «Жизнь замечательных людей», Вып. 1317).

82. Кобринский А. Психологизм, алогизм и абсурдизм в прозе Даниила Хармса (о перспективных направлениях изучения архивного фонда Я. С. Друскина) / А. Кобринский // Проблемы источниковедческого изучения истории русской и советской литературы. – Л., 1989. – С. 167 – 190.

83. Кожелянко В. Шлях Каїна в Україні / В. Кожелянко // Кожелянко В. Конотоп. Роман, новели. – Львів : Кальварія, 2001. – С. 165 – 174.

84. Коляда О. В. Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета) : автореф. дис…. канд. філол. наук / О. В. Коляда. – Донецьк, 2008. – 20 с.

85. Коляса О. В. Ключові ознаки мовного абсурду / О. В. Коляса // Науковий вісник ПНПУ ім. Ушинського. Серія: Лінгвістичні науки. – 2014. – № 19. – С. 60 – 72.

86. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник / Н. И. Кондаков. – М. : Издательство «Наука», 1975. – 720 с.

87. Кондюкова Е. Феномен абсурда: проблемы эстетико-философского анализа: дисс. на соискание учен. степ. канд. филос. наук : 09.00.04 / Е. Кондюкова. – Екатеринбург, 1995. – 147 с.

88. Коренева М. Литературное измерение абсурда / М. Коренева // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М. : ИМЛИ РАН, 2002. – С. 477 – 506.

89. Короткевич В. И. Абсурдное как стержневой элемент «Драматургических текстов» Алеся Асташонка / В. И. Короткевич // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – Ізмаїл, 2003. – Вип. 15: Спецвип. – С. 164 – 169.

90. Косилова Е. В. Абсурд [Электронный ресурс] / Е. В. Косилова. – Режим доступа: http://fege.narod.ru/scriptorium/unsinn.htm

91. Котляр А. Мовні аспекти вияву абсурдизації заголовків журналістського тексту / А. Котляр // Матеріали шостої Всеукраїнської науково-практичної конференції «Журналістська освіта на Сумщині: набутки й проблеми» : збірник наукових праць / Укладачі О. Г. Ткаченко, В. О. Садівничий. – Суми : Вид-во СумДУ, 2010. – С. 46 – 48.

92. Коцарев О. Неймовірна історія правління Хлорофітума Першого: Пригодницькі повідомлення / О. Коцарев. – К. : Смолоскип, 2009. – 264 с. – (Серія «Вони повертаються»).

93. Кравец А. Абсурд как нарушение смысла / А. Кравец // Вестник ВГУ. Серия: Гуманитарные науки. – 2004. – № 2. – С. 133 – 178.

94. Кравец А. Теория смысла Ж. Делеза: pro и contra / А. Кравец // Логос. – 2005. – № 4. – С. 211 – 241.

95. Кравченко О. Десемантизация как семиотический механизм порождения лингвистического абсурда / О. Кравченко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2009. – № 2 (10). – С. 114 – 118.

96. Кравченко О. Лингвистический абсурд: динамика смысла в дискурсе / О. Кравченко // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2008. – № 1 (7). – С. 58 – 63.

97. Крижановська В. П. «Пуантованість» як стильова риса та основна ознака новелістичної композиції (на матеріалі німецькомовної новели) [Електронний ресурс] / В. П. Крижановська // І міжнародна науково-практична заочна конференція «Лінгвокогнітивні та соціокультурні аспекти комунікації» – Режим доступу: http://www.naub.oa.edu.ua/2012/puantovanist-yak-stylova-rysa-ta-osnovna-oznaka-novelistychnoji-kompozytsiji-na-materiali-nimetskomovnoji-novely/

98. Кувшинов Ф. «Тело» Д. И. Хармса [электронный ресурс] / Ф. Кувшинов. – Режим доступа: http://www.d-harms.ru/library/telo-harmsa.html

99. Кузнецов В. Н. Абсурдность существования / В. Н. Кузнецов // Кузнецов В. Н. Жан-Поль Сартр и экзистенциализм. – М. : Издательство Московского университета, 1969. – С. 48 – 55.

100. Кузнецова С. Н. Категория «абсурд» в философском и художественном творчестве Ж.-П. Сатра и А. Камю / С. Н. Кузнецова // Вопросы истории и теории эстетики. – 1977. – Вып. 10. – С. 304 – 312.

101. Кузнєцова І. В. Заголовок-алюзія: смисловий і концептуальний аспекти (на матеріалі англомовних художніх творів XX-XXI століть) / І. В. Кузнєцова // Вісник Житомирського державного університету. Серія: Філологічні науки. – 2014. – Вип. 5 (77). – С. 199 – 203.

102. Кукулин И. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») / И. Кукулин // Вопросы литературы. – 1997. – № 4. – С. 62 – 90.

103. Куликова И. С. Что такое театр абсурда? / И. С. Куликова. – М., 1967. – 32 с.

104. Кулинич Н. В. Космо- й антропоцентризм в абсурдистській літературі XX століття (за драматургією Семюеля Беккета): монографія / Н. В. Кулинич. – Харків: Видавець Іванченко І. С., 2014. – 200 с.

105. Кулинич Н. В. Космо- і антропоцентризм у драматургічній поетиці С. Беккета: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Н. В. Кулинич ; Тавр. нац. ун-т ім. В.І. Вернадського. – Сімф., 2011. – 20 с.

106. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор // Кьеркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат. – М.: Республика, 1993. – С. 15 – 112.

107. Ламзина А. В. Рама произведения / А. В. Ламзина // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под. ред. А. Н. Николюкина; Институт науч. информации по общественным наукам. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 848 – 853.

108. Лень Ю. А. Модернистская интерпретация категории абсурда / Ю. А. Лень // Универсальное и национальное в культуре : сборник научных

статей / Белорусский государственный университет, Гуманитарный факультет. – Минск, 2012. – С. 310 – 317.

109. Лень Ю. А. Способы создания эффекта абсурдности в модернистском искусстве / Ю. А. Лень // Ломоносов-2012: материалы Международного молодежного научного форума / отв. ред. А. И. Андреев, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов, К. К. Андреев, М. В. Чистякова. [Электронный ресурс] – М. : МАКС Пресс, 2012. – Режим доступа: http://elib.bsu.by/handle/123456789/19960

110. Липавский Л. Разговоры / Л. Липавский // Логос. – 1993. – № 4. – С. 7 – 75.

111. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-укл. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т 1. – 608 с.

112. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-укл. Ю. І. Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – Т 2. – 624 с.

113. Лобанова Е. Абсурд: к трактовке понятия / Е. Лобанова // Симбирский научный вестник. – 2011. – № 1. – С. 179 – 182.

114. Логинова Е. Г. Драма абсурда как возможность использования фрактальной модели при исследовании упорядочения информации в дискурсе / Е. Г. Логинова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2012. – № 5. – С.108 – 112.

115. Логіка : словник-довідник / авт.-уклад. М. Г. Тофтул. – К. : ВЦ «Академія», 2012. – 312 с. – (Серія «Nota bene»).

116. Лук’янів Б. «Чемоданні» твори Юрія Винничука / Б. Лук’янів // Березіль. – 2003. – № 9–10. – С. 180 – 182.

117. Лукьянова В. С. Коммуникативные неудачи в комедии абсурда: На материале сопоставительного анализа английского и русского языков : Дисс. … канд. филол. наук: 10.02.20 / В. С. Лукьянова. – 2002. – 164 с.

118. Любенко О. Грані поетики абсурду в українській драматургії пострадянського періоду / О. Любенко // Молода нація. – 2005. – № 2 (35). – С. 91 – 120.

119. Любенко О. Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького / О. Любенко // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 32 – 41.

120. Малиновская Е. О. Типы конфликта в драматургии Велимира Хлебникова / Е. О. Малиновская // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. – Мн. : БГУ, 2004. – Вып. III. – С. 183 – 189.

121. Малій А. С. Особливості абсурдистської драматургії Гарольда Пінтера / А. С. Малій // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Іноземна філологія. – К., 2009. – Вип. 42. – С. 49 – 52.

122. Малій А. С. Особливості жанру та стилю драматургії Гарольда Пінтера: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / А. С. Малій ; Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. ін-т філології. – К., 2005. – 20 с.

123. Малій А. С. Проблематика та поетика драматургії Гарольда Пінтера 1970-х років / А. С. Малій // Вісник Національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Іноземна філологія. – К., 2002. – Вип. 32. – С. 71 – 74.

124. Малыгина И. Человек и способы его изображения в поэзии Д. Хармса / И. Малыгина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. – 2009. – Т. 2. – № 3. – С. 83 – 85.

125. Малыгина И. Ю. Репрезентация абсурда в лирике Д. Хармса (типология героев) / И. Ю. Малыгина // Вестник Ставропольского государственного университета. Серия: Филологические науки. – 2007. – № 53. – С. 159 – 162.

126. Малярчук Т. В. Згори вниз. Книга страхів / Т. В. Малярчук. – Х. : Фоліо, 2007. – 220 с.

127. Малярчук Т. Звірослов / Т. В. Малярчук. – Х. : Фоліо, 2009. – 281 с.

128. Мамардашвили М. Как я понимаю философию / М. Мамардашвили. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.

129. Мамардашвили М. Метафизика Арто / М. Мамадашвили // Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. – СПб.-М. : Симпозиум, 2000. – С. 329 – 346.

130. Маркелова С. П. П'єси театру абсурду: особливості реалізації деяких текстових категорій (на матеріалі творів С. Беккета, Г. Пінтера, Н. Сімпсона) / С. П. Маркелова // Наукові записки. Серія філологічна. – Острiг : Національний університет «Острозька академія», 2013. – Вип. 35. – С. 203 – 206.

131. Мартинюк В. О. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша: автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.06 / В. О. Мартинюк. – Л., 2009. – 23 с.

132. Мартинюк В. Образ комунікування: на матеріалі п'єси «Мина Мазайло» Миколи Куліша / В. Мартинюк // Вісник Львівського університету ім. Івана Франка. Серія філологічна. – Львів, 2008. – Вип. 44, ч. 2. – С. 288 – 301.

133. Марусенков М. П. Абсурдистские тенденции в творчестве В. Г. Сорокина : автореф. дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / М. П. Марусенков. – М., 2010. – 22 с.

134. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. – 275 с.

135. Михед А. П. Реалити-роман: к постановке проблемы / А. П. Михед // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 29. – С. 287 – 293.

136. Моісєєва Ф. А. Інтегрувальна роль вербальної комунікації: соціально-філософський аспект / Ф. А. Моісєєва // Наука. Релігія. Суспільство. – 2009. – № 2. – С. 238 – 245.

137. Молчанов В. В. Время как прием мистификации читателя в современной западной литературе / В. В. Молчанов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л. : Изд-во «Наука», 1974. – С. 200 – 209.

138. Мукан В. «Театр абсурду» в українській драматургії (на матеріалі твору Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться») / В. Мукан // Літературознавчі студії. – К., 2011. – Вип. 33. – С. 346 – 350.

139. Мукан В. С. Поетика «драми абсурду» у п'єсі М. Куліша «Патетична соната» / В. С. Мукан // Літературознавчі студії. – К. : КНУ. – 2012. – Вип. 35. – С. 457 – 463.

140. Мукан В. С. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького) : автореф. дис. … канд. філол. наук : 10.01.01 / Мукан Володимир Сергійович; КНУ імені Тараса Шевченка. – Київ, 2015. – 19 с.

141. Набоков В. Лекции по русской литературе / В. Набоков. – М. : Независимая газета, 1999. – 440 с.

142. Никитина Т. И. Художественная трансформация времени и памяти в пьесе Гарольда Пинтера «Былые времена» / Т. И. Никитина // Вестник РГГУ. Серия: Филологические науки. Литературоведение и фольклористика. – 2008. – № 9/08. – С. 218 – 227.

143. Николаева В. П. Заключительные абзацы в рассказах К. Паустовского / В. П. Николаева // Сборник научных трудов МГПИИЯ им. Мориса Тореза. – М., 1973. – Вып. 78. – С. 131 – 136.

144. Новикова В. К проблеме интерпретации абсурдных текстов / В. Новикова // Культурная жизнь Юга России. – 2009. – № 2 (31). – С. 102 – 104.

145. Огурцов А. Абсурд / А. Огурцов // Философский словарь / Под ред. И. Т. Фролова. – 7-е изд., перераб. и доп. – М. : Республика, 2001. – С. 8 – 10.

146. Осьмухина О. Ю. Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX-XXI вв. (на материале творчества Д. М. Липскерова) / О. Ю. Осьмухина, Г. А. Махрова // Вестник Волжского университета им. В. Н. Татищева. – 2012. – № 3 (10). – С. 73 – 82.

147. Пави П. Словарь театра : Пер. с фр / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

148. Павленко А. А. Тип антигероя в прозе Д. Хармса [электронный ресурс] / А. А. Павленко // Университетские чтения ПГЛУ. – 2012. – Т. IX. Режим доступа: http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2012/IX/uch_2012_IX_00029.pdf

149. Падучева Е. В. К семантике слова время: метафора, метонимия, метафизика / Е. В. Падучева // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сборник к 70-летию В. В. Иванова. – М. : ОГИ, 1999. – С. 761 – 776.

150. Палкевич О. Дополнительность как один из параметров порядка, организующих категорию абсурда / О. Палкевич // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. – 2010. – № 4 (12). – С. 185 – 190.

151. Погребный А. Г. Проблема художественного конфликта в теории и практике современной советской литературы : Автореф... д-ра филол.наук: 10.01.08, 10.01.02 / Погребный Анатолий Григорьевич; АН УССР. Ин-т литературы. – К., 1982. – 44 с.

152. Померанц Г. Язык абсурда / Г. Померанц // Померанц Г. Выход из транса. – М. : Юрист, 1995. – 1995. – 575 с. – (Лики культуры).

153. Попова-Бондаренко И. А. Еще раз о молчании (к вопросу о языке художественной коммуникации) / И. А. Попова-Бондаренко // Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 2001. – Вып. 5/6. – С. 31 – 41.

154. Поташкова М. Средства создания лингвистического абсурда в романе Е. В. Клюева «Давайте напишем что-нибудь. Настоящее литературное произведение» / М. Поташкова // Студент и научно-технический прогресс: Материалы XLX Международной научной студенческой конференции. Языкознание. 13-19 апреля 2012 г. – Новосибирск, 2012. – С. 47 – 49.

155. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама / Т. Б. Проскурникова. – М., 1967. – 104 с.

156. Радбиль Т. Норма и аномалия в парадигме «реальность – текст» / Т. Радиль // Филологические науки. – 2005. – № 1. – С. 53 – 63.

157. Ритц Г. Рихард Вайнер и абсурд, или На краю середины / Г. Ритц // Абсурд и вокруг. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 307 – 320.

158. Романенко О. Від автора / О. Романенко // Романенко О. Калейдоскоп. – К. : Альтерпрес; К. : СПД Романенко, 2010. – С. 3.

159. Романенко О. Калейдоскоп : анекдоти / О. Романенко. – К. : Альтерпрес; СПД Романенко, 2010. – 304 с.

160. Романовская О. Постмодернистская версия антигероя в рассказах Юрия Мамлеева / О. Романовская // Вестник КемГУКИ. Серия: Филология. – 2013. – № 23. – С. 58 – 65.

161. Рубинштейн Г. А. О метафорическом представлении отрезков времени в русском языке [электронный ресурс] / Г. А. Рубинштейн // Glossos / The Slavic and East European Language Resource Center. – 2002. – Issue 3. Режим доступа: slaviccenters.duke.edu

162. Саблина Е. Е. Поэтика Д. Хармса: автореф. дис…. канд. филол. наук : 10.01.01 / Е. Е. Саблина. – Астрахань, 2009. – 20 с.

163. Сартр Ж.-П. Нудота / Ж.-П. Сартр // Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова. – К. : Основи, 1993. – С. 3 – 182.

164. Сартр Ж.-П. Объяснение постороннего / Ж.-П. Сартр // Называть вещи своими именами : Прогр. выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. Сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. – М. : Прогресс, 1986. – С. 92 – 107.

165. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманізм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С. 319 – 344.

166. Семенов А. Н. К проблеме конфликта художественного текста / А. Н. Семенов // Вестник Югорского государственного университета. – 2010. – Вып. 1 (20). – С. 101 – 106.

167. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. – М. : Языки славянской культуры, 2009. – 224 с.

168. Сковородников А. П. Импоссибилия / А. П. Сковородников, Т. И. Дамм // Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А. П. Сковородникова. – М. : Флинта; Наука, 2009. – С. 136 – 137.

169. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР, Ін-т мовознавства ім.. О. О. Потебні. – К. : Наукова думка. – Т. 4 : І – М. – 1973. – 840 с.

170. Смикалова Л. О. Драматургія Гарольда Пінтера / Л. О. Смикалова // Вісник Львівського державного університету імені І. Франка. Серія іноземних мов. – 1972. – С. 115 – 130.

171. Сорина Г. В. Пространство абсурда: особенности коммуникации / Г. В. Сорина // Пространство и Время. – № 2 (16). – С. 103 – 110.

172. Соркина В. Эволюция новеллы: к вопросу об отношениях жанра и архетипа (на материале «Случаев» Д. Хармса) / В. Соркина // Сборник научных работ молодых филологов Тартуского университета. Русская филология. – 1998. – Вып. 9. – С. 181 – 191.

173. Стусенко О. Голоси із ночі : Новели / О. Стусенко. – К. : Смолоскип, 2008. – 158 с. – (Лауреати «Смолоскипа»).

174. Сушкова О. Абсурдні заголовки на шпальтах регіональних друкованих видань (за матеріалами сумського тижневика «Ваш шанс») / О. Сушкова // Діалог: Медіа-студії: зб. наук. праць. – Одеса : Астропринт, 2010. – Вип. 10. – С. 136 – 143.

175. Табакова Г. І. Архітектоніка і композиція ліричної прози / Г. І. Табакова. – Бердянськ : ФО-П Ткачук О.В., 2016. – 192 с.

176. Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы в 4-х томах. Т. 3: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 81 – 98.

177. Татура І. В. «Трагедія мови» як форма абсурдизації драми Ежена Йонеско / І. В. Татура // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. – 2006. – № 30. – С. 192 – 194.

178. Теория литературных жанров : учеб. Пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Издательский центр «Академия», 2011. – 256 с. – (Сер. Бакалавриат).

179. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 1: Тамарченко Н. Д., Тюпа В. И., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 512 с.

180. Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : В 2 т. / Под. ред. Н. Д. Тамарченко. – Т. 2: Бройтман С. Н. Историческая поэтика. – М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 368 с.

181. Титова Н. Лингвистический абсурд как алогичная языковая субстанция в русском и английском энигматическом тексте / Н. Титова // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2010. – № 2 (20). – С. 112 – 115.

182. Ткалич А. «Драма абсурду» в сучасній українській жіночій драматургії (на прикладі п’єси Лариси Паріс «Я. Сіріус. Кентавр») / А. Ткалич // Теоретична і дидактична філологія. – 2011. – Вип. 10. – С. 385 – 390.

183. Ткачова А. В. Проблеми мовно-культурної комунікації у п’єсі Петера Хандке «Quodlibet» / А. В. Ткачова // Літературознавчі студії. – К. : 2003. – Вип. 5. – С. 173 – 176.

184. Токарев Д. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета: Монография Д. Токарев. – М. : Новое Литературное Обозрение, 2002. – 336 с.

185. Трубецкой Е. Смысл жизни / Е. Трубецкой. – М.,1918. – 232 с.

186. Урсул Н. Лингвистический абсурд как явление вторичной номинации в современном английском языке : автореф. дисс. на соискание науч. ст. канд. филол. наук : 10.02.04 / Н. Урсул. – СПб, 2013. – 19 с.

187. Фащенко В. Із студій про новелу. Жанрово-стильові особливості / В. Фащенко. – К. : Радянський письменник, 1971. – 216 с.

188. Федосеева Т. К вопросу о литературном парадоксе [Электронный доступ] / Т. Федосеева, Г. Ершова // Вестник Рязанского государственного университета имени С. А. Есенина. – 2013. – № 1 (38). – Режим доступа: http://vestnik.rsu.edu.ru/pdf/9_(38).pdf

189. Ференц Н. С. Основи літературознавства : підручник / Н. С. Ференц. – К. : Знання, 2011. – 431 с.

190. Фрай Н. Анатомия критики / Н. Фрай // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост. и общ. ред. Г. К. Косикова. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1987. – С. 232 – 263.

191. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Издательство «Лабиринт», 1997. – 448 с.

192. Хабарова І. В. Російська жіноча драматургія другої половини 80-х – 90-х років XX століття (герой, конфлікт, хронотоп) : автореф. дис… канд. філол. наук: 10.01.02 / І. В. Хабарова. – Х., 2007. – 20 с.

193. Хармс Д. И. Старуха // Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Том 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное / Д. И. Хармс; сост., подг. текста и примечания В. Н. Сажина. – СПб. : Академический проект, 1997. – С. 161 – 188.

194. Хармс Д. О существовании, о времени, о пространстве / Д. Хармс // Шадрин А. А. Реальность пограничного существования «Я» в «мыре» Даниила Хармса: монография. – Ижевск : Изд-во «Удмуртский университет», 2009. – С. 74 – 78.

195. Цвигун Т. В. «Смерть сюжета» в поэтике Д. Хармса [электронный ресурс] / Т. В. Цвигун, А. Н. Черняков // Балтийский

филологический курьер. – 2000. – № 1. – С. 97 – 108 – Режим доступа: www.d-harms.ru/library/smert-suzheta-v-poetike-harmsa.html

196. Цибулько О. В. Психоделія та проблема множення ідентичностей (на матеріалі роману в новелах Ю. Іздрика «АМ™») / О. В. Цибулько // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія: Філологія. Літературознавство. – 2011. – Вип. 156, т. 168. – С. 130 – 134.

197. Чайковская В. Современная проза и новеллистические парадоксы / В. Чайковская // Литературная учеба. – 1986. – № 5. – С. 140 – 148.

198. Чарская-Бойко В. Ю. К вопросу о концепции абсурда и нонсенса в европейской традиции / В. Ю. Чарская-Бойко // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – СПб., 2009. – № 110. – С. 215 – 218.

199. Черниенко Л. В. «Абсурд реальности породил духовный идиотизм»: Особенности воплощения вечных нравственных проблем в современной русской драматургии / Л. В. Черниенко // Зарубіжна література в школах України. – 2006. – № 2. – С. 11 – 13.

200. Чернорицкая О. Л. Поэтика абсурда [Электронный ресурс] / О. Л. Чернорицкая. – Вологда, 2001. – Т. 1: Классика. Режим доступа: //http://samlib.ru/c/chernorickaja_o_l/abs.shtmla

201. Чурляева Т. Н. Проблема абсурда в прозе В. Маканина 1980-х начала 1990-х гг.: дисс. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Т. Н. Чурляева. – Новосибирск, 2001. – 247 с.

202. Шавель А. А. Абсурд в драматурги А. Казанцева / А. А. Шавель // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. – Минск: РИВШ, 2012. – Вып. VII. – С.94 – 104.

203. Шавель А. А. Ситуационный абсурд в пьесе А. Казанцева «Братья и Лиза» / А. А. Шавель // Весці БДПУ. Серыя 1. Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія. – 2011. – № 3 (69). – С. 74 – 77.

204. Шашкова Л. О. Діалогічний вимір соціальної комунікації / Л. О. Шашкова // Сучасна українська філософія: традиції, тенденції, інновації : Зб. наук. праць. / відп. ред. А. Є. Конверський, Л. О. Шашкова. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2011. – С. 260 – 273.

205. Швыдкой М. В поисках Гарольда Пинтера / М. В. Швыдкой // Пинтер Г. Сторож и другие драмы. – М. : Радуга, 1988. – С. 5 – 17.

206. Шинкаренко О. Кагарлик : роман, оповідання / О. Шинкаренко. – К. : Видавництво Сергія Пантюка, 2014. – 208 с.

207. Шинкаренко О. Як зникнути повністю / О. Шинкаренко. – К. : «Смолоскип», 2007. – 214 с. – (Лауреати «Смолоскипа»).

208. Широкова Е. Н. Игры со временем в прозе В. Пелевина / Е. Н. Широкова // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. – 2011. – № 4 (15). – С. 91 – 95.

209. Широкова Е. Н. Полиаспектность художестсвенного времени как средство индивидуально-авторской концептуализации времени / Е. Н. Широкова // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Серия: Филология. – 2012. – № 2 (1). – С. 381 – 385.

210. Шкурская Е. А. Лингвистическое сопоставление нонсенса и абсурда Е. А. Шкурская // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2011. – Т. 61, № 7. – С. 15 – 18.

211. Шмидт М. М. Проза Д. Хармса в контексте литературы абсурдизма : автореф. дис. на соиск. научн. степени канд. филолог. наук: спец. 10.01.01 / М. М. Шмидт. – М., 2011. – 24 с.

212. Шопенгауэр А. Под завесой истины : Сб. призведений / А. Шопенгауэр. – Симферополь: «Реноме», 2003. – 496 с.

213. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. О прозе. – Л. : Изд-во «Художественная литература», 1969. – С. 306 – 326.

214. Эйхенбаум Б. О Генри и теория новеллы / Б. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б. Литература. – Л., 1927. – С. 166 – 209.

215. Эко У. Заглавие и смысл / У. Эко // Эко У. Заметки на полях «Имени розы».. – М. : Астрель, 2000. – С. 7 – 20.

216. Эсслин М. Чашка чая не для каждого / М. Эсслин // Театральная жизнь. – 1989. – № 21. – С. 20 – 21.

217. Яровий О. С. Неприкаяність письменницької персони у світі абсурду (Думки над оповіданням Олександра Стусенка «Вікна в поза двері») / О. С. Яровий // Літературознавчі студії. – 2011. – Вип. 33. – С. 602 – 610.

218. Ясперс К. Смысл и назначение истории: Пер. с нем. – М. : Политиздат, 1991. – 527 с. – (Мыслители XX в.).

219. Яшенкова О. В. Основи теорії мовної комунікації : Навч. посіб / О. Яшенкова. – К.: ВЦ «Академія», 2010. – 312 с.

220. Babalola T. Absurd realism in postmodern American fiction: Wallace, Pynchon, and Tomasula : A Thesis Submitted to the School of Graduate Studies of the University of Lethbridge, master of arts / T. Babalola. – Lethbridge, Alberta, Canada, 2013. – 88 p.

221. Cornwell N. The absurd in literature / N. Cornwell. – Manchester, New York: Manchester University Press. – 2006. – 354 p.

222. Downs W. M. The Art of Theatre: Then and Now / W. M. Downs, L. A. Wright, E. Ramsey. – Wadsworth : Cengage Learning, 2013. – 496 p.

223. Esslin M. The Theatre of the Absurd / M. Esslin. – New York : Vintage books, A Division of Random House, 2004. – 480 p.

224. Lakoff G. Metaphors we live by / G. Lakoff, M. Johnson. – London : The university of Chicago press., 2008. – 256 p.

225. Mason F. The A to Z of Postmodernist Literature and Theater / F. Mason. – Lanham – Toronto – Plymount, UK : Scarecrow Press, 2009. – 464 p. – (The A to Z Guide Series, No 71).

226. Meredith M. For The Absurd / M. Meredith // Log. – 2011. – Vol. 22. – P. 7 – 15.