

ДРАМАТУРГІЧНІ ПОШУКИ НА ТЕРЕНАХ "ФІЛОСОФІЇ АБСУРДУ": ДОСВІД СУЧАСНОГО ОСМИСЛЕННЯ

У статті відтворено логіку розвитку "філософії абсурду" – терміна інтелектуальної традиції, пов'язаної з атрибутивною характеристикою відносин людини з навколишнім світом. Висвітлено найпродуктивніші ідеї "філософії абсурду" – нон-конформізм, опір нав'язуванню чужих думок, бунт, свобода та ін. "Філософія абсурду" – це філософська концепція, що розглядає людину у контексті її неминучих стосунків зі світом, позбавленим смислу і ворожим людській індивідуальності, що породжує "абсурдну свідомість". Розкрито нюанси "філософії абсурду" в мистецьких практиках ХХ – перших двох десятиліть ХХІ ст., зокрема в драматургії абсурду.

Здійснена спроба продемонструвати, що естетика театру абсурду пов'язана з життям людей, досвідом їхніх переживань, з відчуттям, що абсолютно все безглузде та ірраціональне, що людина з самого народження перебуває в неясній і неяснюваній ситуації. Цей театр підпадає під ключові поняття постмодернізму – ризома, надреалізм, лабірінт, бунт проти авторитетів тощо.

Ключові слова: "філософія абсурду", естетика, мистецькі практики, драматургія абсурду.

Постановка проблеми. Сьогодні на тлі складності та неоднозначності політичних, соціальних та економічних процесів виникає чимало конфліктних ситуацій як у житті суспільства загалом, так і в житті окремої особистості, які неможливо збагнути, спираючись виключно на раціоналістичні концепції. Постає психологічна проблема ноогеного неврозу (В. Франкл), пов'язана з втратою смислу, чи смаку, життя.

Один із шляхів, що дає можливість компенсувати стан занепокоєності свідомості, пропонує європейська "філософія абсурду" – напрям думки, зародження якого прийшлося на часи загальної кризи на межі ХІХ–ХХ століть, що була викликана іншими суперечностями, а саме: між ідеалами гуманістичної етики та технічним прогресом, який перетворив людину не на мету, а на засіб; революційними лихоліттями, людськими стражданнями. За тих обставин шляхи духовного порятунку людини опинилися в центрі уваги гуманітарної думки, її новітніх течій.

"Філософія абсурду" істотно вплинула не лише на світоглядні та морально-психологічні орієнтири європейців й характер художньої творчості, яка "вибудовувала" органічні зв'язуючі із "радістю абсурду" (А. Камю). Одним з визначних явищ в історії культуротворення середини ХХ ст. став театр абсурду.

Аналіз досліджень і публікацій. Наукові напрацювання, починаючи з витоків "філософії абсурду" (Тертуліан, Августин, Паскаль), були, як відомо, розвинуті у філософських настановах раціоналізму Нового часу. Означеною проблемою цікавилися А. Шопенгауер, Ф. Ніцше та С. К'єркегор, а на початку ХХ ст. вона реанімується в працях М. Гайдеґґера, К. Ясперса ("життя завжди моє"), Ж.-П. Сартра, А. Камю, М. Бердяєва, Є. Трубецького ("людина – не безособовий номер") та ін., пов'язаних з відчуженням людини, нереалізованістю її призначення, феноменом смисловтрати.

У контексті обраної теми інтерес становлять дослідження Г. Атаманчук, Т. Гуменюк, Р. Данильченко, С. Кузнецова, Г. Тавризян та ін.

Значний внесок у вивчення зв'язку "філософії абсурду" з театральною естетикою здійснили європейські літературознавці і теоретики мистецтва, зокрема Р. Корліс, Юд. Вебер, Дж. Гамільтон-Патерсон, Д. Секстон.

На жаль, об'єктом філософсько-естетичного аналізу не стало драматургічне мистецтво абсурду, зокрема спадщина С. Бекета, в творчості якого філософеми абсурду виражені найбільш рельєфно і яскраво.

Мета статті полягає в концептуалізації філософем "філософії абсурду" в естетиці театру, зокрема в драматургії С. Бекета.

Виклад основного матеріалу дослідження. Як було зазначено, філософсько-культурний розвиток початку – середини ХХ ст. позначений складними та суперечливими процесами. Найяскравішим вираженням роздумів людини щодо питань сенсу життя, втрати цього сенсу, неможливості вирватися із "зачарованого кола" його пошуків та "прориву" як до світу, так і до самого себе, став екзистенціалізм, що мав "форму забарвлених особистісною інтонацією вільних роздумів, позбавлених прагнення вивести весь зміст думки з єдиного загального принципу" [19, с. 9].

Екзистенціалістське сприйняття надало вирішального поштовху становленню "філософії абсурду" і дало можливість розглядати абсурд як ситуацію людини. На початку ХХ ст. А. Бергсон, котрий формував ідеї "філософії життя", підкреслював, що людина часто існує поруч з абсурдом: "Скільки б досвід не говорив: "Це помилково", а розумне міркування: "Це абсурдно", – людство лише сильніше приковує себе до абсурду і помилки" [3, с. 109].

Особливого статусу філософія екзистенціалізму набула у А. Камю, який основний наголос у своїх творах робив на "понятті абсурду", яке і стало відповідним пунктом його філософського світогляду. У дусі традицій Паскаля, К'єркегора, Ніцше філософ за основу гносеології непонятійного мислення бере художній образ.

А. Камю вважав, що абсурд виникає на базі почуття безглуздості життєвої суєти, коли людина усвідомлює, що все не має сенсу, а на заклик людини світ відповідає своєю "нерозумною тишею". Абсурд – це суперечність у самому собі.

У "Міфі про Сізіфа" А. Камю розглядав саме *почуття* абсурду, яке, будучи за своєю основою обуренням проти смерті, має надати життю цінності, а людині – величі. Філософ використав міф про Сізіфа для того, аби показати, що сподіватись – значить здатися; жити без надії і все ж таки жити – в цьому триумф абсурдної людини.

Філософа цікавить Сізіф під час його ходи вниз, тому що саме тут Сізіф може вільно споглядати своє існування до моменту, коли знадобиться знову його фізичне зусилля. І пригадуючи афоризм Ніцше "Не висока, схил є щось жакливе" [10, с. 103], можна допустити, що саме тут, на схилах гори, коли людина намагається збагнути себе, прагне визначити мету свого існування,

а не тоді, коли вона котить свій валун угору, прикладаючи стільки фізичних зусиль, і настають "сізифові муки". Хоча, з другого боку, будь-яка думаюча Людина, подібно до Сізіфа, має безкінечно піднімати на гору валун різноманітних питань, істин, власної долі врешті-решт, і безкінечно губити той камінь.

Вчинок Сізіфа абсурдний тому, що герой давньогрецьких міфів бере участь у процесі, який засуджує, але цей вчинок і особистісний, тому що він наполягає на відповідальності людини за її дії. Абсурд – це поштовх до руху людини, до неспокою, а значить, і до життя. "Камінь продовжує котитися" [8, с. 152]. Цей міф – основоположне переживання людиною «"буття тут"» (Dasein) як аспекту людського життя і людської природи [9, с. 7], одна з духовних вправ стоїків.

Усвідомлення абсурдності життя залишає можливість жити лише в тому випадку, коли для свідомості стає очевидною нездоланність абсурду. Тоді людина, згідно з Камю, осягає, що завтрашнього дня не існує, і це стає приводом для її свободи і гідної зустрічі викликів долі. Теперішнє – ідеал абсурдної людини; послідовне проходження моментів теперішнього перед очима невтомно свідомої душі. А. Камю виводить три наслідки усвідомлення людиною абсурдності життя: бунт, свобода, жага – поняття, що, на думку В. Асмуса, належать до "загальних" і "безкінечних" за обсягом" [1, с. 293–294].

Бунт виникає як вимога "неможливої прозорості": "Кожної миті він ставить світ під знак питання... Бунт – це постійна присутність людини в самій собі. Він не є прагненням, він позбавляє надії. Бунт є лише впевненістю у виснажливому тягареві долі без покірливості, яка мала б її супроводжувати" [8, с. 107]. Але саме бунт додає життю ціну тому, що він відновлює людину, її велич і гідність.

Другий наслідок абсурду – *свобода* – пов'язаний з розвіюванням прагнень досягти поставленої мети життя, турботою про майбутнє і концентрацією на теперішньому моменті, надаючи йому цінності. Вищою свободою є "свобода *бути*", котра єдина може закласти основу для істини" [8, с. 109]. Наразі не існує її, адже Людина, яка притримувалась вимог досягнення мети, стає рабом своєї свободи, оскільки свобода означає сприймання реалій життя "без низькозорості закоханого – власне, в цьому полягає принцип визволення" [8, с. 111], що міститься в абсурді. Правда, вважає Дж. Голомб, на прикладі Калігули Камю демонструє провал негативної свободи, що пов'язана із гнобленням іншої людини, свободи від етики, від суспільства таких саме людей, "що надихатиме суспільство шукати достовірність у контексті соціальної відповідальності" [20, с. 273].

Третій наслідок абсурду – *жага*, яку А. Камю визначає як здатність "відчути своє життя, свій бунт і свою свободу якнайповніше", що означає "жити повнокровним життям" [8, с. 113]. "Відштовхуючись від тривожного усвідомлення нелюдяності світу, роздум про абсурд повертає в кінці свого шляху в саме осердя жагучого полум'я людського абсурду" [8, с. 114]. Відтак абсурд розглядає людину в момент вивчення нею себе самої, в момент дії самосвідомості.

Аналізуючи міф про Сізіфа, А. Камю виводить парадокс: треба погодитися, що життя не має сенсу, а потім – чинити опір цьому, у такий спосіб і надаючи життю сенс. (Знаємо, що звертаємося у пошуках відповіді до глухої стіни, і все ж звертаємося).

Позиція "філософії абсурду" виходить з того, що життя проходить тут, на цій землі, сенс життя – в самій людині. Така позиція суворої іманентності й утверджен-

ня автентичності людини поза будь-якими "трансценденціями", звичайно, дещо звужує розуміння буття як повноцінного перебування людини у світі. Але ця філософія розрахована на людину духу, яка може витримати ізоляцію і не поділяти думки колективу, може бути несхожою на інших.

Отже, *"філософія абсурду"* – це філософська концепція, що розглядає людину у контексті її неминучих стосунків зі світом, позбавленим смислу і ворожим людській індивідуальності. Відкриття особистістю своєї загубленості й осмислення цього явища породжує *"абсурдну свідомість"*, яка є нетиповою формою мислення, здатною фіксувати абсурдність існування людини за зазначених умов смисловтрати і незнаходження себе. Рисами *"абсурдної свідомості"* є відчуття самотності, душевної невлаштованості у зв'язку з непрозорістю та ефемерністю життя і водночас готівність чинити опір через сумнів і боротьбу, через покладання сенсу життя насамперед в автентичності власного існування людини.

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

1) *смысловое децентрирование, нереферентность*: світове буття втрачає адресну спрямованість, звичну функцію комунікації, думка набуває розмитого, варіативного вираження у плінні вільних асоціацій;

2) *бентежність*: стан екзистенційної тривоги за буття, що супроводжується особливим емоційно-ілюзорним збуренням, викликаним протестом проти онтологічного дискомфорту;

3) *трагізм*: людина – трагічна істота, її призначення – страждати і попри це продовжувати жити, через що страждання часто пов'язуються зі стійкістю;

4) *комізм*: іронія, гумор, жарт, гротеск тощо.

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

1) руйнують культурний канон, традицію (напр., театр перестає бути "кафедрою", відбувається *смысловое децентрирование*);

2) утруднюють емоційне сприйняття (вимагають напруженого мислення або, навпаки, занижують поріг рефлексії загалом);

3) реабілітують гру, в якій читач, глядач, слухач здобуває право на свою власну версію сприйнятого;

4) роблять "глухоту" процесу сприймання раптовою комічною (трагічною).

Радикальними руйнівниками художнього канону теоретики вважають музиканта – засновника нововіденської композиторської школи А. Шонберга, балерину Айседору Дункан, що протиставила класичній школі балету *вільний класичний танець*, кубістів і футуристів, на полотнах яких зник образ людини...

Особливо яскраво репрезентувала абсурдистське сприйняття колізій ХХ ст. *драматургія абсурду*, яку ще називають антидрамою, оскільки її типовими ознаками є відсутність місця й часу дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, екзистенціальний характер персонажів, абсурдні сюжетні ситуації, словесний нонсенс тощо. Ежен Іонеско – один з "китів" цього напрямку, – однак, писав: "Ми – я стали показувати світ і життя в їхній реальній, дійсній, а не пригладженій, не підсолодженій парадоксальності. Вірніше, трагічності" [14, с. 5]. У такий спосіб театральна естетика змогла зіграти роль своєрідного медіума філософських послань абсурдистів, презентуючи їх у натхненній манері.

Із усієї плеяди драматургів-абсурдистів (Іонеско, Жене, Аррабаль, Мрожек) найпесимістичніший – Семюел Барклі Бекет (1906–1989), ірландський драматург, письменник та поет.

Е. Іонеско, який вважав свої п'єси "театром глузування" [6, с. 585], відніс п'єси С. Бекета до більш правдивих п'єс, аніж класика, в яких автор "порушує проблему людського талану або смислу буття" [7, с. 152]. Саме Е. Іонеско зацентрував увагу на тому факті, що люди вмирають не тільки на війні, а й взагалі. На його думку, С. Бекет безпомилково діагностував, що вбиває людину: її виснаження. І саме про це явище написані п'єси С. Бекета.

Головна тема його творчості – приреченість людини "котити свій валун", її самотність, руйнування всього того, що оточує людей, вихід людини з обумовлених обставин – модальності, яка має бути нормою і способом буття.

З трьох принципів мистецтва сюрреалізму, а саме: відмови від зображення обличчя людини, мотиву "мертвого годинника" (мається на увазі позачасовий характер мистецтва) і мотиву "шухляди" (який немовби відкриває внутрішній світ людини), драматург обирає другий: в яку пору року, дня відбуваються події – неважливо.

І тим не менш театральна естетика розширила обрії позитивних можливостей "філософії абсурду", "прокоментувавши" її феномен засобами драматургії абсурду.

Мова драматургії абсурду презентується як колесо для заведення механізму комунікації або як екран, через який можна "просвітити" потаємні думки персонажів. Вона "не закріплена", мобільна відносно стандартів стабільного мовлення. Досить часто драматургія абсурду використовує усі граматичні та контекстуальні засоби, аби глядач (читач) збагнув нашу залежність від мови. Наскільки ж обережними і пильними треба бути, аби мова не накидала нам відчужених значень, вводячи нас в оману.

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

Бунт проти примусовості мови у драматургії абсурду можна спостерігати починаючи з "малого": від трансформацій імен персонажів (Микола Дру-Гий у "Жертві обов'язку" Е. Іонеско) до повного позбавлення імен та їх "калічення" моноскладовими словами (Клов, Фло, Ві, Ру) у дійових осіб, виснажених життям (А. та В.; Він, Вона тощо). Таке позбавлення героїв п'єс "ефекту власного імені" [57, с. 94], на перший погляд, тільки сприяє нівелюванню персонажів, але життя довело, що певні образи абсурдистських п'єс стали прозивними. Тому їх можна вважати і своєрідним доповненням, що свідчить про перехід класичного канону в неklasичну форму: людина з іменем стає безіменною, зрозуміле стає незрозумілим, порядок замінюється хаосом.

"Лінгвістичний абсурд" (М. Попович), шизофренічний рівень діалогу, нереперентна розмова "глухих" підтверджують слова Ж. Дерріда про те, що в подібних випадках слово лише "репрезентується", в ньому відсутня фізична подія мови, її "телос", отже, слово не є в даному випадку актом мислення, номіною [5, с. 47–66].

С. Бекет став найхарактернішим інтерпретатором ідей філософії абсурду в драматургії, знайшовши як прості прийоми їх розкриття, так і нетрадиційні для класичної театральної естетики, а також нові засоби втілення. Драматург дуже точно виразив таку думку: невтримний рух прогресу спричиняє "прогрес" загальнолюдської замкнутості, відчуженості, закритості і сліпоглухоти.

Досліджуючи перший наслідок "філософії абсурду" – бунт людини, С. Бекет показує і його причини. Перша з них – відчуженість. Життя іншого не є відчутним, воно доходить до свідомості персонажа тільки як симптом. Якщо у "ближнього" є якісь схожі риси, значить, його сприйматимуть, якщо ні – він "чужий", його життя невідчутне і нецікаве для інших. Найяскравіший приклад – п'єса "Театр-ІІ". Зустріч сліпця та інваліда, навіть їхні перші репліки однакові: "Подайте пені нещасному старому, подайте пені нещасному старому". І життя, і інтенси – теж однакові. Побачивши себе в іншому, через іншого, вони усвідомлюють, які вони безпорадні, але не хочуть в цьому зізнатися. Здавалось би, якісь сили притягують старих один до одного: ("...Як ти вважаєш, чи могли б ми тепер скласти пару, адже ти почав пізнавати мене?"), але бажання чути тільки себе перемагає, консенсус виявився хибним, а не істинним, бажанням тиску один на одного. І тому закінчується ця зустріч бійкою, відчаєм, несамовитим монологом одного з персонажів.

С. Бекет показав, до чого може призвести ця "настирна самотність", відокремленість, паралельне існування поза будь-якими перетинами: не до філософського спокою, а до негарних дій, порозуміння не можна досягти зовнішнім насильством.

Зрештою, є в творчості Бекета і трагічний герой, також абсолютно самотній, "самотник-ідіоритмік" (М. Павич), який, на відміну від "общинників" [12, с. 109], шукає підпору тільки в собі самому. Драматург у даному випадку не просто засуджує процеси знелюднення й дегуманізації суспільства і суспільних відносин, він прагне протиставити суспільству індивіда, який знає таємницю протитрути – глибинну, внутрішню віру (як "вірую" [4, с. 156] в її екстремальній формі), що робить його неприступним для ворожих йому суспільних стосунків. Коли такій людині що-небудь починає заважати, вона прагне вивільнення. Постійно бунтує. І цей бунт, відчай іноді стає конструктивним атрибутом особистості. Така людина володіє розвинутою і сильною волею, яка концентрує всі основні здібності особистості, її характеристики, якості і обдарування в щось ціле і цілісне, що надає їй неповторний колорит, індивідуальні особливості, своє обличчя, свій образ, свою архітектоніку.

Герої ж п'єс Бекета "Сцена без слів І" і "Розв'язка" від початку до кінця самотні, їм ні на кого й ні на що розраховувати, окрім як на себе. Але С. Бекет розвиває далі ідеї "філософії абсурду", показуючи, що якщо такі люди знаходять віру, яка не потребує раціонального підґрунтя, а є "екстремальною формою" (вірую, тому що абсурдно [11, с. 113]), то їх не може ані підкорити, ані зламати ніяка сила в світі, якщо навіть увесь світ озброїться проти них. У першій п'єсі це – агресія предметів: графина, кубів, мотузки, дерева, в другій – режисер та його асистентка.

Особистість – це свобода, стверджує драматург слідом за філософами (другий наслідок "філософії абсурду"). Окремі бекетівські персонажі здобувають це благо, благо не матеріальне, а духовне – усвідомлювати себе як особистість, творити із себе особистість, залишатися нею у будь-яких ситуаціях за будь-яких умов: і коли ґрунт хитається під ногами, і коли людині "вибілюють тім'ячко" і

пропонують вдягти "малесенький... малесенький намордник", щоб вона не могла вимовити жодного слова.

Подібна свобода часто проходить через відкидання ілюзій, які зазвичай виражаються в образах надії і споминів. Саме ці ілюзії нерідко вводять людину в оману, дезорієнтують її, присипляють творчі сили, розслабляють волю, паралізують дії, прирікають людину на розлине життя, на жалюгідне животіння. Так само, як і творці "філософії абсурду", Бекет розвінчує надію як одну з фатальних помилок людства, як таку, що приносить незчисленні муки, страждання і лихо мільйонам і мільйонам людей, які сподівались на краще майбутнє, яке так ніколи і не настане.

Зазнали поразки надії Фло, Ві, Ру – трьох жінок непевого віку – героїнь п'єси "Приходять і йдуть". Героїні "Звуку кроків" також повністю в минулому, яке не принесло їм радощів. Вони однаково самотні у своїх спогадах.

Як і "філософія абсурду", надто рідко суворий драматург дає позитивну відповідь на запитання. З п'єси "Приходять і йдуть": «"Чи візьмемося ми за руки, як колись?" – "Через мить вони об'єднують руки: права рука Ві із правою рукою Ру; ліва рука Ві із лівою рукою Фло; права рука Фло із лівою рукою Ру; руки Ві поверх лівої руки Ру і правої руки Фло. Три пари замкнутих рук покояться на колінах. Тиша.

Фло. Я відчуваю кільця.

Тиша.

Завіса» [14, с. 162].

У сучасній психології подібне явище отримало визначення *триангуляції* – емоційного процесу між двома людьми або групами, який в ситуації підвищеної тривоги має тенденцію залучати у відносини третього... І трикутники дійсно рятують від самотності... Але людям все ж доводиться залишатись наодинці одне з одним, іноді подовгу [16, с. 59–62].

Третій наслідок абсурду – *жага*, пов'язана з переживаннями, – також яскраво відбитий в бекетівських п'єсах.

Передусім ми тут повинні розгорнути показ суб'єктивних переживань дійових осіб, які якщо не сповідуються, то зізнаються перед самими собою, рефлексують. Діалог між персонажами не має місця, здебільшого це монологи, репліки, які вимовляють занурені в себе герої.

Однією з причин негативного сприймання світу філософами-абсурдистами С. Бекет називає людську нереалізованість і як наслідок – деформацію людини:

"А. А його почуття гумору? Чуття міри?

В. Загзузло".

"Театр II" [14, с. 128].

"А. Я знаю, він зберігав в собі вогник.

В. Біда в тому, що він не зміг розпалити його. Це був дар небесний. Ось що ти забув".

"Театр II" [14, с. 131].

Ці ремарки вписуються у таку характеристику, як "згасання афекту" (Ф. Джеймсон), типову для постмодерністської культури, що має читатися "як справжнє руйнування самої естетики вираження" [17, с. 125].

Аналіз драматургії С. Бекета дозволяє виділити три типи організації його текстів: 1) *канонічний*, що передбачає дотримання сюжету як ланцюга подій; 2) *антиканонічний*, в основі якого руйнування ланцюга подій як сюжету; 3) *дифузний*, у якому спостерігається дотримання фабули при зруйнованому сюжеті.

С. Бекет часто обирав нерідну французьку мову для своїх п'єс, а щоб запобігти спокусі ліризму та подолання сентиментально-іронічної традиції, яку його батьківщина подарувала світу, він взагалі пише "Сцени без

слів" – "мім для акторів", позбавляючи таким чином глядачів та слухачів усього зайвого.

Часто попередником театру абсурду і справжнім творцем сучасного "театру мовчання" називають символіста М. Метерлінка. Ранньому Метерлінку властиві думки про те, що нерухома безпомічна людина залишається сам на сам з таємничими невидимими силами ("Неминуче", "Сліпі").

Польські дослідники театру на зустрічі "Театр–простір–тіло–діалог" у 2006 р. акцентували увагу на виведенні Метерлінком на сцену образів, які, з одного боку, на основі змісту будуть поза часом, а з іншого, не будуть мати індивідуальності. Тому Метерлінк запропонував замінити живого актора восковою фігурою, яка може передати основну проблему його драм, ефемерність, смерть, час. Ця естетика, безумовно, вплинула на інтерпретацію Бекетом сценічного простору її актора [15, с. 143–144].

Бекетівські герої начебто повністю позбавлені слуху. Це максимальне заглиблення у себе свідчить про їхню приналежність до типових інтровертів, коли "інтровертована свідомість, хоча бачить зовнішні умови, але вирішальними обирає суб'єктивні визначники" [13, с. 246]. Мабуть, саме тому, а також як протест проти заангажованості мови С. Бекет вводить і акт мовчання як один з невербальних компонентів спілкування.

Мовчання – це відсутність слова, коли ніхто не говорить, але спілкування може відбуватись з духовними сутностями, "сполучене мовчання" (М. Бубер). Мовчання, на думку М. Бахтіна, можливе тільки в людському світі і тільки для людини [2, с. 338].

Висновок. Естетика театру абсурду пов'язана з життям людей, досвідом їхніх переживань, з відчуттям, що абсолютно все безглузде та ірраціональне, що людина з самого народження перебуває в непоясненій і непояснюваній ситуації. Цей театр підпадає під ключові поняття постмодернізму – ризома, надреалізм, лабіринт, бунт проти авторитетів тощо.

Справжнім митцем, який ані відхилився від своєї епохи, ані підкорився їй, став С. Бекет, який, попри властивий його драматургії високий рівень умовності, вивів на сцену не фантоми свідомості, а реальності людської екзистенції і дух "філософії абсурду". Драматург показав, що самотність і відокремленість людини (для абсурдного персонажа "іншого" фактично не існує) може стати конструктивним чи руйнівним атрибутом особистості, яка відстоює свої права, воюючи проти фальші.

Свідомість, підготовлена філософським осмисленням і сценічним "обігруванням" абсурдистських ситуацій, допомагає сучасній людині гідно ставитися до таких ситуацій у реальному житті, розуміючи, що життя відбувається *hic et nunc*, його не можна відкладати на завтра, "ще є час для життя" [18, с. 208].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Асмус В. Ф. Избранные философские труды / В. Ф. Асмус. – М.: МГУ, 1969. – Т. 1. – 412 с.
2. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Бергсон А. Два источника морали и религии / А. Бергсон. – М.: Канон, 1994. – 384 с.
4. Всемирная энциклопедия. Философия. – М.: АСТ-Минск: Харвест, 2001. – 1312 с.
5. Деррида Ж. Голос и феномен / Ж. Деррида – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.
6. Ионеско Э. Ионеско / Э. Ионеско. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 608 с.
7. Ионеско Э. Между жизнью и сновидением / Э. Ионеско. // Иностранная литература. – 1997. – № 10. – С. 117–156.
8. Камю А. Вибрані твори в трьох томах / А. Камю – Харків: Фоліо, 1996–1997. – Т. 3. – 623 с.

9. Каст Верена. Сизиф / Верена Каст. – М.: М. М. Москалец, 2017. – 160 с.
10. Ницше Ф. Сочинения в 2-х тт. / Ф. Ницше. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – 829 с.
11. Новейший философский словарь. – Мн.: Изд. В. М. Скакун, 1999. – 896 с.
12. Павич М. Пейзаж, нарисованный чаем / М. Павич – СПб.: Алетейя, 1998. – 384 с.
13. Проскурникова Т. Б. Театр Франции. Судьбы и образы / Т. Проскурникова. – СПб.: Алетейя, 2002. – 472 с.
14. Театр парадокса. – М.: Искусство, 1991. – 300 с.
15. Театр. Пространство. Тело. Диалог. – Харьков: Гуманитарный центр, 2017. – 312 с.
16. Федосова Анна. О добрых и недобрых лицах, о любви и границах / Анна Федосова. – М.-СПб: Добросвет, 2018. – 160 с.
17. Философия эпохи постмодернизма. – Минск: Красико-принт, 1996. – 208 с.
18. Ялом Эрвин. Экзистенциальная терапия / Эрвин Ялом. – М.: Независимая фирма "Класс". – 2015. – 480 с.
19. Ясперс К. Смысл и назначение истории / К. Ясперс. – М.: Республика, 1994. – 527 с.
20. Golomb, J. Camu's ideal of authentic life // *Philosophy Today* / J. Golomb. – Fall 1994. – Volume 38, USA. Michigan. – P. 268–277.

REFERENCES:

1. Asmus, V. F. (1969). *Izbrannyye filosofskiy trudy [Selected philosophical works]* Vol. 1. Moscow, MGU.
2. Bakhtin, M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva [The aesthetics of philological creation]*. Moscow, Iskuststvo.
3. Bergson, A. (1994). *Dva istochnika morali i religii [Two sources of moral and religion]*. Moscow, Kanon.
4. *Vsemirnaya entsiklopediya. Filosofiya [Universal encyclopedia. Philosophy]* (2001). Moscow, AST-Minsk: Kharvest.

Е. В. Миропольская, канд. филос. наук, доц.
Киевский национальный университет театра,
кино и телевидения имени И. К. Карпенко-Карого
ул. Ярославов Вал, 40, г. Киев, 01054, Украина

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПОИСКИ НА ПОЛЯХ "ФИЛОСОФИИ АБСУРДА": ОПЫТ СОВРЕМЕННОГО ОСМЫСЛЕНИЯ

В статье отражена логика развития "философия абсурда" – термина интеллектуальной традиции, связанной с атрибутивной характеристикой отношений человека с окружающим миром. Описаны наиболее продуктивные идеи "философии абсурда" – неконформизм, сопротивление навязыванию чужих миссий, бунт, свобода и др. "Философия абсурда" – это философская концепция, которая рассматривает человека в контексте его неизбежных отношений с миром, лишенным смысла и недружественным человеческой индивидуальности, что порождает "абсурдное сознание". Раскрыты нюансы "философии абсурда" в практиках искусства XX – первых двух десятилетий XXI в., в частности в драматургии абсурда.

Осуществлена попытка продемонстрировать, что эстетика театра абсурда связана с жизнью людей, опытом их переживаний, с чувством, что абсолютно все бессмысленно и иррационально, что человек с самого рождения находится в необъяснимой и непонятной ситуации. Этот театр подпадает под ключевые понятия постмодернизма – ризома, сверхреализм, лабиринт, бунт против авторитетов и т.п.

Ключевые слова: "философия абсурда", эстетика, практики искусства, драматургия абсурда.

E. V. Myropolska, PhD, Associate Professor
Institute of Culture Studies of the National Academy of Arts of Ukraine
50–52, Schevchenko boulevard, Kyiv, 01032, Ukraine

THE DRAMA SEARCHES ON THE FIELDS OF THE "PHILOSOPHY OF THE ABSURD": THE EXPERIENCE OF MODERN UNDERSTANDING

The article reflects the logics of the development of the "philosophy of absurd" – a term of intellectual tradition connected with attributive characteristic of reference between a man and surrounding world. The best productive ideas of the "philosophy of absurd" – non-conformism, resistance to the imposition of other people's thoughts, revolt, freedom and some others have been described. The "philosophy of absurd" is a philosophical conception which examines a man in the context of his inevitable relations with the world which is senseless and unfriendly to human individuality, in the result of which "absurd consciousness" is bearing. The nuances of the "philosophy of absurd" in the art practices of the XX-th – the first two decades of the XXI-st centuries, especially absurd drama has been disclosed. Its typical signs are the absence of act's plays and time, the plot and composition are breaking, existentialist's mood of characters, absurd plot's situations, words' nonsense and so on.

The heroes of the plays by S. Beckett from the very beginning are solitude. But S. Beckett develops ideas of "the philosophy of absurd", showing that if such people find faith, there is no strength that can break them. The main theme of S. Beckett's creation is man's doom, his solitude. S. Beckett became the most typical interpreter of the ideas of "the philosophy of absurd" in the drama, finding both simple and non-traditional methods for classic theatre aesthetics and new means of their incarnation. The playwright very exactly expressed such thought: progress's movement causes "progress" to all mankind reticence, alienation, closeness. One of the reasons of the negative perception of the world S. Beckett calls a man's unrealness and as a result – man's deformation.

The consciousness which is prepared by philosophical comprehension and scene "playing" absurd situations, helps a modern man worthy treat such situations in the real life, understanding that life occurs *Hic et Nunc*, we can't delay it for tomorrow.

Key words: philosophy of absurd, aesthetics, art practices, absurd drama.

5. Derrida, Zh. (1999). *Golos i fenomen [The voice and phenomenon]*. St. Petersburg, Aleteyya.
6. Ionesco, E. (1999). *Ionesco*. St. Petersburg, Simpozium.
7. Ionesco, E. (1997). *Mezhdru zhizn'yu i snovideniym [Between life and dream]*. *Inostrannaya literatura*, № 10, 117–156.
8. Kamyu, A. (1996–1997). *Izbrannyye proizvedeniya v trekh tomakh [Selected works in three values]* V. 3. Khar'kov, Folio.
9. Kast, Verena. (2017). *Sizif [Sisyphus]*. Moscow, M. M. Moskalets.
10. Nitsche, F. (1990). *Sochineniya v 2-kh t. [Works in 2 vols.]*. Moscow, Mysl'. V. 2.
11. *Noveyshiyy filosofskiy slovar' [The newest philosophical dictionary]*. (1999). Mn., Izd. V. M. Skakun.
12. Pavish, M. (1998). *Peyzazh, narisovannyye chayem [Landscape, drawing by tea]*. St. Petersburg, Aleteyya.
13. Proskurnikova, T. B. (2002). *Teatr Frantsii. Sud'by i obrazy [The theatre of France. Fates and images]*. St. Petersburg, Aleteyya.
14. *Teatr paradoksa [The theatre of paradox]*. (1991). Moscow, Iskuststvo.
15. *Teatr. Prostranstvo. Telo. Dialog [Theatre. Air. Body. Dialogue]*. (2017). Khar'kov, Gumanitarnyy tsentr.
16. Fedosova, Anna. (2018). *V dobrykh i nedobrykh litsakh, o lyubvi i granitsakh [About kind and non-kind faces, about love and boundary]*. Moscow – St. Petersburg, Dobrosvet.
17. *Filosofiya epokhi postmodernizma [The philosophy of the epoch of postmodernism]*. (1996). Minsk, Krasik-print.
18. Yalom, Ervin. (2015). *Ekzistentsial'naya terapiya [Existential therapy]*. Moscow, Nezavisimaya firma "Klass".
19. Yaspers, K. (1994). *The Origin and Goal of History*. Moscow, Respublika.
20. Golomb, J. (1994). Camu's ideal of authentic life. *Philosophy Today*, Vol. 38, USA. Michigan, 268–277.

Надійшла до редколегії 10.02.20