

"ТЕАТР АБСУРДУ" ТА "ТЕАТР ПАРАДОКСУ": ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЇ

Стаття присвячена проблемам термінології, які пов'язані з категорією "театр абсурду", та співвіднесенню термінів "театр абсурду" і "театр парадоксу".

Термін "театр абсурду" веде свій родовід із монографії англійського літературознавця Мартіна Ессліна "Театр абсурду" (1961). Під цим терміном М. Есслін об'єднав драматургів різних генерацій і літературних традицій, твори яких, на думку вченого, відзначались цілою низкою типологічних ознак (відсутність часу й місця дії, руйнування сюжету і композиції, ірраціоналізм, екзистенційні персонажі, абсурдні сюжетні ситуації, переважання засобів умовної образності, словесний нонсенс). Починаючи з фундаментальної Есслінової монографії, під загальною вівіскою "театр абсурду" розглядають творчість французьких драматургів А. Адамова, С. Беккета, Б. Віана, Ж. Жене, Е. Йонеско, Р. Пенже, Ж. Тардьє, англійців Г. Пінтера і Н. Ф. Сімсона, американських митців Дж. Гелбера, А. Копіта й Е. Олбі, іспанців Ф. Аррабала і М. де Педроло, італійських письменників Д. Буццаті і Е. д'Ерріко, представників ФРН Г. Грасса і В. Хільдесхаймера, швейцарця М. Фріша, польських драматургів С. Мрожека і Т. Ружевича та чеха В. Гавела.

Слід зауважити, що есслінівський список ні в якому разі не повинен претендувати на повноту й канонічність (це, до речі, застерігав і сам Есслін у передмові до своєї книги). Можна, наприклад, дивуватися, чому Макс Фріш зарахований по абсурдистському відомству, а його компатріот Фрідріх Дюрренматт – ні. Або ж задаватися питанням, чому англійський науковець "проігнорував" німця Петера Вайса, австрійця Томаса Бернгарда, італійця Даріо Фо, японця Кобо Абе й багатьох інших драматургів, які також творили у повоєнний час і, безсумнівно, були близькими і за своїм світовідчуттям, і за особливостями поетики до Йонеско, Беккета, Олбі або Пінтера.

Вводячи в літературознавчий обіг новий термін, Мартін Есслін зазначав, що під назвою "театр абсурду" не існує "ні організованого напрямку, ні мистецької школи" (адже "абсурдисти" не тільки не створювали ніяких програмних творів чи маніфестів, але й взагалі не спілкувалися один з одним). Сам термін, за його словами, є лише "робочою гіпотезою" та має "допоміжне значення", оскільки лише "сприяє проникненню у творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим". "Якщо більшу частину драматургів, зарахованих до цього напрямку, – зауважує Есслін, – запитати, чи належать вони до театру абсурду, ті обурено заперечать – і матимуть рацію" [1: 21].

І дійсно, драматурги, що їх було об'єднано під загальним поняттям "театр абсурду", відкидали як сам термін, так і свою належність до напрямку. Так, Е. Йонеско заявляв, що "насилу приймає цей термін" і має всі підстави "називати "абсурдом" театр абсурду" [2: 152]. В одному зі своїх інтерв'ю Е. Йонеско казав: "Мене завжди смішить та філософська значущість, що надається моєму театру. Його називають театром абсурду. А він передусім картина нісенітничі. Ирреальність реального, ілюзія, що вислизає, – ось що я намагаюся виразити..." [3: 10]. Цікаво, що ще в 1957 році, тобто до виходу Есслінової монографії, Йонеско заперечував термін "абсурдизм", який вже почали застосовувати до його творчості: "Абсурдизм – це модний вислів, який вийде з моди" [4: 114]. Проти терміну "театр абсурду" протестували й такі "абсурдисти", як С. Беккет і В. Хільдесхаймер, а Е. Олбі пригадував, що був "вельми ображений", коли його називали абсурдистом [5: 140].

М. Есслін підкреслював, що центральне для нової драматургії поняття абсурду не вміщується в його словникове значення "нісенітний", "недоладний", "безглуздий". Воно має глибокий морально-філософський сенс. Англійський вчений зауважував, що театр абсурду потрібно розглядати як відображення найбільш суттєвих духовних тенденцій нашого часу, відтворення стану сучасної людини, що знаходиться в розладі з природою, світом, іншими людьми, самою собою [1: 23]. Очевидно, що категорія абсурду приходить насамперед із філософії екзистенціалізму. У своєму есе "Міф про Сізіфа" Альбер Камю писав, що абсурд – це "метафізичний стан людини у світі", він народжується із зіткнення людського бажання "бути щасливим і збагнути розумність життя" з "безмовною нерозумністю світу". Камю відзначав, що людина відчуває себе "чужою" у всесвіті, вона є вигнанцем у ньому: "розлад між людиною і життям, що її оточує, між актором і декораціями і дає, власне, почуття абсурду" [6: 32]. З ним перегукується Е.Йонеско: "Абсурд – це те, що позбавлено мети... Відрізана від своїх релігійних, метафізичних і трансцендентальних коренів, людина є загубленою, а всі її дії стають безглуздими, марними, абсурдними" [1: 23].

Однак, незважаючи на такий новий – філософський – зміст поняття "абсурду", саме словополучення "театр абсурду" містило (а подекуди й досі містить) в уявленні драматургів і критиків, читачів і глядачів явно негативний відтінок, а часом і засуджувачий. Термін "театр абсурду" перетворився на категорію оціночну, а не понятійну.

Англійський драматург Девід Кемптон, говорячи про те, що "театр абсурду" є зброєю проти самовдоволення, зброя якого – ярлик", висловлював думку: тепер, коли йому надано ім'я, "театр абсурду" наражається на небезпеку виявитися самому з приклеєним ярликом" [7: 144]. Термін "театр абсурду" дійсно став ярликом, за допомогою якого, за словами О. Дорошевича, "критики з ходу заганяють всі особливості драматургів, котрих вони під цю вівіску підганяють" [7: 144]. Подібного погляду дотримується і відомий швейцарський вчений Ж.-Ф. Жаккар. На його думку, вживання терміну "театр абсурду" є "лише зручним ярликом для позначення творів, що мають спільні ознаки" [8: 18].

Різні дослідники неодноразово робили спроби "винаходу" нового терміну щодо явищ, які криються за поняттям "театр абсурду". Серед них – "театр обурення" (Р. Брустайн), "театр протесту і парадоксу" (Дж. Уеллворт), "театр насмішки" (Е. Жекар). Фігурували й такі визначення, як "театр паніки" й "театр кошмару", "театр годинника, що зупинився", згадували і "театр жорстокості" (А. Арто). Однак і ці нові дефініції жодним чином не вичерпували всієї складності й неоднорідності явища. І термін "театр абсурду", від якого, за виразом Йонеско, "не відшкретбися", вони не затьмарили та не замінили.

Проблема термінології, схоже, існувала і для самих драматургів-абсурдистів. Так, Е. Йонеско, повністю заперечуючи поняття "театр абсурду", яке є "настільки розпливчастим, що може означати усе підряд, нічого при цьому не говорячи" [8: 18], в ряді своїх статей, виступів, інтерв'ю пропонував різні терміни для позначення суті власних естетичних пошуків. Показовим є той факт, що протягом 1987-1988 років Йонеско по черзі висловлював свою перевагу чотирьом (!) дефініціям. У книзі "Переривчатий пошук" (1987) драматург говорить про "новий театр" і "театр авангарду" [9: 364]. У виступі на лондонському семінарі "Кінець абсурду?" (квітень 1988) він солідаризується з терміном Е. Жекара "театр насмішки" [2: 152]. А у бесіді того ж року з драматургом Юлію Едлісом автор "Носорогів" відзначив: "...правильніше було б назвати той напрямок, до якого я належу, парадоксальним театром, точніше навіть – "театром парадоксу" ...ми – я, Беккет, інші, абсолютно незалежно один від одного, – почали показувати світ і життя в їх реальній, дійсній, а не причепуреній, не підсоложеній парадоксальності. Вірніше, трагічності" [10: 15].

Термін "театр парадоксу" видається нам найбільш вдалим і правомірним. Адже в творах Е. Йонеско й С. Беккета, А. Адамова й Е. Олбі, Б. Віана й М. Фріша, С. Мрожека й Н. Ф. Сімсона парадокс є не лише основним художнім прийомом, але й законом художньої творчості. Сфера його діяльності необмежена: композиція і сюжет, художній час і простір, характер і жанр, мова і стиль. Парадокс активно експлуатується "абсурдистами" на різних рівнях художнього тексту, він широко презентований у всіх своїх функціональних різновидах: від парадоксу вербального до парадоксу як основи сюжетних ситуацій і цілих творів. До того ж, запропонований Е. Йонеско термін, схоже, починає приживатись: під назвою "Театр парадоксу" московське видавництво "Искусство" у 1991 р. видало збірку п'єс Е. Йонеско, С. Беккета, Ж. Жене, Г. Пінтера, Ф. Аррабаля й С. Мрожека – тобто драматургів, яких традиційно зараховували до "театру абсурду" [11].

Однак сам термін "театр парадоксу" потребує уточнення. Навряд чи є доцільним механічно замінювати ним сталий термін "театр абсурду" (як це робить услід за Йонеско укладач вищезгаданого збірника Ігор Дюшен). На наш погляд, поняття "театр парадоксу" є значно ширшим за поняття "театр абсурду". Останнє криє в собі явище, яке можна **обмежити 1950-1980-ми роками**. Початок "абсурдизму" було покладено паризькими прем'єрами "Голомозі співачки" Е. Йонеско (1950) та "Чекаючи на Годо" С. Беккета (1952), а його кінець може бути ознаменований завершенням творчої діяльності визначних абсурдистів: Жене помер у 1986 році, Беккет – у 1989, Фріш – у 1991, а Йонеско, що вмер 1994 року, в дев'яності роки п'єс не створював).

Під **"театром парадоксу"** (або ж драматургією парадоксу) ми розуміємо явище, яке далеко виходить за межі драми абсурду і являє собою одну з типологічно значущих тенденцій **усього літературного розвитку**. Драматургія парадоксу – це невід'ємна частина існуючої упродовж багатьох століть **літератури парадоксу**. Адже в історії всесвітньої літератури від античності до наших днів можна виділити дві тенденції, дві потужні типологічні лінії. З одного боку, це зображення життя у впізнаваних, притаманних йому, "правильних", або ж **ортодоксальних** формах. З іншого – відтворення світу в формах деформованих, що "відхиляються" від дійсності, тобто **парадоксальних**. Інакше кажучи, у межах кожної історико-літературної доби, кожної національної літератури, кожного роду і жанру співіснують літератури ортодоксальна і парадоксальна.

Драматургія парадоксу, будучи вплетеною в загальний потік літератури парадоксу, за кожної доби має свої конкретно-часові визначники. Так, ХХ сторіччя серед таких визначників має "політичні екстраваганци" Б. Шоу і "драми-параболи" Б. Брехта, "театр у театрі" Л. Піранделло і експериментальний театр ОБЕРІУ, "вільну драму" М. де Гельдерода і "трагічні комедії" Ф. Дюрренматта, а також, звичайно ж, "театр абсурду", який, хоча й складає своєрідне ядро драматургії парадоксу ХХ сторіччя та є її найбільш яскравим і різноманітним "одягом", являє собою лише її **окреме явище**.

Проблему співвідношення драматургії абсурду і драматургії парадоксу яскраво ілюструє і такий літературний факт: **не всі драматичні твори "абсурдистів" можуть бути зараховані до "театру абсурду"**. У типологічну спільноту, віднайдену М. Ессліном, з її певними, досить жорсткими критеріями, не вписуються численні п'єси Е. Йонеско ("Цей жакхливий бордель"), А. Адамова ("Паоло Паолі"), Е. Олбі ("Смерть Бессі Сміт"), Т. Ружевича ("Пастка"), Ж. Жене ("Суворий нагляд"), Г. Пінтера ("Зрада"), А. Копіта ("Кінець світу з подальшим симпозиумом"), В. Гавела ("Аудієнція") та інші драми. Це, до речі, помічали деякі драматурги. Так, Е. Йонеско зазначає, що його ранні "антип'єси" ("Голомоза співачка", "Стільці", "Жертви боргу") заклали підвалини "театру нового абсурду" (сам по собі абсурд, на думку Йонеско, одвічно присутній у театральному досвіді). Однак, він застерігає: "Не можу стверджувати, що все написане мною пізніше належить до того театрального стилю" [2: 153].

Схожі думки висловлював і англійський літературознавець Дж. Р. Тейлор. Він вважає, що вже до 1962 року "театр абсурду" вичерпав, схоже, свої сили" [12: 8]. Пов'язано це з тим, наголошує вчений, що драматурги поступово перестають поділяти програму "абсурдизму", здебільшого негативну. "Драматурги абсурду, – зауважує Тейлор, – знайшли нелегким витримати цілий вечір у театрі, не компрометуючи що-небудь: повнометражні п'єси Йонеско стають все більш очевидно алегоричними, а п'єси Беккета – все більш короткими, Адамов повністю відмовився від абсурду на користь брехтівського епічного театру, Пінтер перейшов до поєднання абсурду з високою комедією" [12: 8].

Дійсно, далеко не всі драми "абсурдистів" мають риси й ознаки театру абсурду. Але **всі вони належать до драматургії парадоксу**. Відмовляючись у конкретних випадках від філософії та поетики абсурдизму, жоден із драматургів не відмовляється від парадоксу як закону власної творчості. Митець може змінювати свою належність до тієї чи іншої літературної школи, може змінювати свої політичні, ідеологічні, філософські настанови, може варіювати стилістику й поетику своїх творів. Але він не може примусити себе припинити мислити парадоксально, оголошуючи неочікуваним чином сутність речей. Саме парадоксальне світосприйняття та парадоксальне художнє мислення і є фундаментом творчості драматурга-парадоксалиста, незалежно від того, хто він – "сюрреаліст", "оберіут", "абсурдист". І внаслідок такого світосприйняття й художнього мислення у тексті діє **закон парадоксу**, згідно з яким поєднується непоєднуване та притягається полярне, взаємопроникає та взаємозамінюється різнорідне, а канонічне, усталене, "ортодоксальне" – вивихується, вивертається, стає з ніг на голову, примушуючи по-новому "очуднено" подивитись на зображену ситуацію.

Показовим є той факт, що про парадокс як основу світовідчуття й самого твору неодноразово говорили самі драматурги. Ці висловлювання свідчать про те, що хоча й термін "драматургія парадоксу" є новим, але поняття, позначуване ним, не тільки від початку притаманне драмі, але й усвідомлювалось митцями. Так, Макс Фріш зауважує, що його "притча "Андорра" побудована на парадоксі: одного бурша приймають за єврея, після чого він і сам починає вважати себе таким, громада робить його цапом-відбувайлом, чим викриває себе в своїх заботах" [13: 271]. Співвітчизник Фріша Фрідріх Дюрренматт іменує свої п'єси "парадоксальними", і не безпідставно. "Вона парадоксальна" [14: 46], – говорить Дюрренматт про свою відому трагікомедію "Фізика". Вся вона ґрунтується на парадоксі: будучи неспроможними впливати на долю своїх винаходів, вчені змушені ховатися в божевільні. Але Ф. Дюрренматт зазначає, що "в цьому парадоксі виявляється дійсність. Хто не приймає парадоксу, той іде проти життя" [15: 316]. Більш за те, швейцарський митець певен того, що "парадокс – феномен сьогоднішнього мислення. Сьогоднішня драматургія – драматургія парадоксів" [16: 236].

Своїми висловлюваннями Ф. Дюрренматт перегукується з одним із найвидатніших письменників-парадоксалистів – Оскаром Уайльдом. Вустами одного з персонажів свого роману "Портрет Доріана Грея" О. Уайльд проголосив: "Правда життя відкривається нам саме у формі парадоксів. Щоб збагнути Дійсність, треба бачити, як вона балансує на канаті. І лише переглянувши всі ті акробатичні номери, які виконує Істина, ми можемо правильно судити про неї" [17:43]. Ці слова Уайльда могли б стати своєрідним кредо всієї драматургії парадоксу. Адже абсолютно всі її представники примушують балансувати на канаті Дійсність і намагаються у формі парадоксів наблизитися до "правди життя".

Так, подібно до Уайльда, інший видатний ірландець-парадоксалист Бернард Шоу певен того, що саме парадоксальна форма наближає до більш глибокого пізнання дійсності. Недарма чи не всі його п'єси ґрунтуються на парадоксальних ситуаціях. Священик стає бунтарем, а безбожник здійснює акт християнської самопожертви в "Учні диявола". Хворі мікроб, якого заразили люди, а хвора дівчина виявляється напрочуд здоровою й сильною ("Погано, але правда"). На парадоксі завжди засновані також параболи Бертольта Брехта. Право на доброту можна купити лише ціною злих вчинків ("Добра людина з Сичуані"), а здорові задатки обертаються на джерела нещастя й загибелі ("Матінка Кураж та її діти").

Поряд із Б. Шоу і Б. Брехтом, М. Фрішем і Ф. Дюрренматтом, усіма представниками театру абсурду, до конкретно-часових визначників драматургії парадоксу ХХ століття можна зарахувати трагіфарси Альфреда Жаррі ("Убю-король") і Гійома Аполлінера ("Груди Тірезія"), трагікомедії Миколи Куліша ("Народний Малахій") і лубочні трагедії Андрія Макайонка ("Трибунал"), "містерії-буф" Мішеля де Гельдерода ("Школа блазнів") і "театр у театрі" Луїджі Піранделло ("Шість персонажів у пошуках автора"), "жорстоки" драми Петера Турріні ("Полювання на пацюків") і провокативні комедії Матея Вішнека ("Пригоди ведмедиків Панда"), "гротески" Едварда Радзинського ("Театр часів Нерона і Сенеки") та притчі Григорія Горіна ("Дім, що збудував Свіфт"), парадоксальні драми Сема Шепарда ("Дія") і Мюррея Шізгала ("Друкарки"), Володимира Набокова ("Винахід Вальса") й Венедикта Єрофєєва ("Вальпургієва ніч"), театральні твори французьких сюрреалістів (А. Арто, Р. Вітрак, Ф. Супо) і представників англійської постабсурдистської "другої хвилі" (Т. Стоппард, Е. Бонд), російських "будетлян" (В. Хлебніков, В. Маяковський, О. Кручоних), оберіутів (Д. Хармс, О. Введенський, І. Бахтєрев), постмодерністів (Б.Акунін, О.Богаєв, В.Коркія, Д.О.Прігов, В.Сорокін, М.Угаров). У всіх цих творах парадокс є основним художнім законом і діє на всіх рівнях драматичного тексту (мовному, сюжетному, композиційному, жанровому, змістовому), що, в свою чергу, зумовлюється парадоксальним світосприйняттям і художнім мисленням митців, за яким не існує нічого сталого, нормативного, непоєднуваного.

Отже, театр абсурду є окремим явищем такої широкої понадчасової категорії, як театр парадоксу, її конкретно-часовим визначником. Драматургія парадоксу існує й існуватиме в нових формах, приміряючи нові, більш або менш вдалі шати. Але незалежно від якості цього нового одягу, театр абсурду як напрям, пов'язаний із іменами Йонеско і Беккета, Адамова і Жене, Фріша і Олбі, Пінтера й Аррабаля, Мрожека і Гавела, назавжди залишиться не тільки в історії словесності, а й у самій живій літературі. Ежен Йонеско казав: "Поверх реальності, перейшовши її межу, ми тепер вступили у межі абсурду й навіть вийшли за них" [2:154]. Вийшли або ще тільки вийдемо на новий рівень позачасового явища – театру парадоксу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Esslin Martin. The Theatre of the Absurd. – 3 ed. – London, 1987. – 480 p.
2. Йонеско Э. Театр абсурда будет всегда // Театр. – 1989. – № 2. – С.152-154.
3. Йонеско Э. И смех. и вера // Советская культура. – 1988. – 25 июня. – С. 10.
4. Дюшен И. Новое о современном французском театре // Театр. – 1969. – № 3. – С.114-116.

5. Анастасьев Н. Профили американского театра (60-е годы) // Вопросы литературы. – 1969. – № 6. – С. 139-158.
6. Камю А. Творчество и свобода. Сборник. – М., 1990. – 608 с.
7. Дорошевич А. "Человек без качеств" на подмостках // Театр. – 1965. – № 4. – С. 147-161.
8. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда – реальный театр // Театр. – 1991. – № 11. – С.18-26. Ионеско Э. Противоядия. – М., 1992. – 480 с.
10. Ионеско Э. Театр бесполезен, но необходим // Литературная газета. – 1988. – № 47. – С. 15.
11. Театр парадокса (Ионеско, Беккет и другие): Сб. – М., 1991. – 300 с.
12. Taylor J. R. The Penguin Dictionary of the Theatre. – Harmondsworth, 1978. – 304 p.
13. Фриш М. Листки из вещевого мешка. – М., 1987. – 320 с.
14. Павлова Н. С. Фридрих Дюрренматт. – М., 1967. – 76 с.
15. Зись А. Я. Искусство и эстетика. – М., 1975. – 447 с.
16. Симонян Л. О драматургии парадоксов (Фридрих Дюрренматт в "ИЛ") // Иностранная литература. – 1967. – № 9. – С. 234-235.
17. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. – К., 1978. – 232 с.

Матеріал надійшов до редакції 16.04.2005 р.

Васильев Е.М. "Театр абсурда" и "театр парадокса": проблемы терминологии.

Статья посвящена проблемам терминологии, связанными с категорией "театр абсурда", и соотношению терминов "театр абсурда" и "театр парадокса".

Vasilyev Ye.M. "The Theatre of Absurd" and "The Theatre of Paradox": terminological problems.

The article deals with the terminological problems connected with the category "The Theatre of Absurd". Also researched is the correlation between the terms "The Theatre of Absurd" and "The Theatre of Paradox".