

ТЕТЯНА КОНЄВА,  
НАТАЛІЯ ТАРАСОВА  
(Полтава)

## «ТЕАТР АБСУРДУ» І ДРАМАТУРГІЯ ЕЖЕНА ЙОНЕСКО 1950-Х РОКІВ

*Ключові слова: драма абсурду, неявний зміст, абсурдна ситуація, нісенітниця, гротеск, мовні кліше.*

«Театр абсурду» («драма абсурду», «абсурдистська драма») – важливе досягнення західного театру в перші десятиліття після Другої світової війни.

Цей літературний феномен потрапляє в поле зору як зарубіжних (М.Есслін, П.Сюрер, К.Тайнен), так і вітчизняних (О.Анікст, С.Великовський, З.Лібман, А.Міхеєва, Т.Якимович) дослідників. Проте їхнє ставлення до нього далеко не однозначне.

У 50-60-ті роки ХХ ст. «театр абсурду» інколи оголошували спадкоємцем ледь не всього найкращого, що було у світовій драматургії, виразником і тлумачем підсвідомого, ірраціонального, поетичного (М.Есслін). Але більшість західних критиків була значно стриманіша. Англійський театрознавець К.Тайнен, наприклад, визнавав поетичні здібності провідних «абсурдистів», однак уважав їх нікудишніми філософами і висміював їхні претензії на «монопольне висловлення відчаю та розпуки» [3, с.122].

У 50-70-ті роки основними недоліками драматургів-«абсурдистів» вважалися брак реалістичності й психологізму в зображенні персонажів, нетиповість ситуацій, «ляльковість» героїв, односторонність (чи тотальність) їхньої критики, надмірна умовність та еkleктичність. У п'єсах «абсурдистів» не бачили ніякого сенсу та виховного значення, зате не могли не помітити відсутності як соціального, так і художнього аналізу дійсності. За всіма подібними вимогами стояла, як правило, чітка система оцінок і нормативів, непорушна й обов'язкова для всіх творчих виконавців.

Наприкінці ХХ століття позиція дослідників щодо оцінки цього явища дещо змінилася. Науковці впевнено почали стверджувати, що «театр абсурду» – явище багатомірне і його не завжди можна затиснути в лещата вивіренних концепцій. Цей феномен змушує звертати увагу на абсурдність людського існування, розкріпає театр, озброює драматургію новою технікою, новими прийомами й засобами, вносить у літературу нові теми й нових героїв. За цим явищем ховається бажання «абсурдистів» по-новому, нестандартно, опираючись на свої відчуття й інтуїцію, первісні речі – фольклор і міф, дитячу творчість і сновидіння, відтворити життя (В.Діброва, Є.Волощук та ін.).

«Театр абсурду» – це умовна назва одного з авангардистських літературних угруповань другої половини ХХ ст. З усіх течій і літературних шкіл «театр абсурду» є найумовнішим угрупованням. Представники його не створювали ні маніфестів, ні програмних творів, бо навіть не спілкувалися. Більш-

менш чітких хронологічних меж течія не має. Класичним періодом «театру абсурду» вважаються 50-60-ті роки ХХ ст., коли відбулося міжнародне визнання «абсурдистів»: Е.Іонеско присуджують численні премії, а С.Беккет здобуває звання лауреата Нобелівської премії в галузі літератури.

Термін «театр абсурду» запропонував відомий англійський літературознавець Мартін Есслін у праці «Театр абсурду» (1961). З погляду автора, саме поняття абсурду щодо явищ сучасної драматургії не вміщується в його словникове значення «безглуздя» чи «нісенітниця». Воно має глибокий морально-філософський сенс, і «театр абсурду» слід розглядати не як щось негативне, а як відображення суттєвих духовних тенденцій нашого часу; відтворення стану сучасної людини, що перебуває в розладі зі світом, природою, іншими людьми, із самою собою. Під назвою «театр абсурду», зазначав М.Есслін, не існує «ні організованого напрямку, ні мистецької школи», і сам термін має «допоміжне значення», оскільки лише «сприяє проникненню в творчу діяльність, не дає вичерпної характеристики, не є всеохоплюючим і винятковим» [2, с.374].

Різні дослідники неодноразово робили спробу «винаходу» нового терміна щодо нереалістичних явищ, які криються за поняттям «театр абсурду». Серед них: «театр обурення» (Р.Брустайн), «театр протесту і парадоксу» (Дж. Веллворт), «театр насмішки» (Е.Жакар) тощо. Невизначеність терміна, втім, не заперечує усталених тенденцій у сучасній драматургії.

«Генетично драматургія «абсурдистів» пов'язана з творчістю сюрреалістів, з театром А.Жаррі й А.Арто, з нонсенсами Е.Ліра та Л.Керролла, з італійською комедією дель-арте, з ренесансними й середньовічними «п'єсами про дурнів», з дитячою творчістю та фольклором. За спиною «театру абсурду» – вся народна сміхова культура, яка не знала розподілу на високе й низьке, трагічне й комічне» [3, с.125].

«Театр абсурду» певною мірою живився духовним і художнім досвідом письменників-екзистенціалістів (А.Камю «Міф про Сізіфа» – 1942; Ж.П.Сартр «Буття і небуття» – 1943), які відтворювали відчуття абсурдності людського буття в абсурдному світі. Драматурги-«абсурдисти» відкривали за звичними реаліями безум життя й незбагненність світу; бунтували проти «здорового глузду»; раціональних засад західної цивілізації. За цим бунтом стояла глибока зневіра в спроможності людського інтелекту осмислити буття та світ. До кола центральних тем «абсурдистської драми» належали також банальність і механістичність буденного життя, знеособлення людини, що, зокрема, виявляється в «заштампованості» її мислення та мови; екзистенціальна самотність особистості, її неспроможність знайти спільну мову з оточенням, пошук духовних орієнтирів існування, викриття різних форм «колективізму» тощо. Для «драми абсурду» характерні такі типологічні ознаки:

- нехтування драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями, тобто бунт проти будь-якого регламенту й нормативності;

- поєднання елементів різних драматичних жанрів (у «театрі абсурду» немає «чистих» жанрів, тут панують «трагікомедія» і «трагіфарс», «псевдодрама» і «комічна мелодрама»);

- співіснування елементів різних сфер мистецтва (пантоміма, хор, цирк, мюзик-хол, кіно);

- наявність абсурдних ситуацій як способу організації художнього матеріалу (це не відсутність змісту, а зміст, що є неявним);
- гротескно-комічна демонстрація алогічності, ірраціональності, безглуздості форм буття (мовних також), трагічності людського існування, хисткості всіх життєвих цінностей;
- руйнування сюжетів (подієвість творів зведена до абсолютного мінімуму; замість драматичної природної динаміки на сцені панує статика);
- невизначеність, безликість місця дії творів, порушення часової послідовності; брак належно продуманої дії, логічних переходів;
- відсутність персонажів з правдоподібною психологією поведінки; алогізм у вчинках героїв;
- занурення у підсвідоме – сновидіння, марення, кошмари;
- руйнування драматичного діалогу (персонажі нерідко не чують і не бачать один одного, промовляють «паралельні» монологи або репліки в порожнечу);
- наявність абсурдистських засобів художньої виразності (нісенітниця, безглуздя, блюзнірство, парадокс, буфонада, мовні штампи, кліше, гротеск (змішування фантастики й реальності, трагічного й комічного) тощо).

За кількома типологічними ознаками «театр абсурду» об'єднав драматургів різних країн та генерацій: французів Ежена Йонеско, Семюеля Беккета, Артюра Адамова, Фернандо Аррабаля, Жана Жене; англійців Гарольда Пінтера, Нормана Фредеріка Сімпсона; американця Едварда Олбі; італійців Діно Буццаті, Єціо д'Ерріко; швейцарця Макса Фріша, німецького письменника Гюнтера Грасса; поляків Славоміра Мрожека, Тадеуша Ружевича; чеського драматурга Вацлава Гавела та інших митців.

Ежена Йонеско (справжнє прізвище – Йонеску) сьогодні вважають метром «театру абсурду», емблемою руху оновлення драматургічної естетики другої половини ХХ ст., хоча ще в 50-60-ті роки критики в більшості своїй негативно ставилися до його творчості, образливо називаючи його і «не – поетом, і не – письменником, і не – драматургом, а пустуном, містифікатором, базикалом і брехуном» (Ж.-Ж.Готьє) [3, с.122].

Ежен (Еуген) Йонеско – румун-емігрант, який пов'язав свій творчий шлях з Францією. Він народився 26 листопада 1909 року в місті Слатіні, неподалік від Бухареста. Французька мова стала для нього рідною. Мати його була французенкою, і після народження Ежена батьки в 1913 році переїхали до Парижа, сподіваючись на кар'єрне зростання. А до Румунії Йонеско повернувся вже тринадцятирічним юнаком. Життя в Бухаресті було затьмарене постійними конфліктами з батьком, людиною егоїстичною та деспотичною, котрий, покинувши дружину з двома дітьми, невдовзі створив нову сім'ю.

Навчання в бухарестському ліцеї сприяло залученню до румунської мови, румунської культурної традиції. Проте, занурюючись у стихію нової мови, він дедалі більше відходив від французької. Досвід «забуття» та нового «пізнання» смаку слів, коли розлучені думка і звук знову сполучаються, набуваючи нової єдності та яскравості, пізніше вплив в мовну тканину п'єс Йонеско, зумовивши притаманну їм гру слів і зі словами.

1929 року Ежен вступив до Бухарестського університету, де студіював французьку мову та літературу. У студентські роки він почав друкуватися: 1931 року вийшла у світ збірка поезій, написаних румунською мовою, а 1934

року – книжка з виразно авангардистською назвою «Ні», що містила добірку літературно-критичних статей.

Посилення тоталітарних тенденцій у суспільно-політичній атмосфері Румунії 30-х років негативно впливало на духовний стан молодого літератора. Тому, скориставшись нагодою – пропозицією писати в Парижі докторську дисертацію («Гріх і смерть у французькій літературі після Бодлера»), він з радістю залишив Бухарест. Ще добрих десять років Е.Іонеско існував «між двома батьківщинами», періодично проживаючи то в Румунії, відносини з якою ставали дедалі напруженішими, то у Франції, де задля фізичного виживання був змушений заробляти перекладами та коректорською роботою.

Початком нового періоду життя стало створення п'єси «Голомоза співачка», одного з перших творів «театру абсурду», поставленого 1950 року в крихітному паризькому камерному «Театрі де Ноктамбюль» («Театрі Сновид») (режисер Нікола Батай) і перекладеного невдовзі десятками мов. «Голомоза співачка» (1950), за визначенням Іонеско, – це «антидрама» [5, с.126] про світову нудьгу, про душевну й фізичну нерухомість. Приводом для її написання стало знайомство автора із самовчителем англійської мови. У безглузді стандартних фраз, у нісенітниці і банальності реплік та діалогів підручника драматург побачив відображення абсурдності людського життя. Трагізм цієї абсурдності він передає крізь сміх, гротеск, нонсенс, порожні й відверто безглузді розмови.

Іонеско у творі свідомо відкидає сюжет, логічно зумовлений конфлікт та інтригу заради того, щоб, як він пише, «віднайти й відтворити драматичні ритми в їх чистому, первісному вигляді» [3, с.123]. Але п'єса, на думку науковців, має всередині потужну пружину – певну метафору, яка, розгортаючись, доносить до глядача свою багатозначну поетичну інформацію. «Голомоза співачка» – це фарс, пародія на підручник, на мелодраму і на класичний водевіль водночас» [3, с.123]. Усі безглузді недо-події відбуваються тут ніби для годиться, про людське око, лише на поверхні. У глибині теж ніхто не вмирає, не одружується, не прагне дізнатися істини та просвітити всіх незрячих. Згодом драматург про цей твір писав: «Голомоза співачка» – це п'єса мовчання, бо ні про що не розповідає» [4, с.412].

Персонажі «Голомозі співачки» живуть в ідеальному суспільстві, такому собі абстрактному «передмісті Лондона», де вже вирішено всі матеріальні проблеми. Щоб якось розважитися, вони зустрічаються, обмінюються перевіреними відомостями, гаслами, правдами, істинами, які, однак, під кінець їхньої «філософсько-психологічної» бесіди переходять у цілковитий сумбур, відтак повністю дезінтегруються, розпадаються на окремі звуки, стають виттям і скавучанням. Усі нісенітниці дійові особи промовляють під акомпанемент годинника, який спочатку б'є сімнадцять ударів, потім три удари, а пізніше інтригуюче замовкає, щоб з новою силою пробити стільки, скільки йому заманеться. Годинник утратив можливість вимірювати час тому, що взагалі щезла матерія, зовнішній світ утратив властивості реальності. Слова й образи мовби відділяються від сюжету в творі, оскільки їх не стримує ніяка об'єктивна дійсність. Пані Сміт, наприклад, чує, як годинник б'є сімнадцять ударів, і зовсім спокійно промовляє: «Гай-гай, дев'ята година» [5, с.126]. І зразу переходить на тривіальну мову підручників іноземних

мов, завзято доведена автором до абсурду: «Ми повечеряли супом, рибою зі смаженою картоплею та англійським салатом. Діти запивали це англійською водою. Сьогодні ми смачно повечеряли. А все через те, що ми живемо в передмісті Лондона і всі ми – Сміти» [5, с.126]. Мовна катастрофа, на думку Йонеско, спричиняє крах усієї реальності, призводить до деіндивідуалізації особистості та духовної трагедії. Джерело комічного в Йонеско – у знеособленості, у взаємозамінності персонажів. «Трагічний персонаж не змінюється, він розбивається: він – це він, він реальний. Комічні персонажі – це люди, котрих не існує, – писав Йонеско» [8, с.480]. У родині Боббі Уотсона індивідуальність напрочуд стерта, бо всіх представників чоловічої і жіночої статі звать на ймення Боббі. Навіть ремарки в творі використовуються саме з цією ж метою: «Типовий англійський дрібнобуржуазний інтер'єр з двома англійськими кріслами. Англійський вечір. У кріслі біля англійського каміна сидить англієць містер Сміт у своїх англійських капцях, палить англійську люльку, читає англійську газету. У нього – англійські окуляри та охайні сиві вусики, теж англійські. Поруч, в іншому англійському кріслі, англійська місіс Сміт штопає англійські шкарпетки. Довга англійська мовчанка» [5, с.126] тощо. Мовні штампи, автоматичні вчинки, за якими вбачається автоматизм мислення, змальовані автором з дійсності.

До певної міри, персонажі «Голомозої співачки» – це щось середнє між механізмом та організмом. Йонеско писав, що грати їх можна, як завгодно, вкладаючи у слова будь-яке значення, їм однаково не судилося повністю «влюдніти». Хоча, з іншого боку, й перетворитися на роботів і розпастися на гвинтики їм теж не вдається, з огляду на їхнє як-не-як людське походження.

Сміти, Мартіни, Головопожежник і служниця Мері старанно імітують життя, «переживають», вступають у тимчасові коаліції (Сміти проти Мартінів, жінки проти чоловіків, дві родини проти Головопожежника) і намагаються мислити логічно. Голомоза співачка, про яку, перш ніж піти геть, несподівано питає Головопожежник, – «це не тільки пароль чи пародія на кульмінацію п'єси, це водночас сакральна таємниця, табу, передвістя катастрофи, прорив у невідоме, в інший світ кінцевих питань, до зустрічі з якими маріонетки аж ніяк не готові» [3, с.124]. Назва ця виникла під час репетицій (спочатку п'єса називалася «Інтенсивний курс англійської мови»), коли актор, що грав Головопожежника, так заплутався в нісенітницях тексту, що замість «білява вчителька» виголосив «голомоза співачка». Автору це здалося символічним: за допомогою гри зі словами вдалося досягти відчуття перемоги абсурду. «Автоматизм мови – головна тема «Голомозої співачки», як і всієї драматургії Йонеско».

П'єса Йонеско вчить нонконформізму, викриває не стільки дрібного буржуа як закінченого конформіста, скільки «людину взагалі» як носія суцільної порожнечі. В цьому смислі сам Йонеско говорив про «Голомозу співачку» як про театральний твір, який «несе особливе дидактичне навантаження» [8, с.480].

Прем'єра «Голомозої співачки» не зробила Йонеско відомим. Мало хто міг передбачити, що твір, який викликав обурення нечисленних глядачів і зливу критичних рецензій, стане прологом до потужного руху оновлення світової сцени другої половини ХХ ст. У «Голомозій співачці», як, до речі, і в інших п'єсах Йонеско, проступили обриси нової драматургії, для якої

літературна критика знайшла промовисте визначення «театр абсурду». Сам митець доволі стримано ставився до цього терміна. Коректнішим, на його думку, було б визначати написані ним п'єси як «дивні», «парадоксальні» [1, с.223]. І в цьому був сенс: абсурдне в драмах Йонеско не було самоціллю. «Створюючи абсурдні ситуації на сцені, оздоблюючи їх оригінальними театральними ефектами, драматург насамперед прагнув висловити своє здивування буттям. Здивування, крізь яке, немов вода крізь пісок, безслідно проходять всілякі філософські та обивательські пояснення, соціологічні теорії та моральні вчення, ідеологічні та релігійні доктрини. Адже жодне з численних тлумачень, твердив Йонеско, не дає відповіді на головні запитання – як і чому створений світ, у чому мета й сенс життя, чим є людина і чому вона є смертною попри те, що вміщує у своїй свідомості цілий Всесвіт, з його «музикою сфер» і чорними сонцями меланхолії...» [1, с.223]. Повернути глядачеві первинне зачудування чистим існуванням, відтворити на сцені відкриття несподіваного в звичному плині життя і в такий спосіб відновити вищу реальність переживання буття – ось чого прагнув у своєму театрі Е.Йонеско.

Довгоочікуваний успіх чекав на Йонеско лише у 1954 році, коли була поставлена перша повнооб'ємна п'єса «Амадей, або ж Як його позбутися». Водночас драматургові вдалося витягти на світ і попередні п'єси («Урок», «Стільці» та ін.), належно не оцінені свого часу.

«Комічна драма» «Урок» (1950) – це ніби серія драматизованих новел про «одиниці» культури. Героями цього твору постають вельми умовні «вчитель», «учениця», а також число, фонема, причинний зв'язок та інші засоби цивілізації. Коли Йонеско працював над «Уроком», у Франції швидко конституювалася така наукова дисципліна, як семіотика, що вивчає різного роду знакові системи. «Урок», – як зазначає В.Скуратівський, – майже з акробатичною вправністю теж осмислює такі системи, але вдаючись до зовсім інших пізнавальних інструментів, аніж наука. Зокрема, тут буває стихія похмурого інтелектуального гумору... Йонеско зображає надто поширений у наш час тип людської свідомості, який іноді біле приймає за чорне і навпаки» [7, с.12]. Герої на очах у глядача відкидають найтверезіші істини людської культури, людського мислення. Конкретне вони раптом приймають за абстрактне й навпаки.

«Вчитель. ...А яке число більше? Три чи чотири?»

Учениця. Ну... три чи чотири? Яке більше? Більше три чи чотири? В якому значенні «більше»?

Вчитель. Є числа менші, а є більші. У більших числах більше одиниць, ніж у менших...

Учениця. ...Ніж у менших числах?

Вчитель. Якщо, звичайно, у менших числах не буде більше менших одиниць. Якщо ж вони зовсім дрібні, то у менших числах їх може виявитися більше, ніж у великих... це якщо йдеться про інші одиниці...

Учениця. І в цьому випадку менші числа можуть виявитися більшими за більші числа?

Вчитель. Не будемо в це заглиблюватися. Це може нас далеко завести. Затямте собі лише те, що існують числа... але є ще й величини, і суми, і групи, і купи, купи таких речей, як сливи, вагони, гуси, клопоти тощо. Щоб

полегшити нашу роботу, припустимо, що ми маємо справу лише з рівнозначними числами, і тоді чим більше в числі рівнозначних одиниць, тим більше воно.

Учениця. Тобто чим більше одиниць, тим більше є певне число. Ага, тепер усе ясно. Ви ототожнюєте кількість і якість.

Вчитель. Навіщо, нам, пані, всі ці теорії. Не забивайте ви ними голову. Візьмемо наш конкретний приклад і розберемо його. А оці всі загальні висновки й метикування – залишимо їх на потім. Отже, маємо число чотири і число три, і кожне з них має певну, незмінну кількість одиниць. Яке з цих чисел буде більшим, – те, яке більше, чи те, яке менше?

Учениця. Пробачте, пане... Що означає «більше число»? Те з них, що є менш меншим за інше?

Вчитель. Саме так, пані, абсолютно. Ви вірно мене зрозуміли.

Учениця. Тоді це – чотири.

Вчитель. Що саме – чотири? Більше воно чи менше, ніж три?

Учениця. Менше... ні, більше.

Вчитель. Блискуча відповідь! ...» [6, с.419-420].

Ця філософська клоунада – високого рангу інтелектуальний цирк, у якому глядачеві нагадують про ті «атоми», з яких складається цивілізація, про її найбільш елементарний і тому найбільш необхідний «синтаксис». Але перед нами і доволі зловісні приклади зруйнованої свідомості, яка не розуміє цього «синтаксису», натомість пропонуючи свій, вочевидь містифікований і тому руїницький.

Найяскравішими творами Йонеско для сцени вважаються п'єси «Урок» (1950), «Жертва обов'язку» (1952), «Стільці» (1952), «Етюд для чотирьох» (1954), «Безкорисливий убивця» (1957), «Носороги» (1959), «Повітряний пішохід» (1963) та ін., світ яких побудований з банальностей. «Я помітив, – зізнавався драматург, – що все незвичне ховається в найбуденніших речах, у тій прозі, яку ми щодня вимовляємо. Ніщо так не дивує мене, як банальність. Усе «надреальне», «сюрреалістичне», – завжди тут, під рукою» [3, с.123]. Доволі часто митець удається до підсвідомого, фантазії, сну. У п'єсі «Амадей, або ж Як його позбутися» на очах зростає труп, котрий уособлює неспокутуваний гріх, злочин або колись палке, а нині мертве кохання. У «Стільцях» кімната захаращується меблями і витісняє звідти безпорадних людей (як тут не пригадати твори Х.Кортасара). У «Повітряному пішоході» герой літає, а у п'єсі «Жак, або ж Покора» наречена має аж дев'ять носів. Ірраціональне створює свій неповторний колорит. Узагалі ж перу Йонеско належать понад три десятки п'єс.

До речі, крім драм, митець писав також прозові твори: збірка оповідань «Фотографія полковника», роман «Самотній», щоденникові записи («Весна 1939 року»), спогади («Сучасне минуле, минула сучасність», 1968), есе, публіцистичні статті тощо. Йонеско-публіцист своїм головним літературним опонентом оголосив Б.Брехта з його пристрасною до політики, дидактики та ідеології. На думку Йонеско, «пішаки всіх типів, вихователі, пропагандисти всіх вірувань, теологи, політики кінчають тим, що утворюють сили гноблення, проти яких митець і повинен боротися» [3, с.125]. Як зазначає театрознавець Б.Ємельянов, «Брехт у всіх деталях висвітлив механізм фізичного та психологічного примусу. Йонеско показує наступну стадію, коли... люди,

втрапивши всі принципи і здатність до самостійного мислення, з жахливою легкістю йдуть за будь-якими гаслами. Тут, власне, і проходить межа між театрами Брехта і Йонеско. Брехт попереджав, а Йонеско показує весь жах ситуацій, коли люди, злегковаживши перестороги, зробили фатальний крок» [3, с.125].

Озираючись назад і оцінюючи пройдений шлях, Йонеско на сторінках гамбурзького журналу «Цайт магазін» зазначив, що «вся його творчість була спонукувана зовнішніми обставинами, які диктували, як йому треба писати» [4, с.411]. Тобто через «театр абсурду» він виявив свою реакцію на події ХХ століття, що обертали людей на слухняних ляльок, позбавлених навіть мови. Він своїми засобами попереджав про загрози, що нависли над людством.

Отже, драматургія Е.Йонеско розвивалася в річищі екзистенціалістської літератури. Стрижнем його п'єс були абсурдність повсякденності й туга за сенсом буття та справжнім життям. Драматичні ситуації та образи мали відтворювати панівний у внутрішньому світі митця настрій здивування перед життям і смертю, історією та вічністю. Поетика Йонескових драм несе на собі відбиток ідей сюрреалізму з властивою йому підвищеною увагою до підсвідомого. Сміливий естетичний пошук, експеримент з формою, які заперечували усталений канон традиційної п'єси, настанова на епатування публіки – все це дає підстави розглядати драматургічний доробок Йонеско як явище авангардистського мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Волощук Є. Ежен Йонеско / Є. Волощук // Зарубіжна драма ХХ сторіччя : [посіб. для 11 кл. загальноосвітніх навч. закл.]. – К., 2003. – С. 222 – 230.
2. Волощук Є. Західна драматургія 1950 – 1970-х років / Є. Волощук // Зарубіжна література : [підручн. для 11-го кл. загальноосвітніх навч. закл.]. – К., 2004. – С. 370 – 385.
3. Діброва В. Шляхи театрального авангарду: Ежен Йонеско (Про творчість французького драматурга) / В. Діброва // Всесвіт. – 1988. – № 10. – С. 122 – 125.
4. Ежен Йонеско // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард : збірник / упоряд. О. Буценко, передм. В. Скуратівського. – К., 1993. – С. 411 – 412.
5. Йонеско Е. Голомоза співачка / Е. Йонеско // Всесвіт. – 1988. – № 10. – С. 126 – 144.
6. Йонеско Е. Урок // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард : збірник / упоряд. О. Буценко, передм. В. Скуратівського. – К., 1993. – С. 413 – 437.
7. Скуратівський В. Французька драма в нашому столітті / В. Скуратівський // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард : збірник / упоряд. О. Буценко, передм. В. Скуратівського. – К., 1993. – С. 5 – 15.
8. Трыков В. П. Ионеско / В. П. Трыков // Зарубежные писатели : Библиографический словарь : в 2 ч. / под ред. Н. П. Михальской. – М., 2003. – Ч. 1. – С. 479 – 482.

ТАТЬЯНА КОНЕВА, НАТАЛИЯ ТАРАСОВА

#### «ТЕАТР АБСУРДА» И ДРАМАТУРГИЯ ЭЖЕНА ЙОНЕСКО 1950-Х ГОДОВ

В статье определяется сущность понятия «театр абсурда» и выявляются типологические признаки абсурдистской драмы. Анализируя драматическое творчество Э.Йонеско 50-х годов («Лысая певичка», «Урок», «Стулья» и др.), авторы исследуют его жанровую и идейно-образную природу, тематическое богатство и стилевое содержание, устанавливая связь с авангардистским искусством.

*Ключевые слова: драма абсурда, нереальное содержание, абсурдная ситуация, нелепость, гротеск, языковые клише.*

TATIANA KONEVA, NATALIA TARASOVA

«THE THEATRE OF THE ABSURD» AND DRAMATIC ART OF EUGÈNE IONESCO OF 1950s.

This article defines the notion of the «Theatre of the Absurd» and detects the typological signs of Drama of the Absurd. Analysing Eugene Ionesco's dramatic art of the 1950s («The Bald Singer», «The Lesson», «The Chairs» and others), the authors investigate his genre and ideoinaginative nature, thematic richness, stylish content; they also determine its relation with avant-garde art of the given period.

*Key words: the drama of the absurd, unevent content, absurd situation, nonsense, grotesque, cliché.*

Одержано 18.05.2010 р., рекомендовано до друку 30.08.2010 р.

УДК 821.111+821.161.1-31.09

ЛЮДМИЛА ЧЕРЕДНИК

(Полтава)

## **СКЛАДНІ ТАЄМНИЦІ ЖІНОЧОЇ ДУШІ (ПОЕТИКА ПОВІСТЕЙ «ДЕЙЗИ МІЛЛЕР» Г.ДЖЕЙМСА ТА «АСЯ» І.ТУРГЕНЄВА)**

*Ключові слова: образ, прийом, проблема, психологізм, мотивація.*

Для літератури другої половини ХІХ століття однією з популярних тем була проблема жіночої емансипації. Незважаючи на те, що це тема соціальна, навіть соціологічна, і виникнення її пов'язане з проблемами загального розвитку суспільства, вона знайшла своє широке відображення в літературі, зокрема в творчості таких відомих європейських письменниць, як Ж.Санд, Е. та Ш.Бронте, Дж.Остен, Е.Гаскелл, В.Вулф і багатьох інших. У кожному конкретному випадку міра радикальності вирішення жіночого питання в реальному житті як самих письменниць, так і в їхніх творах була різною, оскільки визначалася політичним і культурним контекстом тієї доби, в якій вони жили і творили. Але всі феміністки відстоювали права жінки на освіту, на інтелектуальну свободу, на вибір кохати того, кого велить серце, на становище в сім'ї, а згодом на перший план вийшла потреба активної участі в суспільному житті та оволодіння новими професіями. Зазначимо, що