

УДК 7.036“19”

Євгенія Миропольська

“АБСУРДНА СВІДОМІСТЬ” У МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. Стаття розкриває імплікації “філософії абсурду” в мистецтві ХХ ст., акцентуючи особливу увагу на драматургії абсурду.

Ключові слова: “філософія абсурду”, імплікації, мистецтво, творчість, драматургія абсурду.

Аннотація. Статья раскрывает импликацию “философии абсурда” в искусстве ХХ в., акцентируя особое внимание на драматургии абсурда.

Ключевые слова: “философия абсурда”, импликация, искусство, творчество, драматургия абсурда.

Summary. The article is devoted to the implications of “philosophy of absurd” in the art of the ХХ cent., paying special attention to the drama of absurd.

Key words: “philosophy of absurd”, implications, art, creature, drama of absurd.

У сучасний період, позначений неможливістю сховатись від низки деструктивних тенденцій, складністю і неоднозначністю політичних та економічних процесів у країні й у світі, нагромадженням суперечностей, які неможливо пояснити традиційним раціональним способом, особливої актуальності набуває проблема сенсу буття людини. Виникає багато конфліктних ситуацій і в житті суспільства загалом, і в житті окремої особистості, які неможливо збагнути, спираючись тільки на раціоналістичні концепції.

Історико-філософський досвід свідчить, що спроби створити цілісну концепцію людини, керуючись лише самою філософською теорією, ніколи не виявляються вичерпними. Тим часом у своїй сукупності й розгортанні такі теорії становлять певний різновид цілісності. Своєрідний внесок у цю систему зробили й абсурдисти, які відобразили трагізм світосприйняття людини ХХ ст., трагізм людського життя, оперуючи, зокрема, життєво-маргінальними поняттями самотності, відчуженості, суму, старості, смерті, неможливості бути зрозумілим тощо.

Стан розробленості. Різні аспекти постановки проблеми абсурду в новітній західній думці, пов’язані з відчуженням людини, нереалізованістю її призначення, феноменом смисловтрати, було розглянуто у філософських працях І. Бичка, В. Бичкова, К. Долгова, У. Еко, З. Какабадзе, Є. Коссака, Д. Кука, Н. Маньковської, Б. Маркова, Б. Парахонського, М. Поповича, А. Саті, В. Табачковського, Т. Тульчинського, Н. Хамітова та ін.

У контексті обраної теми інтерес становлять дослідження специфіки підходів до проблеми особистості в сучасній західній філософії (Г. Атаманчук, Т. Гуменюк, Р. Данильченко, І. Кон, С. Кузнецова, Г. Тавризян та ін.).

Безпосередньо питанням “філософії абсурду” А. Камю присвячено дослідження С. Великовського, Ю. Давидова, Р. Москвіної, К. Райди, в яких різнобічно окреслюється її зв’язок з європейською гуманістичною традицією та кризою засадничих цінностей цієї традиції.

Зв’язок філософсько-естетичних концепцій з мистецтвом загалом і сучасною драматургією зокрема знайшов відображення у працях Н. Горенкової, А. Гулиги, Ю. Давидова, І. Извольної, Л. Левчук, О. Семашка, Н. Сергутіної та ін.

Значний внесок у вивчення зв’язку “філософії абсурду” з театральною естетикою здійснили літературознавці й теоретики мистецтва: Л. Андреев, Г. Бояджієв, Г. Зверев, Б. Зінгерман, О. Свободін, Т. Якимович, Р. Корліс, Юд. Вебер, Дж. Гамільтон-Патерсон, Д. Секстон.

Таким чином, з одного боку, можна констатувати, що на сьогодні вже напрацьовано певний теоретичний доробок щодо “філософії абсурду”. З іншого боку, про недостатність уже зробленого свідчить наявність цілої низки ще не розв’язаних питань. Так, ще не стали об’єктом філософського аналізу такі аспекти “філософії абсурду”, як її генеалогія та місце в широкому філософському контексті (пор., напр., раціоналізм Нового Часу, російську філософію вседності, зокрема праці Є. Трубецького), мистецьке поле впливу саме “ф і л о с о ф і і абсурду” тощо. Тому матері-

алом дослідження обрано драматургічне мистецтво абсурду, зокрема С. Беккета, розглянуте не ізольовано, а в контексті “філософії абсурду”. Саме в творчості цього драматурга філософема абсурду виражені найбільш рельєфно і виразно.

Мета статті — з’ясування особистісного смислу та естетико-культурологічних імплікацій “філософії абсурду” на базі дослідження її впливу на практику театру абсурду.

Виклад основного матеріалу. “Філософія абсурду” — це напрям філософії, що розглядає людину в контексті її неминучих стосунків із світом, що позбавлений смислу і є ворожим людській індивідуальності. Відкриття особистістю своєї загубленості й осмислення цього явища породжує “абсурдну свідомість”, яка є нетиповою формою мислення, здатною фіксувати абсурд існування завдяки розумінню і відчуттю людиною втрати або незнаходження себе. Рисами абсурдної свідомості є відчуття самотності, душевної невлаштованості у зв’язку з непрозорістю та ефемерністю життя і разом із тим готовність чинити опір через сумнів і боротьбу, через покладання сенсу життя насамперед в автентичності існування людини.

Це зіткнення людини й мовчазного світу породжує сумнів, суперечності й запитання, у відповідь на які абсурдна свідомість, руйнуючи механізм загальних звичок і традицій, що нівелюють людину, перетворюють її на анонімну одиницю, потребує своєї реалізації, надихає індивіда надавати своєму життю форми й змісту, які б відповідали його інтересам і дали змогу жити в світі із своїм достеменним Я. Водночас людина трагічно свідомо того, що досягти цього навряд чи можливо.

“Філософія абсурду” не поділяє мрійництва і пропонує людині життя без пошуків зовнішніх значень. Таке життя дуже важке, воно пролягає через відчай, пов’язаний із усвідомленням його беззмістовності. Але саме завдяки відчаю, який, на переконання абсурдистів, допомагає бачити життя справжнє, а не фальшиве, особа стає вільною, контестантом. Це почуття примушує людину підніматися вгору, бунтувати й виявляти жагу. Щоправда, свобода може бути ображеною, негативною, свободою

від етики, необхідності рахуватися з іншими тощо. Тому в людини має бути точка опертя — самостійність, що веде до самоздійснення, вчинкового способу буття через збереження людської гідності та індивідуальної моральної рішучості.

Звернення до “філософії абсурду” за доби постмодерну сприяє усвідомленню спадкоємності європейської гуманістичної думки, концептуалізації її повторюваних мотивів і засад.

Не належачи до розряду оптимістичних, будучи пов’язаною з “важкістю існування”, “філософія абсурду” все-таки має позитивний ефект. За А. Камю, усвідомивши абсурдність світу, пройшовши крізь бунт, свободу і жагу, людська свідомість набуває здатності гідно сприймати будь-які “сюрпризи життя”; залучена до такого духовного досвіду особистість уже ніколи не погодиться бути рабом.

Через вільний вибір і рішучі дії людина сама має і може визначити смисл життя; ніхто не має право диктувати смисл іншому.

Використовуючи поняття філософії Нового Часу, що базувалася на таких засадах, як сумнів, самосвідомість, стійкість, рішучість, гідність і деякі інші, “філософія абсурду” трансформувала їх відповідно до проблематики життя і культури ХХ ст. На тлі раціоналізму Нового Часу настанови абсурдистів не є “ізмами” (тобто цілісною теорією), проте вони, незважаючи на їхню первинну непрозорість, можуть поєднуватися на досить глибокому рівні з моральними мотивами.

Спокій, упевненість і воля, що були бажаною метою Декарта, перебиваються “обличчям”, яке дивиться кудись назовні, за межі цього поля, відсилаючи нас до Ляйбніца, до його теорії можливих світів і монад як вираження світу. Дещо утопічні настанови самозбереження Спінози щодо панування над афектами (не плакати, не ненавидіти, а розуміти) трансформуються у панування афектів над людиною, її “самоспалення” — в абсурдистів.

Витоки “філософії абсурду” — у песимізмі “філософії життя”, проте вирішального імпульсу її становленню надав екзистенціалістський аналіз абсурду як ситуації людини, яка постійно шукає виходу із порожнечі.

Вона знає, що світ її не чує, але звертається до нього. І хоч пошуки не дають відчутного результату, але людина *шукає* (іноді трагічно, іноді комічно), а не пасивно підкоряється обставинам “духу серйозності”.

Єдиною можливістю зафіксувати свої пошуки, на думку Ж.-П. Сартра, А. Камю, є творчість — опис того, що людина бачить і переживає. І “філософія абсурду” стала явищем художньої практики, що засвоїла її ідеї через образи “абсурдної свідомості”, діалектично поєднуючи непокдануване, взаємовиключне, невідповідне одне одному. І хоча філософія і література підпорядковані різним формам аргументації [6, 216], все-таки естетика абсурду істотно вплинула на композицію і стилістику мистецтва ХХ ст., надала імпульсу до створення цілком своєрідного типу художніх рішень ситуації людського буття.

“Філософія абсурду” віднайшла шлях до синтезу з іншими галузями культури, особливо з мистецтвом, передусім завдяки своїй здатності втілювати пошуки смислу людського існування в таких структурних одиницях філософської думки, як філософеми. Вони репрезентують її істотний зміст у відносно самостійній, придатній для образного відтворення формі, постають своєрідним естетичним кодом цієї філософії у художньому творі. На протигагу усталеним філософським поняттям, що зазвичай є непорушними й стійкими, природа філософем не завжди пов’язана з фундаментальними раціональними теоретичними методами осягнення дійсності. Їх ідейна природа ближча до природи художнього образу; їх структура рухома й “має вільний характер творення” [10, 95], тому вони стали важливими елементами у побудові та розгортанні мистецького простору.

У художніх творах значення цих понять дещо модифікувалось або актуалізувалось у зв’язку з тим, що саме мистецтво абсурду порушило ідею універсальності мови мистецтва, поміняло місцями системні знаки. На думку В. Бичкова, нонкласика “маніфестувала істотну *трансформацію* предмета естетики впритул до нульового рівня (анігіляції), “відставку” традиційних естетичних категорій і впровадження до “актуальної сфери

естетичного дискурсу чималої низки понять, більшість з яких у класичній естетиці були не тільки маргінальними, але часто загалом не потрапляли в естетичне поле... Передовсім серед них можна вказати на такі, як *лабіринт, абсурд, жорстокість, повсякденність, тілесність, річ, симулякр, артефакт, еkleктика, жест, інтертекст, реконструкція* та ін.” [4, 82].

Митці осмислювали і оцінювали дух життя у всій його складності, доносячи до сучасників і нащадків суть і пошуки свого часу, трактуючи “мистецтво як відбиток потоку життя і межової ситуації, що обриває його” [9, 25]. Ж. Дельоз називав їх “клініцистами цивілізації” [5, 284] за те, що вони виокремлюють симптоми і ставлять діагноз суспільству, а Т. Адорно — протестантами, завдяки яким виникає “якісно нове” [1, 72], що часто називають “негативністю мистецтва” [1, 31].

Радикальним руйнівником художнього канону вважають теоретики-музиканти засновника нововіденської композиторської школи А. Шонберга. Заперечуючи конвенційну мову класичного танцю, притаманних йому особливостей руху і композиційних взірців, Айседора Дункан протиставила класичній школі балету *вільний класичний танець*, зробивши акцент на новій формі презентації хореографії. Н. Кейє наголошує, що танець Дункан “волає до природи й пристрасті; і він прагне, може, надто сильно, змінити стереотипізований рух у напрямі справжнього, що є в душі” [11, 78].

У минулому столітті авангардне мистецтво часто переростало в абсурдне. З’являються фільми, побудовані на темі самотності, відчуження, некоммунікабельності, непровідності смислу.

В ігровій стрічці реж. Ж. Дювів’є “Диявол і десять заповідей” Богом (в його ролі знявся видатний французький комік Фернандель) виявляється божевільний, що втік з психіатричної лікарні, але стара хвора жінка, яка про це не знає і якій “Бог” запропонував повернути молодість, рішуче відмовляється знову стати 20-річною дівчиною, щоб не повторити жахливе страдницьке життя, яке випало на її долю.

Особливо виразно 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. Один із “кітів” цього напрямку Ежен Іонеско однак писав: “Ми — я стали показувати світ і життя в їх реальній, дійсній, а не пригладженій, не підсолодженій парадоксальності. Вірніше, трагічності” [7, 5].

Поняття “театр абсурду” виникло після паризьких постановок творів Е. Іонеско “Голомоза співачка” і С. Беккета “Чекаючи на Годо” початку 50-х років, на які припадає крайня концентрація абсурдистської ідеї — засадничий для усього [2]. Життя в цих творах подане як хаотичне нагромадження випадковостей, позбавлених сенсу і не підвладних жодним закономірностям. Естетика цього театру передбачала опертя на алегорію, гротеск, фантастику, буфонаду. Конфлікт, який, за законами драматургії, має знайти розв’язку, сюжетний розвиток, індивідуальна неповторність кожного з персонажів — усе це піддане перегляду. П’єси театру абсурду відтворюють почуття шоку від відсутності або втрати зрозумілих і достеменно визначених систем цінностей, почуття збентеження.

Якщо традиційний класичний театр переносить глядачів у емоційну гармонію, кульмінацією якої має бути стан катарсису, то театр абсурду виконує зовсім іншу функцію, зриваючи маски з пригніченої людської психіки, долаючи будь-які табу. Театр абсурду — це територія, де спостерігаються різні, часто алогічні, підходи до життя й різні способи його проживання, найчастіше екстремальні. Цей театр підлягає одному з ключових понять постмодернізму — ризомі, що фіксує тільки рухомі лінії: “У неї немає ні початку, ні кінця, тільки середина, з якої вона росте і виходить за її межі” [8, 27].

І якщо в класичному театрі преференційною формою вираження є діалог, який, за М. Бахтіним, відбувається ще й на фоні незримо присутнього третього, який стоїть над всіма учасниками діалогу [3, 305–306] (в театрі

цей третій може бути саме глядачем, якого навмисно включають у пошук смислу діалогу), то в театрі абсурду (особливо в п’єсах С. Беккета) превалує монолог, а текст, що написаний як діалог є радше послідовністю монологів, що мають повну автономію, ніж обміном реплік. І навпаки, багато монологів є діалогічними своєю суттю, діалогами персонажів з самими собою, чи зі світом, який вони беруть у свідки чи у співрозмовники.

Можна по-різному ставитись до творчості С. Беккета — найпослідовнішого втілювача та інтерпретатора ідей “філософії абсурду”: неплинності часу, неререферентності, сумніву, незавершеності тощо; визнавати її чи заперечувати, захоплюватись чи спокійно дивитися його п’єси. Але, безперечно, цей драматург, чия творчість є глибоко суб’єктивною, заслуговує на особливу увагу в нинішній момент історії нашої вітчизни, тому що проблеми, які він порушив і які так завзято приписувалися в недавньому минулому вадам капіталістичного ладу, стали нашим буденним життям.

Драматургія абсурду — це жорсткий реалізм, показ абсолютно реального світу, стану напруги людини, яка кинула виклик усім, доводячи до свідомості глядачів, що сфера їхнього життя і діяльності — це теперішнє, а не минуле й майбутнє.

Бунт людської думки проти дійсності, на тлі якої життя догоряє негарно й бездарно, проти дійсності, яка є розколотою, ворожою і незрозумілою, донесений С. Беккетом досить чітко. Він довів, що абсурд у драмі — це інтелектуальна діяльність, для якої потрібний принаймні один гравець, а також певна кількість предметів чи один предмет, з яким він міг би грати.

Засновки драматургії С. Беккета перебувають у суперечності з повсякденним досвідом. Він позбавив своїх героїв орієнтирів, підказаних здоровим глуздом. Більшості з п’єс С. Беккета важко дібрати раціональне тлумачення. Повна відсутність сюжетних перипетій, будь-якої інтриги, категорична непанорамність, відмова мотивувати або зазначати причини, з огляду на які персонаж обирає ту або ту лінію поведінки, алогізм діалогу (найчастіше це “потік свідомості”, коли персонажі виголошують

усе, що їм спаде на думку, не турбуючись про розумну ясність своїх слів, завершеність фраз, про їхній адресат) — усе це входить у рамки театральної естетики С. Беккета. До того ж для драматургії абсурду притаманний різноманітний арсенал нелінгвістичних засобів вираження модальності: кінетичні, фонаційні та сценографічні паралінгвістичні елементи.

Відчуття незавершеності або нескінченності, що його викликає беккетівська театральна естетика, перетворює текст на лабіринт авторських загадок, потрійних смислів, систему кодів і знаків. Цей потенційно нескінченний процес нагадує гру, яку можна сприймати цілком серйозно, можна загалом не сприймати й не приймати, а можна самому брати в ній участь.

Театральна репрезентація беккетівських п'єс може і не знайти солідарного підсвідомого відгуку всього глядацького загалу (цей театр недидактичний, він змальовує певну ситуацію). Але свій внесок у народження стану катарсису вона все ж таки робить: глядач або читач, замислившись над жорстоким парадоксом зображених абсурдних аспектів життя, здатний перенести в реальність прагнення подолати їх, внести в спільне буття людей частку добра і надії.

Естетика театру абсурду пов'язана з життям людей, досвідом їхніх переживань, страждань, долями, часто загубленими, з відчуттям, що геть усе безглузде та ірраціональне, що людина з самого народження перебуває в не поясненій і не пояснюваній ситуації.

Предметом драматургічного аналізу С. Беккета стало людське нещастя, локальне буття людини, приголомшеної стражданням. І обрано для цього, на перший погляд, деструктивну мову, яка, проте, надала можливість чинити опір мові "заангажованій", що руйнує відвертість і силу слова, змішуючи істинне й симулякр, використовуючи звичні кліше. Драматурги абсурду прагнуть перетягти мову на бік людини гідної, вільної, над якою не тяжіє тягар штампів у мовленні, а отже, й у почуттях і вчинках. Мабуть, саме через ці обставини у С. Беккета є низка п'єс, повністю побудованих у візуальному аспекті, без слів, з мінімальним використанням шумових ефектів і звуків цивілізації. Але й ці візуальні образи, своєрідний паралінгвістичний "сценічний коментар" до "філософії абсурду", багато що можуть розповісти про свій час завдяки властивій їм конвенційній значущості.

Висновки. Таким чином, абсурдистська драма розрахована на суб'єктність, авторство глядача. І за умови задіяності цього чинника її умовний, неправдоподібний світ, який, здавалося б, є далеким від реальності, впритул наближається до життя, зосереджується навколо культивування гіперреального, що часто виявляється крахом реального, а інколи, навпаки, висвітлює найтонші відтінки внутрішніх суперечностей існування окремої людини, або, подібно до полум'я сірника, випрозорює її щонайближче почуття, допомагаючи сучасній людині гідно ставитися до таких ситуацій у реальному житті.

Література:

1. *Адорно Т. В.* Эстетическая теория / Т. В. Адорно. — М.: Республика, 2001. — 527 с.
2. *Андреев Л.* Художественный синтез и постмодернизм // Л. Андреев // Вопросы литературы. — 2001. — Январь-февраль. — С. 3–38.
3. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества / М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.
4. *Бычков В. В.* Феномен неклассического эстетического сознания / В. В. Бычков // Вопросы философии. — 2003. — № 12. — С. 80–92.
5. *Делез Ж.* Логика смысла / Ж. Делез. — М.: Academia, 1995. — 298 с.
6. *Камю А.* Вибрані твори в трьох томах / А. Камю. — Харків: Фолио, 1997. — Т. 1. — 446 с.
7. Театр парадокса. — М.: Искусство, 1991. — 300 с.
8. Философия эпохи постмодернизма. — Минск: Красико-принт, 1996. — 208 с.
9. *Хамитов Н.* Освобождение от обыденности / Н. Хамитов. — К.: Наукова думка, 1995. — 118 с.
10. *Хармс Д.* О времени, о пространстве, о существовании / Д. Хармс // Логос. — 1993. — № 4. — С. 102–124.
11. *Kaye Nick.* Postmodernism and Performance / Nick Kaye. — New York: St. Martin's Press, 1994. — 180 p.