

Олена Любенко

**«ЗДОРОВЕ БЕЗГЛУЗДЯ»
ЯК МОДИФІКАЦІЯ АБСУРДИЗМУ
В ДРАМАТУРГІЇ В. ДІБРОВИ
(на прикладі п'єси «Двадцять такий-то
з'їзд нашої партії»)**

Творчість сучасного українського письменника Володимира Діброви є особливою з кількох причин. По-перше, вона сповнена сенсу, й це виглядає привабливо на тлі постмодерної епохи. По-друге, якість втілення цього сенсу є надзвичайно високою: форма кожного твору ретельно відшліфована. І по-третє, зазначені вище риси прози й драматургії Діброви жодним чином не заважають сприймати його тексти як абсурдистські (нонсенсові). Ціна зусиль, витрачених на прочитання досить нелегкого тексту Діброви, підвищується за рахунок *видобування* сенсу.

Володимир Діброва сформувався як письменник в середині 70-х років ХХ ст., хоча друкуватися почав лише у 90-х роках. Написані в радянську добу «до шухляди» повісті й оповідання («Про Пельце», «Звіздонавти», «Пісні Бітлз») з'явилися окремою збіркою в 1991 р., а 1992 р. часописи «Чумацький Шлях» і «Сучасність» надрукували дві п'єси Діброви під назвами «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» та «Короткий курс». Перекладацька й літературно-критична діяльність письменника також була вагомим словом у організації постсоцреалістичного хаосу української літератури. Насамперед у той час викликала цікавість альтернативна позиція письменника щодо «плачів» основної маси українського дисидентства за загубленою долею України (за це групу київських літераторів з Дібровою включно Максим Стріха вслід за Олексом Семенченком називає «альтернативною андеграунду» [1]). Реактуалізація цього інтересу може додати відомостей до студій літератури періоду зламу епох, який припадає на початок 90-х років минулого сторіччя. Також необхідно зробити перші кроки у дослідженні творів В. Діброви,

адже відгуки на них досі залишаються спорадичними, хоча й у цілому позитивними.

Загальновідомо, що картина світу в кризовий період життя фрагментаризується. Тлом для неї одразу стає гра – «вічний двигун» захисних механізмів. Ігрова підміна «надто людських» голосінь від душевного болю елементами сміхової й абсурдної реальності має далекосяжну мету: активізувати процеси централізації психіки, зобразити *axis mundi* на картині світу дезорієнтованої людини. Недолік такої підміни полягає в тому, що вона розрахована на *дуже* сильного реципієнта.

Як зазначалося, в 1992 р. вже досить зрілий письменник В. Діброва опублікував п'єси «Короткий курс» і «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» (остання позначена в підзаголовку як «стенографічний звіт-опера»). Враховуючи те, що англійська мова стала робочою для письменника, який нині працює в США, можна обидва тексти об'єднати виразом «*common nonsense*» (здорове безглуздя). Справді, позірна антисенсовість цих п'єс наближає їх до абсурдальних творів Семюела Беккета й Ежена Йонеско – найавторитетніших західноєвропейських драматургів театру абсурду в 50-ті роки ХХ ст. Як перекладач п'єс Йонеско й Беккета [див.: 2, 3, 4] Діброва, безперечно, перебував під їхнім впливом. Зосередимо нашу увагу на п'єсі «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії», щоб простежити впливи й виділити концептуальні відмінності парадоксального тексту Діброви від суто абсурдистських п'єс.

П'єса «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» [5] – це драматичний твір, в якому автор об'єднав значну кількість жанрів та ідей, даруючи українській літературі безпрецедентне явище – яскраво абсурдистський текст. У 1992 р. сама історична ситуація нав'язувала читачеві активний пошук «критичного стрижня» [6]. Проте п'єси Йонеско та Беккета, що з'явилися у повоєнний період, могли б вважатися критичними з таким самим успіхом, оскільки їхнім смисловим центром стала змучена, знесилена, пасивна людина, яка чекає порятунку з зовнішніх щодо її слабого «я» світів. Сміслова домінанта цих п'єс – показ духовної кризи, «кризи основ» [див. 7], тотальної для всього ХХ ст. Існування людини завжди потребувало виправдання – підтвердження важливості, винятковості кожного, хто прагне мати ґрунт під ногами. Пророцтво Ніцше про смерть Бога в ХХ ст. знайшло своє підтвердження в серії локальних і загальнолюдської криз, підірвало фундамент буття й відкрило безмежні можливості для панування духу абсурду. З одного боку, «ясна свідомість абсурду» (за А. Камю) сприймає світ як такий, в якому не існує надії

на трансценденцію, тому важливим стає сам процес життя й примноження досвіду. З іншого ж боку (і в цьому полягає суперечність), неможливо весь час чітко усвідомлювати безнадійність свого стану – спрацьовують захисні механізми людської психіки, людина відсторонюється від абсурду й чекає на справдження несвідомо випланих надій. Бажання чекати – це рушійна сила, яка протистоїть абсурду. У п'єсі С. Беккета «Чекаючи на Годо» (майстерний переклад якої здійснив Діброва) волоцюги Владімір та Естрагон чекають на розуміння, яке неодмінно має прийти й змінити їхнє життя, ліквідувати кризу. В процесі чекання (віри в можливість розуміння) на Годо вони здатні легко спілкуватися між собою й займатися важливими (на їхній погляд) справами, хоча глядачам і читачам п'єси це видається дивовижним. Персонажі не можуть збагнути абсурдності явища, перебуваючи всередині цього явища. Абсурд спостерігається лише зовні, з відстороненої позиції, на межі здивування й зародження сміху, розуміння якого є важливим для розгляду абсурдистських драм, де комедійність невіддільна від трагічного.

Західноєвропейська криза викликала ефект відчуження, який спричинив крихкість, ефемерність, хворобливу парадоксальність світу у драмі абсурду. Тому радянські критики закидали персонажам Йонеско й Беккета їхню «асоціальність», паразитичність [див., напр., 8], принципово не помічаючи прагматичного аспекту такої відірваності персонажів від ґрунту – прагнення уникнути болю засобами відкритої дискредитації всього, що може нагадувати про колишнє існування «високих» категорій Розуму, Основ, Смыслу. Діброва обрав менш прагматичний шлях – постійно звертаючись до подразника больових рецепторів пострадянської людини, він вивів на сцену Абсурд, замаскований під Смысл, тобто показав «нестерпну легкість буття» (М. Кундера) істоти суспільної, позірно вкоріненої, яка має віру («Партія веде!»), надію (на світле майбутнє) й безвихідне становище.

П'єса композиційно поділена на дві дії. Відчувається, що на рівні смислової організації провідну роль відіграє беккетівський принцип чекання на прихід Смыслу (розуміння цього терміна є специфічним для кожного персонажа), яке завершується фінальним усвідомленням безвиході. Персонажі міцно об'єднані соціальними зв'язками, найпершим іменем кожного з них стає суспільна функція (Комсомолец, Піонерка, товариш, члени президії). Згідно з фабулою події в п'єсі розгортаються таким чином:

1. Товариш Харашо звітує з трибуни на черговому з'їзді партії. Його промову ілюструють танці хлопців і дівчат (відповідно до естетики п'єси, про яку піде мова далі). На тлі монологу про позитивні наслідки діяльності партії зароджується кохання Комсомольця й Піонерки.

2. Стосунки Комсомольця й Піонерки розвиваються за зниженою, в дусі карнавалу, схемою Ромео – Джульєтта. «Джульєтта» вмовляє «Ромео» взяти шлюб – він заперечує, аргументуючи відмову відсутністю житла та безліччю інших причин (йому хочеться «вільного кохання») – «Джульєтта» виявляється сильнішою духом, і вони йдуть до ЗАГСу, щоб узаконити свої почуття. З цієї установи їх безглуздо, безпричинно виганяють, тому закохані звертаються по допомогу до з'їзду. Члени президії на чолі з товаришем Харашо залишаються байдужими до їхніх проблем. Пара вирішує перечекаати цей несприятливий для себе період, сховавшись за трибуною вождя.

3. У другій дії лінію кохання на деякий час обірвано, натомість з'їзд триває, а члени президії (Вофіс, Далдов, Малик, Родіна, Культя) спілкуються між собою. Кожен на кожного «тримає досьє за пазухою». Охоплені спочатку дрібним бажанням влади над оточуючими, вони в результаті об'єднуються спільним грандіозним планом вбивства товариша Харашо. В момент найвищого загального піднесення з-за трибуни з'являються Комсомолец та Піонерка з дитиною, що встигла народитись, доки тривав з'їзд. У них відбирають дитину, шантажем змушують стати виконавцями злочину.

4. Вбивство вождя не відбувається з причини всезагальної метаморфози: дитина в руках одного з членів президії виявляється автомобільним клаксоном, усі члени президії падають на коліна й у пориві захоплення (момент катарсису) кричать: «Слава Славі!». Комсомолец і Піонерка розуміють, що з цієї країни треба тікати, й намагаються здійснити свій намір, проте вартові не випускають їх, підтверджуючи заборону ударами ніг. Під завісу крики болю й брудна лайка зливаються з захопленнями вигуками делегатів з'їзду.

Бачимо, що в цій п'єсі також функціонує пара, що чекає на прихід розуміння ззовні. Крім сили соціальної детермінації, Комсомольця й Піонерку об'єднує почуття, природа якого є невловлюваною. Кохання прикрашає шлях до повного усвідомлення безвиході, допомагає перечекаати несприятливі моменти, проте воно також безсиле перед Абсурдом, хоча парадоксальним чином саме кохання в усій своїй бурхливості, суперечливості, фактичній безсенсовості найповніше відповідає почуттю

абсурду; кохання дуже подібне до цього почуття, але не тотожне йому, оскільки залишає за собою право на елемент фундаменту життя – надію. Натомість абсурд – це той фінальний удар, що в кожній п'єсі Діброви ставить діагноз безнадійності становища жертв кризи. «Усе це – немов якась гра, абсолютно безглуздий театр, у якому ми теж невідомо для чого борюємось» [9]. Отже, якщо виходу немає, то люди можуть принаймні залагодити суперечності, що завдають болю. З цієї точки зору найбільш адекватним способом оцінки твору є погляд на п'єсу як на один суцільний деконструктивістський прийом, що використовується з метою зрівняння гострих кутів усіх можливих парадоксів, подолання всіх жорстких протиставлень, породжених Системою (йдеться про всевладний державний апарат) та її розпадом, що приніс із собою ентропію, залишивши, проте, одне центральне протиставлення: хороший – поганий, полярно змінивши при цьому систему установок (все, що раніше вважалося «хорошим», правильним, після розпаду Монстра стало «поганим» і навпаки). З поняттями, що входять до пар опозицій, за методом деконструкції не випадає обходитися так, ніби вони відрізняються одне від одного. Кожна категорія має в собі щось від протилежної категорії. Деконструювати – означає вкорінити пари понять у феномен, який Ж. Дерріда називає відмінюваністю (*différance* – неологізм Дерріда). Якщо кожне поняття зберігає в собі щось від протилежного і навіть від усіх інших, то відбувається так тому, що всі вони походять від процесу, який продукує відмінності: цим процесом і є відмінюваність. Для розуміння деконструкційного методу важливо збагнути, що «контр-правило є також правилом» [10]. На підсвідомому та емпіричному рівнях кожна людина розуміє однаковість елементів базових антиномій. Абсурдна людина (за А. Камю) розуміє, що виходу з цих антиномій немає, тому потрібно узгодити їх між собою, самій погодитися з ними й вступити в гру. «Вирішувати одночасно два завдання, ствердження й заперечення, – ось путь, що відкривається перед абсурдним творцем. Він повинен зробити мальовничою пустку» [11]. В українській драматургії експеримент з узгодженням усіх суперечностей такого масштабу, як абсурдистська п'єса Діброви, було проведено вперше.

Насамперед привертає увагу деконструкція базової антиномії «високе-низьке». Для оформлення п'єси автор обрав схеми опери й давньогрецької трагедії, традиційно «високих» різновидів сценічного мистецтва. Проте сама назва п'єси та окреслення її специфіки (стенографічний звіт-опера) ілюструють плавне перетікання класичної простоти й ясності в хаотичний стан

абсурду, де «все привілейоване», тобто нівелюється ієрархія стосунків між жанрами. Оперна оболонка п'єси ненав'язливо представлена пісенно-поетичним ритмом мови дійових осіб і остаточно формується в уяві адресата за допомогою авторського імперативу (оперу слід співати), а також прийому, що ґрунтується на асоціації оперних арій з голосними («а-о-у-и-і», що їх замість деяких реплік вимовляють персонажі), текстова взаємодія яких відкриває й завершує п'єсу. Діброва наголошує на читанні тексту п'єси як лібрето. Проте тематика лібрето з високої (оголошення товаришем Харашо значних досягнень партії, зародження кохання між Комсомольцем і Піонеркою) переходить в низьку (бійка між членами виробничої наради, легкодуха відмова радянського «Ромео» втілити в життя високу мрію «Джув'єтті» про шлюб тощо). Сакралізація профанного тягне за собою профанацію сакрального; в одному з варіантів опера перетворюється на «мильну оперу» (умовну схему він + вона = кохання – вороже середовище – героїчне долаття перешкод – дитина (викрадена членами президії)). Однак ця схема зруйнована фінальною сценою безвихідного становища персонажів, усвідомленого й трагічно-гротескового). У своїх «сердечних» діалогах Комсомолец і Піонерка послуговуються буденною й низькою лексикою, опoетизованою шекспірівським ритмом: «Метраж який у вас? По дев'ять метрів буде?» Їхні взаємини від початку є розважальним тлом, на якому проводиться двадцять такий-то з'їзд (інтеракція, загравання між товаришем Харашо й членами Президії – другою парою корелятив). Або навпаки: лінія Комсомолец – Піонерка є магістральною, такою, що розвивається на тлі з'їзду. Дві лінії об'єднуються в одну, коли Комсомолец і Піонерка ховаються за трибуну товариша Харашо й на деякий час зникають із п'єси, щоб у фіналі бути принесеними в жертву спочатку через дитину (іронічна альянція на культовий фільм «Сімнадцять миттєвостей весни»), а потім роздвоїти момент катарсису, вигукуючи прокляття під ударами ніг вартових. Їхні постаті засвідчують властиву для почуття абсурду неможливість виходу за межі існуючого світу, оскільки світ з'їзду є еліптично замкненим сам на себе.

Ще один критерій окреслення п'єси як абсурдистської – це можливість «вимкнення звуку» під час утворення персонажами багатофігурних композицій (пантоміма). Дійові особи в єдиному пориві, без слів розуміючи одне одного, об'єднуються у не порушні групи (композиція «Фронтіві друзі», «Військова рада», «Змовники», композиція «Піонерка пригортає дитину. Комсомолец готується захистити свою родину»). Механізми домов-

леності, яка панує всередині п'єси, можуть стати зрозумілими лише за умови повного вживання, занурення читача у світ тексту, однак відтворення життя персонажів у реальному часі і просторі як теоретично, так і практично неможливе. Тому зовні дії й слова персонажів здаються абсурдними й смішними.

Лексико-семантичний зріз теж обернено взаємодіє з проблемами смислу й розуміння. Абсурдистські синтаксичні конструкції – це інша реальність, тому її сприйняття дійовими особами діаметрально протилежне до очікуваного реципієнтом. Наприклад, слово «телефон», яке за термінологічною природою тяжіє до однозначності, отримує конотацію знаряддя вбивства, причому хід думок є цілком буденним і не викликає жодного здивування («Про телефон забули!.. – Телефони зараз залегкі. Вірніше попільничкою його в саме тім'я»).

Деконструкція пари множинність-одиночність (полісемія-моносемія) стає підґрунтям для діалогів.

«Малик. Тож скажіть мені, яку позицію ви займаєте у принципових питаннях?»

Родіна. Скажу не криючись: у цих питаннях займаю я цілком тверду й послідовну, на диво нашу позицію».

Деавтоматизований, взятий окремо від контекстуального осередку, цей уривок, здається, асоціюється лише з партійною позицією, в той час як у тексті він отримує еротичне забарвлення.

Пара *ratio-emotio* зрівнюється в своїх правах у синтаксичних конструкціях типу: «...Вони розчуляться, згадають юнь свою, конспекти, семінари, вечір відпочинку у парку навесні під духовий оркестр суворовського прапора червоного училища».

Опозиція розум-ідіотизм також визначається як взаємозамінна з точки зору самоцінності кожного пізнавального досвіду, важливості примноження досвіду.

«Родіна (вказує на Культю, який терзає своє вухо). Навіщо нам такий?»

Малик. Для кількості. Разом із ним нас буде більшість, і ми на засіданні оголосимо Вофіса і Далдова евфемістами. Чи нумізматами. Там подивимось. А ще краще – агентами обох мереж».

Безмежна вітальність дійових осіб п'єси «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» дозволяє до нескінченності продовжувати лише їм зрозумілі апорії. Проте автором обрані лише деякі з них, і відшифрування їх у критичному ключі загрожує наблизити метод інтерпретації до соцреалістичного (згідно з таким прочитанням всі дійові особи «Двадцять такого-то з'їзду нашої партії» з товаришем Харашо на чолі були б «поганими», оскільки:

- за 70 років набридли й про них хочеться забути;
- не приносять у зовнішній щодо п'єси світ жодного світла, позитивних ідеалів, адже на психологічному рівні ідеали, декларовані персонажами, вже давно деконструювали самі себе й здається, що їхні залишки підживляють суто абсурдистський мовний конструкт «П'ятирічку – за три роки!»).

І навпаки, сприйняття різноплановості, мерехтливості образів п'єси може лише збагатити інтерпретацію як гру зі структурами тексту. Уніфікувати текст п'єси, тобто звести його до таких формалізованих понять, як структура, конфлікт, система персонажів, неможливо, оскільки зведення до одного знаменника перекреслило б гетерогенність як принцип організації п'єси.

Проте закономірно постають запитання: чи є абсурдистська форма самодостатньою для Діброви? Чи можна поєднати реалістичне використання форми як засобу передачі інформації з лінгвістичними експериментами, витворюючи при цьому якісно новий рівень письма? Діброва дає читачеві зрозуміти, що радянське божевілля – це проблема кожної людини, яка перебуває в пострадянській дійсності, й намагається «лікувати» хворобу нездоровими з традиціоналістської точки зору засобами (принаймні для самого письменника написання п'єси мало терапевтичний ефект [12]). Проте це «оздоровлення» за рахунок не відпочинку, а радше нетрадиційного психоаналізу, самокопання, яке не кожна пострадянська людина в ті часи хотіла витримати (напевно, тому й закидали п'єсам Діброви набридливу критичність). «Послання» письменника до дійсності не було оцінене належним чином з цілком зрозумілих причин: браку сил для централізації психіки після розпаду «єдиного й могутнього». Безперечно, запозичена абсурдистами у сюрреалістів форма колажування не надто сприяла такій централізації, «очищенню», й п'єса не могла в кінцевому результаті бути прийнятою до постановки (аргументи режисерів включають і «неможливість» постановки п'єси [13]).

Таким чином, «здорове безглуздя» в п'єсі «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» наштовхується на внутрішню концептуальну суперечність: неможливо оздоровити хворобливу реальність, вживаючи літературні засоби, культивовані не Розумом, а Інтуїцією, адже цей виклик буде суто риторичним. Проте багатовимірність розглянутої нами п'єси рятує ситуацію, оскільки можна її побачити і як таку, що ні до кого не апелює, ні до чого не закликає, нічого не стверджує, написана в дусі коміксу, показує різні шари існування, в тому числі й екзистенція-

лістську нудоту (старішу навіть за сартрівський варіант, оскільки їй більше ніж 70 років) та пройнята духом карнавалу (танцю на кістках Імперії).

1. *Стріха М.* Повернення Бурдика // *Діброва В.* Збіговиська. – К., 1999. – С. 3.
2. *Беккет С.* Ендшпіль // Французька п'єса XX ст.: Театральний авангард. Збірник/ Упор. О. Буценко. – К., 1993. – С. 302–341.
3. *Беккет С.* Чекаючи на Годо // Там само. – С. 341–413.
4. *Йонеско Е.* Урок // Там само. – С. 413–437.
5. *Діброва В.* Двадцять такий-то з'їзд нашої партії // Чумацький Шлях. – 1992. – Вип. 2. – С. 70–98.
6. *Іванюк С.* Спроба стрибка // Чумацький Шлях. – 1992. – Вип. 2. – С. 99.
7. *Рюс Ж.* Поступ сучасних ідей. – К., 1998.
8. *Проскурникова Т.* Французская антидрама (50–60-е гг.). – М., 1968.
9. *Діброва В.* Двадцять такий-то з'їзд нашої партії. – С. 98.
10. *Деррида Ж.* Ессе об имени. – СПб., 1998. – С. 23.
11. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов. – М., 1990. – С. 295.
12. *Діброва В.* Мені не соромно... // Сучасність. – 1992. – № 4. – С. 62
13. *Іванюк С. С.* Пошуки великої літери // *Діброва В.* Вибране. – К., 2002. – С. 556.