

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук  
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

**Магістерська робота**

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКИ АБСУРДУ В ДРАМАТУРГІЇ  
НЕДИ НЕЖДАНОЇ ТА ПАВЛА АР'Є»**

Виконала: студентка 2-го року навчання  
спеціальності - 035.01 Філологія  
(українська мова та література);  
освітньо-наукової програми:  
*Теорія, історія літератури та  
компаративістика*

**Шелях Катерини Сергіївни**

Керівник: Пелешенко Н.І.  
Кандидат філологічних наук, старший  
викладач

Рецензент:

Магістерська робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2025 р.

**Київ – 2025**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. Теоретичні засади театру абсурду</b> .....	8
1.1 «Драма абсурду» : історичний екскурс.....	8
1.2 Абсурд як складова філософії екзистенціалізму.....	14
1.3 Жанр драми абсурду в постмодерністську добу.....	17
<b>РОЗДІЛ II. Драматургія Павла Ар'є в контексті поетики абсурду</b> .....	24
2.1. Метадраматичність п'єси Павла Ар'є «Людина в підвішеному стані».....	24
2.2. Травма і пам'ять у п'єсі Павла Ар'є «Кольори».....	32
<b>РОЗДІЛ III. Риси поетики абсурду в п'єсах Неди Нежданої</b> .....	40
3.1. Проблематика та поетика п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ».....	40
3.2. Сенс буття і свобода вибору в посттоталітарну добу на прикладі п'єси «Той, що відчиняє двері».....	47
<b>РОЗДІЛ IV. Сценічні втілення та еволюція української драми абсурду в контексті суспільних змін</b> .....	56
4.1. Історія сценічних втілень та театральна рецепція творчого доробку Павла Ар'є та Неди Нежданої.....	56
4.2. Трансформація української драми абсурду: осмислення травм та формування нової ідентичності.....	61
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	65
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ</b> .....	68

## ВСТУП

Упродовж останніх десятиліть українська література зазнала суттєвих змін, зумовлених соціальними, культурними, політичними та історичними чинниками. Падіння тоталітарної системи, здобуття незалежності України, революційні трансформації, епідемія та війни не могли не вплинути на мистецтво, як на простір, що органічно реагує на суспільні зміни. У цьому контексті драматургія постає не периферійною ланкою, а повноцінним засобом художнього осмислення сучасності, що є чутливим до змін та трансформацій суспільства, позаяк через мистецтво передаються ключові ідеї, моральні уявлення та ціннісні орієнтири. Театр, як і інші мистецькі течії, слугує художнім інструментом осмислення колективних травм, травматичних досвідів та актуальних суспільних викликів. Сучасні тенденції засвідчують, що театр стає простором рефлексії, філософського осмислення й відсторонення від повсякденної реальності. Відтак, у ситуації зростання суспільного запиту, театр виконує функцію творення нових культурних смислів і ціннісних уявлень. Однією із форм цього смислотворення є драма абсурду, яка, еволюціонувала з філософської концепції у гнучку естетичну систему, виявляючи здатність тонко реагувати на складні реалії українського буття.

Жанр театру абсурду, що виник у середині ХХ століття в європейському культурному контексті після Другої світової війни, сформувався як відповідь на потребу художнього осмислення нової екзистенційної реальності. Ці засади особливо виразно резонують в сучасній українській дійсності, де абсурд набуває буквального виміру, адже суспільство вже четвертий рік живе в умовах, що подекуди межують із фантасмагорією. Відтак ключові ідеї філософії екзистенціалізму: свобода вибору, пошук сенсу, стають не лише предметом філософських роздумів, а й частиною особистого досвіду кожного українця.

Абсурдистська драма, яка постала п'єсами С. Беккета, Е. Йонеско, Ж. Жене, А. Адамова і Г. Пінтера, охоплює широкий спектр художніх ознак: відмову від традиційної сюжетної структури, фрагментарність, метафізичну невизначеність,

парадокс, руйнування мовної логіки та психологічної мотивації персонажів. В українській драмі абсурду ці риси поєднуються з національними травмами, колективною пам'яттю, архетипами, формуючи власну художню модель осмислення.

У цьому контексті особливого значення набуває аналіз творчості Неди Нежданої та Павла Ар'є – сучасних українських драматургів, які активно звертаються до естетики абсурду для художнього відтворення соціальної розгубленості, втрати ідентичності, посттоталітарних синдромів та колективної травми. Їхні п'єси вирізняються тим, що синтезують універсальні риси театру абсурду з локальним культурним досвідом, трансформуючи цю естетику на інструмент осмислення національної дійсності. Притаманна обом авторам відкритість структури тексту, символічні простори, метадраматичні прийоми, архетипна образність та відмова від лінійного сюжету — свідчать про формування української модифікації абсурду, що формує власну художню мову.

**Актуальність теми** дослідження зумовлена тим, що попри значну роль цього жанру в сучасному мистецькому просторі, творчість Неди Нежданої та Павла Ар'є — представників нової хвилі українських драматургів — досі не отримала належної літературознавчої рефлексії. За умов тривалої війни, інформаційної нестабільності й пошуку нової ідентичності, аналіз художніх стратегій, що розкривають ці процеси, стає надзвичайно важливим. Крім того, цей аналіз дозволяє не лише продемонструвати динаміку розвитку української драматургії, а й окреслити її зв'язок із європейськими мистецькими процесами.

**Теоретичною основою** дослідження стали праці провідних дослідників, зокрема М. Есліна, А. Камю та Н. Корнвела. Важливе місце займають також праці Ю. Лотмана, Г.-Т. Леманна, М. Бахтіна, які слугують підґрунтям для аналізу поетики драматичного твору та семіотики театрального простору. Окремо треба зазначити знану в багатьох країнах працю, яка узагальнює театрознавчий досвід і є джерелом для верифікації знань. Ідеться про «Словник театру професора Сорбони Патріса Паві. Для уточнення поняттєвого апарату залучені спеціалізовані видання енциклопедичного характеру. Для освітлення

проблем колективної травми, досвіду та колективної пам'яті покликалися на доробок К. Карут, А. Ассман, М. Гірш, Л. Лавринович. Теоретичну базу просторово-часового аналізу п'єс забезпечують ідеї Г. Башляра, а у сфері символіки та глибинної психології - К. Г. Юнга. Додаткове філософське опертя надають міркування К. Яусса та Ф. Ніцше щодо рецепції, інтерпретації та структурування культури. В українському контексті дослідження спирається на роботи літературознавців: О. Бондаревої, Т. Вірченко, Н. Веселовської, Л. Залеської-Онишкевич, О. Когут, О. Островерх, Ю. Скибицької та інших. Для аналізу специфіки абсурдизму в сучасній українській драматургії використовуються роботи: Є. Васильєва, Т. Вірченко, Н. Мірошниченко, О. Любенко, О. Рейди, М. Єщенко. Зокрема творчість Неди Нежданої та Павла Ар'є у різних специфічних аспектах досліджували А. Коливушка, Т. Мельничук, О. Цокол, О. Шульженко. Окремим аспектам драматургії Павла Ар'є, зокрема поетиці абсурду, метадраматичності та пам'яті травми присвячені студії О. Вісич, Л. Горболіс, О. Павлової, А. Ткалич.

**Метою** цієї магістерської роботи є комплексне дослідження елементів поетики абсурду у творчості Неди Нежданої («Той, що відчиняє двері», «Коли повертається дощ») та Павла Ар'є («Кольори», «Людина у підвішеному стані»), а також простеження їх у сценічних втіленнях в театрах України та за кордоном.

**Мета дослідження потребує виконання таких завдань:**

1. розглянути історичні та теоретичні передумови формування театру абсурду;
2. означити еволюцію жанру абсурду в європейській та українській драматургії від початків до сучасності.
3. окреслити основні ознаки абсурдистської поетики у п'єсах Неди Нежданої та Павла Ар'є на конкретних прикладах;
4. проаналізувати мовні, композиційні, жанрові та образні стратегії авторів;
5. розкрити значення просторово-часових моделей, інтертекстуальних посилань, архетипних образів у п'єсах;
6. дослідити театральну рецепцію п'єс зазначених драматургів;

7. виявити, як театр абсурду може сприяти переосмисленню колективних травм та формуванню нової національно-культурної ідентичності.

**Об'єктом дослідження** є драматичні твори авторів Неди Нежданої та Павла Ар'є.

**Предметом** — елементи поетики абсурду у творах Неди Нежданої та Павла Ар'є в контексті суспільних зрушень, трансформації художньої та театральної форми.

Методологічну основу роботи становить комплексний підхід, що поєднує елементи типологічного, герменевтичного, культурно-історичного, структуралістського, структурно-семіотичного, компаративного, наративного, деконструктивного, психоаналітичного аналізу, міфокритики, close reading аналізу, а також філософські засади екзистенціалізму та постмодернізму.

Джерельну базу дослідження становлять тексти п'єс, критичні рецензії, інтерв'ю авторів, фрагменти сценічних постановок, а також наукові праці та словники з теорії драми, літературознавства, філософії, культурології та театрознавства.

**Наукова новизна** магістерської роботи полягає у комплексному дослідженні драматургії Неди Нежданої та Павла Ар'є в контексті поетики абсурдизму, а також у спробі по-новому осмислити взаємозв'язок абсурдистської драми з соціокультурними процесами в Україні останніх десятиліть.

**Практичне значення** дослідження полягає у можливості його застосування для ширшого ознайомлення з творчістю українських драматургів Неди Нежданої та Павла Ар'є, що сприятиме популяризації їхніх текстів і подальшим сценічним реалізаціям. Робота також може слугувати основою для поглиблених студій у галузі сучасної української драматургії, зокрема щодо її динаміки в умовах війни та культурної деколонізації. Окрім того, дослідження дає змогу проаналізувати, як концепція театру абсурду може бути адаптована до нових соціокультурних викликів.

Магістерська робота складається з чотирьох розділів, висновків та списку використаної літератури.

## РОЗДІЛ 1.

### Теоретичні засади театру абсурду

#### 1.1 «Драма абсурду» : історичний екскурс.

За визначенням «Словника театру» за авторством Патріса Паві, Абсурд – *це те, що вважається безглуздим, немов би цілковито позбавленим сенсу та логічно не пов'язаним з рештою тексту чи вистави. У філософії екзистенціалізму стверджується думка про те, що розум неспроможний пояснити абсурдність, і заперечується здатність людини дати будь-яке філософське чи політичне пояснення своїх дій* [59, 23].

Термін «драма абсурду» не слід розуміти буквально як вистави з безглуздими персонажами, які поводяться дивно чи нелогічно. Це поняття запровадив театральний критик Мартін Еслін для позначення особливого драматичного напрямку, що набув значення в культурі ХХ століття. Театр абсурду виник після Другої світової війни як реакція на філософські та ідеологічні системи, які почали домінувати у світовій політиці.

Комунізм, фашизм, нацизм, імперіалізм, націоналізм — усі ці ідеології прагнули світового панування, прикриваючись ідеєю «вищості» певних народів. Вони стали не лише причиною самої війни, а й джерелом численних тираній після неї. Домінування над іншими народами або навіть придушення власного населення — явища не нові в історії, але саме у ХХ столітті з'явилися цілі філософські теорії, які це виправдовували.

Ці ідеологеми в свою чергу робили расизм, колоніалізм, соціальний дарвінізм цілком «логічними» та прийнятними — щоправда, лише з погляду тих, хто вважав себе елітою [12, 7].

У своїй праці «*Театр абсурду*» Мартін Еслін зазначає: «*новизна цього театру ґрунтується на незвичному поєднанні попередніх традицій, поєднання яких може дезорієнтувати невідготовленого глядача*» [7, 364]. Підґрунтям жанру театру абсурду є низка важливих архаїчних театральних традицій, які, будучи інтерпретованими у новому контексті, формують його своєрідність.

Серед ключових характеристик варто виокремити посилене використання мови тіла та жестів на противагу традиційно домінуючій вербальній комунікації — що співвідноситься з концепцією так званого «*чистого театру*». Крім того, характерними є звернення до алегоричних форм, використання вербального абсурду (мовних нісенітниць), а також елементи буфонади чи клоунади як засобів художнього вираження [6, 4].

Науковці простежують витoki цього драматичного напрямку ще в античній сценічній традиції, зокрема в давньогрецькій пантомімі та комедіях Аристофана. Пантоміма, яка посідала важливе місце в культурі античності, вирізнялась майже повною відсутністю словесного діалогу — зміст вистави передавався через пластику тіла, міміку та рухи акторів. Часто такі дієства супроводжувались елементами фарсу, трюками, танцями та виразною буфонадою. На сцені постійно з'являлися персонажі-клоуни, які, демонструючи нелогічну поведінку, викликали у глядачів сміх своєю комунікативною неспроможністю [4, 33-36].

Сатиричні драми Аристофана, які тяжіли до форм народного театру, також містять численні риси, що згодом проявляться в естетиці театру абсурду. На тлі традиційних сюжетів у них присутні фантастичні елементи, сни, алегорії, а персонажі часто опиняються в умовах, що порушують звичні закони логіки. Наприклад, у комедії «*Хмари*» серед дійових осіб є не лише алегоричні постаті Правого та Неправого, а й безособовий хор Хмар, що відсилає до пізніших прийомів драми абсурду. Тексти Аристофана, як і п'єси авторів театру абсурду, пронизані сатирою, гротеском і схильністю до зображення викривленої реальності. Водночас, значна частина його драматичної спадщини, як і сценічні принципи, втрачені [2, 82].

У середньовічну добу елементи театрального абсурду продовжили своє існування у карнавальній культурі, зокрема в образі блазня — однієї з центральних постатей тогочасного сміхового простору. Блазень був не просто виконавцем ролі, а радше соціальним феноменом: він розважав публіку, навмисне демонструючи абсурдну або алогічну поведінку. Водночас, за спостереженням Михайла Бахтіна, ці фігури не зникали поза межами святкової

дійсності: «Вони залишалися блазнями і дурниками завжди й усюди, де б не з'являлися в житті. Як блазні та дурники, вони є носіями особливої життєвої форми — водночас реальної та ідеальної. Вони перебувають на межі між життям і мистецтвом (наче в особливій проміжній сфері): це не просто дивакуваті чи нерозумні люди (в побутовому розумінні), але й не суто комічні актори.» [19, 13].

Традицію блазня продовжує і драматургія епохи Відродження, зокрема у творчості Вільяма Шекспіра. У його п'єсах часто з'являються персонажі-дурники, до прикладу: Оселок у «Як вам це сподобається», Блазень у «Королі Лірі» чи Фест у «Дванадцятій ночі». Ці шекспірівські герої часто висловлюють істини через жарти, тим самим викриваючи абсурдність соціальних норм чи умовностей. Тож у трагедіях Шекспіра можна простежити елементи, які згодом втіляться в ключових ідеях екзистенціалізму, що своєю чергою вплине на поетику абсурдизму в театрі [4, 36-41].

У XVI столітті образ блазня органічно входить до структури *commedia dell'arte* — італійської театральної традиції, що ґрунтувалася на масках, фіксованих персонажах та значній частці імпровізації. Її особливістю став унікальний синтез фіксованих типів-масок. Їх налічують близько ста, проте серед основних були — Арлекін, Панталоне, Доктор, Коломбіна, Брігелла. Ця театральна форма майстерно інтегрувала елементи буфонади, акробатики, пантоміми та гострої словесної гри, створюючи багатовимірне видовище, де вербальне й невербальне утворювали нероздільну єдність.

Проте протягом XVIII-XIX століть інтерес до *commedia dell'arte* поступово згасає, і вона трансформується, залишаючи сліди в інших формах театру — зокрема в англійському м'юзік-холі та американському водевілі [10, 41-43].

М'юзік-хол, який набув особливої популярності в Англії наприкінці XIX століття, являв собою своєрідне сценічне рев'ю, яке включало пісні, танці, номери коміків, акробатів і навіть виступи дресированих тварин [8, 25-50]. Його привабливість полягала у комічному, яскравому та інколи гротескному змісті, що був зрозумілим для широкої аудиторії — як представників робітничого класу,

так і інтелігенції. Особливе значення для театру абсурду має сценічна модель поведінки акторів м'юзік-холу, де комічні дуети й абсурдні діалоги між клоунами успадкували карнавальну логіку та парадоксальність комедії масок. Стихійні діалоги між клоунами, побудовані на парадоксах і непорозуміннях, згодом знайшли своє відображення в драматургії театру абсурду.

На межі XIX-XX століть відбувається драматичний поворот в історії театру – криза натуралізму спонукає митців шукати нові форми виразності, і саме тоді відбувається справжнє переродження традицій комедії дель арте. Луїджі Піранделло, Антонен Арто, Альфред Жаррі переосмислюють карнавальну природу масок, їхню двоїстість і умовність, трансформуючи ігрову естетику комедії дель арте у філософську систему координат. Ця лінія згодом знаходить завершення у творчості драматургів театру абсурду – Ежена Йонеско, Семюела Беккета, раннього Гарольда Пінтера, які успадковують від комедії масок не лише зовнішні прийоми, але й глибинну ідею про театральність як метафору людського існування. Як і в комедії дель арте, у театрі абсурду дійові особи часто перетворюються на маски-архетипи, а логіка сценічних ситуацій підпорядкована не реалістичній причинності, а парадоксальним законам гри та карнавалу. Таким чином, комедія дель арте стала не просто історичним етапом розвитку театру, але й невичерпним джерелом театральної образності, що знайшло нове життя у постмодерністському мистецтві XX-XXI століть [26, 359-365].

Культурна атмосфера перших десятиліть XX століття характеризувалася стрімким розквітом авангардних рухів, що прагнули докорінно переосмислити мистецькі традиції. Серед цього розмаїття експериментальних напрямів особливо значущими для формування поетики абсурду виявились дадаїзм та сюрреалізм. Авангардизм, як художнє явище, ґрунтувався на порушенні звичних норм, деструкції логіки та постійному пошуку нових форм вираження.

Певною мірою і свою роль у становленні абсурдистської естетики займають концепції «театру жорстокости» Антонена Арто та «епічного театру» Бертольда Брехта. Арто у своїй практичній діяльності прагнув відродити первісну театральну мову через пластику, світло, звук, яка б говорила до підсвідомости

глядача, тим самим оминаючи раціональне. Загалом його техніка базувалась на сюрреалістичних підходах та відзначалася абстракцією, акцентом на емоціях та внутрішньому стані, а також на «житті в моменті». Це проявлялося у використанні архетипних персонажів, декламаційній, часто крикливій манері мовлення та хаотичних рухах акторів [47, 38]. Натомість Брехт через «ефект відчуження» стимулював критичне осмислення дійства. Його постановки часто не мали лінійної структури: переносились в різні часові рамки та місця, а пісні могли бути не пов'язані зі змістом та смисловим наповненням п'єси [26, 24-26]. Хоча жоден з авторів не був прямим представником театру абсурду, проте їхні театральні експерименти заклали певною мірою підґрунтя для зародження цього напрямку.

Особливо тісний зв'язок театру абсурду простежується з дадаїзмом. Попри нетривале існування, дадаїстська драматургія демонструє засади, на яких вибудовувався театр абсурду. Зокрема, Трістан Тцара у п'єсі «Газове серце», яку Мартін Еслін називає найяскравішим прикладом дадаїстської драми [7, 265], вводить персонажів у вигляді частин тіла та руйнує звичну логіку діалогу — він спілкується з глядачем через ритмізовану беззмістовну мову. Також митці цього напрямку часто поєднували на сцені шум, жест, хореографію, музику і візуальні елементи, що підкреслювало синтетичну природу мистецтва і передувало естетиці театру абсурду.

У свою чергу, сюрреалістичний рух, який виник після дадаїзму, теж відіграв важливу роль у становленні театру абсурду. Сюжетотворення сюрреалістів часто ґрунтувалося на «автоматичному письмі» — техніці, покликаній зняти контроль свідомості над творчим процесом. Хоча сцена не була головним полем реалізації сюрреалістичних ідей, деякі драматичні твори все ж були створені. М. Еслін згадує серед них п'єси Луїса Арагона «Дзеркальний гардероб одним чудовим вечором» і «За крок до стіни», «Скарб єзуїтів» (у співавторстві з Андре Бретоном), а також твори Антонена Арто [7].

Вагомий внесок у формування поетики театру абсурду здійснило й німе кіно. У 1920-х роках цей вид мистецтва набув широкої популярності, і його естетика

значною мірою спиралася на принципи буфонади та пантоміми. Комічні виступи Чарлі Чапліна та Бастера Кітона, наповнені тілесною експресією, трюками, гротескними ситуаціями, створювали абсурдну атмосферу на сцені. Відсутність мовного супроводу підкреслювала безглуздість дійсності через пластику, ритм і музику. Звукове кіно, представлене дуєтом Лорела і Гарді, а також творчістю братів Маркс, продовжувало ці традиції — їхні сцени часом прямо називали «комедіями абсурду». Ці впливи кінематографа пізніше стали фундаментом для театральної мови абсурду [7].

Не можна оминати увагою і творчість літераторів Августа Стріндберга, Джеймса Джойса, Франца Кафки, яких Еслін у своїй книзі описує як важливих попередників театру абсурду. Їхні твори розкривають ірраціональні, сновидні простори, позбавлені логіки, підпорядковані несвідомому. У п'єсі «Гра снів» Стріндберг зображує реальність як жорстоку та позбавлену сенсу. Крім того, автор часто послуговувався прийомами стирання меж між реальністю та вимислом або відсутністю лінійної оповіді, що є типово для абсурдистської поетики. До того ж, епізод «Нічне місто» з «Улісса» Джойса вражає гротескністю та психологічною напругою, а тексти Кафки здебільшого передають почуття тривоги, провини та безпорадності, а його персонажі (до прикладу, К. з «Процесу») резонують із героями п'єс театру абсурду, які відчують себе втраченими в абсурдному соціальному світі.

Втім, фундаментальним чинником, що привів до кристалізації жанру театру абсурду, стала філософія екзистенціалізму. Осмислення місця людини у світі, її свободи, страху та ізоляції, що посилювались на тлі трагедій ХХ століття, стали предметом глибоких філософських рефлексій. Вони не лише формулювали теоретичні засади, а й втілювали свої ідеї в художній формі. Театр абсурду, успадкувавши цей світогляд, переосмислює його засобами комічної буфонади, поєднуючи сміх із тривогою, парадокс із реальністю.

## 1.2 Абсурд як складова філософії екзистенціалізму.

Поняття абсурду у філософії екзистенціалізму набуває фундаментального значення у зв'язку зі зміною парадигми світосприйняття в європейській культурі кінця XIX — першої половини XX століття. Криза релігії, розчарування в науковому прогресі, катастрофи двох світових воєн та зростання тоталітарних ідеологій зумовили відчуття дестабілізації колишніх моральних, метафізичних та гуманістичних основ. Людина втратила точку опори в об'єктивних структурах буття і була змушена звернутися до внутрішнього, суб'єктивного досвіду.

На цьому тлі поняття абсурду стає не лише описом певного емоційного стану (відчаю, безнадії, нудоти), а й ключовою філософською категорією, яка відображає стан розриву між людським прагненням до сенсу і байдужістю або хаотичністю світу. У XX столітті на зміну «людині розумній» прийшла «людина абсурдна» — така, що втратила віру в раціональність світу, усвідомила його відчуженість і, як наслідок, розпочала бунт проти нього. Позбавлена останніх ілюзій, людина опинилася у Всесвіті, що мовчить у відповідь на пошуки її сенсів. Цей досвід зіткнення з байдужістю світу, за Камю, і є моментом народження абсурду [39]. Зазначений стан — стає вихідною точкою для філософських роздумів у межах екзистенціалізму.

Філософське осмислення абсурду має глибоке коріння. Ще у творчості Сьорена К'єркегора було порушено питання «страждання перед абсурдом», а у Фрідріха Ніцше — проголошено «смерть Бога», що позбавила людину трансцендентного орієнтиру [37, 17]. Ці передумови стали підґрунтям для формування новітніх філософських концепцій, які відмовляються від раціоналістичних систем на користь індивідуального досвіду, свободи, ірраціональності й напруженої духовної боротьби з екзистенційною порожнечою.

У межах екзистенціалізму абсурд визначається як фундаментальна характеристика людського буття. Це не лише зіткнення зі смертю чи випадковістю, а й усвідомлення безглуздості самого існування, що відбувається

у ситуації крайньої кризи. Для Ж.-П. Сартра, наприклад, абсурд постає як наслідок свободи, приреченості людини до вибору в світі, де не існує жодної апріорної моральної чи онтологічної істини. Людина створює сенс у світі, який цього сенсу не передбачає [37, 15-21].

Мартін Гайдеггер не використовує безпосередньо термін «абсурд», але у його концепції «буття-до-смерті» ми бачимо онтологічну близькість до цієї ідеї. Страх перед Ніщо, усвідомлення тимчасовості та обмеженості людського існування відкривають людині справжній сенс її екзистенції — сенс, який не ґрунтується на метафізичних чи релігійних гарантіях, а народжується в екстремальному досвіді власної смертності та відповідальності [34].

У творчості Альбера Камю категорія абсурду займає центральне місце. У «Міфі про Сізіфа» він визначає абсурд як конфлікт між людським прагненням до сенсу і мовчанням Всесвіту. Камю відкидає як і самогубство (що вбачає у втечі від абсурду), так і релігійну віру (що надає штучний сенс) й натомість пропонує у фінальному розділі «філософію бунту»: життя всупереч абсурду, через усвідомлений виклик, який робить людину вільною. За Камю, вже саме лише прийняття абсурдності існування відкриває людині шлях до внутрішньої свободи, впертої пристрасності до життя та бунту, що стає формою екзистенційної гідності [39].

Розвиток поняття абсурду в екзистенціалізмі має значний вплив на культуру та мистецтво ХХ століття. Письменники, художники, драматурги звертаються до теми безглуздості, повторюваності, втрати індивідуальності, соціального автоматизму. Зокрема, Франц Кафка у своїх творах «Процес» та «Замок» змальовує ситуації, в яких герой потрапляє у простір без сенсу, де всі правила підкоряються абстрактній, недосяжній логіці. Такі умови стають алегорією абсурду як моральної й екзистенційної катастрофи.

У театрі абсурду (Ежен Йонеско, Семюел Беккет) втрачаються елементи класичного сюжету, мотивація дій героїв, логіка розвитку подій. Це відповідає філософському баченню абсурдності світу, в якому немає причинно-наслідкового зв'язку, а діалоги перетворюються на гру мовних знаків. У

постмодерністському мистецтві абсурд виступає способом відрефлексувати кризу мови, культури, ідентичності [7].

У слід за Кафкою до теми абсурду, в своїй художній творчості, звертається й А. Камю. У його творчому доробку ця категорія займає важливе місце. Проте його герої, на відміну від «кафкіанських», мають достатньо мужности, щоб чітко усвідомити абсурд, який стає їх способом існування. Так, Калігула, найрозумніший із божевільних. Він зазирнув у безодню небуття, і відтоді, після смерті Друзіллі – її не боїться. Проте ця «свобода» набуває дещо парадоксальної логіки: прагнучи звільнити інших, він сам стає уособленням тиранії, доводячи межі свободи до її заперечення. Його екзистенційний надрив народжується з глибокого несприйняття реальності, яка не відповідає на потребу сенсу, — адже, за його власним визнанням: *«світ, такий як він є, — нестерпний, отже, мені треба здобути місяць, або щастя, або безсмертя — байдуже що, хай воно буде й облудне, аби належало до іншого світу»* [38]. У цьому контексті Калігула стає головним джерелом страждань для своїх підданих, втіленням хаосу та руйнації. За його власними словами, він «замінив собою чуму» [38]. — образ, що набуває архетипового значення як символ біди, непізнаваної для людини. Незважаючи на все вище зазначене – можна ствердити, що Камю оптиміст, оскільки усвідомлення абсурду лише на перший погляд позбавляє життя всякого сенсу. Справжня мудрість, з точки зору Камю, полягає в тому, щоб, навіть усвідомлюючи тлінність існування, продовжувати виконувати свій обов'язок [39]. Саме тому Камю вважав Сізіфа найщасливішим героєм античних мітів.

Художня і філософська система Альбера Камю пропонує одну з найцілісніших відповідей на виклик абсурду. У романі «Чума» він змальовує місто Оран, охоплене епідемією, як модель світу, в якому життя позбавлене сенсу, а смерть є повсякденністю. У цих умовах постає етика солідарності: герої не шукають трансцендентного виправдання своїх дій, але чинять опір злу, бо це — єдина людська форма відповідальності. За Камю, бунт не є актом заперечення життя — це його ствердження. Бунт стає «єдиною моральною позицією» у світі без Бога, у світі, де людина є єдиним джерелом значення.

Абсурд у філософії екзистенціалізму виконує подвійну функцію. З одного боку, він засвідчує кризу цінностей, крах метафізичних гарантій і духовну самотність людини. З іншого — він відкриває перспективу для нової форми буття: автентичної, вільної, етично відповідальної. Людина, яка усвідомила абсурд, не відмовляється від життя — навпаки, вона починає жити повніше, без ілюзій, але з усвідомленням власної гідності. Можна стверджувати, що головна заслуга екзистенціалістів полягає в тому, що вони не лише зафіксували розпад традиційних смислових концепцій, а й продемонстрували які можливі шляхи існування у світі без абсолютних істин.

Таким чином, абсурд стає не руйнівною, а формотворчою силою — точкою перетину філософії, етики та естетики ХХ століття.

### **1.3 Жанр драми абсурду в постмодерністську добу**

Жанр драми абсурду, що виник у середині ХХ століття, постає одним із найяскравіших виявів постмодерної художньої свідомості. Його формування нерозривно пов'язане з філософськими й культурними трансформаціями, що стали реакцією на кризу гуманізму, зневіру в раціональність, крах релігійних доктрин, а також катастрофічні події, зокрема Дві світові війни, Голокост і ядерну загрозу. У такому контексті театр абсурду не просто новий стиль чи напрямок – це радше глибоке філософське свідчення про стан сучасної людини, її екзистенційну розгубленість та втрату сенсу існування.

На відміну від драматургії попередніх епох, де сюжет мав логічний розвиток, конфлікти були чітко окреслені, а персонажі — психологічно вмотивовані, драма абсурду відкидає усі ці засади. Її структура є фрагментарною, подієвий ряд — мінімальний або відсутній, а мовлення персонажів — циклічне, відірване від логіки комунікації. Як зазначають Юсеф Афаріні та Мохаммад Шоалехсааді, у постмодерній драмі немає місця для «героя», на зразок Гамлета чи Фауста, який шукає істину або змінює світ. Натомість тут домінує «не-герой», що втратив віру в розум і не прагне ні дії, ні трансформації. Цей персонаж не бореться зі злом, не

шукає відповідей, бо не вірить у наявність будь-якого сенсу. Людина тут постає як істота, відокремлена від істини, приречена на безперервне очікування, у якому ніщо не відбувається [1].

Театр абсурду є не лише реакцією на духовну кризу, а й передвісником постмодерністської епістемології. У своєму дослідженні *A Genealogy of Postmodernism in Absurd Literature* Махмуд Дарам і Разіє Рахмані наголошують, що письменники-абсурдисти — Беккет, Йонеско, Пінтер, Адамов, Жене — хоча й не писали у постмодерну епоху в хронологічному сенсі, проте втілили у своїх творах ті філософські установки, що стали характерними для постмодернізму: заперечення абсолютів, розпад метанаративів, деконструкція мови та ідентичності, онтологічний сумнів, іронія та авто-рефлексія [5].

Означені тенденції знайшли своє теоретичне обґрунтування у працях теоретиків постмодернізму. Зокрема Іхаб Хасан у своїй програмній статті «*Toward a Concept of Postmodernism*» (1987) формулює концепцію «індетермінантності» (*indeterminacy*) як ключової характеристики постмодерної свідомості. Хасан вводить поняття «*indeterminance*» для опису постмодерністських тенденцій до невизначеності та іманентності. Це поняття точно описує естетику театру абсурду, де традиційні драматичні структури руйнуються, а замість них утверджується принципова невизначеність сенсу, дії, характерів [9].

Не менш важливим для розуміння театру абсурду є концепція Жана-Франсуа Ліотара, викладена у праці «*Стан постмодерну*» ("*La condition postmoderne*", 1979). Ліотар аналізує трансформацію знання у постіндустріальному суспільстві, зосереджуючись на кризі великих наративів — тих універсальних розповідей (релігійних, ідеологічних, наукових), що традиційно легітимізували соціальний порядок і надавали сенсу людському існуванню. Театр абсурду художньо втілює цю кризу метанаративів: його персонажі існують у світі, де зруйновані всі попередні системи значень, де немає єдино правильної інтерпретації реальності. Замість великих розповідей про прогрес, спасіння, або раціональне пізнання світу, глядач стикається з фрагментами дискурсів, що не складаються в цілісну

картину. Це особливо помітно у творах Беккета, де персонажі перебувають в стані постійного очікування, позбавленого конкретної мети або сенсу [45].

Особливу увагу в театрі абсурду слід приділити мові. Вона більше не є носієм сенсу, а лише засобом, що демонструє свою безпорадність. У п'єсах Йонеско («Голомоза співачка», «Урок», «Носоріг») мова перетворюється на набір банальностей, повторів, логічних парадоксів. Наприклад, у «Голомозій співакці» подружжя Смітів спершу говорить про смерть Боббі Вотсона, а через кілька реплік стверджує, що він ще живий і готується до весілля. Такі діалоги виводять на поверхню логічну неузгодженість мовлення і, ширше, мислення, демонструючи руйнацію поняття істини. Це співвідноситься з постмодерністською недовірою до раціональності, а також із критикою логосцентризму, характерною для Дерріди [5].

Ліотарівська концепція мовних «ігор» особливо релевантна для розуміння цього аспекту драми абсурду. Згідно з Ліотаром, у постмодерному суспільстві не існує єдиної мови істини — натомість функціонують різноманітні дискурсивні практики, кожна з власними правилами та логікою. Театр абсурду демонструє цю множинність, показуючи, як різні персонажі «грають» у різні мовні ігри, часто не розуміючи одне одного, що призводить до комунікативного хаосу [45].

Крім того, театр абсурду підважує саму суть театрального мистецтва як репрезентації. Замість відображення реальності ми отримуємо її підрив — простір вистави більше не є стабільною сценою, час — не рухається лінійно, а герої — це не індивідуальності з характером, а «виконавці» без ідентичності, у яких зникає особисте «я». Така втрата суб'єктності персонажів збігається з поняттям «розщепленого» або «шизоїдного» суб'єкта, що постає в працях Лакана, Дельоза та Гваттарі. Відомий приклад — персонаж Беранже в «Носорозі» Йонеско, який залишається єдиним, хто не піддається колективному перетворенню на носорога, однак це не подається як геройський вчинок, а, радше, як ще одна форма абсурдної ізоляції [5].

У контексті постмодернізму важливою є також роль автора і глядача. Автор, згідно з позицією Йонеско, не є просвітителем чи моралізатором, а лише свідком.

Він не навчає, не виховує, не пояснює, а фіксує абсурд буття. Йонеско зазначав: «Я не маю наміру навчати. Я не тренер. Я лише свідчу. Я не пояснюю — я просто говорю про те, що розумію» [1]. Таким чином, театр абсурду не ставить на меті моральне виховання глядача, як це було в класичному театрі, — навпаки, він провокує глядача на усвідомлення хаосу як основи реальності. У цій системі глядач також втрачає свою пасивну роль: він змушений співіснувати з героями в просторі, де немає відповіді, логіки або розв'язки.

Окрему увагу заслуговує зв'язок драми абсурду з постдраматичним театром. За Гансом-Тісом Леманном, постдраматичний театр не є антагоністом драматичного, а радше етапом його деконструкції [14, 27-28]. Як зазначено в статті Шучі Шарми та Міталі Бхаттачар'ї, постдраматичний театр зосереджується не на сюжеті чи тексті, а на візуальній, тілесній, медіальній присутності актора й простору. У ньому руйнуються межі між сценою й залом, між твором і глядачем, між мовою і тишею. Це продовжує тенденції театру абсурду, де слово вже не гарантує істину, а реальність подається як потік фрагментів, досвідів і образів [15].

Сучасна драма абсурду у світовому контексті тяжіє до поліфонічності: вона не лише транслює безвихідь, а й активно взаємодіє з іронією, парадоксом, політичним контекстом, тілесністю, і навіть іноді – з надією. Вона більше не імітує абсурд світу – вона його втілює, коментує, перетворює на театральне «дійство без дії». Таким чином, абсурд стає не просто формою, а й способом художнього і світоглядного існування у глобалізованому, кризовому, фрагментованому світі.

У постмодерністську епоху жанр драми абсурду виявляє виняткову гнучкість, адаптуючись до специфіки культурного контексту кожної країни. Хоча загальні риси (антинарративність, фрагментарність, умовність простору й часу, мовна девальвація, деконструкція суб'єкта) залишаються подібними, стильові й естетичні акценти суттєво варіюються, формуючи своєрідні національні модифікації абсурду.

Зокрема у постсоціалістичних країнах (Польща, Чехія, Румунія) драма абсурду часто має форму соціального абсурду, який поєднує радянське минуле, посттоталітарну дійсність і фольклорну іронію. У творах Славомира Мрожека, Тадеуша Ружевича, Матея Вішнека фігурують маргіналізовані персонажі, спотворені наративи, побутовий сюрреалізм. Стиль таких творів часто синтезує сатиру, ліричний абсурд і критичний реалізм. Визначальною є також активна метатеатральність і концептуальна гра з жанровими очікуваннями глядача.

У драматургії Ханоха Левіна (ізраїльський театр абсурду) відчутна особлива психологічна глибина і культурна багатшаровість. Його твори стилістично поєднують біблійну інтонацію, єврейський гумор, трагізм і буденність, що разом формують абсурд як універсальну екзистенційну ситуацію. Мова в його творах гіперболізована, контрастна, а сюжет часто рухається по колу або за антилогією.

У японському театрі абсурду (наприклад, Мінорі Бецуяко або Кокі Мітані) присутній вплив традиційних театральних форм (но, кабукі, театр тіней), що трансформуються у постмодерній формі. Японська драма абсурду тяжіє до мінімалізму, статичності, символізму, а також ритуального повторення. Стилістично це часто – театр мовчання, де слова мають меншу вагу, ніж паузи, жести і візуальні образи [4].

В українській драматургії процес освоєння жанру драми абсурду відбувався поступово. Як справедливо наголошує Віктор Мартинюк, у п'єсах «Народний Малахій» та «Мина Мазайло» - вже простежуються тенденції, що характерні цьому напрямку: редукованість, знелюдненість дійових осіб та розладнане комунікування, що оприявнюється у формі мовної «машинерії говоріння» [20]. Водночас подальший розвиток цього жанру був пов'язаний із творчістю абсурдистів-емігрантів, для яких, припускаю, драма абсурду стала засобом осмислення досвіду розриву з батьківщиною. Саме в еміграції жанр набув нового смислового та стилістичного забарвлення зокрема у Ігоря Костецького («Спокуса несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться») та Людмили Коваленко («Героїня помирає в першому акті», «Домаха»).

Роками пізніше абсурдистська поетика в українській драматургії набула нових форм у п'єсах Володимира Діброва та Олега Лишеги. У своїй п'єсі «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» Діброва поєднує гротеск, ідеологічний фарс і «беккетівське» чекання, створюючи сатиричну модель пострадянського безглуздя. Натомість Лишега у драмі «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» зосереджується на тиші, порожнечі та філософській медитації, де діалог стає майже ритуалом існування в абсурдному світі. Подібний підхід перегукується з вже згаданим японським театром, адже концепція «вільних пауз», де порожнеча активізує сприйняття – досить поширене явище для японського мистецтва [63]. Обидва автори по-різному, але глибоко інтегрують елементи абсурду в українське культурне тло, проте їхня творчість стала підґрунтям для розвитку сучасної української драми абсурду, яку згодом продовжили Неда Неждана та Павло Ар'є.

У постмодерністську добу саме Неда Неждана й Павло Ар'є відіграють важливу роль у переосмисленні театру абсурду, трансформуючи його універсальні принципи відповідно до національного контексту. Вони зберігають типові для цього жанру риси — фрагментарність сюжету, розмитість ідентичностей, руйнування логіки, мови та комунікації, метадраматичність — водночас наповнюючи їх глибокими соціальними, політичними й психологічними конотаціями, зокрема в контексті війни, пам'яті, жіночого досвіду та національної травми.

Павло Ар'є — один із провідних представників сучасної української драматургії, чий п'єси є взірцем постмодерної драми абсурду з яскраво вираженим концептуалістським мисленням. Тексти Павла Ар'є часто просякнуті темами, де порушуються екзистенційні питання. П'єси автора здебільшого поєднують в собі соціально-політичну рефлексію з естетикою абсурду, спираючись на міжмистецький синтез та жанрову відкритість тим самим створюючи унікальну драматургічну модель, що відповідає потребам та запитам сучасного українського театру і піддається низці інтерпретацій в постановках.

Неда Неждана — ще одна ключова постать у полі сучасної української драми, яка активно використовує засоби театру абсурду в поєднанні з соціальною критикою та глибокою психологічною рефлексією. Тексти Неди Нежданої демонструють ще одну важливу рису постмодерного абсурду — відкритість до множинних інтерпретацій. Її драми не дають глядачеві готових відповідей, не пропонують виходу — радше навмисно підштовхують до когнітивного дисонансу, до потреби самостійно осмислити побачене. У такому підході проявляється відмова від ієрархічного театру, де автор або режисер є «вчителем», а глядач — «учнем». Натомість глядач перетворюється на активного співавтора значення, яке народжується у процесі споглядання, емоційного й інтелектуального взаємозіткнення з текстом.

Отже, як у творчості Павла Ар'є, так і у творах Неди Нежданої, спостерігається вияв суголосності з ключовими постулатами постмодерністського театру абсурду: руйнування раціональної логіки, фрагментарність структури, релятивізм істини, розщеплення суб'єкта, іронія як домінанта стилю та інш. Вони вписують українську драматургію в загальноєвропейський контекст, демонструючи, що драма абсурду не вичерпала себе, а навпаки — набула нових форм і звучання в умовах локальних криз, що резонують із глобальними зрушеннями в культурі.

## РОЗДІЛ 2.

### Драматургія Павла Ар'є в контексті поетики абсурду

#### 2.1. Метадраматичність п'єси Павла Ар'є

##### «Людина в підвішеному стані».

Павло Ар'є (справжнє прізвище Алексєєв, нар. 1977) – український художник та драматург, який має у своєму доробку близько 15 п'єс, перекладених європейськими мовами та поставлених на зарубіжних сценах. Драматург зарекомендував себе як митець, що поєднує та трансформує травматичний досвід української історії, вміло вплітаючи актуальну українську проблематику в європейський культурний контекст.

Його професійна діяльність в якості художнього керівника Львівського театру імені Лесі Українки та шеф-драматурга Київського театру драми і комедії, а також активна участь в міжнародних та українських театральних фестивалях й отримання престижних нагород (зокрема «Коронації слова») засвідчують не лише художню цінність його доробку, але й вагомість автора в сучасному театральному каноні.

Тематична палітра творчості автора охоплює рефлексії над Помаранчевою революцією 2004 року, Революцією гідності 2014 року, травми Другої світової війни та Чорнобильської трагедії. Ці теми дозволяють розглядати творчість Павла Ар'є почасти як спробу художнього осмислення національної пам'яті через призму індивідуального та колективного травматичного досвіду. Як зазначає провідна дослідниця теорії травми Кеті Карут: травма – це не просто хвороба, а ще й історія та певний наратив, що може зазнавати трансформації й переосмислюватись, тож має невичерпний вплив на все життя індивіда. [3, 7] Крім того, можна стверджувати, що травмовані несуть у собі неосяжну історію ними самими створену. Або вони самі стають симптомом історії, якою не можуть цілком володіти і яка, таким чином, володіє ними. [3, 5]. Однак важливо розуміти, що для передачі складного історичного та психологічного матеріалу

традиційні драматургічні засоби часто виявляються обмеженими. Усвідомлюючи, що травматичний досвід за своєю сутністю дещо опирається традиційному раціональному мисленню, автори вдаються до експериментів та використання різних способів зображення дійсності, що, у даному випадку, сприяє кращому поясненню специфіки художніх стратегій Павла Ар'є.

Тож можна простежити – крім застосування традиційних засобів та форм для передачі своїх ключових задумів – автор вдається до абсурдистських прийомів. Коли традиційні стратегії оповіді виявляються недостатніми для репрезентації травм чи переживань – драматург звертається до абсурдизму як одного з способів, що допомагає відобразити дезорієнтацію, ірраціональність та фрагментарність травматичних та болючих досвідів тощо.

Насправді феномен абсурдистської драматургії у сучасному культурному просторі потребує переосмислення у світлі постмодерністських художніх стратегій. Якщо класичний театр абсурду радше реагував на екзистенційні кризи в світі та суспільстві, то сучасні абсурдистські тенденції стають помічним художнім засобом осмислення фрагментованої реальності, що поєднуються з національним культурним кодом, тим самим створюючи унікальний художній феномен, що потребує окремого та детального дослідження. Це спостереження особливо релевантне для аналізу творчості Павла Ар'є, драматургія якого синтезує універсальні абсурдистські техніки з локальними та актуальними в Україні темами.

Сучасний театр абсурду характеризується не лише руйнуванням традиційних основ, але й створенням нових форм художньої комунікації. Метадраматичні елементи, що активно поширені у п'єсах Павла Ар'є, слугують не тільки художнім прийомом, а й засобом рефлексії над природою театрального мистецтва та його місця у сучасному світі загалом.

Для адекватного аналізу абсурдистських тенденцій у творчості Павла Ар'є необхідно чітко визначити критерії, за якими можна ідентифікувати елементи поетики абсурду. Згідно з дослідженням Мартіна Есліна, класичними ознаками театру абсурду є: руйнування логічних причинно-наслідкових зв'язків,

деформація мовленнєвої комунікації, циклічність часової структури, символічність простору та метафізичний вимір конфлікту [7, 23-24]. Однак сучасна драматургія з елементами абсурду, демонструє еволюцію цих ознак. Як зауважує теоретик Ганс-Тіс Леманн, у постдраматичному театрі йдеться не стільки про повне заперечення логіки, скільки про створення альтернативних сценічних структур, що формують власну внутрішню послідовність [14, 145]. Це спостереження дозволяє підійти до аналізу п'єс Неди Нежданої та Павла Ар'є з розумінням того, що абсурдистські елементи можуть проявлятися у більш витончених формах.

Метадраматичні прийоми у п'єсах Павла Ар'є виконують подвійну функцію: з одного боку, вони руйнують театральну ілюзію, демонструючи умовність сценічної реальності, а з іншого боку, створюють додатковий рівень художнього осмислення дійсності. За спостереженням Олександри Вісич, метадраматичні прийоми в українській драмі ХХ–ХХІ століть часто виконують функцію художньої рефлексії над травматичним досвідом, зокрема в контексті історичних катастроф, втрати ідентичності та культурної пам'яті [30].

У контексті абсурдистської естетики «метадраматичний ефект» набуває особливого значення, оскільки підкреслює штучність та умовність не лише театральної, але й соціальної реальності. Персонажі п'єс драматурга часто усвідомлюють власну театральність, що створює «ефект відчуження» та дозволяє глядачеві більш критично осмислити представлену на сцені дійсність.

П'єси «Кольори» та «Людина у підвішеному стані» є найбільш репрезентативними текстами Павла Ар'є, що будуть детально розглянені у ході аналізу. Обидва твори демонструють характерне для автора поєднання експериментальної форми з гострою соціально-політичною проблематикою, тим самим, на мою думку, створюючи унікальний художній феномен, що потребує детального літературознавчого дослідження.

Одним з найбільш показових текстів автора, в контексті, що розглядається, можна вважати п'єсу «Людина у підвішеному стані», у якій простежується низка деталей, що не піддаються класичним поясненням. Як вже зазначалося раніше,

автор у своїх текстах вдало та досить часто експериментує зі стилями, мовою героїв та жанрами як такими. На прикладі « Людини у підвішеному стані» (далі ЛПС) спробуємо побачити тенденції використання абсурдистських мотивів у драматургії автора та впливи письменників-абсурдистів на його творчість.

Текст Павла Ар'є « Людину у підвішеному стані » можна охарактеризувати як визначну та важливу п'єсу в сучасній українській драматургії, що за жанром належить до побутової з елементами абсурду, метадрами та філософських узагальнень. Як відомо, ця драма на 2 дії написана у 2010 році та була неодноразово поставлена на сценах театрів.

На початку тексту автор знайомить нас з дійовими особами: п'ять акторів (До, Ре, Мі, Фа, Соль), режисер (Ля), Завліт (Сі), особливий персонаж – ЛПС (Людина у підвішеному стані), а також другорядні герої: глюки та робітники сцени. Можна припустити, що така структура персонажів не випадкова – вона відображає музичну гаму, де кожен персонаж є окремою нотою в загальній симфонії театрального дійства. Сама назва п'єси вже містить ключову метафору твору – «підвішений стан» як символ життєвої невизначеності людини, що ніби застрягла між двома світами. Персонажі п'єси – це не стільки психологічно розроблені характери, скільки втілення певних екзистенційних станів та філософських концепцій. Вони функціонують як своєрідні маски, що репрезентують різні стани людського світовідчуття у просторі абсурду. Взаємодія між персонажами будується за принципом відчуження – вони перебувають у постійному нібито комунікативному розриві, що як слушно зауважила Олександра Вісич, проявляється у суперечках та дискусіях між акторами, зіткненням різних поколінь та філософій театру [30].

Абсурдистську поетику п'єси ми бачимо насамперед у розриві між прагненням персонажів до сенсу та неможливістю його віднайти в їхній навколишній дійсності. Автор конструє художній світ, де логіка повсякденности дещо деформована, а звичні причинно-наслідкові зв'язки руйнуються. Варто зазначити, що абсурдистські прийоми у творі не є другорядним декоративним елементом – вони органічно впливають із

глибинної проблематики тексту. Можна простежити, що діалоги персонажів часто циклічні, повторювані, позбавлені комунікативної ефективності, що споріднює твір із класикою європейського театру абсурду: творами Беккета та Йонеско.

Особливо виразно абсурдистська поетика реалізується в епізодах, де персонажі намагаються осмислити власний стан «підвішеності». Парадоксальні дії, невмотивовані вчинки, безглузді розмови – все це формує специфічну атмосферу невизначеності та тривоги, що пронизує весь текст. Також абсурдність ситуації підкреслюється й тим, що герої усвідомлюють ось цю власну «підвішеність», але не здатні змінити своє становище, що відсилає до класичного екзистенційного питання про свободу вибору в умовах приреченості людського існування. Очевидно, що така абсурдистська естетика не існує в п'єсі ізольовано – вона нерозривно пов'язана з проблемами існування. Екзистенційна криза персонажів оприявнюється в їхньому прагненні віднайти себе в хаосі світу, де традиційні цінності та орієнтири втрачені. Як зауважує І. Ніколаєва, екзистенційна ситуація завжди пов'язана з невизначеністю, внутрішнім ризиком і необхідністю вибору, тобто з моментом, коли героєві доводиться стикнутись із граничним станом, що змушує його переосмислити себе й навколишній світ [55, 6-7]. Можна припускати, що підвішений стан як екзистенційна метафора позначає тут не лише невизначеність буття, але й можливість нового погляду на реальність, звільненого від стереотипів та нав'язаних соціальних ролей.

Окрім цього, п'єса Павла Ар'є демонструє яскравий приклад метадраматичного тексту, де основним предметом зображення стає сам феномен театру та гри акторів. Цей фокус на театральній дійсності дозволяє автору створити багаторівневу структуру, де межі між реальністю та вигадкою стираються [66, 140]. Цікаво, що персонажі Павла Ар'є у цій драмі усвідомлюють власну театральність і ця невизначеність щодо статусу реальності посилює дезорієнтацію як персонажів, так і читачів, що є типовим для абсурдистської поетики.

Прийом «театру в театрі» дозволяє автору деконструювати межу між реальністю та ілюзією, спонукаючи читача до рефлексії над умовністю будь-яких соціальних ролей. Виходячи з цього, приходиться на думку порівняння твору Павла Ар'є з драматургією Луїджі Піранделло, зокрема з його п'єсою «Шість персонажів у пошуках автора». У «Людині у підвішеному стані» розігрується складна гра між різними рівнями реальності, що підважує оманливу стабільність людського існування, як і в Піранделло. Метадраматична структура п'єси Піранделло не лише руйнує театральну ілюзію, а й ставить під сумнів саму можливість достовірного наративу, відкриваючи простір для філософської гри між автором, персонажем і глядачем. Як зазначають дослідники метадрами [12; 14], цей прийом дозволяє деконструювати межу між реальністю та ілюзією, спонукаючи глядача до рефлексії над умовністю будь-яких соціальних ролей. У цьому сенсі п'єса Павла Ар'є резонує з «піранделлівською» традицією, оскільки його персонажі усвідомлюють себе як частину театру, але водночас прагнуть вийти за його межі, щоб осмислити власну ідентичність. Така саморефлексивна структура дозволяє не лише деконструювати соціальні ролі, а й поставити під сумнів саму стабільність буття, що оприявнюється як спільна риса абсурдистської естетики обох авторів.

Особливої уваги, як на мене, заслуговує роль Завліта, який виявляється автором постановки. Цей прийом створює метатеатральний ефект п'єси про створення п'єси, де реальність конструюється на очах читача. Як пише Тетяна Мельничук: «Завліт створює певний гіперреальний абсурдистський світ, де плід його уяви або ж героїв його п'єси є симулякром» [48, 86]. Зрештою це може слугувати прямим натяком на постмодерністську тему симуляції та симулякрів, коли власна реальність відступає перед її відтвореннями, а театр перетворюється на імітаційну модель.

Символічним є епізод у другій дії пожежі театру коли актори намагаються знайти вихід. Ця ситуація знову промовисто підкреслює метадраматичний аспект твору. Кожен з акторів знаходить своє тіло під час пошуків виходу – у цьому можна вбачати повернення до власної сутності, віднайдення себе поза

театральною маскою і зрештою подолання розриву між роллю та власною ідентичністю. Слова персонажів підтверджують цю інтерпретацію: **До.** «Я не знаю, що сталося. Я не знаю, чому ми тут. Я не знаю, чому я тут. Але я знаю, що я більше не хочу бути тією, ким була. Я знайшла себе. Своє тіло. Свою тінь. І я не хочу її втратити» ; **Мі.** «Театр згорів. Але, можливо, це і є наш шанс. Почати з попелу. Без ролей. Без масок. Просто бути.» [17]. Ці репліки демонструють амбівалентність персонажів – вони одночасно є і жертвами «підвішеного стану», і його творцями, що увиразнює екзистенційну проблематику особистої відповідальності за власне буття. Ми бачимо, що герої опиняються замкненими у просторі, який самі створили, що нашоухує на думку про метафоричність усього процесу, який ніби поглинає митця, перетворюючи його на заручника власної творчості. Актори ніби одночасно і жертви «підвішеного стану», і його творці, що черговий раз повертає читачів чи глядачів до екзистенційних проблем особистої відповідальності за власне буття.

Озираючись на творчість українських драматургів минулого століття, яких також захоплювала поетика абсурдизму – варто співставити «ЛПС» Павла Ар'є та п'єсу Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті». Дійсно, простежуються разючі паралелі у використанні метадраматичних прийомів. Обидва автори досліджують межі між реальним життям та театральною уявністю. У Коваленко, як і в Павла Ар'є, смерть героїні стає не лише сюжетним поворотом, але й метафорою трансформації театральної умовності, переходу в інший вимір існування. [31, 111-116.] Серед дослідницьких праць зустрічаються порівняння п'єси Коваленко з метадрамою Піранделло, що черговий раз дає нам підстави для зіставлення цих авторів та розгляду їх в одному інтертекстуальному полі.

Якщо міркувати про мовний пласт п'єси – яскраво помітно багатство стилістичних засобів та виразний авторський стиль. Павло Ар'є щедро використовує евфемізми, парадокси, оксиморони та інші тропи для створення особливої атмосфери відчуження та невизначеності. До прикладу, евфемістичні конструкції у тексті часто виконують функцію приховування травматичного

досвіду чи неможливості прямо висловити страх перед невідомим. Почасти простежується, що персонажі ніби уникають називати речі своїми іменами, вдаючись до цих самих мовних заміників, що підкреслює їхню не закріпленість у світі. Автор також активно використовує мовну гру, каламбури, гротескність, що створює додаткові смислові пласти та увиразнює абсурдистську природу твору, створюючи широке поле для трактувань.

Більше того, варто зауважити, що мітологічний підтекст «Людини у підвішеному стані» формує додатковий смисловий вимір твору. Павло Ар'є активно використовує архетипні образи та сюжети, що вкорінені в загальнокультурній пам'яті, вміло та органічно вписує їх у текст. До прикладу, у центральному образі «підвішеності» можна вбачати алюзію на міт про Сізіфа, який, як відомо, став одним із ключових символів абсурдистської філософії завдяки есею Альбера Камю. Подібно до Сізіфової історії, приреченого вічно повторювати безглузду роботу, герої драматурга перебувають у пастці, не маючи змоги уникнути циклічності подій. Ця подібність поглиблює філософський підтекст твору та повторно відсилає нас до традиційних екзистенційних ідей. Якщо розглядати головного героя ЛПС крізь призму архетипів за Юнгом – він нагадує яскравого представника архетипу жертви, що знову ж сягає корінням у мітологію та релігію. Його підвішений стан метафорично відсилає до образів розп'яття, беспорядности та смерті, що, за Юнгом підсвічує колективний досвід страждання [13]. Особливої уваги також заслуговує образ місця перебування героїв. У театрі як метафорі усього світу, можна вбачати архетип хаосу та абсурду, оскільки відсутність логіки, жорстокість режисера та байдужість інших персонажів відображають темну сторону колективного несвідомого.

У п'єсі також можна простежити натяки, що відсилають до античного мотиву про сходження у підземний світ (катабазису). « Підвішений стан » героїв можна трактувати як перебування в перехідному просторі між життям та смертю, ніби у своєрідному чистилищі, де цінності переоцінюються та приходить усвідомлення істин буття. Театр, який охоплює полум'я, звідки неможливо

вийти, символічно відтворює образ підземного світу, куди потрапляють душі померлих.

Втім автор звертається також до християнської символіки та релігійної образності, що не може не надавати твору, на мою думку, додаткової глибини та безлічі варіантів для інтерпретацій. Вдаючись до теми розп'яття як найвищого втілення людської самотності та страждання, «підвішений» у драматурга перегукується з образом розп'ятого Христа – символом абсолютної жертви та безпорадності. Звернення до подібних релігійних образів, створює широке поле для роздумів і зацікавлень більшого кола читачів.

Так у п'єсі «Ікона» автор також звертається до сакральної образності, поєднуючи її з гротеском та ірраціональністю – характерними рисами абсурду. Це свідчить про вміння автора передати абсурд послуговуючись різними засобами: від глибоких та містичних метафор, до викривленого та карикатурного зображення сакральних духовних цінностей. Зрештою аналізуючи творчість Павла Ар'є, можна виявити його багатогранність та вміння експериментувати з висловленням складних екзистенційних ідей.

## **2.2. Травма і пам'ять у п'єсі Павла Ар'є «Кольори».**

Не менш цікавою та репрезентативною роботою автора, яка заслуговує розгляду в поточному контексті є п'єса «Кольори». Драма була написана в 2008 році та багато разів ставилась на українських сценах. Ця п'єса на дві дії має п'ять героїнь, основною ознакою відмінності між якими є колір. На перший погляд видається, що це історії п'яти жінок, які пережили свій травматичний досвід, пов'язаний із війною, проте все виявляється набагато глибше.

Насправді ж автор користується прийомом психологізації історії: через досвід головної та, як виявляється, єдиної героїні Марії ми бачимо трагічні спомини про події Голодомору, Другої світової війни, репресій та еміграції в ХХ столітті. Фрагментовані спогади жінки в Чорному про історію її родини, її особиста

травма – автоматично підсвічує колективне поле пам'яті українського народу. Таким чином автор репрезентує «рани» українців, які неможливо загоїти.

Як відомо, однією з характерних рис абсурдистської драматургії є руйнування лінійності сюжету: переважно події не розгортаються за зрозумілою схемою, а дії у п'єсах мають радше умовний характер, переважно на сцені панує статика, повторюваність епізодів без видимих змін [7]. У «Кольорах» Павла Ар'є ця закономірність простежується через присутність на сцені п'яти «кольорових» жіночих постатей – Рожевої, Помаранчевої, Червоної, Фіолетової та Чорної/Білої які утворюють портрет однієї героїні у різні періоди її життя. Водночас кожна з жінок розповідає про події того періоду, який є для неї наразі актуальним. Проте співіснування жінок різних вікових іпостасей, що змагаються між собою за увагу підтверджує нам закон абсурдного хронотопу у тексті, оскільки минуле (втілює жінка в рожевому, помаранчевому та в червоному) діалогує із сучасним (жінка в фіолетовому та чорному). До прикладу, Чорна/біла відчуває свою довершеність та спокійно веде розмови про смерть, натомість Рожева мрійливо на все реагуючи – усміхається, не усвідомлюючи, що розповіді старших за віком дівчат – це те, що її чекає в майбутньому [61]. Такий прийом нагадує «подвійний» чи «множинний» хронологічний спектр у Семюела Беккета, коли суб'єкт ніби одночасно перебуває у різних «станах» буття, а час перестає бути лінійним і стає циклічним, статичним або розгалуженим [7]. Монологи героїнь мають дещо семантичну схожість з «Чекаючи на Году» Беккета своїм очікуванням приходу гостей та одночасним розумінням власної ізольованості. До прикладу, у сценах, де чорна/біла жінка залишається наодинці з тінню спогадів минулого та безповоротним розумінням кінечності, з'являється відчуття алюзії на персонажів Володимира та Естрагона, які чекають на невизначеного Году, не покидаючи свого місця. Тривалі павзи й відчуття недосказаності знову ж діалогують зі стилем Беккета, коли героїня «Кольорів» залишається на місці, проте її внутрішній час тече інакше, ніж зовнішній. У Йонеско персонажі часто «опиняються у власних страхах», що втілюється в образах нав'язливих сюрреалістичних ситуацій. У п'єсі Павла Ар'є ми бачимо, як об'єкти (швейна

машина чи сервіз) оживають і стають свідками травми, ці фрагменти, як на мене, нагадують образи людей у «Носорозі», коли їх тіла починають втілювати страх перед колективною ідеєю.

У п'єсах Павла Ар'є образ жінки часто піддається глибокій трансформації та деконструкції, що становить важливий елемент його драматургічної техніки. О. Когут у своїй статті зазначає, що Павло Ар'є використовує ідею «жіночого деконструкту» розділивши образ жінки на кілька «кольорових фрагментів», які одночасно претендують на статус «основного» [42]. Фіолетова, червона, помаранчева, рожева та чорна/біла жінки – не стільки окремі персонажі, скільки «кольорові рівні свідомости» одного суб'єкта. Варто розуміти, що ця техніка водночас руйнує ідею цілісності та єдності й означає жіноче «Я» як низку фрагментів – від вічної дитини у рожевому до страждання старенької в чорному. Аналізуючи цю методологію, можна побачити різючу подібність з поетикою абсурдизму, де часто кожен з героїв намагається досягнути свій власний сенс буття, проте зрештою приходять до висновку порожнього існування. У традиційних абсурдистських п'єсах (у творах Йонеско та Беккета) персонажі часто гублять свою ідентичність через надмірну повторюваність дій чи безглузді діалоги, що не мають ніякого результату; в тексті «Кольори» ми бачимо схожу закономірність, позаяк кожна «жінка-колір» не приходять до остаточних висновків, а продовжує власну монологічну позицію. Як зазначає дослідниця О. Когут, «завіса над пізнанням істинного сенсу людського/жіночого призначення» так і залишається непіднятою, залишаючи «безмежне поле для читацьких/глядацьких рефлексій» [42, 33]. Повертаючись до абсурдистських концепцій, у п'єсі помітна паралель з мотивом, де істина розсіюється, а на її місці виникає фрагментована ідентичність, яка постійно шукає себе.

Проблемі переосмислення травми та пам'яті у цій п'єсі належить чи не найважливіше місце. Згідно праці Кеті Карут, травматичний досвід не вкладається в щось лінійне, зазвичай він фрагментується та повторюється у вигляді «спалахів», що десь глибоко в несвідомому й рідко доходять до усвідомлення [3, 4-5]. Ця теза у п'єсі очевидно підсвічена спогадами Марії, які є

фрагментарними та поділеними на п'ять чітких «кольорових» епізодів, кожен з яких відповідає за певний стан (юності, кохання, розчарування, передчуття старіння, наближення смерті, вічності). Саме цей феномен «розриву» пам'яті є важливим для розуміння, чому героїня не може побудувати цілісної розповіді про власне життя. Наслідуючи ідею М. Гірш, що нащадки можуть «проживати» травму попереднього покоління, на історії Марії ми наочно бачимо, що вона пригадує уламки чужих спогадів [11, 22-25]. Ймовірно, що це спогади про її родичок з попередніх поколінь, що переживали трагедії Голодомору, репресій та війни. У її монологах ми зустрічаємо фрази штибу: *«Почалася війна, літаки, страх, куди втікати? Прийшли німці. Розстрілювали євреїв, серед них – чимало моїх знайомих... Була там і Єва – моя найближча подруга. Стріляли три дні з ранку до ночі. Я й досі чую ті постріли...»* [16]. Хоча Марія безпосередньо не пережила цих подій, її несвідоме реагує на чужі травми, що підсвідомо вплинули на її власне життя. Така структура постає художнім втіленням того абсурду, у якому пам'ять неспокійна і травму неможливо осмислити.

Згідно з концепцією Карла Густава Юнга, архетип Матері, що репрезентований у п'єсі «Кольори» образом Жінки в Чорному, є універсальною первісною структурою колективного несвідомого, яка проявляється у психіці індивідуально та символічно [13]. Цей образ не просто відсилає до конкретної матері, а до праматері, що несе в собі весь досвід материнства, життя, плодючості та, водночас, руйнування, як це простежується в її ролі носія травматичної пам'яті роду.

Порцеляновий сервіз, швейна машина, море, потяги, музика, народження дитини – це не просто символи. Кожен такий «носій пам'яті» фігурує для Марії як спогад з минулого, що несе свою історію: про перші заробітки матері на машинці, яка чимдуж намагалася утримати родину, про часи, коли в будинку лунала музика, а потім стихло все, про сервіз, який подарував Ріхард з яким вона відчула справжнє кохання та щастя. І розбитий сервіз дівчатами в одній із частин оповіді, може бути трактований як архетипний акт звільнення від звичного

побуту та патріархальної усталеності, що передує новому порядку та переродженню [40].

Як ми бачимо, поле трактувань кольорів у драмі досить широке. Використання кольорів у п'єсі Павла Ар'є є яскравим прикладом архетипної символізації, про яку писав Юнг. Кожен колір є не просто естетичним елементом, а й символічним показником певних аспектів архетипу Жінки на різних етапах її життєвого шляху та психологічних станів, відображаючи її багатогранність та динаміку. Рожевий, помаранчевий, червоний, фіолетовий, чорно-білий – ніби індекси пам'яті та травматичного досвіду. Наприклад, рожевий належить до часів перед війною, коли Марія була мрійливою та безстрашною, фіолетовий – час ностальгії та фізичного занепаду, чорний – наближення смерті. Кольори виконують непросту функцію «навантаження» водночас особистісними, культурними й історичними значеннями. Цей «надмірний» код кольору творить широке поле потоку смислів, які не можуть бути остаточно інтерпретовані, – класична стратегія абсурдистського «нігілізму кольору». Ми розуміємо, що почасти кольори тут втрачають своє звичне значення: їхня функція стає умовною, їхня місія бути маскою, що приховує порожнечу, травму та відсутність ідентичності. Театр абсурду часто іронізує над людською спробою знайти у всьому сенс. У драмі ми бачимо, що кожен колір намагається жити згідно свого віку, проте це може трактуватися як пародія на пошук власного «я», яке зрештою зливається з проблемою колективної травми та пам'яті.

Якщо посилаєтесь на тезу Карла Юнга про архетипи, то в його розумінні – це універсальні, вроджені психічні структури, що становлять елементи колективного несвідомого. Вони є певними «матрицями досвіду», первинними образами, які формують фундаментальні моделі мислення, почуттів та поведінки людини [13, 42-53]. Важливо розуміти, що архетипи в літературі зазвичай зустрічаються в універсальних символах, сюжетах, мотивах та повторюються в мітах, казках, релігійних та художніх текстах різних культур та епох. Вони надають твору глибини та широкого поля для трактувань, оскільки апелюють до

первісних структур людської психіки [35]. Застосовуючи цю концепцію, на прикладі «Кольорів», можна припускати, що образ жінки в Чорному, що є в тексті центральною постаттю, репрезентує архетип Великої Матері, яка втілює не лише функцію життєдайності, а стає й символом колективної пам'яті, тією, хто страждає за весь рід. Її роль як хранительки пам'яті про минуле: події війни, голоду, еміграції, відповідає архетипній функції за Юнгом, що передає досвід поколінь, роблячи себе немовби провідником для інших жіночих фігур. Її вік та досвід, а також чорний колір, що зазвичай окрім смерти може символізувати мудрість, скорботу та руйнування – доводять її статус берегині роду, що згадує події, які прожили інші жінки. Вона ніби джерело, з якого походять усі дівчата, проте Марія і той «кінцевий пункт», до якого вони повертаються, коли «знімають свої кольори».

Підсумовуючи, можна зазначити, що у п'єсі «Кольори» архетипні образи слугують засобом, що розкриває абсурдність існування, де колективна травма демонструється крізь призму долі звичайних людей, а кольори стають символом ілюзорної втечі від неминучого людського кінця. Це доводить, що архетипи, у цьому випадку, не просто відображаються загальний людський досвід – вони також розкривають суперечність між ілюзією та реальністю.

Важливим елементом п'єси стає музика та танець – танго. Мелодія лунає на початку та наприкінці драми. Дівчата протягом твору разом танцюють його. У Павла Ар'є танго: його звучання та танці героїнь, стає ніби ритуалом спогаду, що з'єднує нетривкі фрагменти пам'яті Марії. Цей музичний засіб можна порівняти з п'єсою «Танго» абсурдиста Славомира Мрожека, адже у «Кольорах» танець можна розглядати як один із засобів створення «абсурдистської атмосфери».

П'єса «Танго» польського драматурга Славомира Мрожека створена в жанрі соціальної сатири, де родинні стосунки і спілкування героїв трансформуються в скорочений «танець безглуздя» [56]. У центрі сюжету – вихід із хаосу через танок, що ніби постає ритуалом відродження. Обидві п'єси демонструють риси абсурдистської драматургії, проте з різними акцентами. Концепт танцю в обох

творах функціонує як форма комунікації, що виходить за межі вербального спілкування. Якщо у Мрожека танго представляє конкретний культурний код, то у Павла Ар'є рух та жест стають способом вираження внутрішніх переживань персонажів.

Таким чином, можна припускати, що «Танго» Мрожека виступає своєрідним «інтертекстом» для «Кольорів», оскільки в обидвох п'єсах танго втілює подвійну метафору: В Павла Ар'є – ритм колективної травми, у Мрожека – іронічну інсценізацію сімейних ролей. Обидва автори використовують ідею танцю як загального ритуалу та додають у драмі руйнування побутової атрибутики.

Підсумовуючи варто наголосити, що втілення абсурдистської поетики в п'єсі Павла Ар'є «Кольори» ми простежили в тому, що драматург передає абсурдне через структуру свідомості головної персонажки: її пам'ять розділена на кольори-фрагменти, вона нетривка, нецілісна та наповнена спогадами, що змішані в уяві героїні. Окрім цього автор використовує інтертекстуальні відсилки до класиків драми абсурду, таким чином створюючи ланцюжок алюзій, запозичених мотивів, технік чи стильових засобів. У «Кольорах» інтертекстуальний шар формується через перегук європейськими класиками абсурдистами: Беккет («Чекаючи на Годо»), Йонеско («Носороги»), Мрожек («Танго»). Абсурд у «Кольорах» - це характеристика свідомості, що репрезентована за допомогою фрагментарності часу, травми пам'яті й практично неможливістю відтворити цілісність буття. П'єса «Кольори» безумовно торкається глибоких шарів колективного несвідомого українського народу – через пам'ять про Голодомор, великий терор та Другу світову війну. Як ми бачимо, драматург часто звертається до теми травми (історичної, соціальної, особистої) і того, як вона впливає на життя та психічний стан героїв. Це простежуються не лише текстах автора, які аналізуються у цьому дослідженні. До прикладу, п'єса «Слава Героям» торкається тієї ж проблематики про колективну травму та пам'ять через героїчні наративи, де справжня травма залишається невисловленою. У найвідомішому тексті драматурга «На початку та наприкінці часів» травматичний досвід представлений циклічно, як і в

«Кольорах», історія існує та повторюється в абсурдних формах. Фрагментарність історичної пам'яті проходить через усі три п'єси, персонажі існують у просторі розірваних спогадів, де минуле втручається в майбутнє. Персонажі намагаються забути, проте пам'ять повертається через тілесні відчуття, сни чи випадкові асоціації. Мова героїв досить обмежена для опису пережитого досвіду травми. У п'єсах, що стосуються травматичної проблематики простежується деформація часу й простору, мовні зміни (повтори, алогічні діалоги, циклічність), за рахунок частого нерозуміння героями болю один одного – створюється трагікомічний ефект. Метатеатральні прийоми підкреслюють штучність будь-яких спроб осмислити травму. Зрештою Павло Ар'є вдається до деконструювання звичних образів, символів та ситуацій так, щоб показати їхню абсурдність, несправедливість та жорстокість або ж просто приховані сенси. І все це є характерною ознакою постмодерністської драматургії, яка часто працює з мовою, іронією, симулякрами, гротеском, театральністю щоразу переосмислюючи та «вдихаючи» нові смисли.

## РОЗДІЛ 3.

### Риси поетики абсурду в п'єсах Неди Нежданої

#### 3.1. Проблематика та поетика п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ»

Неда Неждана (Надія Мірошниченко, нар. 1971 року) – українська культорологиня, дослідниця, перекладачка, викладачка, поетеса та драматургиня. На її рахунку понад 30 п'єс та сценаріїв, які перекладені значною кількістю мов та поставлені на сценах у різних куточках світу. За свої роки діяльності була призеркою багатьох конкурсів зокрема літературної премії «Смолоскипу», «Коронації слова», «Київської пекторалі». Її п'єси входили до каталогів найкращих драм Європи. Співзасновниця київського театру-студії «МІСТ». Упорядниця й авторка п'єс у низці драматичних антологій. Наразі є керівником драматургічного відділу театрального мистецтва імені Леся Курбаса.

Неда Неждана почала свою творчу діяльність на початку 90-х років, тим самим прокладаючи нові траєкторії смислотворення в українській драматургії. Оскільки авторка є представницею покоління, формування якого якраз збіглося з важливим історичним моментом – виходом із тоталітарної системи. Представники цього першого безцензурного покоління прагнули «зламати» стару систему та вивести нашу літературу на новий рівень. Творчість Неди Нежданої поєднує в собі ознаки кількох поетик: модерністського експерименту, постмодерного деконструктивізму та екзистенційного сумніву [36]. Як зазначає Тетяна Вірченко, драматургія Неди Нежданої функціонує як неміметична модель світу, що реалізується через діалогічну структуру тексту, де поєднуються притчевість, фентезійність і філософська глибина [29, 53]. Позаяк розвиток її діяльності припав на епоху національного відродження, переосмислення сталих норм, розвиток нової літературної мови без цензури та обмежень – драматургія Неди Нежданої відкрита до інтертекстуальних та філософських діалогів.

Авторка у своїх п'єсах досліджує широке коло питань: національної ідентичности, травми, історичної пам'яті, жіночого досвіду, соціальних змін, проблеми свободи вибору, пострадянської реальности. У цьому контексті вона перегукується з традицією «театру пам'яті», вписуючись у глобальний дискурс травматичної культури [3; 18]. Як переконливо демонструє Олена Бондарева у статті про п'єсу «Закрите небо», Неда Неждана створює театральню-перформативний простір, у якому особисті свідчення трансформуються у художній матеріал, здатний ініціювати колективну психотерапію через театр. Авторка підкреслює, що ця п'єса не лише репрезентує травматичний досвід, а й активізує механізми його опрацювання, відкриваючи шлях до усвідомленої деколоніальної ідентичности. До того ж, авторка активно експериментує з жанрами та стилями п'єс, що вирізняє її серед інших авторів своїм підходом та пошуком нових форм. Характерною комунікативною стратегією для неї є поєднання інтелектуального та експресивного стилю письма, що породжує нові жанри п'єс такі як: трагіфарс на 13 сходинок, майже еротична трагедія, моноп'єса зі стерео-ефектом, вулична містерія, моно-бомба та ін. Неда Неждана є помітною постаттю в сучасній українській драматургії. Не зважаючи на те, що вона є сама дослідницею-театрознавицею – її творчість є об'єктом пильної уваги науковців та їхніх досліджень. Водночас в українському літературознавстві доробок авторки в контексті поетики абсурдизму фактично не досліджувався, що визначає наукову актуальність та цікавість до аналізу її п'єс у цьому аспекті.

Абсурд у п'єсах Неди Нежданої так чи так, зчитуються у більшості текстів, які містять типові для театру абсурду елементи: циклічна структура, повторюваність, мовна гра, метатеатральність, іронія й гротеск, ірраціональність подій та діалогів [7]. Насправді елементи абсурдного для авторки є не лише стилістичним засобом – вони допомагають розкрити її світобачення. Адже за означенням самої Неди Нежданої – її драми є «хімерними», що ймовірно вказує на їх незвичайність, нестандартність та відхід від традиційних форм [28]. Герої її п'єс не лише персонажі, а й «носії свідомости», через які декодується досвід існування. Оповідь часто вибудована за допомогою внутрішнього монологу чи

мозаїчної структури, де не так важить причинно-наслідковий зв'язок, як радше метафоричність, символи, ритуали, позачасовість. Метафорична конструкція її текстів та багатовимірні смислові простори дають змогу втілювати п'єси на сценах у різних інтерпретаціях. Як зазначає сама авторка, вона є «відкритою» до режисерів, що обґрунтовує «провокацію сценічної варіативності» [28]. Про відкритість Неди Нежданої до експериментальних сценічних форм свідчить її власна позиція: у своїх інтерв'ю вона підкреслює, що є драматургинєю, яка пише винятково для театру — тобто одразу з урахуванням можливості постановки кожного тексту. «Провокація сценічної варіативності» вказує на те, що робота Неди Нежданої спрямована безпосередньо на активну творчу взаємодію з театрами та їх режисерами. Режисер має змогу вкладати свої ідеї, нові творчі рішення для нестандартних втілень п'єс у житті. Можна припускати, що ці погляди та відкритість Неди Нежданої і зробили її драматургічним доробком таким, що користується попитом у театрах України та за її межами. Ця тенденція лише доводить, що сучасну українську драматургію без імені Неди Нежданої складно уявити.

Одним із прикладів такої відкритості до сценічної гри і жанрового експерименту є п'єса «Коли повертається дощ». Ця драма Неди Нежданої є однією з найвідоміших текстів авторки, що містить в собі національні й соціокультурні риси з філософським осмисленням та впливом західних абсурдистів. П'єса означена як «небезпечна гра на дві дії», що підтверджує унікальність жанрово-стильового самовизначення літературного доробку Неди Нежданої, про що ми вже згадували раніше. Такий жанр робить драму зразком постмодерністської драматургії, що зазвичай відкрита до експериментів: пошуків нових форм, стилів, мови, образів та просторів. Дослідниця Лариса Залевська-Онишкевич вирізняє постмодерну п'єсу за такими ознаками: інтертекстуальність, іронія, пародіювання, ілюзія реальності, розуміння історії як суми випадковостей, герої-маски (антигерої), відсутність гармонії між внутрішнім і зовнішнім світом людини, її самотність, часово-просторові зміщення, барокові засоби (зокрема прийом гри), прийом потоку свідомості,

мовна гра, абсурдні діалоги [36]. Завдяки жанрово-стильовій оригінальності, інтертекстуальності, зображенню філософських шукань – драма Неда Нежданої постає показовим прикладом сучасного драматичного експерименту, що відкритий до ігор з формою та переосмислень традиційних контекстів.

Рік написання п'єси (2004) відносить її до періоду активного пошуку ідей та форм в українському театрі, коли автори сміливо експериментували з модерністськими та постмодерністськими течіями. Неда Неждана не виняток. «Коли повертається дощ» займає чільне місце у її доробку, що підтверджує її належність до кола авторів, які осмислюють історичні та сучасні проблеми крізь призму абсурду. Центральними питаннями, що аналізуються авторкою у творі є: пошук ідентичності, проблема пам'яті та забуття, втрата сенсу людського існування, ілюзія контролю та свободи вибору.

Жанр п'єси визначений авторкою як «небезпечна гра», одразу наштовхує на думку про руйнацію традиційних жанрових меж, підкреслюючи ігровий та умовний характер дійсності, що має розгортатися в подальшому. Варто розуміти, що це «гра» не лише для персонажів, але й для глядача/читача, який буде залучатися в процес розкриття сенсів [27]. Подібне означення натякає на метатеатральність, яка, як відомо, не тільки відображає реальні події, а й оголює штучність театру як простору гри та масок. У тексті ми зустрічаємо шість головних героїв, що становлять свій мікросоціум, який уособлює різні аспекти суспільства та людських типажів. Звернемо увагу на опис героїв, з яких ми дізнаємось про їхні характеристики та особливості професій. Ці характеристики містять в собі іронічний та подеколи гротескний підтекст: *редактор «Міських вістей» у безіменному містечку, директор кладовища з ім'ям П'єро, що відсилає до сумного клоуна, історикиня та колишня науковиця, що працює в кав'ярні.* Після опису героїв, ми бачимо, що *події відбуваються «у невеликому містечку Без Назви буцімто в наші дні [52]»*, що одразу створює ефект умовності, адже відсутність конкретної назви міста підкреслює універсальність зображуваних проблем та ситуацій, що не прив'язані до чогось конкретного, а є

загальнолюдськими. Як розуміємо вже з назви жанру, опису героїв та їх місця перебування – їх загальність є однієї з характерних рис театру абсурду.

П'єса розпочинається дещо похмурою атмосферою – діалогом між парою Марком та Мартою, яка відчуває тривогу, внутрішній дискомфорт та напругу. Марта зізнається, що їй хочеться, щоб пішов дощ, натомість Марк, навпаки, намагається переконати, що життя без дощу зручніше. У їхньому місті вже давно нічого не трапляється та не йде дощ. Від постійної циклічності та буденності люди вигадують уявні події та пишуть про них у газетах, хоронять примар, працюють над неіснуючими історичними знахідками у місті. Єдина розвага героїв у місті – це збиратися разом та робити щось з нічого, що стає для них рятунком від депресивної реальності. Проте, одного дня до міста приїздить незнайомка Галина та відкриває кав'ярню з назвою «Під парасолькою» і життя героїв починає протікати дещо жвавіше [66].

Хронотоп у п'єсі «Коли повертається дощ» є одним з яскравих проявів абсурду. Позаяк час у драмі не є лінійним, герої ніби перебувають у лімінальній реальності, усе відбувається циклічно і плин часу немає жодного значення для героїв. Ми простежуємо, що події не розвиваються, а радше повторюються чи повертаються [14, 30-35]. Мотив очікування чогось, що є притаманною рисою абсурдизму (як у Беккета в «Чекаючи на Годо» ) разюче простежується в п'єсі – усі герої чекають на дощ, якого вже давно не було у їхньому місті. Між персонажами постійно ведеться обговорення дощу та його «повернення». Ця ідея про «повернення» підсилює відчуття замкнутого кола, безкінечного повторення – підсилює абсурдність існування героїв.

Простір п'єси – «невеличке містечко Без Назви» є також умовним та символічним, оскільки він не має конкретних географічних ознак, що робить його універсальною моделлю світу, замкненого в абсурді. Квартира Марти та Марка, кав'ярня «Під парасолькою», кладовище стають місцями-пастками для персонажів, бо не дають можливості героям еволюціонувати. Теоретик Гастон Башляр у праці «Поетика простору» наголошував на значущості образів дому як захисного «інтимного простору», втім у драматургічному світі п'єси жоден із

представлених просторових образів не виконує цієї функції [21, 18-20]. Навпаки, простір у творі Неди Нежданої стає нестабільним і позбавленим захищености: квартира Марка та Марти постає як холодна, емоційно порожня оселя, а кав'ярня — декорація затишку, що насправді вміщує в собі лише самотність та ілюзію безпеки. Така просторовість набуває надмірної символічної насичености: відсутність дощу постає як ознака неможливости катарсису або оновлення, а сухе повітря — як свідчення духовного застою й відсутности емоційности між персонажами. А такі предмети, що мають в тексті вагоме значення: весільна сукня, парасолька, намисто – набувають сакральної цінности, проте їхня функція так ніколи й не реалізується. Ці об'єкти перетворюються на маркери ілюзорної присутности сенсу в житті героїв, який так і лишається не знайденим. Кав'ярня та кладовище ніби два простори, що творять замкнене коло, оскільки символічно життєдайність та смерть співіснують у межах однієї «гри». Це відповідає тезі Юрія Лотмана про простір як семіотичну структуру, де кожна зона може кодуватися як «зовнішня» чи «внутрішня», «своя» чи «чужа» [46]. У п'єсі ж ми бачимо, що ці межі постійно зрушуються, що вказує на дестабілізацію ідентичностей. Галина як чужинка, спершу намагається «вкорінитись» у «внутрішньому» просторі, однак поступово асимілюється та «розчиняється». Тож символіка простору у даному випадку підкреслює замкненість та безвихідь, адже герої не можуть втекти, виїхати чи просто піти за межі цього абсурдного світу.

Діалоги та образи героїв просякнуті іронією, гротеском та фарсом. П'єро, директор кладовища(насправді на ім'я Петро) яскравий приклад гротеску. Його професія пов'язана зі смертю у поєднанні з прізвиськом сумного клоуна, створює абсурдний дисонанс та наштовхує на алюзію комедії дель арте, що, як відомо, слугувала однією з предтеч до театру абсурду. Андрій історик, що є директором музею, постає як іронічний образ інтелігента, який втратив зв'язок з реальністю, вишукуючи неіснуючі археологічні пам'ятки. Подібна характеристика героїв створює трагікомічний ефект, деформуючи та висміюючи абсурдність реальности. Спостерігаємо, що персонажі ведуть діалог не задля сенсу, а задля

ритуалу. Ця ритуальність виявляється в циклічності реплік, алогічності їхньої взаємодії та відсутності будь-якого прогресу в сюжеті, що перетворює комунікацію на форму існування, позбавлену справжнього змісту.

Цікавим образом цієї драми є героїня Тінь, що відсилає нас до теорії архетипів. Це найзагадковіший і, припускаю, ключовий образ п'єси. Вона втілює архетип «іншого», «божевільного», або «особи, що знає більше». Її характеристика: *«молода дівчина, дивакувата, подекують, що божевільна. Її довгій сукні, простоволоса, боса»* [52] вказує на її відірваність від реальності. Її то раптова поява, то зникнення запускає ланцюг абсурдних подій. Тінь – ніби не лише персонаж, а й метафора прихованих людських страхів, істини, що є неосяжною для розуміння. Слова героїні: *«у дощу немає душі, дощу потрібна жива душа, щоб народитися...»* [52] можуть бути інтерпретовані як мітологічна, фактично ритуальна причина її зникнення, що вносить елемент ірраціональності в трагічну розв'язку.

Повертаючись до назви п'єси – образ дощу, втілює центральний символ п'єси. Як відомо, у мітологічному контексті дощ часто асоціюється з очищенням, плодючістю та благословенням. Однак у п'єсі Неди Нежданої цей символ набуває абсурдного звучання. «Коли повертається дощ» вказує на нескінченний цикл подій, що повторюються, підкреслюючи безглуздість людського існування. Слова Тіні про дощ як те, кому «потрібна жива душа», перетворюють його на мітологічну сутність, що вимагає жертви й набуває гротескного забарвлення. Відтак, це свідчить про деконструкцію класичних уявлень про дощ як джерело життя [49].

Мотив пам'яті та забуття є вагомим для розуміння деконструкції ідентичності персонажів. Як зазначає Лілія Лавринович, пам'ять у сучасній літературі часто постає не як опора, а як зона нестабільності, що лише поглиблює кризу ідентичності [43]. У п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається дощ» герої опиняються в стані, коли їхні спогади неповні, суперечливі та спотворені. Марта, намагаючись згадати минулі події, переживає фрагментарність пам'яті: *«щось трапилось. Я відчуваю... І не розумію, чому саме*

я не розумію... Щось пішло не так...» [52]. Її роздуми демонструють нестабільність пам'яті як феномену, що не дозволяє створити цілісний портрет минулого, а отже, і глибоке осмислення теперішнього. Доходимо висновку, що пам'ять у творі функціонує радше як інструмент реконструкції втраченої реальності, проте ця реконструкція виявляється хисткою, частково міфологізованою, а її межі розмитими. У такий спосіб відтворюється центральна ідея абсурду — неможливість осягнення істини та цілісності буття.

У ході аналізу, ми простежили чіткі елементи поетики театру абсурду в «Коли повертається дощ». Неда Неждана застосовує архетипні моделі, пародіює ритуали, формує гротескний світ через інтертексти, та алюзії, деконструює хронотоп, видозмінює мовлення персонажів настільки, що воно втрачає свою першочергову функцію. Своєю формою та змістом п'єса безумовно перегукується з класичними творами абсурдизму. Вона успадковує їхню ідею про безглуздість людського існування та відчуженість. Проте, Неда Неждана не просто відтворює принципи театру абсурду, а пропонує власне прочитання, що резонує з національним досвідом. Вона створює багатогранний твір з відсутністю розв'язки та відкритістю до множинних прочитань, що дає змогу кожному глядачеві/читачеві знати власний сенс. «Небезпечна гра на три дії» komponує універсальність екзистенційних питань із специфікою українського світобачення, утверджуючи українську драму як частину європейського театрального дискурсу. Таким чином, «Коли повертається дощ» Неда Нежданої демонструє, як сучасна українська драматургія опановує складні форми художнього осмислення, актуалізуючи універсальні філософські проблеми крізь призму локального досвіду.

### **3.2 Сенс буття і свобода вибору в посттоталітарну добу на прикладі п'єси «Той, що відчиняє двері»**

У колі інтересів та тем, що досліджуються авторкою, вагоме місце посідає питання екзистенційних роздумів щодо сенсу існування та особистісної свободи

як фундаментального вибору людини. Здобуття Україною незалежності відкрило нові горизонти художнього осмислення дійсності, звільнивши митців від ідеологічних обмежень радянської цензури. Ця доба «відкриттів та пошуку нового» стимулювала активні експерименти з усіма можливими формами тексту. Вплив цього віяння очевидно не міг не позначитись на колі зацікавлень Неда Нежданої як авторки, чия творчість формувалась саме в цей переломний період.

Зокрема п'єса «Той, що відчиняє двері» зосереджена на проблематиці посттоталітарної доби, що є логічним продовженням роздумів про спадщину радянського минулого та викликів нової незалежної держави. У драмі розкриваються проблеми свободи і вибору, відповідальності за власне життя, страху перед змінами, а також репрезентуються наслідки колоніального минулого. Авторка крізь долі двох героїнь зосереджує увагу на індивідуальних та загальнолюдських проблемах, що торкаються сучасності [65]. Драма містить містичні та постмодерністські риси, що дозволяє глядачеві розпізнати себе в історично віддаленій епосі та встановити діалог з нею.

«Той, що відчиняє двері» (1998) є раннім текстом авторки в якому відчувається гостра реакція на соціально-політичні зміни в суспільстві. Неда Неждана визначає жанр драми як «чорна комедія для театру національної трагедії», що вже вказує на оксиморон – поєднання трагічного й гротескного. Як зазначає науковиця, «вирізняє сучасну драматургію від п'єс попередніх десятиліть ускладнена композиційна побудова з одночасними діями, з відмовою від класичної форми розгортання сюжету за хронологічним принципом оповіді, використання великої кількості варіантів псевдопросторів: містичних, фантастичних, потойбічних, «усередині свідомости». Важливим аспектом є розвиток інтертекстуальних зв'язків, які проявляються у формі цитування на різних рівнях тексту, що створює багатшарову структуру драматичного твору [49]. Усе це повною мірою реалізується у п'єсі, де межа між реальним та уявним, життям та смертю, тілесним та метафізичним перебуває в постійному русі, формуючи складну систему смислових площин.

Події п'єси розгортаються в морзі, в якому опиняються замкненими двоє жінок (Віка та Віра), тероризовані дзвінками невідомих. Вони не розуміють, що з ними відбулось і як вибратись з цього моторошного місця, хоча одна з них є працівницею моргу. Протягом всієї п'єси героїні не розуміють живі вони чи вже мертві, у реальному світі чи в потойбіччі. Протягом усієї розмови у них виринають різноманітні версії, проте жодна з них не є правильною. Жінки постійно помиляються у своїх здогадках щодо ситуації навколо. Через ці помилки й сумніви виникає атмосфера абсурдності, що ніби нависає в просторі над Вірою та Вікою. Така хибність думок створює у них відчуття страху перед невідомим, плутанини та хаосу. Ця драматургічна структура твору, що ґрунтується на постійному очікуванні чогось та відсутності повноцінної розв'язки, апелює до канонів театру абсурду. Подібний композиційний прийом спостерігаємо, зокрема, у п'єсі «Чекаючи на Годо» Семюела Беккета, де очікування перетворюється на метафору екзистенційної безвиході. Абсурдність ситуації в драмі Неди Нежданої реалізується через хибну ідентифікацію персонажів: героїні не можуть зрозуміти власну сутність, не розуміють, чи дійсно перебувають у морзі, як вони тут опинились, і не знаходять відповідей на ці питання. Порушення причинно-наслідкових зв'язків та руйнування логіки створює відчуття самотності, безсенсовності та дезорієнтації в просторі.

Назва драми має виразне алегоричне забарвлення, втілюючи метафізичний вимір твору. В біблійному та мітологічному контексті «той, що відчиняє» може асоціюватися з Богом, Христом ( Ів. 10:9) *«Я — двері: хто ввійде через Мене, спасеться...»* [35 ], або зі смертю, яка «відчиняє» шлях у вічність та відкриває шлях до істини. У п'єсі ця постать лишається поза сценою — невидимою, можливо, уявною, але водночас на яку покладають надію героїні. Однак очікування не справджуються та перетворюється на метафізичне очікування сенсу, абсолюту, розв'язки, яке так і не здійснюється. У фіналі стає очевидним: двері може відчинити лише сама людина, отже, алегорія трансформується в екзистенційне послання – не Бог чи Система, а суб'єкт сам відповідає за свій вибір. Назва, сформульована як «той, що відчиняє», а не «той, хто відчиняє»,

набуває узагальненого, майже міфологічного звучання, подібно до образу «Того, що в скелі сидить» у Лесі Українки [49]. Власне, таким чином конфлікт у п'єсі виходить за межі міжособистісного і постає як зіткнення з чимось трансцендентним, де боротьба за свободу набуває онтологічного виміру.

Образи Віри та Віки є центральними для розуміння абсурдистської поетики Неди Нежданої. Адже героїні постають не так психологічно глибокими індивідами, як типізованими представницями «маленької людини» посттоталітарної доби, реакції яких на абсурдні обставини виявляють ключові риси театру абсурду [41]. Віра, приблизно тридцятирічна працівниця моргу – втілення буденності та примітивізму. Вона схильна до прагматизму та бажання вижити за будь-яку ціну. Її реакції на абсурд часто більш реалістичні та безпосередні, ніж Віки, яка демонструє більшу філософічність та цинізм. Віра прагне зрозуміти, що відбувається, тоді як Віка вже прийняла ці абсурдні «правила гри». Саме Віра спочатку шукає логіку, натомість Віка швидше приймає ситуацію. Відмінності в характері героїнь увиразнено через спосіб їх представлення у процесі знайомства. Віка обирає коротку форму імені та демонструє свою відкритість. Віра ж до свого імені додає по батькові та неохоче представляється, що свідчить про її замкненість.

Віка, молода дівчина близько двадцяти п'яти років, що з'являється у морзі як «живий мрець» стає своєрідним каталізатором для Віри, носієм більш глибоких екзистенційних усвідомлень. Саме Віка артикулює ключову абсурдистську ідею п'єси про тягар свободи: *«Вони кинули його нам, як собаці кістку. Нате вам вашу свободу, подавіться нею. Ти можеш іти, а можеш залишатися. Ти можеш бути живою, а можеш мертвою. Ти сама вибираєш. Немає нічого ні зверху, ні знизу. Нічого! Тобі нікого звинувачувати у свої бідах і помилках. Тобі не треба пристосовуватися до обставин. Ти сама їх створюєш»* [54]. Ця цитата наприкінці драми демонструє перетворення традиційного уявлення про свободу як благо на її протилежність – нестерпний тягар відповідальності, де відсутні будь-які орієнтири. Взаємодія цих двох героїнь, їхні діалоги, спільні роздуми, що

чергуються між буденними суперечками та філософськими роздумами про сенс існування є основним двигуном абсурдності сюжету.

Одним із найрепрезентативніших проявів абсурдизму є вибір моргу як хронотопу п'єси. Очевидно, що це місце, де час ніби застигає на місці, а простір є ізольованим від зовнішнього світу. Морг у п'єсі несе не лише функцію місця дії, а й набуває потужного символічного значення. Він стає метафоричним простором між життям та смертю, радянським минулим та українським сьогоденням. У цьому замкненому просторі героїні, Віра та Віка, змушені сам на сам лишитись з власними страхами та ілюзіями. Це підкреслює ідея про те, що від минулої системи залишилось забагато нежиттєздатного – і саме морг як хронотоп втілює цю застиглу, але ще не поховану реальність. Морг №5 – простір смерті, перетворюється на місце пошуку себе, своєї ідентичності, однак жодна з героїнь не може до кінця прийти до цього усвідомлення. Їхні спроби зрозуміти ситуацію, як і в класичних творах абсурду, завершується нічим, оскільки кожна нова версія героїнь, що з ними сталось (смерть, психічна хвороба, атомна катастрофа, політична дестабілізація) змінюється наступною, що вказує на структурну невизначеність світобудови, у якій не існує істини чи вона не може бути досяжною. Фізично замкнений простір, у даному контексті, можна потрактувати не лише як символ сучасної України, а й внутрішній стан посттоталітарної свідомості людей, що ще не навчилися брати відповідальність за своє життя самостійно, а продовжують чекати «інструкцій згори». У цьому просторово-психологічному вакуумі події не розвиваються, а ніби петлюються. Така структура надзвичайно наближає п'єсу до естетики «Стільців» Ежена Йонеско, де пара у замкненому просторі намагається передати важливе послання світу, чекаючи уявну публіку, яка так і не з'являється. Подібно до героїнь Неди Нежданой, персонажі Йонеско переживають дезорієнтацію й ілюзію комунікації, що поглиблює відчуття розпаду реальності. У обох випадках ми спостерігаємо, як простір і час стають пасткою, а ідентичність розчиняється в нескінченному повторенні ілюзій.

Крім того, мова персонажів у п'єсі відображає характерні елементи поезики абсурду. На перший погляд, здається, що жінки ведуть буденні розмови у неформальному тоні, адже простежуються рясна кількість просторічч, вульгаризмів, евфемізмів. Проте, досліджуючи глибше, приходиться усвідомлення, що ця буденна мова використовується для обговорення абсолютно абсурдних та трагічних подій: ядерної війни, путчу, потойбіччя, нападу бандитів. Драма побудована на основі відкритої постмодерної гри з формами на що вказує відсутність лінійності в сюжеті та логіки у часі. Як вважає Лінда Гатчен, постмодернізм не руйнує, а «іронізує над руйнуванням» [32]. У драматургині ця іронія помітна через змішування жанрів та кодів притчі, фарсу, алегоричності та драми абсурду. Інтертекстуально ми бачимо, що твір спирається на низку джерел біблійного, античного та класичного штибу. У структурі світобудови, де персонажки зіштовхуються нібито з ефемерною «анонімною владою» можна простежити логічну нитку, що відсилає нас до провідних ідей творчості Франца Кафки, втілених в його романах «Процес» та «Замок». Окрім того, мінімалізм сценічного простору, редукція дії та мовна гра відсилають нас до п'єс європейського класика Семюела Беккета («Чекаючи на Году», «Кінець гри»), як і там, у творі Неди Нежданої простір та час зводиться до умовності, дія є циклічною, а мова радше стає імітацією ніж комунікацією.

П'єса апелює до архетипного міту переродження, що закорінений в численних релігійно-мітологічних традиціях. Згадка авторкою про міт переродження Діонісія, як одну з можливих драматичних структур, додає глибші шари прочитання. Як відомо, Діонісій — це бог життєвих сил, вина, екстазу, крім того смерті та воскресіння. Його переродження символізує постійний цикл руйнування та оновлення. У п'єсі це переродження відбувається не в прямому, а в метафоричному сенсі. Героїні проходять через своєрідну ініціацію, стикаючись зі смертю (моргом) та невизначеністю. Їхня трансформація відбувається через прийняття абсурду, усвідомлення необхідності самостійного вибору. Це переродження є болючим, адже воно означає відмову від усталеної радянської звички лишати все найкраще на потім, відкладаючи життя, та не брати

відповідальність за власні рішення в повній мірі. Така модель розвитку подій прочитується як ритуал переходу: перебування в морзі як у підземному світі, а очікування «того, хто відчинить двері» — як очікування Бога, долі чи істини. Віка переживає нібито смерть й «воскресає», що можна трактувати як мотив Діонісійського повернення. Архетип смерті та відродження, за Юнгом, є одним із рушійних мітологом колективного несвідомого [49], у Неда Нежданої висвітлюється не у буквальному, а радше в метафізичному сенсі. Герої, що опинились у замкненому просторі, проходять через лімінальний стан, що нагадує ритуал ініціації в архаїчних культурах. У цьому межовому стані народжується нова свідомість героїнь, а сам процес фактично сприймається як внутрішній акт відродження. Це переродження і є діонісійським началом – не раціональним чи аполлонічним, а екстатичним і парадоксальним. У діонісійських мітах смерть це не кінець, а умова нового існування, оскільки руйнування веде до нового буття [62]. Фрідріх Ніцше в «Народженні трагедії» описав, що саме діонісійський початок відкриває людині досвід єдності з вічним, ірраціональним, підсвідомим, у той час як аполлонічне – це впорядкування та форма [44].

Таким чином, приходимо до висновку, що Неда Неждана будує свою п'єсу в діалозі з цим парадоксальним мисленням, позаяк раціональне начало світу героїнь руйнується, задля відродження нового та трансцендентного сприйняття, а Той, що відчиняє постає не просто персонажем, а архетипною фігурою, що викликає зміни, порушує ієрархії, повертає героїв до ідеї свободи як внутрішньої істини.

Подібну багатозначність несе й голос незнайомця з телефону, що, як і фігура Того, що відчиняє, виходить за межі простого персонажа. Можна припускати, що це голос системи (як і думають першочергово дівчата), яка продовжує контролювати тих, хто вижив після якоїсь з катастроф назовні. Водночас, голос можна осмислювати як більш метафізичне значення: діалог із власною свідомістю, що вимагає від жінок більшої рішучості та розуміння хто вони є насправді або голос провидіння, ефемерної сили, що «підбурює людину» до рішучих рішень, новоосмислення та кардинальних змін у житті.

Завершальну проблему свободи вибору, порушену в драмі, доречно розглядати крізь призму міркувань Євгена Сверстюка, який наголошував, що свобода — не дар, а виклик, що вимагає моральної зрілості. Після падіння тоталітарного режиму суспільству була ніби «кинута» свобода, однак без супроводу — без знання, як її проживати й реалізовувати. Як писав Сверстюк, «*homo sovieticus*» має поступитися місцем людині відповідальній [24]. Саме цю болісну трансформацію переживають герої п'єси: вони отримали свободу, але залишились наодинці з її тягарем і необхідністю самостійного вибору. Це виражено у фінальній промові Віки після відкриття дверей («*Вони подарували тобі вибір... Вони кинули його нам, як собаці кістку. Нате вам вашу свободу, подавіться нею. Ти можеш іти, а можеш залишатися*»...) [54]. Цей парадокс свободи, коли відсутність зовнішнього тиску призводить до внутрішнього вакууму, є одним з визначальних у театрі абсурду. У посттоталітарну добу, коли руйнуються ідеологічні догми та звичні орієнтири, людина залишається сам на сам зі своїм вибором, не маючи змоги когось звинувачувати. Це призводить до відчуття розгубленості та екзистенційної самотності. П'єса деконструє традиційне розуміння свободи, показуючи її як джерело тривоги та невпевненості [25].

Наостанок, варто зазначити що, п'єса Неди Нежданої «Той, що відчиняє двері» є промовистим прикладом театру абсурду в українській драматургії. Використовуючи хронотоп моргу, гротескні ситуації, іронічну мову та постмодерні прийоми, авторка створює світ, що відображає хаос та невизначеність посттоталітарної доби. Через долі двох жінок, замкнених у абсурдному просторі, вона глибоко досліджує екзистенційні питання сенсу буття, тягара свободи вибору та неможливості знайти своє місце в сучасному світі.

Абсурд у п'єсі Неди Нежданої — це не просто художній прийом, а засіб для розкриття глибинних травм та викликів, що стоять перед українським суспільством. Сміх крізь сльози, буденність на тлі екзистенції, свобода як тягар — усе це робить п'єсу Неди Нежданої, такою, що відгукується сучасним

українцям, проте може бути сприйнятою й іншими культурами, адже проблеми, що тут порушені, є універсальними для сучасних суспільств, а кількість світових постановок цієї драми слугують цьому яскравим підтвердженням.

## РОЗДІЛ 4.

### Сценічні втілення та еволюція української драми абсурду в контексті суспільних змін

#### 4.1. Історія сценічних втілень та театральна рецепція творчого доробку Павла Ар'є та Неди Нежданої

Сучасна українська драматургія перебуває у постійному розвитку, що віддзеркалюється у сценічних втіленнях творів її найяскравіших представників. Особливої уваги заслуговують п'єси Неди Нежданої та Павла Ар'є, чия творчість виявляє глибокий зв'язок із поетикою абсурдизму, який і сьогодні зберігає актуальність в контексті сучасних соціально-політичних викликів. Сценічна інтерпретація їх драм відіграє надважливу роль у реконструюванні змістового потенціалу та популяризації авторів, що, своєю чергою, сприяє глибшому осмисленню абсурду як засобу художньої рефлексії сучасності.

Сценічна реалізація драматургії Неди Нежданої та Павла Ар'є демонструє не лише естетичне розмаїття, а й глибоку рецептивну взаємодію з глядачем, цим самим провокуючи виходити з позиції пасивного спостерігача. Їхня драматургія постає у дусі того, що Г. Р. Яусс визначав як естетичну подію, де взаємодія тексту, постановки й глядацького досвіду формує нове смислове поле [68]. Цей синтез особливо важить у контексті абсурдистських творів, у яких деконструкція логіки та ієрархії стає засобом художнього осмислення соціального хаосу, кризи ідентичності та травматичного досвіду.

Однією з визначальних ознак сучасної сцени є міжжанровий синтез: поєднання елементів драми, відеоарту, перформансу та інсталяції, що створює відповідний ґрунт для втілення абсурдистського мислення. У цьому контексті характерним є феномен постдраматичного театру, в якому ієрархія сценічних складників нівелюється, а драматичний текст перетворюється на лише один із елементів сценічної композиції. Дослідниця Ольга Островерх акцентує, що український постдраматичний театр розвивається згідно з європейськими

тенденціями: замість усталеного драматургічного каркасу домінує фрагментарність, а композиційна структура тяжіє до візуалізації та відкритої інтерпретації [58, 71-84]. У межах цього підходу їхні твори відзначаються ознаками абсурду, зосередженими на темах суспільної кризи та внутрішнього відчуження. Як слушно зазначає літературознавиця Олена Бондарева, драматургія останніх десятиліть часто позначена жанровою підпорядкованістю та стандартизацією конфліктів, що вимагає від авторів нових художніх рішень — зокрема, опертя на мітологічні структури, символічні архетипи та підриг логічного нарративу [23]. Подібні риси активно використовуються як Недою Нежданою, так і Павлом Ар'є, зокрема у творах, що тяжіють до фантастичного, гротескного чи метафоричного осмислення дійсності.

Перші постановки драматургії Неди Нежданої та Павла Ар'є були створені одразу ж у період їхнього активного входження у сучасний український сценічний процес. Неда Неждана — одна з небагатьох українських драматургів, чий п'єси систематично втілюються на сценах як академічних, так і альтернативних театрів в Україні й за кордоном [29]. Її відкритість до театральної співпраці, що охоплює доопрацювання текстів після репетицій з режисерами та акторами, сприяє високій рецептивній ефективності. Постановки її творів у більшості великих українських міст (Києві, Львові, Харкові, Кривому Розі, Дніпрі, Миколаєві, Донецьку, Луганську, Одеси, Рівного та ін.) доводить, що попит на вистави українських драматургів — існує. Крім того, це засвідчує факт, того, що усі написані п'єси Неди Нежданої (а їх близько 30) були сценічно втілені [28]. А включення її творів до каталогів найкращих п'єс Європи свідчить про високий рівень художньої майстерності авторки та універсальність закладених нею у текстах смислових комплексів. Її п'єси, зокрема «Той, що відчиняє двері», «Мільйон парашутиків», «Коли повергається дощ» та «Самогубство самоти», стали об'єктом зацікавлення численних театрів за кордоном. Постановки у Португалії, Польщі, США, Іраку, Туреччині, Естонії, Сербії, Киргизстані, Австралії, ПАР та інших, демонструють, що абсурдистські елементи творів авторки виходять за межі локального культурного контексту та набувають

загальнолюдського звучання. До прикладу, п'єса «Той, що відчиняє двері» вважається однією з найбільш поставлених п'єс авторки. За словами драматургині, наразі налічується близько 50 постановок в Україні та світі, що вкотре підтверджує дієвість методу Неди Нежданої — тексти цікаві і як читабельні твори, і як повноцінні сценічні структури. Здавалося б «Той, що відчиняє двері» є прикладом інтеркультурної адаптивності абсурдистського тексту: вона змінюється залежно від часу, контексту та культурного середовища, зберігаючи водночас глибинну авторську поетику. Як зазначає драматургиня, «не тільки у самій п'єсі є драматургія, але є й драматургія долі цієї п'єси»: у різних країнах її прочитують по-різному, і кожне сценічне втілення постає як рефлексія на локальну соціокультурну дійсність [51]. Як виявилось така величезна кількість прочитань цієї п'єси у різних куточках світу, як пригадує в одному з інтерв'ю авторка, було здивуванням навіть для неї самої [28]. Режисери в Білорусі, Туреччині, Австралії та Польщі зберігають ідею свободи вибору як центральну, водночас переосмислюючи її відповідно до власного національного досвіду: у турецькому контексті вихід героїнь символізував загрозу, а в білоруському — відмову від взаємодії з реальністю. Незмінною залишається абсурдна модель світу, де персонажі очікують зовнішнього втручання, що має змінити їхню ситуацію, але натомість самі змушені трансформуватися [67, 34-35].

Якщо зосередити увагу на українських прочитаннях п'єси «Той, що відчиняє двері», то простежимо таку закономірність відтворення подій як у постановці режисера Дениса Щербака в Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса. У цій театральній інтерпретації чітко відтворено ключові елементи абсурдистської поетики: героїні перебувають у замкненому просторі моргу, їхнє існування позначене напругою, невизначеністю та постійною комунікацією з невидимим голосом. Символічний акт відчинення дверей наприкінці вистави актуалізує екзистенційну проблематику — потребу самостійного вибору в умовах екзистенційної невизначеності світу [57]. Така сценічна адаптація тексту доводить, що поетика абсурду в п'єсі Неди Нежданої

може бути не лише збереженою, а й підсиленою крізь призму локальної режисерської інтерпретації. Зауважимо також, що п'єси Неди Нежданої отримували нагороди та відзнаки на різних конкурсах, її драми часто включаються до програм міжнародних фестивалів та читань п'єс. Значна кількість перекладів та сценічних втілень на міжнародних театральних майданчиках, беззаперечно є прямим індикатором визнання драматургічного доробку Неди Нежданої. Цей факт, у свою чергу, підкреслює суттєвий внесок авторки у культурну дипломатію, оскільки її творчість відіграє ключову роль у репрезентації сучасної української ідентичності та мистецького потенціалу на світовій арені.

Творчість Павла Ар'є репрезентує специфічний варіант української абсурдистської драматургії, що характеризується поєднанням експериментальних формальних рішень з концептуальним осмисленням сучасних цивілізаційних викликів. Як драматург та художник-концептуаліст, Павло Ар'є приносить у театральний простір міждисциплінарний підхід, що обумовлює особливості режисерських інтерпретацій його творів. Його п'єси мають значну кількість сценічних втілень у Харкові, Києві, Маріуполі, Львові, Донецьку, Миколаєві, Дніпрі та ще низці українських міст. Його найбільш інсценізованими п'єсами вважаються: «На початку та наприкінці часів», «Кольори» та «Слава героям». Поряд з цим, у 2010 році його п'єса «Експеримент» входила до преміального списку театральної Бієнале «Нові вистави з Європи».

П'єса «На початку і наприкінці часів», створена у 2013 році, стала знаковим явищем сучасного українського театального процесу. Згідно з відгуками та рецензіями, постановка п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» (також відома як «Сталкери або «Баба Прися»») у Молодому театрі Києва стала помітною подією в сучасному українському театрі. Інсценізація режисера Стаса Жиркова поєднує в собі гротеск, побутову трагедію й символізм, що є точним відтворенням авторської концепції Павла Ар'є. Простір вистави — закрита поліська хата в зоні відчуження — виступає метафорою ізоляції й внутрішньої

свободи. У межах цієї сценічної структури функціонує ключовий абсурдистський мотив: очікування ззовні як джерела порятунку, що зрештою виявляється ілюзією. Персонажі діють на межі реального й уявного, перебувають у контакті з міфічними істотами та слухають голос із приймача — все це формує атмосферу екзистенційної напруги й ірраціональної невизначеності [33, 108]. Використання режисером простих сценічних засобів — мінімалістичних декорацій та відеоефектів, створює умови для глибокого занурення у психологію персонажів та їх конфлікти. Водночас, у виставі поєднуються елементи гумору та трагічного, що характерно для сучасної української драматургії і відповідає тенденціям абсурдистського театру, де конфлікти часто проявляються через сатиру і парадоксальні ситуації. Загалом, постановка отримала високі оцінки як від критиків, так і від публіки. Особливо відзначається здатність акторів і режисера створити атмосферу, що дозволяє глядачам рефлексувати над проблемами сучасного суспільства, зокрема про людські цінності у контексті історичних та соціальних змін [64]. Окрім вже розглянутої постановки — існують й інші сценічні втілення драми як в Україні та її межами. Серед найвідоміших — Олексія Кравчука у Львівському театрі імені Лесі Українки, Ігоря Фрея у Гельсінкі (Український театр Фінляндії), постановки Романа Віктюка в Москві. Крім того, існує однойменний фільм «Брама» знятий у 2017 році режисером Володимиром Тихим. Як зазначав сам Павло Ар'є, він був дуже задоволений кінострічкою та активно співпрацював з акторами та режисером. Важливо, що акторський склад фільму фактично дублював склад постановки «Сталкери» (Ірма Вітовська, Віталіна Біблів, Ярослав Федорчук, Владислав Писаренко). Драматург згадував, що саме він запропонував Ярослава Федорчука на головну роль Вовчика, оскільки високо оцінює його акторські здібності [60]. Загалом ця вистава Павла Ар'є стала значущою подією у вітчизняному культурному просторі, привернувши увагу до молодого покоління українських драматургів, що відзначаються особливою орієнтацією на національний культурний контекст.

На міжнародній арені творчість Павла Ар'є також не лишається без уваги. Його драматургія була втілена у провідних театрах Німеччини (Берлін, Мюнхен,

Вісбаден). Окрім цього, важливим аспектом його міжнародної діяльності є створення німецькомовних п'єс на замовлення [50]. Враховуючи також його діяльність з перекладу іноземних п'єс українською мовою з метою їх популяризації, можна зробити висновок, що Павло Ар'є є помітною фігурою у процесі двосторонньої культурної комунікації та обміну, який одночасно збагачує український театральний простір та інтегрує наше мистецтво у глобальний контекст.

Таким чином, історія сценічних втілень творів Павла Ар'є та Неди Нежданої репрезентує різновиди проявів елементів поетики абсурду в українському контексті. Залежно від цього поєднання традиційних та сучасних підходів, українська абсурдистська драма переживає процес трансформації. Сучасні умови війни накладають відбиток на літературний процес, сприяючи появі нових імен і героїв, що відображають сучасні травми і пошук нової культурної ідентичності. Відтак окреслюючи перспективи подальшого розвитку українського театру і літератури.

#### **4.2. Трансформація української драми абсурду: осмислення травм та формування нової ідентичності**

Повномасштабне вторгнення російських військ на територію України стало каталізатором численних культурних процесів. Зокрема, спостерігаємо безпрецедентне зростання зацікавленості нашою історією, масовий перехід громадян на українську мову, а також докорінну трансформацію ставлення до власної ідентичності. У сучасних воєнних умовах формується нове мистецьке висловлювання, що постає як реакція на досвід спустошення та прагнення культурного відновлення.

Особливе місце в цьому процесі посідає драма — жанр, який традиційно реагує на суспільні зрушення. Теми внутрішньої трансформації та зовнішнього

впливу на соціум утворюють підґрунтя для рефлексії, здатної перетворитися на міт для наступних поколінь українців. Як зазначає теоретик культурної пам'яті Алейда Ассман, мистецтво відіграє ключову роль у формуванні та трансмісії колективної пам'яті, перетворюючи індивідуальні та суспільні травми на елементи культурного нарративу. Драма абсурду, через свої нестандартні форми, глибокі сенси та здатність працювати з ірраціональним, може стати важливою частиною цього мітотворення. Вона не просто фіксує реальність, а й формує нові колективні уявлення про українську ідентичність [18]. Можна лише уявити, як зміниться драма абсурду, які нові концепції та ідеї вона синтезує для читачів/глядачів у майбутньому.

Наразі ми є свідками докорінної зміни суспільства — своєрідного культурного очищення, фінальної фази деколонізаційного процесу, що розпочався ще в 1991 році, однак у середині 2000-х років фактично призупинився. Нині цей процес відновлюється з новою силою. Українська культура набуває суб'єктності: вона більше не є «вторинною», не позиціонує себе як «молодший брат» інших культур, що активно досліджується в українських постколоніальних студіях (зокрема, працях Т. Гундорової, М. Павлишина, О. Забужко, І. Грабовської та інш.), які розкривають механізми подолання імперських нарративів. Нині наша культура самодостатній простір сенсів, повноцінне явище, що не потребує зовнішнього схвалення, аби висвітлювати глибинні аспекти людського досвіду. Вона сама є невичерпним джерелом, до якого можуть звертатися інші. Драма абсурду, за своєю суттю, є ідеальною формою для сприяння цьому «культурному переосмисленню». Адже вона дає змогу висміювати та руйнувати застарілі, нав'язані нарративи та міти, що сформувалися під впливом імперського минулого.

Водночас, поряд із цим процесом переосмислення, суспільні травми, які формували українську колективну психіку протягом тривалого часу, змінюються новими. Попередня модель сприйняття себе як виключно жертви поступово трансформується у новий тип нарративу — активний, спрямований на рішучу протидію зовнішній агресії. Суспільна мобілізація та готовність до опору, як одні

з форм реакцій на досвід війни, поступово проникає в різні сфери суспільного життя. Йдеться не лише про загрозу збройного конфлікту як такого, а радше усвідомлення суспільством потреби у постійній готовності реагувати на нього. У подальшому культурному розвитку можливий як сценарій внутрішньої замкненості, так і відкриття нових форм самоусвідомлення. Відтак, майбутнє постає не як однозначна траєкторія, а як спектр ймовірностей і можливих напрямів.

Очевидним є також суспільний запит на реальний демократизм, розбудову громадянського суспільства, ефективне функціонування державних інституцій. Театр, і зокрема драма абсурду, стане майданчиком для осмислення цих викликів — крізь гротеск, метафору, парадокс, трагікомічну форму, які, за визначенням Мартіна Есліна, є відповіддю на відчуження та безглуздість людського існування, набудуть нового значення [7]. Прикладом такої рефлексії може слугувати нова п'єса Неди Нежданої, у якій в абсурдистській стилістиці буде розкрито протистояння між мілітаристом, який у вирі війни втратив віру в людину, та священником, який бачить у жертвах війни не марність, а боже провидіння, що утверджує виняткову місію українського народу — народу, який своїми тілом і душею спокутує гріхи людства та несе спасіння на грішну землю. Чи буде це повчанням і застереженням, чи лише фіксацією реальності — залишається відкритим питанням. Адже й саме майбутнє, в умовах абсурду, може здаватися химерним, як зазначають теоретики феномену абсурду Альбер Камю та Мартін Еслін [7; 39].

Інша можлива інтерпретація — нова п'єса Павла Ар'є, де історія бухгалтера Андрія Петровича, який через війну втратив усе — дім, роботу, звичне життя — перетворюється на сучасну притчу, ілюструє, як поетика абсурду дозволяє висвітлювати глибокі філософські та соціальні проблеми. Герой, що блукає світом, як новітній Агасфер, шукаючи спокути, сенсу та власного місця в постапокаліптичному ландшафті, стає універсальним образом. Цей пошук резонує з філософією абсурду Альбера Камю, який стверджував, що сенс виникає із бунту людини проти ірраціональності світу та її свідомого прийняття

[39]. Драма абсурду в цьому випадку дозволяє кожному глядачеві/читачеві ідентифікувати себе з подібною самотністю та постійним пошуком, позаяк усі ми шукаємо себе в новому світі, який, попри втрати, має шанс стати цікавішим і більш справедливим, ніж світ, у якому ми жили раніше.

У підсумку, можна стверджувати, що українська драматургія — зокрема драма абсурду стає не лише мистецьким відображенням складних суспільних змін, глибоких травм, соціальної дійсності, а й інструментом національної рефлексії. Через поєднання травми, ідентичности та пошуку сенсу вона формує нову культурну мову, яка здатна не просто осмислювати сучасність, а й проєктувати майбутнє.

## ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження було встановлено, що поетика абсурду у творчості Неди Нежданої та Павла Ар'є трансформується під впливом історичних викликів, локального досвіду та естетики постмодерну, формуючи унікальну модель української драми абсурду. На відміну від класичних західноєвропейських зразків «чистого театру абсурду», що переважно базуються на парадоксі людського існування, українські тексти поєднують абсурдистські засоби з соціальною конкретикою, архетипними образами та пам'яттю про травматичне минуле. Вони фіксують кризу ідентичности, порушення причинно-наслідкових зв'язків та символізують фрагментарність сучасного світу.

У п'єсах Павла Ар'є («Кольори», «Людина у підвішеному стані») та Неди Нежданої («Коли повертається дощ», «Той, що відчиняє двері») виявлено цілу низку ознак абсурдистської традиції: циклічність часу, руйнування мовної комунікації, умовний простір (морг, театр, музей, квартира, кафе), редукція персонажів до символів або масок, парадоксальність ситуацій, а також звернення до інтертексту й архетипів. Водночас ці естетичні елементи функціонують не відсторонено, а вбудовані у контекст осмислення колективних травм, культурної пам'яті, релігійної образности, посттоталітарного та воєнного досвіду.

Автори оновлюють жанрові моделі, вводять нові засоби рефлексії, збагачують театр абсурду іронією, інтертекстуальністю, ритуальною структурою. Особливою рисою цієї драматургії є її відкрита, багаторівнева та «гнучка» до інтерпретацій структура, що співзвучна постмодерній культурі, проте зберігає зв'язок з українським контекстом. Це проявляється як на композиційному рівні, так і в способах репрезентації досвіду. До прикладу, у «Кольорах» абсурд конструюється через фрагментарну побудову свідомости героїні, яка транслює травматичний досвід свого покоління; у «Людині у підвішеному стані» створюється метатеатральний простір самоідентичности; у «Той, що відчиняє двері» сюжет відкриває можливості багаторівневого прочитання — як філософського диспуту, посттоталітарної притчі та

психологічної драми; а «Коли повертається дощ» реалізує циклічний ритуал очікування, де межі між ілюзією й реальністю навмисне розмиті.

Сценічна історія цих текстів від постановок в Україні до реалізацій за кордоном, доводить здатність абсурдистської драматургії резонувати у міжкультурному просторі. Попри локальне коріння, у виставах авторів зачіпаються спільні для сучасного світу проблеми. У контексті воєнної реальності від 2022 року драма абсурду набуває етичного виміру: вона проговорює втрати, переозначає героїзм, долає мовчання через експерименти з формою висловлювання. Таким чином, українська драма початку XXI століття значно розширює свої жанрові та смислові обрії.

У межах проведеного дослідження було послідовно реалізовано всі поставлені завдання:

1. розглянуто історичні та теоретичні засади виникнення жанру абсурдної драми, простежено еволюцію жанру у європейській та українській традиції.
2. виявлено ключові ознаки абсурдистської поетики у творах Павла Ар'є й Неди Нежданої;
3. досліджено мовні, композиційні, жанрові, архетипні та метадраматичні стратегії драматургів;
4. проаналізовано рецепцію текстів у театральних постановках в Україні та за кордоном;
5. з'ясовано, яким чином поетика абсурду допомагає відобразити трансформації ідентичності в умовах війни.
6. окреслено, можливі сценарії подальшого функціонування абсурдистської естетики в п'єсах Неди Нежданої та Павла Ар'є.

Отже, поставлені цілі були досягнуті, а аналіз засвідчив, що українська драма абсурду, не лише адаптує класичні зразки, а й формує власну, унікальну траєкторію. Її традиційні засоби, від деформації мови до метатеатральності, набувають нового значення: вони стають інструментом осмислення

колективного досвіду, мистецького опору та переозначення ідентичності. Це дозволяє театру ефективно віддзеркалювати епоху та слугувати простором для осмислення й відновлення.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на аналіз поствоєнної драматургії, яка формується у нових соціокультурних умовах, вивченні візуальних та музичних стратегій у постановках абсурдистських п'єс, а також зіставленні стилю й стратегій у репрезентації подібних сценаріїв українськими та західноєвропейськими драматургами-абсурдистами. Можливо, що роль абсурду як платформи осмислення колективних викликів і способу артикулювання «невимовного» лише зростатиме.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Afarini Y., Shoalehsaadi M. Postmodern Condition: Origin of Absurd Drama // *Journal of American Science*. 2012. Vol. 8, No. 6. С. 180–186. : URL: Journal of American Science (дата звернення: 10.06.2025).
2. Cartledge P. Aristophanes and his Theatre of the Absurd. Bristol : Bristol Classical Press, 1990. p. 72–78.
3. Caruth C. Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1996. 168 p.
4. Cornwell N. The Absurd in Literature. Manchester University Press, 2006. 370 p.
5. Daram M., Rahmani R. A Genealogy of Postmodernism in Absurd Literature // *International Journal of Innovative and Applied Research*. 2013. Vol. 42. С. 56–66.
6. Esslin M. The Theatre of the Absurd // *Tulane Drama Review*. 1960. Vol. 4, No. 4. – С. 3–15.
7. Esslin M. The Theatre of the Absurd / M. Esslin. – New York : Anchor Books, 1961. – 364 p.
8. Faulk B. J. Music Hall and Modernity: The Late-Victorian Discovery of Popular Culture. Athens : Ohio University Press, 2004. 256 p.
9. Hassan I. Toward a Concept of Postmodernism // *Postmodernism: A Reader*. London : Routledge, 1993. С. 152.
10. Henke R. Performance and Literature in the Commedia dell'Arte. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 167 p.
11. Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge : Harvard University Press, 1997. 304 p.
12. Hornby R. The Theatre of the Absurd by Martin Esslin // *The Hudson Review*. 2015. Vol. 67, No. 4 (Winter).
13. Jung C. G. The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton : Princeton University Press, 1968. 451 p.

14. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre / transl. and introd. by K. Jürs-Munby. London : Routledge, 2006. 224 p.
15. Sharma S., Bhattacharya M. Defying Norms / Categories: Understanding Postdramatic Theatre Through Postmodern Times.
16. Ар'є П. Кольори : п'єса URL : <https://ukrdramalib.com.ua/play/kolory/> .
17. Ар'є П. Людина в підвішеному стані : п'єса : URL: <https://www.kurbas.org.ua/avanscena/dijovi/arie%20judyna.html> .
18. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
19. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Художественная литература, 1990. 545 с.
20. Бацевич Ф. Елементи комунікативного абсурду в п'єсах Миколи Куліша // Studia Ucrainica Varsoviensia. 2017. № 5. С. 15–25.
21. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с франц. М. : РОССПЭН, 2004. 376 с.
22. Біблія. Святе Письмо Старого і Нового Завіту / пер. І. Огієнка. Київ : Українське Біблійне Товариство, 1962. 1472 с.
23. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 112 с.
24. Будний В. Есеїстика Євгена Сверстюка як дискурс свободи // Тернопільські студії з діаспорознавства та національної пам'яті. 2020. Вип. 7. С. 424–427.
25. Васильєв Є. М. «Театр абсурду» та «театр парадоксу»: проблеми термінології // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. 2005. Вип. 22. С. 186–189.
26. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
27. Веселовська Н. Використання прийому «гра у грі» в сюжетотвірчій та часопросторовій організації п'єси Неди Нежданої "Коли повертається дощ" //

- Наук. праці Кам'янець-Подільського нац. ун-ту ім. Івана Огієнка. Серія: Філологічні науки. 2015. Вип. 38. С. 10–14.
28. Вечірня розмова. Неда Неждана - українська драматургиня // *11 канал. Голос Дніпра*. : URL: Вечірня розмова. Неда Неждана - українська драматургиня (дата звернення: 10.06.2025).
29. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія: феномен існування // *Дивослово*. 2017. № 9. С. 50–55.
30. Вісич О. А. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі : дис. д-ра філол. наук : 10.01.06. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, 2019. 320 с.
31. Вісич О. Структура метадрами Людмили Коваленко «Героїня помирає в першому акті» // *Закарпатські філологічні студії*. 2022. Вип. 7, т. 2. С. 111–116.
32. Гатчен Л. Іронія постмодернізму: Лінда Гатчен і повторна презентація постмодернізму // *Український тиждень*. 2024. 8 листопада. –URL: [Іронія постмодернізму: Лінда Гатчен і повторна презентація постмодернізму | Український тиждень](#) (дата звернення: 10.06.2025).
33. Горболіс Л. М. «На початку і наприкінці часів» Павла Ар'є: інтермедіальний аспект осмислення // *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. – 2024. № 13. С. 106-110.
34. Дахній А. Екзистенційно-онтологічна інтерпретація проблеми смерті у філософії Мартіна Гайдеггера // *Докса*. 2009. Вип. 14. С. 194–203.
35. Денисова, Т. Нортроп Фрай і дискурс міфокритики. *Біблія і культура*. 2008. № 10. С. 5–14.
36. Драматичний доробок Неди Нежданої у контексті метамодернізму. / Скибицька Ю. // *Синопис: текст, контекст, медіа*. 2017. №2. С.42–49.
37. Єщенко, М. Ю. Поетика абсурду в сучасній новелі : дис. ... канд. філол. наук. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. - Київ, 2015. – 209с.

38. Камю А. Калігула / пер. з фр. П. Таращука // Камю А. Драма абсурду. Харків : Фоліо, 2009. С. 19–80.
39. Камю А. Міф про Сізіфа / пер. з фр. О. Жупанського. Київ: Портфель, 2015. 105 с.
40. Кемпбелл Дж. Герой із тисячею облич / пер. з англ. О. Мокровольського. Львів: Terra Incognita, 2020. 416 с.
41. Когут О. Концепт масової політичної свідомості «маленької людини» та симулякру «людини-гвинтика» у сюжетах сучасної української драматургії / О. Когут // *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія: Філологічна.* 2008. Вип. 10. С. 347–356.
42. Когут, О. В. Жіночий деконструкт як головна парадигма сюжету п'єси Павла Ар'є «Кольори». *Наукові записки. Серія: Філологічні науки.* 2013. Т. 150. С. 29–32.
43. Лавринович Л. Дискурс пам'яті в сучасній українській прозі: основні ідейно-тематичні тенденції // *Філологічні студії.* 2008. № 1–2. С. 100–106.
44. Ледницький Д. Дуалізм аполлонічного та діонісійського начал у творчості Ф. Ніцше // *Магістеріум. Історико-філософські студії.* 2000. Вип. 3. С. 63–68.
45. Ліотар Ж.-Ф. Щодо постмодерну // *Філософська і соціологічна думка.* 1995. № 5–6.
46. Лотман Ю. Структура художнього тексту. Москва: Наука, 1970. 384 с.
47. Матвійчук, С. Ю. Театр А. Арто та Л. Курбаса: порівняльний аналіз : кваліф. робота магістра / С. Ю. Матвійчук, наук. керівник Т. А. Огаркова. Київ : Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2022. 79 с.
48. Мельничук Т. Образ актора в п'єсах П. Ар'є та Н. Ромчевича. Національний університет «Острозька академія». 2021. С. 86–89.
49. Мірошниченко Н. Міфопоетика української соціальної сучасної драми // Синопис: текст, контекст, медіа. 2015. №3. С.45–56. : URL : [МІФОПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ СОЦІАЛЬНОЇ СУЧАСНОЇ ДРАМИ | Синопис: текст, контекст, медіа](#)
50. Муха А. Драматург Павло Ар'є та режисер Стас Жирков: про вистави в Німеччині, культурну дипломатію й несприйняття російських режисерів //

- Українська правда. Життя. 2024. 12 лютого. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2024/02/12/259394> (дата звернення: 01.06.2025).
51. Неждана Н. Драматург має бути провокатором / розмову вела Т. Винник // Літературна Україна. 2011. № 48 (5427). 15 груд.
52. Неждана Н. Коли повертається дощ. Київ: Центр ім. Леся Курбаса. URL: <https://kurbas.org.ua/dramlab/neda/kolyповertaietsiadosch.pdf>.
53. Неждана Н. Розвиток сучасної драматургії як запорука актуальності та оригінальної моделі театру // Альманах сучасної драматургії. 2018. № 12. С. 15–22.
54. Неждана Н. Той, що відчиняє двері : п'єса. Київ: Центр ім. Леся Курбаса. URL : <https://kurbas.org.ua/dramlab/neda/toischovidchyniaie.pdf>
55. Николаєва І. Теоретико-методологічні засади становлення українського екзистенціалізму. Одеса, 2019. С. 6–7.
56. Носороги Ежена Йонеско й «Танго» Славомира Мрощка: особливості часопросторової організації. / В. Білявська, А. Усатий // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філологічні науки. 2023. Вип. 2 (100). С. 18-27.
57. Олійник В. Не існує «потім». Потім – це зараз : рецензія на виставу «Той, що відчиняє двері» за мотивами містичної комедії Неди Нежданої, реж. Д. Щербак/ В. Олійник// Культура і життя. – 2024. - №15 (235). – с.7.  
URL: <https://www.kurbas.org.ua>
58. Островець О. Постдраматичний театр в Україні: на перетині європейських практик та локального досвіду // Сценічне мистецтво. 2021. № 10. С. 71–84.
59. Паві П. Словник театру. Львів, 2006. 640 с. ; Patrice Pavis. Dictionnaire du Théâtre. Paris : Armand Colin, 2002.
60. Павло Ар'є: успішний у Німеччині український письменник // За Чай.com, 5 канал. : URL ["ЗА ЧАЙ.COM": модний драматург і театральний режисер Павло Ар'є в ефірі "5 каналу" – відео](https://www.zachai.com) (дата звернення: 05.06.2025).

61. Павлова, О. Травма пам'яті у п'єсі П. Ар'є "Кольори". // *Літератури світу: поетика, ментальність і духовність*. 2019. №13. С 69–75.
62. Патлайчук О., Хромова О. Філософія життя та смерті в духовному досвіді українського народу // *Культурологічний альманах*. 2022. № 4. С. 146–151.
63. Рибалко, С. Б. Концептосфера мовчання в художніх практиках Японії. *Art and Design*. 2022. № 3. С. 149–158.
64. Свято Р. Не про сталкерів // *Український театр*. 2015. № 2. С. 13–15.
65. Ткалич А. «Провокація іншості» Неди Нежданої: жанрово-стильове та тематичне розмаїття творів // *Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах*. 2012. № 26. С. 289–297.
66. Цокол О. О. Текстові стратегії української драматургії 1980–2010-х років : дис. ... канд. філол. наук. : 10.01.01. Київ, КУ імені Б.Грінченка. 2017. 204 с.
67. Шульженко, О. В. Специфіка трагікомедій Неди Нежданої «Дирижабль» : магістер. робота / О. В. Шульженко ; Запорізький національний університет. – Запоріжжя, 2020. – 64 с.
68. Яусс Г. Рецептивна естетика й літературна комунікація // *Слово і час*. 2007. № 12. С. 45–58.