



Zhytomyr Ivan Franko State University Journal.
Philological Sciences. Vol. 2 (100)

Вісник Житомирського державного
університету імені Івана Франка.
Філологічні науки. Вип. 2 (100)

ISSN (Print): 2663-7642
ISSN (Online): 2707-4463

УДК 821.162.1-2 : 821.133.1-2
DOI 10.35433/philology.2(100).2023.18-27

"НОСОРОГИ" ЕЖЕНА ЙОНЕСКО Й "ТАНГО" СЛАВОМИРА МРОЖКА: ОСОБЛИВОСТІ ЧАСОПРОСТОРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ

В. С. Білявська*, А. В. Усатий**

У статті на прикладі п'єс "Носороги" Е. Йонеско й "Танго" С. Мрожка, які традиційно вважають класичними зразками європейської драми абсурду, проаналізовано характерні риси організації художнього часу та простору. В основі природи драми абсурду лежить руйнування сценічної ілюзії, що проявляється в різних формально-змістових категоріях, серед яких ключова роль належить хронотопу.

Спільним для драм обох авторів є часопростір, який можна здебільшого охарактеризувати як умовний, невизначений і без конкретно-історичних прикмет. Дійові особи, які функціонують у такому хронотопі, є певною мірою абстрактними, позбавленими індивідуальних рис. У драмі "Носороги" час окреслено лише побіжно в ремарках, що робить неможливим визначення історичного виміру й переносить глядача у своєрідне умовне безчасся, акцентуючи універсалізм задуму. Художній простір, підпорядковуючись загальній логіці сюжету, з кожною дією згущується, стискається від розмірів майдану провінційного містечка до кімнати, а головний герой, опиняючись у глухому куті, усвідомлює свою приреченість та єдину можливу потребу боротьби за збереження власної людської природи.

У драмі "Танго" простежуємо змішання часових пластів у довільний спосіб, що додатково підкреслено специфічним конструюванням простору, основною ознакою якого є хаотичність. Дія перша та друга представляє вітальню солідного помешкання польської міщанської родини початку двадцятого століття, проте всі елементи інтер'єру зперебувають у цілковитому безладі, що є відбиттям анархічності поглядів героїв, уседозволеності та нівелювання традицій. У дії третій натомість бачимо попередню вітальню, у якій панує лад та затишок, проте саме такий показово впорядкований простір яскраво контрастує з намаганням зробити смерть і насильство невід'ємною частиною ідеології.

Ключові слова: театр абсурду, драма абсурду, Е. Йонеско, С. Мрожек, часопростір.

* кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)
wiktoria11288@gmail.com
ORCID:0000-0002-4450-2278

** кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри української та зарубіжної літератур і методик їх навчання
(Житомирський державний університет імені Івана Франка)
Usatij@i.ua
ORCID:0000-0001-9661-635X

"THE RHINOCEROS" BY EUGÈNE IONESCO AND "TANGO" BY SLAVOMYR MROŽEK: SPECIFIC FEATURES OF THE SPACE-TIME ORGANIZATION

Biliavska V. S., Usatyi A. V.

The article analyzes the characteristic features of organizing artistic time and space on the example of the plays "Rhinceros" by E. Ionesco and "Tango" by S. Mrozek, which are traditionally considered classic examples of European theatre of the absurd. The basis of the nature of the theatre of the absurd is the destruction of the stage illusion, which manifests itself in various formal and content categories, among which the key role belongs to the chronotope.

Common to the dramas of both authors is the space-time, which can mostly be characterized as conditional, undefined and without specific historical signs. Actors who function in such a chronotope are to a certain extent abstract, devoid of individual features. In the drama "Rhinceros" time is outlined only cursorily in the remarks, which makes it impossible to determine a specific historical dimension and transports the viewer into a certain kind of conditional timelessness, emphasizing the universality of the idea. The artistic space, subject to the general logic of the plot, thickens with each action, shrinks from the size of the square of a provincial town to a room, and the main character, finding themselves in a dead end, realizes their doom and the only possible need to fight for the preservation of their own human nature.

In the drama "Tango" the mixing of time layers can be traced in an arbitrary way, which is additionally emphasized by a specific construction of space, the main feature of which is chaos. The first and second acts represent the living room of a solid residence of a Polish middle-class family of the early twentieth century, but all the interior elements are in complete disarray, which is a reflection of the anarchic views of the characters, permissiveness and leveling of traditions. In the third act, instead, we see the previous living room, in which order and coziness reign, but this very demonstratively ordered space contrasts sharply with the attempt to make death and violence an integral part of the ideology.

Keywords: theater of the absurd, drama of the absurd, E. Ionesco, S. Mrozek, space and time.

Постановка наукової проблеми.

Однією з причин виникнення та поширення художніх явищ, які М. Есслін пізніше об'єднав спільною назвою "театр абсурду", стала глибока екзистенційна криза і, як наслідок, утрата аксіологічних орієнтирів, загальноприйнятих моделей суспільної поведінки та зрозумілих матриць людського буття. А. Камю охарактеризовує світовідчуття тогочасної людини як "чужинця", вигнання якого є "непозбутнє", оскільки вона "позбавлена пам'яті про втрачену батьківщину або надії на землю обітовану" [3]. Це й породжує почуття абсурду, джерелом якого є розлад між людиною та її життям. Подібні тенденції були помітні у творах представників багатьох національних літератур ХХ ст., серед яких можна виокремити французьких, англійських, американських, польських та інших авторів. Соціально-політичні катаклізми останніх десятиріч, вплив яких розхитує й без того нестабільну картину світу сучасної людини, подекуди ще

більше загострює згаданий французьким філософом розлад, надаючи абсурдистським тенденціям актуального звучання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій дає підстави зазначити, що європейські літературознавці продовжують активно осмислювати феномен абсурду як у теоретичному вимірі, так і на конкретному національному матеріалі. Однією з найбільш ґрунтовних праць вітчизняних науковців останніх років є монографія Є. Васильєва [1], присвячена жанровій динаміці сучасної драматургії, у якій автор зокрема звертається до проблеми типологічного розмежування понять "театр абсурду" й "театр парадоксу". У польському літературознавстві поетику абсурду та парадоксу досліджував Е. Касперський. Видатний польський теоретик стверджував, що "в епістемологічному контексті абсурд ставав кульмінацією та конденсацією темряви, яка причаїлася в парадоксі, вступаючи в різкий конфлікт зі знаннями,

продиктованими здоровим глуздом, досвідом, розумом, наукою"¹ [9]. Д. Клімчак представив різновекторні спроби термінологічного дешифрування поняття "абсурд" та дослідив особливості бачення драми й театру в авангардизмі та постмодернізмі [10].

Безпосередньо до аналізу творчості Е. Йонеско зверталися Т. Конєва [6], В. Мартинюк [7], О. Семак [8], Н. Тарасова [6] та інші науковці, тоді як драми С. Мрожка не досліджували окремо та згадували побіжно, переважно в загальному контексті театру абсурду – праці Д. Капелюха [4], І. Комінярського [5]. Стаття польської авторки А. Мунтяну присвячена порівняльній характеристиці світоглядних концепцій у драмах обох митців [12]. Запропоновані для аналізу твори не ставали об'єктом типологічного зіставлення з позиції хронотопу у світлі теорії абсурдизму ані в українському, ані в польському літературознавстві.

Мета дослідження полягає в аналізі часопросторових характеристик драми "Носороги" Е. Йонеско й "Танго" С. Мрожка, окресленні спільних рис, продиктованих поетикою абсурду, та виокремленні відмінностей, які становлять собою вияв оригінального ідейного задуму та основу неповторного авторського стилю.

Виклад основного матеріалу дослідження з обґрунтуванням отриманих наукових результатів. В основі природи драми абсурду, за визначенням Є. Васильєва, є руйнування сценічної ілюзії, оголеність первинної умовності мистецтва, а також "штучність" (сконструйованість) твору [1: 182], що досягається численними авторськими прийомами та проявляється в різних формально-змістових категоріях, серед яких ключова роль належить хронотопу.

У драмі "Носороги" Е. Йонеско час окреслено побіжно в ремарках до дії першої: "Це неділя, майже опівдні, влітку" [2: 437] і другої: "Над дверима

начальника відділу годинник, що показує дев'ять годин три хвилини" [2: 462]. Подібний підхід робить неможливим визначення конкретного історичного виміру й переносить глядача/читача у своєрідне умовне безчасся, акцентуючи універсалізм задуму. Проте наявність церковної дзвіниці та дзвонів у дії першій, які спочатку "бамкають, <...> а з підняттям завіси за хвилю стихають" [2: 438], стають вихідною точкою в розвитку дії та підкреслюють безповоротність майбутніх метаморфоз персонажів. Протягом усього твору часові характеристики, які формально проявляються у визначеннях "вчора була неділя", "вчора ввечері", "сьогодні", "після обіду", "до сніданку", "завтра вранці" дають змогу сегментувати сюжет на три частини: неділя (перша поява носорогів), що в композиційному вимірі відповідає дії першій, а в просторовому – церковному майданові; понеділок (події в конторі й перевтілення Жана, свідком якого став Беренже), – дія друга, контора та Жанова домівка; а також вівторок (перетворення Логіка, Дудара та Дезі), – дія третя, кімната Беранже. Це забезпечує високий рівень динаміки та підкреслює швидкість невідворотних змін, посилюючи відчуття загрози й безсилля перед обличчям абсолютного зла, утіленням якого стали знайомі та близькі головному герою люди. Відчуття туги, тривоги, неспокою були характерні для багатьох драм автора, адже, на думку А. Мунтяну, джерело театру Е. Йонеско "полягає в смутку людини, яка постійно розмірковує про смерть, в її бунті проти своєї кінечної екзистенції та усвідомленні того, що її супротив є безглуздом, оскільки він завжди завершується лише поразкою" [12: 386], що перегукується з ідеями А. Камю.

Художній простір, підпорядковуючись загальній логіці сюжету, з кожною дією згущується, стискається до розміру кімнати, а головний герой, опиняючись у глухому куті, усвідомлює свою приреченість та єдино можливу потребу боротися за

¹ (Тут і надалі всі цитати з наукових і художніх текстів польською мовою подано в перекладі Вікторії Білявської).

збереження власної людської природи. На початку твору ми бачимо схематично окреслений майдан провінційного містечка з усією притаманною йому атрибутикою: двоповерховий будиночок із бакалійною крамницею, дзвіниця, кав'ярня з терасою, на якій "чимало столів і стільців, що висувуються майже до середини сцени. Біля стільців на терасі запилюжене дерево. Небо блакитне, світло яскраве, стіни дуже білі" [2: 437]. Ідилічно-спокійний містечковий простір із розміреним ритмом життя його мешканців гостро контрастує з хаосом та сум'яттям, яке викликає перша поява носорога. Замкнений і зрозумілий простір міста, позначений маркером "свій", дарує мешканцям відчуття оманливої безпеки, тому на зауваження Жана: "Де се видано? Носоріг, що гуляє собі містом, – це вас не дивує? Такого не можна дозволити! – Беранже позіхає та спокійно відповідає: "Не переймайтеся так, він до нас не дістане" [2: 444].

Серед найбільш поширених у театрі ХХ ст. прийомів, що забезпечують руйнування ілюзії сценічного мистецтва та підсилюють схематичність сконструйованого драматургом художнього простору, є введення в текст п'єси автора як умовної дійової особи [1: 182]. Жан, який дорікає другові за низький рівень виховання та культури, дає пораду: "Замість марнувати всі гроші на горілку, чи не ліпше придбати квитки в театр і подивитися цікаву виставу? Ви хоч знаєте, що таке авангардистський театр, про який зараз стільки говорять? Чи ви бачили п'єси Йонеско? Беранже (до Жана): На жаль, ні! Чув тільки про нього. <...> Жан (до Беранже): Зараз якраз ставлять одну. Неодмінно підіть. <...> Беранже: Це буде чудовий вступ до артистичного життя нашої доби" [2: 451]. Хоча образ самого Е. Йонеско відсутній у драмі, але згадка про його постать значно посилює ефект умовності, що була для автора не самоціллю, а засобом художнього опанування дійсністю [1: 182]. Характеристика ж автора як одного з

найгеніальніших драматургів сучасності, який має суттєво повпливати на культурний розвиток головного героя, надає додаткового відтінку іронії, зважаючи, що дія перша закінчується словами Беранже: "В мене надто тяжко на серці <...>. Окультурюсь якимось іншого разу. (Бере чарку коньяку й п'є)" [2: 461].

Художній простір дії другої картини першої звужується до приміщення контори великого видавництва законодавчих актів, переповненої елементами інтер'єру на кшталт стільців, столів, полиць, стелажів, друкарок, книг, тек. Герої знаходяться серед нагромадження предметів, які формально переповнюють простір. Офіційність атмосфери підкреслюється написами: "Начальник відділу", "Юриспруденція", "Кодекси", "Урядовий вісник", "Податкові закони". Деталізовано зображено стіл на першому плані, за яким працюють Ботар і Беранже. На ньому віддруковані аркуші, чорнильниця, ручки. Проте робочий ритм видавництва порушений надзвичайними чутками про носорога, якого вчора бачили містяни.

Така організація простору контори та відповідна вибірка героїв, які функціонують в офіційному вимірі, становлять собою своєрідну схему суспільства й дають змогу автору ввести обов'язкові для ідейної наповненості драми наративи, серед яких маніпуляція влади задля різновекторного сприйняття й трактування однієї й тієї самої інформації чи події, зміщення акцентів для демонстрації лише окремих їхніх елементів, нормальність, яка корелює не з об'єктивною дійсністю, а із загальнопоширеністю, вимірюється не доведеними фактами, а переконаннями більшості. Кульмінацією дискусії, яка точилася у видавництві, став наступний діалог поміж колегами: "Дезі: Таж перед цим ви казали, що в нас галюцинації, нам привиділось. Ботар: Перед цим – так. А тепер галюцинація перетворилась на провокацію. Дудар: Ну, тоді як ви пояснюєте цей перехід?

Ботар: Панове, та це секрет Полішинеля! Тільки діти нічого в ньому не тямлять. Тільки лицеміри вдають, що нічого не збагнули" [2: 474]. Чутка, доведена спочатку до рангу галюцинації, при вмілому маніпулюванні стала правдивим фактом, який не потребує жодного підтвердження.

Важливим для розгортання сюжету стає перехід від громадського простору міста й контори до приватного в картині другій дії другої та дії третій, що зміщує акценти з колективного на особистісне. Домівка Жана та кімната Беранже представляють практично ідентичний замкнений простір, у якому особливо гостро відчувається безвихідь героїв: "У глибині під стіною Жанове ліжко, зараз він спить у ньому. Посередині сцени стілець або фотель, у ньому сидітиме Беранже. З правого боку посередині двері до ванної кімнати. <...> Посередині двері, що виходять на сходи. У глибині на цьому ж майданчику двері до сусідньої квартири. А нижче в глибині верхній край зашкленених дверей, над якими написано: "Швейцар" [2: 476]. Кімната Беранже нагадує Жанову. "Лише кілька деталей, одна чи дві відмінних меблини показують, що це інша кімната. Ліворуч сходи, сходовий майданчик. Ззаду на ньому двері. Комірчини швейцара нема. У глибині диван. Беранже лежить на дивані, спиною до публіки. Фотель, столик із телефоном. Може, і ще один стіл, стілець. У глибині відчинене вікно. Спереду сцени теж вікно, зазначене рамою" [2: 486]. Проте, незважаючи на подібність просторів, для Жана його кімната стане місцем, у якому він цілковито підпорядкується ідеології та швидко перевтілиться в носорога, а для Беранже – фортецею, де він прийме рішення протистояти колективній істерії та боротися за людську природу до останнього.

У драмі Е. Йонеско наявна художня деталь, яка об'єднує такі різнопланові простори всіх трьох дій і вказує на всепроникність злочинної ідеології, яка оприявнюється лише у своїх наслідках. Такою деталлю є пил/кур'ява. У дії

першій на залитому сонцем міському майдані в атмосфері, яка не передвіщає жодної загрози, біля стільців на терасі ми бачимо запилюжене дерево. У конторі видавництва, де точиться дискусія про правдивість появи носорога, попід стінами стоять стелажі в пилюці з книгами й теками. На вішаках, наче в пилюці, робочі сірі блузи та старі піджаки, які герої один за одним одягають, перетворюючись на однорідний безликий натовп. Поява кур'яви також стане сигналом наближення носорогів: "То був носоріг! Ну й кур'яву зняв!", "Ну й кур'ява знялася...", "По сцені літає кур'ява, знята твариною", "Знову ревіння, шалений тупіт, хмари пилюки" тощо. Також у густій кур'яві зникає звичний для героїв матеріальний світ: «У цю мить загуркотіло. Видно, як від ваги, безперечно значної, обриваються сходи. Зісподу долинає нажахане ревіння. Після того як розвіялась кур'ява від падіння сходів, видно, що сходовий майданчик завис над порожнечою" [2: 469]. "Чути гуркіт обваленої стіни. Кур'ява вкриває частину сцени, за кур'явою не видно й акторів" [2: 499]. Не дивно, що і Дезі хоче вберегти від пилу їхній з Беранже хоча й тимчасовий прихисток: "Коханий, зачини вікно. <...> Кур'ява аж сюди летить. Усе запорошиться" [2: 502].

У драмі С. Мрощка також є згадки про пил, але там ця деталь ужита в більш прямому значенні. Запилюжена весільна сукня чи вкриті пилом старі речі вказують на те, що більшість членів родини не звертають уваги на минуле, і їх не цікавлять традиції, з якими ці речі пов'язані. В іншому фрагменті Артур, головний герой, бажаючи показати свою вищість над рештою, підкреслити свою винятковість, в екзальтації вигукує: "Я вгорі над вами. Я бачу вас унизу. Ви повзаєте в кур'яві та пилу" [11: 104].

Аналізовані драми, незважаючи на подібну абсурдистську поетику, суттєво різняться творчий задум. Е. Йонеско намагався зрозуміти дію механізмів пропаганди та простежити, як

змінюється суспільство під впливом безумовного й безкритичного прийняття будь-якої ідеології, описати феномени автоперсвазії, деперсоналізації та підлаштування поведінки під групові норми [12: 388]. У С. Мрожка натомість родина стає схемою сучасного авторів суспільства, яке, обираючи легший та безвідповідальний шлях конформізму, анархії та формалізму, стає жертвою влади, замість уседозволеності, отримує тоталітаризм і диктатуру, а на прикладі головного героя продемонстровано психологію влади. Тому й представлення часових вимірів у драмах обох авторів відрізнятиметься. У Е. Йонеско описані події можуть відбутися у будь-якій умовній точці на часовій осі. У С. Мрожка простежуємо змішання часових пластів у довільний спосіб, що додатково підкреслює специфічне конструювання простору: "Кожен предмет походить з іншої епохи та з іншого стилю" [11: 11]. Дійові особи належать до різних поколінь, автор їх визначає в стосунку до головного героя: бабуся Євгенія та її брат, дядько Євгеній, – представники найстаршої генерації, Елеонора, Стоміль – батьки головного героя, Едек – партнер із вусиками, одного віку з ними, а також сам Артур, юнак двадцяти п'яти років, студент філософії та медицини, та Аля, дівчина вісімнадцяти років – кузинка та його майбутня наречена.

У центрі сюжету перебуває Артур, який намагається подолати наслідки минулого, постійно стикаючись із ними в теперішньому, і бореться, як йому здається, за своє краще майбутнє. Тому умовне "сьогодні" постійно стикатиметься з минулим. На відміну від "Носорогів", автор навіть у ремарках не подає жодних часових характеристик. Спорадично в тексті трапляються окреслення "вранці", "завтра", "післязавтра", "у вівторок", за якими ми можемо встановити, що події відбуваються протягом доби: від пізнього ранку першого дня до полудня наступного. Проте не лише читач/глядач не може визначити конкретний часовий вимір. Самі герої

загублені у звалищі часу та простору, їх у глухий кут заводить, здавалося б, елементарне питання: коли це було? Елеонора та Стоміль, пригадуючи, з яким захватом бунтували проти загально прийнятих норм, із величезними труднощами окреслюють час: "Елеонора: Хвилиночку, хвилиночку, зараз порахую, чекай... одружилися в тисяча дев'ятсот... хвилиночку, не заважай... Артур народився в тридцятому, ні почекай... в сороковому... <...> Не заважай, у мене все переплуталося... (рахує в пів голосу цілком поглинута процесом)... Тисяча дев'ятсот чотирнадцятий... Тисяча дев'ятсот вісімнадцятий... Тисяча дев'ятсот двадцять другий... (Елеонора все ще ходить по сцені, не може відволіктися від підрахунків) <...>. Стоміль, є, є!!! Уже порахувала. Це сталося в тисяча дев'ятсот двадцять восьмому! Стоміль: Що? Елеонора: (ошелешено) Вже не пам'ятаю" [11: 25–26].

Стоміль, відстоюючи власні переконання та намагаючись у дискусії з Артуром окреслити внесок старшого покоління у позитивні зміни, які є звичними та зрозумілими в сьогоденні, зазначає: "Коли ми були в твоєму віці, будь-який конформізм уважали ганьбою. Бунт! Тільки бунт мав для нас цінність! <...> Думаєш, ми були просто сліпими анархістами? Ми були також маршем до майбутнього, рухом, історичним процесом. Бунт – це прогрес у потенційній фазі. Ми не позбавлені заслуг перед історією. Бунт є скелею, на якій прогрес будує свій храм. Чим більший бунт, тим більша будівля. І ти можеш мені повірити, ми підготували велику ділянку для нього. Я лише об'єктивно зобразив нашу роль в історії, незалежно від наших намірів. Ми завжди йшли своїм шляхом. Але цілком заперечуючи всі старі норми, ми прокладали шлях майбутньому" [11: 27]. Проте Артур бунтує проти відсутності будь-яких правил, до чого призвела така, як він вважає, безвідповідальна поведінка батьків у минулому. "Артур: Бунтувати проти вас? А ви хто? Невиразна маса, аморфне створіння,

світ, розділений на атоми, натовп без форми та конструкції. Ваш світ вже не потрібно навіть руйнувати. Сам розлізеться. Стоміль: Чи це означає, що ми вже ні на що не здатні? Артур: Ні на що. Елеонора: а може хоча б спробував бунтувати? Артур: Немає чого пробувати, марна справа. Ви стали потворно толерантні" [11: 29–30]. Тож він вирішує, незважаючи на думку та протести членів родини, збудувати новий світ, установити новий, лише йому одному зрозумілий порядок, що забезпечить світле майбутнє всім.

Просторові характеристики дії першої покликані підтримати та унаочнити той хаос, у якому, на думку автора, перебуває суспільство, охоплене конформізмом, анархією та формалізмом. Перед нами кімната з високою стелею, з кількома ідентичними дверима, високими, темними, у стилі старих солідних квартир початку двадцятого століття. У всьому довкола прочитуємо риси втраченої старосвітськості. Увагу на себе звертає передовсім великий стіл на вісім персон із комплектом стільців, крісла, велике настінне дзеркало, диван, маленькі столики. Але це все встановлено несиметрично, наче перед або відразу після переїзду. Також сцена у багатьох місцях задрапована тканиною, яка то звисає, то лежить згорнута, то напіврозгорнута, що створює ефект розмитості, розмазаності, деконтуризації приміщення. Довкола розгашовані, на перший погляд, абсолютно випадкові речі: старий чорний дитячий візок на високих і тонких колесах, запилюжена весільна сукня, котелок, велика порожня пташина клітка без дна, жіночий черевичок, чоловічі бриджі для верхової їзди. Усе справляє враження помилковості, випадковості, неохайності. "Артур: (б'є кулаком по столу) У цьому будинку панує інерція, ентропія й анархія! Коли помер мій дідусь? Десять років тому. І ніхто не думав з того часу прибрати катафалк! Це незрозуміло! Добре, що хоча б прибрави дідуся! Євгеній: Дідуся більше не можна було тримати! Артур: Я маю

на увазі не деталі, а принцип. Стоміль: (потягуючи каву, нудно) Невже? Артур: (піднімається і бігає по сцені) Що вже говорити про дідуся. Я народився двадцять п'ять років тому, і до цього часу мій дитячий візок тут! (б'є візок ногою). Чому не на горищі? І що це таке? Весільна сукня моєї тітки, (витягує запорошений серпанок з купи мотлоху). Чому не в шафі? Бриджі для верхової їзди дядька Євгенія! Чому вони досі тут, якщо останній кінь, на якому він їздив, помер бездітним сорок років тому? Тут немає порядку, немає сьогоднішнього. Тут не можна вільно дихати, ходити, жити!" [11: 22–23].

Саме в такому просторі проявляється бунт Артура проти знецінення будь-яких традицій та панування анархії, він постійно повторює: "Я не можу жити в такому світі! Я хочу запанувати над ситуацією" [11: 10]. На його думку, саме повернення до впорядкованості попередніх епох, яку знищили батьки своєю жагою цілковитої свободи, може стати основою майбутнього. "Артур: І що ви створили? Цей бордель, де нічого не функціонує, бо все дозволено, де немає ані правил, ані винятків? Стоміль: Є тільки одне правило: не соромитися і робити те, чого бажаєш. Кожен має право на щастя. <...> Артур: Отруїли цією своєю свободою цілі покоління вздовж і впоперек" [11: 26].

Події в дії другій відбуваються вночі, просторові характеристики залишаються без змін. Артур знаходить соратника в побудові нового світу в особі дядька Євгенія, який має йому допомагати, а гаслом стають слова головного героя: "Бути пильним, мовчати, тримати очі відкритими до всього і бути готовим" [11: 40]. На думку Артура, підґрунтям нового світопорядку має бути відновлення колишніх "правильних" норм, які були безповоротно "зіпсовані" попередніми поколіннями. Їхнім уособленням повинно стати весілля. Тому на слова Алі – майбутньої нареченої – у контексті згоди на шлюб: "Я повинна це ще обміркувати", Артур відповідає: "Що тут ще обміркувати! Справа ясна, як день. Я повинен відбудувати світ, і для

цього мені потрібен шлюб. Це ж зрозуміло?" [11: 57]. Наступним кроком має бути відновлення моральності у власній родині. Артур переконує батька вбити Едка, коханця Елеонори. Проте Сторміль не прагне задуманої сином трагедії.

Дія третя знову відбувається при "денному світлі". Складається враження, що родина ретельно готується до весілля Артура та Алі. Те саме приміщення, але жодного сліду попереднього безладу. Перед нами класична міщанська вітальня початку двадцятого століття. Зникли розмитість, розмазаність і деконтуризація. Хаотичне драпування тканиною, яке загалом надавало сцені вигляду незастеленого ліжка, змінилося класичним виглядом [11: 77]. Але попри вдаваний лад, який підкреслено впорядкованістю простору, родина далека від нормального існування. Артур усе ще шукає нову ідею, переконуючись, що форма не може врятувати світ. Проте раптова смерть бабусі Євгенії наштовхує юнака на думку, що основою його теорії може стати саме смерть: "Гарна ідея... Дякую, бабуню, я використаю її" [11: 101]. Артур відчуває себе й пророком, і месією одночасно: "Я проведу вас у щасливе майбутнє" [1: 102].

Диктатуру як абсолютне вираження влади розцінено як щось цілком неминуче та конче необхідне: "Якщо немає нічого, і навіть бунт неможливий, то що можна створити з нічого, щоб воно було? <...> Можливою є лише влада. Тільки владу можна створити з нічого. Тільки влада є, навіть якщо нічого іншого немає. <...> Треба лише бути сильним та рішучим. Подивіться на мене. Я вінець ваших мрій. Чи влада також не є бунтом? Бунт у формі порядку, бунтом гори проти низу, вищості проти нижчості. Вершина потребує низини, низина – вершини, щоб продовжувати бути собою. У владі зникає суперечність поміж

протилежностями. Я – ані синтез, ані аналіз, я – дія, воля, енергія! Врешті я – сила! Я присутній понад, усередині та коло всього. Дякуйте мені, я повернув вашу молодість. Це все для вас! Усе є в мені, тут! (б'є себе в груди). Межі можна перетинати. Влада над життям та смертю, що ще може дати більше панування? Відкриття просте та геніальне" [11: 104].

Він насолоджується всездозволеністю перетнутої межі: "Смерть є у вас, як соловей у клітці, від мене лише залежить, чи його випустити" [11: 107]. Проте у фіналі головний герой зазнає поразки, сам стає жертвою системи, якій поклав початок, проголосивши її основою смерть і насильство. Едек, який є втілення перемоги грубої фізичної сили, убиває Артура, а драма закінчується символічним танго "La Cumparsita" у виконанні Едка та Євгенія, який, за логікою танцю, цілком підпорядкований останньому.

Висновки й перспективи дослідження. Серед спільних рис можна виокремити характерний для п'єс обох митців умовно не визначений часопростір, що відповідає природі абсурдистської драми. Проте в "Носорогах" простір видозмінюється, проходить трансформацію від відносно відкритого майдану провінційного містечка, контори видавництва до домівки Жана та кімнати Беранже. Закритий простір кімнати дає змогу підкреслити розпачливу безвихідь, у якій опинився головний герой, з останніх сил боронячи власну людську сутність. У "Танго" зовнішнє приведення закритого простору кімнати до упорядкованості, що відбувається різко та безумовно, контрастує з моральним занепадом та фізичним знищенням Артура під тиском ним же вибудованої системи. Перспективою дослідження може бути типологічне зіставлення у світлі теорії абсурду інших драм обох митців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк : ПВД "Твердиня", 2017. 532 с.

2. Йонеско Е. Носороги. Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард. К.: Основи, 1993. С. 437–510.
3. Камю А. Міф про Сізіфа. Есе про абсурд. К.: Портфель, 2015. 105 с.
4. Капелюх Д. Функціональні особливості вступної ремарки в драматичному творі. *Синopsis: текст, контекст, медіа*. 2018. № 3. С. 26–35.
5. Комінярський І. Джордж Рига та Славомір Мрожек: спільне і відмінне. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. 2014. № 9. С. 70–73.
6. Конєва Т., Тарасова Н. Концепт "абсурд" у п'єсі Е. Йонеско "Носороги". *Філологічні науки*. 2011. Вип. 1. С. 47–54.
7. Мартинюк В. Принцип абсурдного в дискурсі абсурду. *Парадигма*. 2009. Вип. 4. С. 210–224.
8. Семак О. Ігор Костецький та Ежен Йонеско: типологія художнього мислення. *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. № 3. С. 150–156.
9. Kasperski E. W stronę poetyki paradoksu i absurdu. *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*. 2004. Nr 3. S. 15–30. S. 22.
10. Klimczak D. P. Od patafizyki do metafizyki dramatu i teatru absurdu. *COLLOQUIA COMMUNIA*. 2003. I (74), I–VI. S. 467–497.
11. Mrożek S. *Tango. Utwory sceniczne*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1973. Tom 2. 236 s. S. 10–115.
12. Munteanu A. Różnice i podobieństwa koncepcji światopoglądowych w sztukach Eugène'a Ionesco i Sławomira Mrożka. *Zarządzanie w Kulturze*. 2014. Tom 15. Numer 4, S. 385–390.

REFERENCES (TRANSLATED & TRANSLITERATED)

1. Vasyliiev, Ye. (2017). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii: monohrafiia [Contemporary dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations: monograph]. Lutsk: PVD "Tverdnyia". 532 p. [in Ukrainian].
2. Yonesko, E. (1993). Nosorohy. Frantsuzka piesa 20 stolittia. Teatralnyi avanhard. [Rhinoceros. French play of the 20 century. Theatrical avant-garde]. K.: Osnovy. PP. 437–510. [in Ukrainian].
3. Kamiu, A. (2015). Mif pro Sizifa. Ese pro absurd. [The myth of Sisyphus. An essay about absurdity]. K.: Portfel. 105 p. [in Ukrainian].
4. Kapeliukh, D. (2018). Funktsionalni osoblyvosti vstupnoi remarky v dramatychnomu tvori. Synopsys: tekst, kontekst, media. [Functional features of the introductory remark in a dramatic work]. No. 3. PP. 26–35. [in Ukrainian].
5. Kominiarskyi, I. (2014). Dzhordzh Ryha ta Slavomir Mrozhek: spilne i vidminne. [George Riga and Sławomir Mrożek: common and different]. *Naukovyi visnyk Skhidnoievropeiskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky. Filolohichni nauky. Literaturoznavstvo*. No. 9. P. 70–73. [in Ukrainian].
6. Konieva, T., Tarasova, N. (2011). Kontsept "absurd" u piesi E. Yonesko "Nosorohy". [The concept of "absurdity" in E. Ionesco's play "Rhinoceros"]. *Filolohichni nauky*. Iss. 1. P. 47–54. [in Ukrainian].
7. Martyniuk, V. (2009). Pryntsyp absurdnoho v dyskursi absurdu. [The principle of the absurd in the discourse of the absurd]. *Paradyhma*. Iss. 4. P. 210–224. [in Ukrainian].
8. Semak, O. (2019). Ihor Kostetskyi ta Ezhen Yonesko: typolohiia khudozhnoho myslennia. [Igor Kostetsky and Eugène Ionesco: typology of artistic thinking]. *Prykarpatskyi visnyk NTSh. Slovo*. No. 3. P. 150–156. [in Ukrainian].
9. Kasperski, E. (2004). W stronę poetyki paradoksu i absurdu. [Towards the poetics of paradox and absurdity]. *Śląskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska*. No. 3. PP. 15–30. P. 22. [in Polish].

10. Klimczak, D. P. (2003). Od patafizyki do metafizyki dramatu i teatru absurdu. [From pataphysics to the metaphysics of drama and the theatre of the absurd]. COLLOQUIA COMMUNIA. I (74), I–VI. PP. 467–497. [in Polish].
11. Mrozek, S. (1973). Tango. [Tango]. Utwory sceniczne. Kraków: Wydawnictwo Literackie, Vol. 2. 236 p. PP. 10–115. [in Polish].
12. Munteanu, A. (2014). Różnice i podobieństwa koncepcji światopoglądowych w sztukach Eugène'a Ionesco i Sławomira Mrożka. [Differences and similarities of worldview concepts in the plays of Eugène Ionesco and Sławomir Mrozek]. Zarządzanie w Kulturze. Vol. 15. No. 4. PP. 385–390. [in Polish].

Стаття надійшла до редколегії: 04.04.2023

Схвалено до друку: 26.05.2023