

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені В. Н. КАРАЗІНА

ФІЛОЛОГІЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

**ДРАМА І. КОСТЕЦЬКОГО «БЛИЗНЯТА ЩЕ ЗУСТРІНУТЬСЯ»
В КОНТЕКСТІ «ТЕАТРУ АБСУРДУ»**

Кваліфікаційна робота
студентки IV курсу
першого (бакалаврського) рівня
вищої освіти
спеціальності 035 «Філологія»
спеціалізації 035.01 «українська
мова і література»
Тарасенко Діани Володимирівни

Науковий керівник:
Кремінська Інна Миколаївна,
кандидат філологічних наук,
доцент закладу вищої освіти

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
Розділ 1. РЕЦЕПЦІЯ ДРАМИ І. КОСТЕЦЬКОГО «БЛИЗНЯТА ЩЕ ЗУСТРІНУТЬСЯ» В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....	6
Висновки до розділу 1.....	21
Розділ 2. ПОНЯТТЯ «ТЕАТР АБСУРДУ».....	24
Висновки до розділу 2.....	38
Розділ 3. ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ П'ЄСИ І. КОСТЕЦЬКОГО «БЛИЗНЯТА ЩЕ ЗУСТРІНУТЬСЯ».....	40
Висновки до розділу 3.....	58
ВИСНОВКИ	59
ЛІТЕРАТУРА	65

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Драматургія І. Костецького, що налічує шість п'єс, є об'єктом вивчення з боку літературознавців, що засвідчує поява ґрунтовних дисертацій, монографій, наукових статей (О. Вісич, О. Бондарева, М. Багрій, Ю. Барабаш, О. Любенко, О. Семак та ін.). «Близнята ще зустрінуться» за життя автора не була поставлена на сцені, як і інші тексти митця. П'єси письменника є унікальним явищем в історії української літератури другої половини ХІХ століття.

Рецепція твору «Близнята ще зустрінуться» оприявнює дискусійні питання щодо вияву абсурдизму в п'єсі автора, його мистецького світобачення та значення «театру абсурду», впливу на розвиток драматургії й українського абсурдизму зокрема. Питання стильової своєрідності І. Костецького досі залишається нерозв'язаним, проте більшість дослідників характеризують драматургію митця як експериментальну, синтетичну. На думку дослідників, п'єса «Близнята ще зустрінуться» має риси барокового театру (М. Багрій), модерністської (С. Павличко), експресіоністської, постмодерністської поетики (О. Бондарева). Натомість низка науковців не вважають твір письменника зразком «театру абсурду» (Ю. Барабаш). Дискусія про дотичність п'єси «Близнята ще зустрінуться» до зразків «театру абсурду», впливу абсурдизму на художню своєрідність твору досі залишається нерозв'язаним. Літературознавці досі не дійшли висновку щодо того, чи свідомо митець звертався до поетики «театру абсурду», чи це результат його експериментальних пошуків під впливом тогочасних мистецьких тенденцій, що зумовлює *актуальність теми роботи*.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Кваліфікаційну роботу виконано в науковому семінарі «Українська драматургія 20-х рр. ХХ ст. – початку ХХІ ст.» на кафедрі історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна

відповідно до тематичного плану її наукових досліджень: «Жанрово-стильові особливості та поетика української літератури ІХ–ХХІ століть».

Мета й завдання студії. Мета кваліфікаційної роботи полягає в дослідженні впливу абсурдизму на поетику п'єси «Близнята ще зустрінуться». Для реалізації цієї мети заплановано розв'язати такі **завдання**:

- здійснити огляд наукових джерел, присвячених аналізу п'єси І. Костецького «Близнята ще зустрінуться»;
- розглянути історію понять «абсурд», «театр абсурду» в теорії літератури;
- дослідити особливості художнього втілення абсурдизму в п'єсі І. Костецького «Близнята ще зустрінуться».

Об'єктом дослідження є драма І. Костецького «Близнята ще зустрінуться».

Предмет дослідження – особливості художнього вияву абсурдизму в картині світу «Близнята ще зустрінуться».

Методи дослідження. Теоретико-методологічною основою для вивчення п'єси І. Костецького «Близнята ще зустрінуться» є праці науковців, які досліджували драматургію письменника (О. Грицай, Ю. Шерех, С. Павличко, О. Любенко, М. Багрій-Миськів, І. Дзюба, Ю. Барабаш, О. Вісич, Ю. Ковалів, О. Семак, О. Бондарева та ін.). Об'єкт вивчення кваліфікаційної роботи зумовив звернення до робіт дослідників з теорії абсурду, «театру абсурду» (В. Муқан, Є. Подольська, О. Петінова, С. Шевченко, Ю. Макаренко та ін.). При написанні студії використано такі методи дослідження, як мотивний, елементи культурно-історичного, інтертекстуального підходів до аналізу художнього твору.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в роботі було розглянуто наукові студії, присвячені п'єсі І. Костецького та теорії абсурдизму. Було проаналізовано особливості поетики «Близнят ще зустрінуться» в контексті «драми абсурду» (система мотивів, особливості художнього часу і простору, номінація, інтертекстуальність, композиційні особливості), що засвідчує близькість естетики твору письменника до «театру

абсурду».

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що основні положення й висновки кваліфікаційної роботи можуть стати основою подальших досліджень, наприклад, для написання курсових студій; бути використані при викладанні в школах, ліцеях, гімназіях і гуртковій роботі.

Апробація результатів студії здійснювалася в межах наукового семінару «Українська драматургія 20-х рр. ХХ ст. — початку ХХІ ст.» та на засіданнях кафедри історії української літератури Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна; ІХ міжнародній науково-практичній студентській конференції «Медіакомунікації та інформаційна діяльність як складники сучасних соціосистем» (20–21 березня 2024 р., Національний університет «Одеська політехніка», м. Одеса).

Структура роботи визначається його метою й завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку літератури. Загальний обсяг дослідження складає 64 сторінки та 18 сторінок використаної літератури (113 джерел).

РОЗДІЛ 1

РЕЦЕПЦІЯ ДРАМИ І. КОСТЕЦЬКОГО «БЛИЗНЯТА ЩЕ ЗУСТРІНУТЬСЯ» В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

Об'єктом дослідження кваліфікаційної роботи є п'єса І. Костецького «Близнята ще зустрінуться». У цьому розділі обрано хронікальний принцип упорядкування аналізованих праць авторів, які досліджували зазначену драму (Ю. Шерех, О. Вісич, С. Павличко, М. Багрій, О. Семак, О. Бондарева, Ю. Барабаш та ін.) з метою виявити дискусійні питання, що є перспективними для подальшого дослідження. Сучасні дослідники достатньо ґрунтовно інтерпретують письменницьку діяльність митця, водночас першими звернулися до вивчення його драматургії еміграційні вчені.

Ю. Шерех називає І. Костецького «європеїстом», аргументуючи своє твердження його експериментаторською творчістю, який уважав, що «Україна і українська література повинні принести світові вселюдську правду» [Шерех, 1964, с. 200]. Він характеризує стиль письменника як «джойсівсько-гемінгвеївську манеру» письма, що одночасно тяжіє до висвітлення індивідуального та спільного й «відповідає ідеям вселюдського гуманізму» [Шерех, 1964, с. 200], у якій автор головно приділяє зображенню внутрішнього світу людини – свідомого й підсвідомого [Шерех, 1964, с. 200]. Критик досить високо оцінює п'єсу І. Костецького «Близнята ще зустрінуться», у якій сюжет «доведено мало не до віртуозності» [Шерех, 1964, с. 264]. Проте Ю. Шерех не підтримував «надмір експериментальності... в загальноМУРівських виданнях» і подав до друку текст досліджуваної нами драми в «сконденсованому», скороченому варіанті [Шерех, 1991, с. 391]. Г. Грабович пише, що І. Костецький, «бувши нігілістом в очах традиціоналістів», у дійсності «був протейчним творцем, нібито стихійним, а по суті програмовим експериментатором у поезії, прозі й драмі...» та «провокатором українського літературного життя» (цит. за [Багрій-Миськів, 2012, с. 35]). Натомість

О. Грицай досить критично оцінює творчість І. Костецького, вважаючи його драматургію «банкротською» та «косавщиною»: «Це безпросвітне елімінування старого національного духа в драмі. Це онікчемнювання української духовності» [Грицай, 2014, с. 58], а п'єси — «нікчемні бздурства» та «пів-божевільні нісенітниця» [Грицай, 2014, с. 58, 79]. Він засуджує критиків, зокрема В. Державина, котрі схвально відгукувалися про його драми, убачаючи в них «...богзна які серйозні почини нового мистецтва» [Грицай, 2014, с. 58]. Крім цього, акцентує увагу на «божевільності» автора, свідченням чого, на думку О. Грицай, є його п'єса «Спокуси несвятого Антона»: «...для авторів типу Ігоря Костецького створити в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів» [Грицай, 2014, с. 79]. На думку С. Павличко, п'єси І. Костецького «Спокуси несвятого Антона», «Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину» за певними аспектами тяжіють до «театру абсурду». Дослідниця відзначає, що на появу цих драм вплинула європейська модерністська проза, разом із тим вони хронологічно випереджають драматургію Е. Іонеска та С. Беккета.

Літературознавиця вважає, що драматургійні експерименти автора складно назвати успішними, адже «театральним творам бракувало художньої цілісності й природності, вони скоріше ілюстрували його концептуальний нігілізм» [Павличко, 1999, с. 357]. У п'єсах І. Костецького наявні ознаки «театру масок»: дійові особи «не типи, не характери, взагалі не люди — просто маски» [Павличко, 1999, с. 360]. Водночас, зауважує науковиця, театр митця, у якому гостро порушено питання «...відчуття розпаду українського життя» [Павличко, 1999, с. 363], не був реалістичним чи соціальним, але й «...не став... символістським чи експресіоністичним» [Павличко, 1999, с. 360]. С. Павличко характеризує всі три п'єси автора як абсурдистські, що побудовані за однаковим композиційним принципом: складаються з дій та інтермедій і мають ознаки модерністської поетики, звідси звернення до абсурдизму, абстракціонізму, маскараду, вертепу, потоку свідомості, має місце «...уповільненість часу дії та його сконденсованість», через що його

тексти «переобтяжені сучасними театральними прийомами» [Павличко, 1999, с. 360] і їм властива малоподієвість. За допомогою дійових осіб-масок, які позбавлені маркерів ідентичності, І. Костецький утілює свою концепцію життя-театру, згідно з якою люди — це актори, що суголосно модерністській ідеї Ф. Ніцше «про алієнацію особи від свого “я”» [Павличко, 1999, с. 361]. До речі, драматург прагнув окреслити основні принципи «театру модерності», що були сформульовані ним у статті «Три маски» [Павличко, 1999, с. 359]. Так у «Близнятах ще зустрінуться» учасники балу, чиї обличчя приховані під масками, уособлюють собою «модерних людей», «голоси буття». Авторка монографії порівнює їх з Пруфроком Т. С. Еліота, бо вони є «маленькими людьми з маленькими почуттями» [Павличко, 1999, с. 361].

За твердженням О. Любенко, І. Костецький не належить до митців-абсурдистів, натомість є письменником-урбаністом, який пов'язував розвиток вітчизняної літератури насамперед з її «європеїзацією», тому появу «справжньої експериментальної української драми» асоціює насамперед з автором досліджуваної п'єси [Любенко, 2005, с. 36]. Учена також заперечує тезу про І. Костецького як «повного нігіліста», оскільки у творчості він використовує «форму діалектично-контрастних пар», «деструктивний конструктивізм», що дає можливість співвідносити його тексти з абсурдистською літературою.

О. Любенко перелічує наявні в п'єсах І. Костецького риси «прагнення до нефігуративності»: гра з масками, фантазмагоричність, руйнування мови, «розщеплення структурних зв'язок» [Любенко, 2005, с. 37], «шизофренічна нестабільність тексту» [Любенко, 2005, с. 38] тощо. Драматизму письменника, на думку дослідниці, властива «об'єднавча опозиційність», що виявляється в особливостях їхньої будови та в принципах характеротворення, сполученні елементів поезики «авангардного письма й барокового театру» [Любенко, 2005, с. 38]. У п'єсі «Близнята ще зустрінуться» простежується модель «діалектично-контрастних пар», ускладнена мотивом двійництва, при чому головні дійові особи — «персонажі-ідеї: “вбивства і не вбивства”» [Любенко,

2005, с. 40], через що твір скоріше є «п'єсою ідей». Головною ж інтригою драми, за твердженням літературознавиці, є зміна масок. Науковиця аналізує номінування героїв: близнята мають однакове ім'я з відмінним маркуванням: Тогобічний — утілення ідеї невбивства, Тутешній — убивства заради мети. Образ Тереси можна інтерпретувати як «будь-хто» і та, яка втрачає власну індивідуальність. Зазначено, що абсурдний часопростір твору має приховані натяки на країну місця подій, національність персонажів. О. Любенко в «Близнятах ще зустрінуться» виділяє такі риси абсурдистської драми: нелогічність зв'язків, незвичайні діалоги персонажів, притаманні більшою мірою п'єсам екзистенціалістів, гра слів, пантоміма. Отже, відрізняють «виставу в масках» І. Костецького від абсурдистської драми С. Беккета та Е. Йонеска «принципова неможливість екзистенційного вибору» персонажами, які позбавлені власної волі і є лише ляльками, а також такі художні засоби, як образ маски, «руйнування», порушення мовленнєвих логічних зв'язків, використання фантастики, дуалізм героїв, що «не передбачають метафізичного впливу на читача» [Любенко, 2005, с. 41].

Н. Лисенко-Ковальова стверджує, що поява експериментальної драми І. Костецького зумовлена необхідністю модернізувати українську еміграційну літературу. Авторка статті вважає, що автор у п'єсах послідовно зображує «психологію роздвоєності». Хронотоп досліджуваного твору літературознавець визначає як «метахронотоп — просторо-часовий вакуум, де з'являються порожні (безособові) метаперсонажі» [Лисенко-Ковальова, 2011, с. 180]. Ці дійові особи не мають власної особистісної ідентичності, за їхньою маскою нічого не ховається, оскільки це «актори “без властивостей”» [Лисенко-Ковальова, 2011, с. 180]. Вони не тільки позбавлені індивідуальності, а й залежать безпосередньо від іншої «маски», про що свідчить поява персонажів на сцені виключно парами. Таке зображення персонажів зумовлене суперечливою природою людської сутності, де «одна частина прагне єднання, творчості, Еросу», друга — поривається до «руйнації, знищення, Танатосу» [Лисенко-Ковальова, 2011, с. 180—181].

В авторефераті дисертації, присвяченому творчості І. Костецького, М. Багрій охарактеризує стиль драми «Близнята ще зустрінуться» як гетерогенний та експериментальний. Вона виділяє такі риси експресіоністської тематики й поетики п'єси: теми смерті та страждання, проблеми, як сенс буття, причини самотності, пошук людського єднання, що «...завершується доведенням неможливості для сучасної людини звільнитися від внутрішньої дисгармонії та власної недосконалості...» [Багрій, 2013, с. 12], використання контрасту і прийому масок. М. Багрій аналізує також християнські мотиви в його творчості; доходить висновку, що письменник поєднує «традиційну» поетику з модерними художніми шуканнями [Багрій, 2011, с. 197]. Також студіює особливості поетики драматурга в контексті його поглядів на театр. Літературознавиця зауважує, що теоретична концепція митця базується на авторсько-інтуїтивному розумінні явища стилю та висвітлює його літературні пошуки [Багрій, 2015 с. 13—14].

М. Багрій називає І. Костецького «одним із перших творців української драми парадоксу» [Багрій, 2013, с. 12], у якій панує абсурдність та ірраціоналізм, відсутній об'єктивний часопростір. Натомість певні дійові особи, наприклад, Коментатор, здатні руйнувати «ілюзію спонтанності». Учена зазначає, що в його п'єсах також представлені риси барокової драматургії: інтермедійні вставки; ознаки містерії, що на рівні композиції тексту співвідносяться з такими етапами буття, як життя, смерть та апокаліпсис [Багрій, 2013, с. 14—15]; «концепція маски» як необароковий прийом, що «...ускладнена ідеєю двійництва, а загальний калейдоскоп масок позначає принципову неможливість вибору й фігуративність буття» [Багрій, 2013, с. 14]. Творчій спадщині І. Костецького властиве моделювання «кризової» ситуації, тому мета героїв – віднайти свою сутність – набуває подекуди знижено-пародійного характеру: «...персонажі або не наважуються подолати межу, або не відчують важливості конкретного випадку у власній долі, або залучені до нього випадково» [Багрій, 2013, с. 14].

Науковиця осмислює дуальність дійових осіб драми крізь призму

символічного «зіткнення свідомого й підсвідомого» [Багрій, 2013, с. 15], а також «...політичних позицій для національної ідентифікації» [Багрій, 2013, с. 15]. На противагу близнюкам, п'ять безіменних пар уособлюють собою пасивний натовп, який «не пройшов стадії самоусвідомлення» [Багрій, 2013, с. 16]. М. Багрій аналізує також екзистенційну проблематику драматургії І. Костецького, котрий як провідну порушує проблему дисгармонії особистості шляхом «безпосереднього переживання конфлікту з світом» [Багрій, 2022]. Дійові персонажі його п'єс «протистоять оточенню» за допомогою гри в маски, ідей, слів, імітування безглуздя буття, усамітнення, зберігаючи таким чином себе. Тереза, позбавлена власних переконань і душевної гармонії, є «типом сучасної спустошеної особистості» [Багрій, 2022]. Дослідниця зазначає, що у драмі «Близнята ще зустрінуться» порушено також екзистенційну проблему кризи світу й індивіда, невдалих спроб покращити буття різними формами філософій і політичної боротьби, що оприявнює «глибинну буттєву тугу митця за образом вільної від усіляких комплексів людини» [Багрій, 2022], яка відображається в руйнуванні картини життя, зневірі в гуманізмі і прогресі тощо.

В. Атаманчук аналізує художнє втілення естетики абсурду у творі «Дійство про велику людину». Науковці досліджують також і прозу письменника. Так В. Василенко у статті наголошує на тому, що важливим у письменницькій спадщині І. Костецького є експериментування у прозі (технічні та формальні аспекти) [Василенко, 2023, с. 44]. Ідею «плинної» ідентичності за допомогою «ігрового ставлення до дійсності», зміну ролей у зв'язку з вимогами ситуації (наприклад, зміна імені як маркер подвійної ідентичності) розглядає О. Полюхович [Полюхович, 2013, с. 64]. І. Бурлакова крізь призму екзистенційного дискурсу досліджує концепцію «двійництва», «роздвоєності» у «Повісті про останній сірник...» [Бурлакова, 2018].

І. Дзюба визначає жанр драми «Близнята ще зустрінуться» як експериментальна протоабсурдистська п'єса антифашистського спрямування, подібно до «Черніці», «Смерті кардинала», «Спокуси не святого Антона»,

«Дійства про велику людину». Зазначено, що М.-Р. Стех справедливо вважає І. Костецького «одним з найоригінальніших наших письменників-авангардистів» (цит. за [Дзюба, 2014]). Поетика автора є ближчою до сучасної української літератури, ніж до періоду 1920—1930-х рр., тобто пізнього модернізму: «...за нормальних історичних обставин твори Костецького <...> підготували б публіку до сприйняття нашого наймолодшого літературного покоління — С. Жадана, Г. Прохаська, Ю. Іздрика...», проте «...вийшло так, що вони підготували нас до сприйняття Костецького» (цит. за [Дзюба, 2014]).

О. Семак у драматургії І. Костецького, зокрема п'єсі «Близнята ще зустрінуться», виділяє такі рівні проблематики, як національна, загальнолюдська та моральна, яку письменник трактує через вплив «поєднання української ментальності з осмисленням філософських концепцій Заходу» [Семак, 2017, с. 248]. Науковиця зазначає, що в досліджуваному творі автор порушує екзистенційні проблеми роздвоєння людини, яка «намагається поєднати християнське смирення й активну протидію насильству» [Семак, 2017, с. 249], а також «часу як характеристики людського буття» [Семак, 2017, с. 249]. У тексті Святослави втілюють способи протидії окупаційному режиму й одночасно символізують «дві складові людської сутності» [Семак, 2017, с. 249]; «проблему розриву сімейної, родової, духовної єдності» [Семак, 2017, с. 249]. Дія, у якій відбувається жонглювання жакетом з вибухівкою в кишені, розкриває «проблему відповідальності за момент часу, який переживаєш» [Семак, 2017, с. 249]. На відміну від європейських драматургів, І. Костецький у творчості демонструє сподівання на позитивне розв'язання кризової ситуації. Дослідниця виділяє в п'єсі такі риси «театру абсурду»: повторення в різних варіаціях речення, одночасне розгортання діалогів, так званий метадіалог, наявність контрастних діалектних пар, можливість по-різному трактувати систему образів, розгортання сюжету через абсурдні ситуації.

За твердженням літературознавці, письменник є новатором, оскільки вперше в історії української драматургії він звертається до «стилю потоку свідомості та “театру абсурду”» [Семак, 2017, с. 252]; рецепції естетики доби

Бароко, зокрема «осмислення людської сутності» та проблеми роздвоєння героїв [Семак, 2017, с. 254—255]. Також І. Костецькому властиве використання традицій модерної та реалістичної драматургії: «зіткнення об'єктивної та суб'єктивної реальностей», у мовленні персонажів можна простежити риси національного, які «визначають екзистенційну вартість конкретної особи» та загальнолюдського [Семак, 2017, с. 255].

О. Семак порівнює п'єси І. Костецького з творчістю Е. Іонеска («Носороги», «Стільці» тощо), відзначаючи, що драмам українського автора властивий вплив філософських ідей, театру абсурду та західноєвропейської літератури другої половини ХХ ст. Літературознавиця зауважує, що важливого значення в характеротворенні персонажів набувають особливості номінації, зокрема «...попарне об'єднання за іменами» [Семак, 2019, с. 152], наприклад, несподіване протиставлення таких героїв, як Святослав Тутешній і Святослав Тогобічний, Петро Тутешній — Петро Тогобічний, у чому дослідниця убачає авторську іронію. (Подібне групування дійових осіб, зазначає науковиця, представлено також у п'єсі «Голомоза співачка»; у творі І. Костецького «Спокуси несвятого Антонія»: Антоніна — Антон та Валентина — Валентин.)

Літературознавиця акцентує увагу на філософській проблематиці твору, наприклад, ідеться про ідеологічні питання, проблеми «...внутрішньої роздвоєності особистості, яка намагається поєднати християнське смирення й активну протидію насильству, виправдати вбивство як захист» та «...екзистенціалізму — часу як характеристики людського буття» [Семак, 2019, с. 152—153]. Ідея внутрішнього роздвоєння втілюється в образах братів-близнюків, «діалектично-контрастних», які символізують «...дві складові людської сутності — її зовнішнє життя і внутрішні поривання» [Семак, 2019, с. 152]; її розв'язання — у тому, коли «брати зустрінуться» і «світ дійде до такого ступеня гармонії, коли в окремій людини чи цілого народу не виникатиме потреба захищати себе силою зброї» [Семак, 2019, с. 152]. Проблема часу також оригінально потрактована в «п'єсі ідей» [Семак, 2019, с.

153], де письменник порушує «...проблему відповідальності за момент часу, який переживаєш» [Семак, 2019, с. 153], і значущості набуває насамперед теперішній момент. Авторка статті протиставляє ідею екзистенціалізму про «абсурдальну людину» в трактуванні І. Костецького та Е. Іонеска: в українського драматурга це особа, якій «судилося перебувати в історії, яка закинута в історію і не може прожити поза нею, поза суспільством, але яка в той же час здатна з усією стійкістю витерпіти саму перспективу занепаду і кінця історії» [Семак, 2019, с. 153], натомість у західноєвропейського письменника, навпаки, герої не витримують кризової ситуації й чинять самогубство, що посилює трагічність розв'язки твору.

Ю. Барабаш не погоджується з думками більшості літературознавців щодо «вистави в масках» «Близнята ще зустрінуться» як зразка «драми абсурду» [Барабаш, 2018, с. 21]. На його думку, за поетикою вона є ближчою до американсько-європейського модернізму, у якому абсурдизм є важливим складником, тому в аналізованій нами п'єсі можна простежити деякі риси абсурдизму. Дослідник виділив такі художні особливості твору: театральність та фарс, персонажі-маски, символізм часопростору, алогізм [Барабаш, 2018, с. 25]. У тексті, на відміну від класичної «драми абсурду», немає «хаосу ідей та сенсів», натомість є «протистояння сенсів» [Барабаш, 2018, с. 24]: «...самого тільки цього факту достатньо, щоб поставити під сумнів коректність віднесення “Близнят” до абсурдистської течії» [Барабаш, 2018, с. 25]. Щодо композиції твору він зазначає: «“Бальний” первень п'єси реалізується через театралізовану систему інтермедій: авансцену перетинають, змінюючи одна одну, а то й одночасно, пари в танці й уривки їхніх діалогів...», також «...короткі ремарки, що доповнюють більш розгорнуті ремарки Розпорядника» [Барабаш, 2018, с. 21].

Стосовно окупаційного мотиву Ю. Барабаш пише, що він майже не представлений, оскільки «...це тло того, що відбувається...», відтак «...драматичний парадокс зближення метафор “балю” та “окупації” полягає в тому, що дійство з танцями розгортається на краю прірви, в передчутті й

очікуванні катастрофи» [Барабаш, 2018, с. 21]. Зі слів літературознавця, драматург порушує в аналізованому творі ідеологічну проблематику, наприклад, убивства заради ідеї, пацифізму, що складають основу сюжету й діалогів. Зазначені проблеми втілюється у вчинках, висловлюваннях, поглядах братів-близнюків Святославів. Питання «вбивства – не вбивства», зауважує автор статті, переходить «з філософсько-етичного рівня на рівень історичної та політичної конкретики» [Барабаш, 2018, с. 24] завдяки словам-маркерам. У цьому творі можна простежити алюзії на українську дійсність, наприклад, в образі Полковника вбачаються риси «...галичанина — колишнього офіцера австро-угорської армії...» [Барабаш, 2018, с. 25]. Обидва Святослави – це учасники спротиву, одна особа «...з роздвоєною душею» [Барабаш, 2018, с. 23]: Тутешній із Заходу, а Тогобічний — із центральних та східних територій. Обоє братів мають однакові цілі, але по-різному їх досягають через те, що вони «...сформовані в різних історичних і політичних умовах, за ними – різні традиції суспільної думки та визвольного руху, різні ментальні та ідеологічні настанови...» [Барабаш, 2018, с. 25]. Саме за допомогою ідеологічної проблематики у п'єсі актуалізовано тему двійництва, внутрішнього двійництва Святославів, які символізують драму цілої нації, «...національної свідомості» [Барабаш, 2018, с. 26].

О. Вісич, авторка ґрунтовних досліджень про творчість І. Костецького, характеризує стиль п'єс як синтетичний [Вісич, 2018, с. 56] і виділяє в них експериментальні прийоми, властиві для метадрами. У «Близнятах ще зустрінуться» персонаж Розпорядник балю засвідчує використання митцем традицій античної драми, оскільки наратор одночасно має три ролі: оповідача, розпорядника балю та пліткаря, які «...побудовані на дистанційованому самопозиціюванні відносно до дії на сцені, що доречно розглядати у контексті брехтівської категорії “відчуження”...» [Вісич, 2018, с. 58], і цей «...метадраматичний компонент...» сприяє «...подвоєнню сценічної умовності» [Вісич, 2018, с. 58]. Наприклад, у І. Костецького Пролог, крім коментування подій, виконує ще важливу функцію — сфокусованість «...на

феномені театру» [Вісич, 2018, с. 57] ХХ століття. Учена зазначає, що дуалізм персонажів також зумовлений специфікою метадрами, яка «...спрямована на створення варіативної сценічної реальності» [Вісич, 2018, с. 58]. Вона наголошує на тому, що мотив двійництва співвідноситься з проблемами роздвоєння, спустошення особистості, відірваності від реальності, абсурдності буття.

О. Вісич виділяє важливий елемент композиції твору — інтермедію, під час дії якої відбувається піранделлівський зсув: герої усвідомлюють, що насправді є вигаданими персонажами п'єси. Тож автор «...репрезентує метадраматичну релятивістську ідею, згідно з якою межа між вигадкою та реальністю є ілюзорною» [Вісич, 2018, с. 59]. Дослідницею охарактеризовано символічну роль танцювальних пар, «...архетипний образ доміно, у костюмі якого намагаються впізнати Святослава» [Вісич, 2018, с. 59], мотиви маскараду та перевдягання героїв, що «підкреслює гостру проблему, в орбіті якої перебувають головні персонажі, – пошук ідентичності» [Вісич, 2018, с. 60] (прийом «театралізації театру», піранделлівська схема «п'єса в п'єсі» [Вісич, 2018, с. 58]). Як зазначає літературознавиця, у першій рецензії В. Гаєвського на досліджуваний нами твір зазначено, що в основу сюжету драми покладено античний мотив близнюківства, представлений у письменницькій спадщині Плавта, В. Шекспіра (цит. за [Вісич, 2018, с. 56]). За допомогою піранделлівської схеми «п'єса в п'єсі» І. Костецький розкриває «наскрізне гасло п'єси» — «невідворотність зустрічі протилежностей», яке дублери в ролі двійників «адаптують, приміряють на себе, виказуючи певність, що вони і є центром художнього світу твору» [Вісич, 2018, с. 59].

М.-Р. Стех окреслює принципові відмінності між літературною діяльністю І. Костецького та драматургами-абсурдистами: прагнення «...сформуванню альтернативну “мистецьку” дійсність, “мистецький бастион” супроти світу» важливіше за намагання «...по-авангардному влитися у світ, затерши межі між мистецтвом та суспільним існуванням людини» (цит. за [Вісич, 2014]). О. Вісич у статті пише про палімпсестність, інтертекстуальність, творів

письменника, що проявляється у зверненні до таких прийомів, як барокова інтермедія та піранделлівська схема «п'єса в п'єсі». Пролог досліджуваної нами драми містить елементи метакритики в репліках Розпорядника балу, котрий водночас уособлює собою автора, режисера, актора і насамперед конферансьє. Тож безпосередньо «художній світ п'єси... твориться під час дійства» [Вісич, 2014], у якому відсутнє розмежування між грою та життям.

Образ маски в «Близнятах ще зустрінуться» виконує декілька функцій: є засобом інтриги; як покликання на відомий драматургійний прийом, асоційований із театром дель-арте, і «зумовлюється» часопростором п'єси. Провідний мотив двійництва оприявнює «новий простір цинічного експерименту, розігруючи класичний сюжет Коломбіна-П'єро-Арлекін» [Вісич, 2014]. Герої, переодягнувшись в одяг свого близнюка, усвідомлюють «власну порожнечу» і водночас «пізнають свою сутність» [Вісич, 2014]. Персонажі розуміють, що вони є маріонетками, які не мають власної волі, тим самим автор наголошує на ідеї розуміння життя як гри, жарту. Проте через експериментальну побудову п'єси з'являється ілюзія свободи дійових осіб. Дослідниця називає сюжетну лінію з вибухівкою архетиповою — пригоди трикстера-вигадника. О. Вісич виділяє такі провідні символи твору, як дзеркало, тінь, сон.

В. Атаманчук зазначає, що стильові особливості, які посилюють художню умовність, «істотно впливають на форми відображення свідомості» [Атаманчук, 2019, с. 310] у п'єсах митця. Свідомість визначає художній простір його драм, «охоплюючи сприйняття різних дійових осіб, що створює змінні і множинні фокалізації» [Атаманчук, 2019, с. 310]. Хронотоп твору (бал-маскарад напередодні Нового року) уводить загрозливі сенси, які автор іронічно підсилює репліками Розпорядника балу про нейтральність зображуваного. Реакції дійових осіб оприявнюють нові смисли: так репліки п'яти пар супроводжують розвиток дії, відображаючи різноманітні настрої: захопленість, страх, очікування тощо. Явище маскування у драмі «Близнята ще зустрінуться» сприяє вираженню різноманітних «художніх проєкцій»

[Атаманчук, 2019, с. 310], створює умови для розгортання зовнішніх та внутрішніх конфліктів дійових осіб [Атаманчук, 2019, с. 312].

Аналізуючи персонажів п'єси І. Костецького, В. Атаманчук зазначає, що діалог Полковника та Тереси оприявнює «різні рівні світоглядної та соціальної деградації, яка відбулася у ХХ ст. напередодні (під час, внаслідок) світових воєн» [Атаманчук, 2019, с. 314]. Свідомість персонажів стає «простором» для втілення ідейних експериментів: Полковник уособлює прибічника «беземоційного, змагального знищення» [Атаманчук, 2019, с. 314]. Наприкінці твору саме батько братів проголошує провідну ідею п'єси — «несумісність ідей близнят як результат світоглядного розколу» [Атаманчук, 2019, с. 316], зустріч яких є неминучою. Один із близнюків утілює ідею фанатичної боротьби, коли другий пропагує протилежні, пацифістські погляди; Тереса відмовляється від ідейного самовизначення. Водночас саме Тереса та Полковник сприяють сценічному зіткненню згаданих протилежних засад завдяки зосередженню уваги на інших планах зображення. Полковник наголошує, що ідейні переконання виникли внаслідок відчуття страху загибелі, а для Тереси вони є «відносними і взаємозамінними» [Атаманчук, 2019, с. 316].

Ю. Ковалів доводить, що п'єси письменника тяжіють до драми абсурду, яка була поширена в Європі в 1950-х рр. Проте М. Куліш та І. Костецький звернулись до неї раніше, ніж такі відомі французькі автори, як С. Беккет і М. Іонеско. Літературознавець справедливо зауважує, що його сучасники, «надто причетні до традиційної літератури» [Ковалів, 2019, с. 91], не сприйняли його новацій. Разом із тим, на думку дослідника, автор в експериментальній творчості ще несвідомо звертається до естетики «театру абсурду», про що зазначає також М. Р. Стех, убачаючи в ній насамперед «цілковиту свободу (ба, програмну вимогу) кожноразового переформування тексту й фабули, аж до (і це головне) закладення принципів позараціонального світосприйняття в саму основу структури тексту» (цит. за [Ковалів, 2019, с. 90]). Тому його драми «не мали фундаментальної риси “абсурдизму”,

“метафізичного жаху перед безглуздям буття”», а «демонстрували споріднені ознаки з німецькою експресіоністичною драмою» (цит. за [Ковалів, 2019, с. 90]). Дійові особи в досліджуваному нами творі є «порожніми знаками», що символічно втілюється в парах Святославів та Петрів, які уособлюють «фрейдівський Танатос й Ерос», і Тереса та Полковник. Тереса ж єдина, хто з жіночих образів наділена «фемінною цілісністю» [Ковалів, 2019, с. 91], проте позбавлена гендерної цінності, сили волі. Ю. Ковалів зазначає, що в драмі порушена проблема кризи людської «онтології», сформульована в репліці Святослава Тогобічного: «конкретне життя конкретної людини... видається створеним “для одноразового буття”» [Ковалів, 2019, с. 92], унаслідок чого здається, що в метахронотопі «“діють” метаперсонажі-маріонетки “без властивостей”» [Ковалів, 2019, с. 92]. Літературознавець називає І. Костецького «яскравим модерністом», експериментатором, творцем оригінального, «чистого театру масок», образу «штучної людини» [Ковалів, 2019, с. 93].

О. Бондарева, ґрунтовно аналізуючи риси поетики п'єси «Близнята ще зустрінуться», висуває припущення, що досліджуваний твір можна вважати зразком постмодерністської драматургії та саме І. Костецький проклав шлях до сучасного розвитку українського сучасного театру. Тому, на її думку, авторське жанрове визначення п'єси «вистава в масках» постмодерне, оскільки є «не літературною, а театральною за своєю суттю» [Бондарева, 2021, с. 31]. Дослідниця виділяє такі постмодерні ознаки, властиві драмам митця, наприклад: 1) наявність персонажа «Пролог», який, «персоніфікований та оживлений», коментує дії та гру акторів, озвучує думки автора й водночас виконує декілька ролей: «себе самого, тоді, інакшим тоном, розпорядника балю і, нарешті, людину-пліткаря» [Бондарева, 2021, с. 34]. 2) Це також «розмивання основного тексту субтекстом» [Бондарева, 2021, с. 32], наприклад, коли Розпорядник балю звертається до глядачів, удає, що веде з ними діалоги; 3) «декларування “культу повсякденності”» [Бондарева, 2021, с. 32], що проявляється за допомогою «звичайного вбрання» Пролога та

Святослава, нетеатрального виходу Пролога. Авторка статті зазначає також про: 4) «мову загадок і відгадок»: під «нашою примадонною» та «первопаною» Пролог насправді має на увазі Музу драматичного мистецтва Мельпомену; важливого значення набуває «містифікація і різнорівнева гра»; 5) подвоєння реальності («тиражування реальності») [Бондарева, 2021, с. 33]: «двійницький контекст універсалізується і водночас розмивається, бо за такої логіки кожна людина має свого двійника» [Бондарева, 2021, с. 33]; у репліках танцювальних пар розкривається ідея про «розколину в наших душах». Це також внутрішні вагання Терези з Полковником, котрий вважає, що «народив сина з роздвоєною душею», які/-ий схильні до «взаємного пізнання» та «взаємного відштовхування», через що й «переживає нечуване роздвоєння між своєю чудесною природою та ідеєю» [Бондарева, 2021, с. 33]. 6) Слова Пролога про кризу театру, суголосні поглядам І. Костецького, є «яскравою ознакою постмодерної поетики, яка розкладає цілісні організми культури на сегменти і постулює часткову або майже повну втрату зв'язків між ними» [Бондарева, 2021, с. 33]. 7) Ефект «театр у театрі», форма «зникнення автора», озвучена в репліках Розпорядника, близька до ідеї Р. Барта про «смерть автора». Письменник вважає, що подальший розвиток театру має відбуватися шляхом ускладнення форми п'єси, її «неміметичності».

О. Бондарева окреслює модель постмодерної драми І. Костецького, якій властиві інтертекстуальність, оскільки сюжет твору запозичено з античного театру, наявний мотив «маскованого балю під час окупації» в його Бахтінському розумінні «як феномен переосмислення реальності». Відповідно ці зміни позначаються на структурі тексту, як-от: «крах логоцентризму», сюжет з нелінійними компонентами та розривами, парадоксальність, тому, з одного боку, герої почуваються ошуканими, а з другого – за допомогою певних маркерів як своєрідних підказок упізнають двійника. Емоційна тональність п'єси посилюється у фіналі п'єси через звернення до метафори про двох «полюсів-чоловіків» та розлом. Це відмова від героїчних персонажів: протиставлення «імперського» покоління молодим ідеалістам, оскільки

«...через роздвоєння персонажів показана неможливість існування у поколінні молоді кількох чеснот» [Бондарева, 2021, с. 38]. Також літературознавиця зазначає, що на поетику твору є відчутним вплив кінематографа, оскільки надто «кіношними» здаються дії п'яти пар: «танцюючи, спілкуються та створюють експозицію, готують з'яву героя, беруть участь у “селекції” “справжніх” персонажів та їх двійників, слугують масовкою»; сцени з обміном персонажами одягом та суперечка, хто має «права на ідею», «підсилюють передфінальну напругу, а також сприяють розв'язці дії» [Бондарева, 2021, с. 39].

Висновки до розділу 1

Проаналізувавши праці, присвячені п'єсі І. Костецького «Близнята ще зустрінуться», зауважмо, що науковці фокусують увагу на змісто- й формотвірних рисах поетики, стильових особливостях твору, питаннях його дотичності до «театру абсурду», абсурдизму зокрема. Літературознавці по-різному оцінюють естетичний бік п'єси: більшість дослідників позитивно характеризують мистецьку діяльність І. Костецького; разом із тим О. Грицай, С. Павличко критично висловлювалися про його драматургію. Як основну в п'єсі виділяють тему двійництва, відому з часів античності (Плавт, В. Шекспір), як додаткову — страждання й смерті. У проблематиці літературознавці виділяються як пріоритетну філософську, зокрема екзистенційну лінію: це питання дисгармонії людини, кризи особистості та світу, пошуку ідентичності, ідеології, роздвоєння особистості, цінності часу, взаємозв'язку між суб'єктивним та об'єктивним, комунікації. О. Семак виокремлює моральний, національний та загальнолюдський рівні проблематики. Провідна ідея твору — внутрішня роздвоєність. Жанрові особливості дослідники коментували так: наприклад, І. Дзюба вважає, що це експериментальна протоабсурдистська п'єса антифашистського спрямування, О. Бондарева — постмодерна драма.

Науковці виділяють й аналізують у «виставі в масках» І. Костецького

мотиви маскованого балу, карнавальності, близнюківства й роздвоєності, окупації як маркера відчуття наближення катастрофи (О. Любенко). У роботах дослідників чимало уваги приділено розгляду концепції дійових осіб: при образотворенні важливого значення набуває дуалістичний принцип, що оприявнює суперечливу сутність людини, яка водночас прагне до руйнування (Танатос) та єднання (Ерос). Деякі літературознавці трактують дуальність головних героїв як втілення свідомого й підсвідомого людини. Аналізуючи номінацію дійових осіб, звертають увагу на парні імена персонажів: Святослав Тутешній — Святослав Тогобочний, Петро Тутешній — Петро Тогобочний (порівняймо з найменуванням у драмі І. Костецького «Спокуси несвятого Антонія» й творі Е. Йонеска «Голомоза співачка»).

Науковці відзначають звернення автора до плавтівського сюжету про близнюків; ускладнену композицію, наприклад, сполучення інтермедії та дії, що не мають між собою логічного зв'язку. Ю. Ковалів пише про специфіку абсурдного часопростору, метахронотопу, його умовність, де панівними є такі символи, як дзеркало, тінь, сон, образ маски, доміно тощо. Питання стильової своєрідності І. Костецького досі залишається нерозв'язаним, проте більшість дослідників характеризують драматургію митця як експериментальну, синтетичну. Зауважують таку ключову відмінність тексту письменника від західноєвропейських драматургів-абсурдистів, як сподівання на позитивне розв'язання кризової ситуації та «принципова неможливість екзистенційного вибору» [Любенко, 2005, с. 41]. Досі залишається нерозв'язаним питання про приналежність досліджуваного твору до зразків «драми абсурду». Нелогічність, незвичайність діалогів персонажів притаманні також п'єсам екзистенціалістів, як і мовні ігри, пантоміма, одночасне розгортання діалогів, наявність контрастних діалектних пар, ідея відновлення гармонії Всесвіту та пошуки сенсу буття (О. Вісич) тощо. Разом із тим драма має риси *модерністської* поезики: наявність рис абсурдизму, потік свідомості, «сконденсованість часу», абстракціонізм, маскарадність (С. Павличко); *барокової* драматургії: звернення до жанрів містерії, інтермедії, прийому

маски, який М. Багрій називає необароковим методом. Виділяють також риси *постмодерністської* поетики: наявність дійового героя «Пролог» з його багаторольовою грою, «мова загадок і відгадок», прийом «театр у театрі» (поетика метадрами), модель «зникнення автора», інтертекстуальність (О. Бондарева), іронічність. М. Багрій указує на риси експресіоністської поетики, що простежується у використанні прийому масок та контрастності художнього світу. Натомість низка науковців не вважають драму «Близнята ще зустрінуться» зразком «театру абсурду», зокрема, на думку Ю. Барабаша, скоріше ідеться про близькість до поетики американсько-європейського модернізму.

Отже, питання про дотичність твору до зразків «театру абсурду», впливу абсурдизму на художню своєрідність п'єси досі залишається нерозв'язаним, тому закономірно, що об'єктом вивчення наступного розділу стане аналіз праць з теорії «театру абсурду», абсурдизму.

РОЗДІЛ 2 ПОНЯТТЯ «ТЕАТР АБСУРДУ»

У літературознавстві досі є дискусійним питання про специфіку художнього втілення абсурдизму в драматургії І. Костецького, тому в цьому розділі ми звернемося до студіювання теорії «театру абсурду» та абсурдизму, або філософії абсурду. Зважаючи на двокомпонентність терміна, слід розглянути такі поняття, як «абсурд», «абсурдизм» або «філософія абсурду» в сучасних культурологічних і філософських працях. У довідковій літературі зазначено, що абсурд (з латинської *absurditas*: безглуздість) [Герчанівська, 2015, с. 15]: 1) «безглуздість феномену або явища» [Герчанівська, 2015, с. 15; Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія, 2002, с. 5]; 2) у філософії екзистенціалізму — характеристика стосунків людини зі світом, позбавлених сенсу, унаслідок чого виникає «абсурдна свідомість» [Герчанівська, 2015, с. 15].

Уперше лексема «абсурд» уживається ще в давньоримських джерелах (наприклад, Тертуліан): у «Тускуланських бесідах» 46—44 рр. до н.е. слово «абсурд» наведено в значенні «дисгармонія». У Середньовіччі «абсурд» уживається як складник математичного поняття («абсурдні числа»). Поняття «абсурд» досить широко використовується прибічниками ірраціоналізму, зокрема А. Шопенгауером, С. К'єркегором [Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія, 2002, с. 5], Ф. Ніцше, Ж. П. Сартром («“абсурдизм” як характеристика “зовнішнього”, “випадкового”»), А. Камю («філософія абсурду») та ін. [Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія, 2002, с. 5] і належить до термінологічної бази екзистенціалізму [Ковалів, 2009, с. 251], її філософської парадигми. В. Мукан пише, що за доби Бароко це поняття почали використовувати в контексті естетичної площини [Мукан, 2015, с. 24]; Модернізму — у зв'язку з образотворчим мистецтвом, зокрема кубізмом (П. Пікассо, С. Далі), що порушує ідею беззмістовності життя [Мукан, 2015, с. 26], та літературою, наприклад, проза Ф. Кафки та Дж. Джойс

[Мукан, 2015, с. 26].

У сучасних словниках явище «абсурдизм», або «філософія абсурду», розуміють: 1) як погляди французького екзистенціаліста А. Камю (есе «Міф про Сизифа», що має підзаголовок «Ескіз філософії абсурду») [Велика українська енциклопедія, 2019, с. 8; Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія, 2002, с. 5]; 2) різновид філософії екзистенціалізму [Філософія: словник термінів та персоналій, 2020, с. 9]; 3) подекуди розмежують поняття «абсурдизм» (філософський принцип, за яким заперечується сенс людського життя) та «філософія абсурду» як напрям філософії [Велика українська енциклопедія, 2019, с. 8].

Філософія екзистенціалізму набула поширення в Західній Європі в 1940–1960 ті рр. ХХ ст. [Макаренко, 2010; Ратушний, 2021; Ференц, 2011]. Разом із тим науковці стверджують, що вона почала формуватися ще в ХІХ ст. [Філософія: навч. посібник, 2019, с. 148], її основоположником вважають С. К'єркегора, теоретиками — К. Ясперса та М. Гайдегера [Ведмедєв, 2018, с. 73]. Автори словниково-довідникових видань трактують поняття «абсурдизм» у контексті філософії екзистенціалізму: абсурдизм може оприявнюватися тоді, коли в кризовій, межовій ситуації «людина виявляє ілюзорність узвичаєної віри в раціональний сенс життя і навколишнього світу» [Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія, 2002, с. 5], унаслідок чого з'являються загальновідома теза «про самогубство як “основне питання філософії”» [Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія, 2002, с. 5]. Подібно і в романі Ж.-П. Сартра «Нудота» персонаж проходить шлях «від прийняття хаосу, абсурду, невизначеності до знаходження себе і особистого сенсу існування, попри відсутність об'єктивного сенсу» [Парамбуль, 2019, с. 8]. Парадоксально, що подолання абсурдизму, на думку А. Камю, можливе лише «“перед лицем абсурду”, а не втечею від нього у добровільну смерть чи заглибленням у релігійну віру» [Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія, 2002, с. 5].

«Абсурдизм» теоретики пов'язують з поглядами А. Камю, який порушує

проблеми абсурдної людини та абсурдного світу. У фаховій літературі зазначено, що для екзистенціалістів світ — це хаос, абсурд, який людина прагне безрезультативно перемогти, у чому й полягає «найглибша драма людського існування» [Подольська, 2006, с. 231]. В основі концепції філософа — триада абсурду: людина з ясною свідомістю, нерозумний світ і абсурд, який їх об'єднує [Рикун, 2001, с. 106]. У його розумінні абсурд виникає внаслідок зіткнення людини та світопорядку; подібним В. Ведмедєв вважає світ роману Г. Мелвілла «Мобі Дік, або Білий кіт» [Ведмедєв, 2018, с. 89]. У світоглядних змінах письменника виділяють три періоди: 1) коло «абсурду» («Міф про Сизифа» 1942 р., «Сторонній» 1942 р., «Калігула» 1944 р.); 2) «перехід від “етапу абсурду” до етапу протесту» («Чума» 1947 р., «Непорозуміння» 1944 р; «Стан облоги» 1948 р; «Праведні» 1948 р.); 3) період без назви («Вигнання і царство» 1957р.; «Падіння» 1956 р.) [Подольська, 2006, с. 231].

У драмі «Калігула» концепція головного персонажа розкривається крізь призму розуміння, що «абсурд — єдина істина буття» [Подольська, 2006, с. 228], відтак кожна людина смертна й приречена бути нещасливою, а світ, у якому домінує абсурд, позбавлений сенсу та логіки. У «Міфі про Сизифа», осмислюючи дійсність як абсурдну, А. Камю доходить висновку, що «розум людини, усвідомлюючи абсурдність буття, не примиряється і не може примиритися з ним» [Подольська, 2006, с. 228]. Людина свідомо кидає виклик, бунтує проти абсурду, незважаючи на те, що вона йому зрештою програє: «...знаючи, що ночі не буде кінця, Сизиф у вічному русі. Камінь продовжує котитися» [Камю, 1942, с. 94—95]. Тому перемога героя, його «...краса і велич» [Подольська, 2006, с. 228] — в усвідомленні, що гармонійне існування не залежить від «раціональних» дій: «Самої боротьби, щоб зійти на шпиль, досить, аби сповнити вщерть людське серце» [Камю, 1942, с. 95]. Також автор порушує проблеми відчуженості та абсурдності в романі «Сторонній»; «бунт проти абсурду», неподоланного зла (роман «Чума», трактат «Бунтівна людина» [Подольська, 2006, с. 229]. Людина, зазначає Є. Подольська, прагне

протистояти злу та абсурду не стільки заради змін у своєму житті, скільки тому, що інакше вона не може, у цьому й полягає «вищий моральний обов'язок людини, її трагічна доля» [Подольська, 2006, с. 228], тому комунікація має на меті єднання «...в бунті проти абсурдного світу», смерті й марноти людського життя [Подольська, 2006, с. 228]. Питання свободи вибору й відповідальності людини, приреченої на свободу, детально розглядає Ж.-П. Сартр у студіях «Екзистенціалізм — це гуманізм» (1946 р.), «Буття і ніщо» (1943 р.). Людина сама обирає своє буття, для неї не має значення ні минуле, ні майбутнє, і вони не пов'язані з теперішнім: «Я визнав, що людина — це істота, існування якої передує сутності, що вона є вільною істотою, яка за різних обставин може бажати лише своєї свободи» [Sartre, 1970, с. 12]. Саме свобода для Ж.-П. Сартра — це єдине «обґрунтування людського існування» [Саноцька, 2012, с. 47].

Провідними проблемами у філософії абсурдизму є питання самогубства, свободи вибору, зокрема і своєї смерті [Ференц, 2011; Шевченко, 2008, с. 2]. Так С. К'єркегор уважав її «вершиною життєвої мудрості» й розглядав самогубство як прояв абсурдності в бутті людини: «Повісишся — ти пошкодуєш про це; не повісишся — також про це пошкодуєш; у тому й іншому випадку ти пошкодуєш про це» [Kierkegaard, 1992]. Варто відзначити, що риси абсурдизму, що також простежуються в кіномистецтві, наприклад, звертався до ідей С. К'єркегора шведський режисер І. Бергман (фільми «Сьома печатка» (1956 р.), «Причастя» (1963 р.)) [Брюховецька, 2011, с. 176]). На думку Ж.-П. Сартра та А. Камю, Бог, віра не допомагають людині долати абсурдність буття, натомість важливого значення набуває свобода вибору людини [Філософія: навч. посібник, 2019, с. 148]. Як зазначають дослідники, центральна проблема філософії А. Камю — проблема самогубства, дослідження сенсу людини в абсурдному світі, через що міркування філософа отримали назву «філософія абсурду» [Філософія: навч. посібник, 2019, с. 149]. Автори навчальних видань наголошують на тому, що саме в художній літературі актуалізується екзистенціальна проблематика, і, відповідно,

абсурдистська [Петінова, 2019, с. 144]. Зокрема, у художній літературі авторів-екзистенціалістів такі поняття, як «відчуження» та «абсурдність» співвідносяться («Нудота» Ж.-П. Сартра, «Сторонній» А. Камю, «Чужа кров» С. де Бовуар). Науковці відзначають, що екзистенціальний герой ототожнюється з розумінням людини С. К'єркегором (трактат «Або — або»), яка «самотня, на саму себе покинута людина», що опинилась у «безмірному» ворожому світі, який іменується «нерозумінням». За філософом, людина немає теперішнього, минулого, оскільки воно не ще прийшло, майбутнього, бо воно вже минуло [Петінова, 2019, с. 304]. Людина у світобаченні абсурдистів постає у ворожих та «беззмістовних стосунках» зі світом [Велика українська енциклопедія, 2019, с. 8], який вони вважають *абсурдним* через *абсурдність* свободи, буття й самогубство тощо [Семенчук, 2017, с. 149], тож він «є метафізичним станом свідомої людини» [Камю, 1942, с. 33]. Отже, світ постає абсурдним насамперед у сприйнятті людини, як особисте відчуття індивіда. Науковці творчість А. Камю називають «невпинним філософським пошуком», що зумовлений співпереживанням за Людиною, яка «виявилася жертвою, свідком і співучасником трагічного надлому часу та історії в ХХ ст.» [Філософія: підручник, 2021, с. 71].

У «Міфі про Сизифа» письменник прагне дати відповіді на питання: у чому та де, як відшукати надію на гармонійне життя-існування у світі, якщо сподівання на релігійне буття в сучасному світі не мають значення? В А. Камю абсурдності набуває також час, який є ворожим до індивіда та її майбутнього: «виникає свого роду бунт плоті, спрямований проти впливу часу...» [Подольська, 2021, с. 71].

Сучасні науковці вважають Ф. Кафку засновником теми абсурду, завдяки йому зображення абсурдності та катастрофічності існування в художній літературі ХХ ст. набуває особливої популярності, унаслідок чого з'являються такі поняття, як «кафкіанський абсурд», «кафкіанська ситуація» [Миколайчук, 2011 с. 111]. А. Камю, досліджуючи твори Ф. Кафки («Перевтілення» 1915 р., «Процес» 1925 р., «Замок» 1926 р.) [Токмань, 2017, с. 77], називає його тексти

абсурдними [Камю, 1942, с. 97], у яких «безконечні хитання між природним і незвичайним, особистим і громадським, трагічним і повсякденним, абсурдом і логікою...» [Камю, 1942, с. 97]. Філософ доходить висновку, що «абсурд полягає в тому, що душа, яка належить цьому тілу, надмірно перевершує його... Кафка виражає трагедію через буденність і абсурд через логіку» [Камю, 1942, с. 97—98]. Н. Миколайчук зазначає, що мова таких текстів є метафоричною [Миколайчук, 2011, с. 114], їй властива символізація, за допомогою чого письменник демонструє абсурдне життя як буденність, норму [Мукан, 2015, с. 27]. Кафкіанська людина не трагічна, а смішна, безглузда. Для його персонажів розуміння себе, пошуки істини прирівнюється до пошуку туалету на прикладі пана Йозефа К. з роману «Процес» (1925 р.) [Ведмедєв, 2018, с. 82]. Вивчення творчості митців театру абсурду є продуктивним у контексті екзистенційної прози, класичним зразком якої І. Малишівська називає твори Ж.-П. Сартра та А. Камю («Нудота» (1938), «Сторонній» (1942), «Чума» (1947)). Літературознавиця констатує, що екзистенційні твори французьких письменників будуються за принципами класичного філософського роману; описувана дійсність представлена умовно, натомість «зображально-виражальні засоби тяжіють до натуралістичності» [Малишівська, 2013, с. 8]; персонажі є носіями протилежних поглядів; наявність ситуації, подій, що призводять до «межової ситуації».

Науковиця пише, що традиції екзистенційної філософії в українській літературі можна простежити наприкінці ХІХ ст. у творчості В. Підмогильного, Є. Плужника, М. Хвильового та у письменників-емігрантів, які були членами МУРу 1945—1948 рр.: В. Домонтовича («Без ґрунту» (1948 р.), «Самотній мандрівник простує по самотній дорозі» (1947 р.)), Ю. Косача («Еней ти життя інших» (1948 р.)). Представники МУРу свідомо акцентували увагу на екзистенційній наповненості творів, спираючись на ідеї Ж.-П. Сартра, на відміну від письменників другої половини ХІХ ст., які писали інтуїтивно [Малишівська, 2013, с. 9].

В англійській прозі середини ХХ ст. порушують екзистенційні проблеми

письменники-ескейпісти: В. Вульф «Місіс Делуей» (1925), О. Гакслі «Прекрасний новий світ» (1932), Р. Олдінгтон «Смерть героя» (1925). Важливого значення в їхній мистецькій спадщині набуває проблема самогубства, водночас їхні герої «не розглядають абсурдність буття як його незмінну сутність, а тому не готові його подолати» [Малишівська, 2013, с. 10].

Досліджуючи поетику абсурду в новелістиці, М. Єщенко аналізує трактат С. К'єркегора «Страх і трепет» (1843 р.), у якому філософ один із перших описав провідні положення абсурдизму. В основу праці письменника покладено біблійний сюжет зі Старого Завіту про Авраама, якому Бог велів принести в жертву свого єдиного сина Ісаака. Науковиця зазначає, що ця історія побудована на парадоксах: 1) як розглядати жертвопринесення людини в цьому випадку, якщо вбивство вважається гріхом і є шостою божою заповіддю; 2) другий парадокс полягає в тому, що Авраам мав віру, що Бог не дозволить принести таку жертву, проте водночас був готовий на вбивство; 3) абсолютна любов вимагає вбити єдиного сина, оскільки Бог звелів пожертвувати найдорожчим, що є в житті чоловіка. Проте це, навпаки, свідчить про не абсолютну любов — вона б не дозволила так вчинити з людиною [Єщенко, 2015, с. 16—17]. К. Ясперс, за твердженням дослідниці, також є прибічником атеїстичних поглядів, оскільки вважає, що основою релігії є абсурд і безглуздя. У розумінні філософа техніка — це «новий бог людини і знаряддя, яке дозволить підкорити природу» [Єщенко, 2015, с. 17]. Проте він відзначив і парадоксальність технічного прогресу: сама особистість перетворюється на механізм, деталь, втрачаючи індивідуальну цінність. Перемагає природа, адже людина створює сама проти себе зброю, а технічні винаходи призводять до неминучих наслідків. Тобто людина XIX — XX ст. не мусить жити в абсурдному світі, «вона його створює сама, машинізуючи природу і створюючи зброю проти себе» [Єщенко, 2015, с. 18].

Аналізуючи образну систему абсурдистських творів, М. Єщенко пише, що вони наділені письменниками як неповторними, так і спільними рисами: провідна у філософії абсурду опозиція людини і світу в художній літературі

здебільшого знаходить своє відображення за допомогою «некомунікативності персонажів» [Єщенко, 2015, с. 42]. Для С. К'єркегора абсурдний персонаж — це «лицар віри», що готовий відректися від усього найдорожчого в житті, проте водночас має надію вірою їх повернути (Авраам та Ісаак); для А. Камю це особа, дії якої не мають ні сенсу, ні завершення (Сизиф). Авторка дисертації стверджує, що в літературі також немає єдиної моделі абсурдного персонажа. Вони відчують абсурдність буття внаслідок усвідомлення, що ні їхнє існування, ні будь-якої речі, можливо, не є необхідним [Єщенко, 2015, с. 62—63]. Вона називає декілька класифікацій абсурдистських персонажів, зокрема, Л. Чернієнко пропонує спрощену типологію: 1) герої, що лише імітують життя, а не проживають його; 2) персонажі, які «не добрі, і не злі, не дурники, і не розумні, ні в що не вірять, але забобонні» (цит. за [Єщенко, 2015, с. 67]).

Дослідники абсурдистської літератури виділяють також: 1) образи-схеми — наділені лише однією провідною рисою, яка переважає протягом усього твору; 2) образ-ідея — уособлюють здебільшого контрастні погляди; 3) образи-алюзії — переосмислення традиційних образів: біблійних, історичних тощо; 4) образи-символи — відображають узагальнену думку [Єщенко, 2015, с. 69]. М. Єщенко також звертає увагу на образ-двійника, який досить часто зустрічається в абсурдистській літературі. Він виникає внаслідок втрати «я», ідентичності; альтер-его, що є або галюцинацією персонажа, або плодом його уяви. Від нього персонаж відчуває загрозу, що призводить до певних змін героя [Єщенко, 2015, с. 75—76]. Виокремлює літературознавиця образ натовпу, що постає ворожим, безликим проти головного персонажа, що «може лише йти за своїми інстинктами — знищувати того, хто хоч чимось виділяється від нього» (цит. за [Єщенко, 2015, с. 78]). Проте сучасні письменники можуть наділяти натовп індивідуальними ознаками, що ще більше підсилює відмінність героя, який йому протистоїть. Теоретики зазначають, що реакцією на світоглядну кризу, зумовлену подіями Другої світової війни й гітлерівської окупації [Семенчук, 2017, с. 149], стає питання сенсу існування та «абсурдизму [Миропольська, 2019, с. 6]; антропологічної

катастрофи, коли життєво необхідні «підвалини процесу буття необоротно руйнуються» [Ведмедєв, 2018, с. 81]. А. Довбенко зауважує, що свідомість людини ХХ ст. відрізняється відчуттям самотності, апокаліптичним страхом [Довбенко, 2020, с. 18]. Звертаючись до вивчення образу «абсурдної людини», науковці виділяють такі її риси: 1) байдужість до життя; 2) їй важливо «бачити схід сонця», природу; 3) відсутність страху перед смертю; 4) питання моралі не є принциповими; 5) віра в надію.

Тому А. Камю вважав акторів яскравим прикладом абсурдної людини, називаючи їх «лицарями абсурду». І. Парамбуль пише, що кожна особа, за твердженням Ж.-П. Сартра, самостійно творить «власний проект», унаслідок чого життя сповнене «тривоною, адже не існує жодної універсальної моралі, на яку вона могла б опиратися, роблячи той чи інший крок у своєму житті» [Парамбуль, 2019, с. 8—9].

У сучасних словникових виданнях під терміном «театр абсурду» або «драма абсурду» (із грецької *δράμα*: сценічний твір, дія та латини *absurdus*: безглуздий) [Літературознавча енциклопедія, 2007, т. 1, с. 300]; (з французької: *théâtre de l'absurde*) [Літературознавча енциклопедія, 2007, т. 1, с. 463] розуміють: 1) один з основних напрямків сучасної драматургії та театру [Słownik terminów literackich, 1988, с. 523]; 2) творчість представників авангардистського театру [Літературознавча енциклопедія, 2007, т. 1, с. 300]; 2) течію, жанр у модернізмі [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 155]; 3) сукупність явищ авангардистської драматургії європейського театру ХХ ст. [Літературознавчий словник-довідник, 2007, с. 209]; 4) «один із видів модернізму в театральному мистецтві» [Словник театрознавчих термінів і понять, 2021, с. 120]. Також теоретики співвідносять драму абсурду з такими поняттями, як «антитеатр», «новий театр», «антидрама», «штукарський театр», «театр парадоксу», «театр глузу» тощо [Літературознавча енциклопедія, 2007, т. 1 с. 300; Паві, 2006, с. 23]. М. Есслін, відомий дослідник театру, наголошує на тому, що термін «театр абсурду» й власне поняття абсурду в розумінні А. Камю має іншу

семантику, ніж «безглуздість феномену або явища» [Герчанівська, 2015, с. 15]: «Абсурд — це щось, що позбавлене мети... відірвана від своїх релігійних, метафізичних і трансцендентальних коренів людина загинула; усі її дії безглузді, абсурдні, марні» [Esslin, 1961, с. 19].

«Театр абсурду» з'являється в 50—60-х рр. ХХ ст. у Франції. В Україні та інших порадянських країнах абсурдистські п'єси або твори з рисами абсурдизму з'являються лише в 1980—1990-ті рр., оскільки через історико-політичні умови вони не мали умов для сценічної реалізації [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 156]. Автори словників звертають увагу на те, що в художньому світі абсурдисти демонструють відсутність у ньому логічних, причиново-наслідкових зв'язків, ірраціональність, яка оприявнює трагічність, самотність, приреченість, відчай, розгубленість, покинутість людини [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 156; Українська літературна енциклопедія, 1988], звідси мотиви смерті, вбивства, розпаду, які «символізують фатальну приреченість людини в цілому світі» [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 156]. Представники театру абсурду також порушують проблему тоталітаризму, «тоталітаризму свідомості, нівелювання особистості» [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 156]. Цій естетиці властива відмова від традицій класичного театру, який «протистоїть традиціям соціально-психологічної драми кінця ХІХ ст. — ХХ ст.» [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 156]. Незважаючи на те, що термін «театр абсурду» досить часто вживається у фахових виданнях, у низці сучасних словниках він досі, на жаль, не представлений, натомість фігурує в інших словникових статтях, наприклад, «абсурдна література» — в «Українській літературній енциклопедії», «абсурд» — у словнику П. Паві, де наголошено на тому, що слід «розрізнити елементи абсурду в театрі від поняття сучасного театру абсурду» [Паві, 2006, с. 23]. Також науковці відзначають, що для естетики постмодернізму властиве розуміння світу як театру абсурду [Літературознавча енциклопедія, 2007, т. 2

с. 253].

Появу терміна зумовила прем'єра таких резонансних французьких п'єс, як «Голомоза співачка» (з підзаголовком «Антип'єса») (1950 р.) Е. Іонеска, «Носороги» (1956 р.), «Чекаючи на Годо» (1952 р.) С. Беккета [Муқан, 2015, с. 11] [Конєва, 2011 с. 52]. М. Есслін зауважує, що, незважаючи на резонанс цього мистецького явища у Франції, воно довгий час залишалось одним з найменш досліджених питань минулого століття [Esslin, 1961, с. 23]. Як зазначають теоретики літератури, з'являється вищезгадане нами явище під впливом філософії абсурду, передумовою якої є глобальна втрата смислу людського життя [Моклиця, 2002] та постмодерністських тенденцій першої половини ХХ ст. [Галич, 2006, с. 426; Муқан, 2015, с. 13]. У сучасній підручниковій літературі звернено увагу також на те, що «театр абсурду» виник завдяки впливу філософії екзистенціалізму, наприклад, творчості А. Камю [Галич, 2006, с. 427], та «художніх модифікацій» ХХ ст. жанрів драми [Білоус, 2011, с. 153], унаслідок чого герої п'єс потрапляють в абсурдні ситуації («Чекаючи на Годо» С. Беккета), проводять ритуальні ігри, які закінчуються «вигнанням диявола» («Не боюсь Вірджинії Вулф» Е. Олбі) або смертю («Покоївки» Ж. Жене) [Галич, 2006, с. 427]. О. Галич кваліфікує «театр абсурду» як вияв модернізму [Галич, 2006, с. 392], «театральне явище авангарду другої половини ХХ ст.» та «найумовніша» літературна течія, оскільки, по-перше, її представниками не було визначено основні творчі принципи цього літературного напрямку, по-друге, письменники творили поза межами спілок, по-третє, це явище не має чітких хронологічних меж [Галич, 2006, с. 426]. На думку М. Моклиці, «театр абсурду» — «це течія і стиль у мистецтві ХХ століття, відгалуження сюрреалізму» [Моклиця, 2002], оскільки стиль абсурдистів характеризується «химерністю, несподіваним поєднанням» вигаданого та реального, порушенням логічних зв'язків» [Моклиця, 2002]. Водночас «театр абсурду» «спирається на поєднання двох провідних театральних концепцій ХХ століття — умовного і реалістично-психологічного театру» [Моклиця, 2002]. Термін «театр абсурду» вперше започаткував

М. Есслін в однойменній монографії 1961 р. [Галич, 2006, с. 426; Моклиця, 2002; Ференц, 2011]. Наприклад, М. Моклиця, як і інші дослідники, зауважує, що творчість М. Куліша має певні риси естетики абсурдизму («Мина Мазайло») [Моклиця, 2002].

Дж. Л. Стайн, досліджуючи п'єси С. Беккета, відзначає, що драматургові властиве звернення до «...техніки пантоміми, мюзик-холу, цирку та комедії дель'арте» [Стайн, 2003, с. 162]. Літературознавець вважає «театр абсурду» зразком сюрреалізму: «Після закінчення Другої світової <...> французький театр почав асоціюватися з короткотривалим вибухом сюрреалістичної драматургії, відомої як “театр абсурду”» [Стайн, 2003, с. 159]. О. Коляда в авторефераті з міфопоетики драматургії С. Беккета пише, що в п'єсах «театру абсурду» провідним є «екзистенціальний погляд на всесвіт та людину крізь призму ізоляціоністичного світосприйняття...» [Коляда, 2008]. Для абсурду властивим є лейтмотив «безглуздості людського життя». Так в «театрі абсурду» спокійне життя простих, «маленьких» людей порушує вторгнення *das Man* (С. Мрожек «Стриптиз») [Коляда, 2008]. М. Єщенко характеризує персонажів С. Беккета як бездіяльних споглядачів за світом, що не живуть, а існують. В Е. Іонеска дійові герої не мають соціальних характеристик: професії, друзів, внаслідок чого приречений на самотність, лише смерть надає сенс змарнованому життю [Єщенко, 2015, с. 64]. За твердженням Ю. Макаренка, першою абсурдистською драмою у світовій літературі вважається п'єса французького автора Г. Аполлінера «Сосці Тіресія» (1918 р.) [Макаренко, 2010, с. 130].

На думку В. Мукана, «театр абсурду» буде недоцільно називати жанром чи піджанром, оскільки твори представників абсурдизму можуть мати різні жанри. Натомість він пропонує вважати аналізоване нами явище лейтмотивом модерної літератури, який увібрав в себе риси авангарду, що виявляється на змісто- та формотвірному рівнях [Мукан, 2015, с. 18—19]. До проблематики й поетики «театру абсурду» східноєвропейські автори звернулися орієнтовно в 1960 р. (наприклад, С. Мрожек «Кароль» 1961 р.) [Мукан, 2015, с. 47], як і

американські драматурги (п'єси Е. Олбі «Житель», «Три високі жінки», «Що трапилося в зоопарку» 1961р.), але їхньою важливою відмінністю від європейської абсурдистської літератури є те, що ці митці прагнуть відповісти на порушені питання стосовно проблем існування [Мукан, 2015, с. 50]. В. Мукан зазначає, що характерні риси театру абсурду в українській драматургії можна простежити ще в 1930-х рр., що значно випереджає творчість французьких письменників [Мукан, 2015, с. 65].

О. Любенко також вважає, що саме з п'єс М. Куліша розпочалась історія української драми абсурду, яка увібрала в себе «відчуття абсурдної нестерпності існування, екзистенційної безвиході людини, що загострено сприймає дійсність, іронічне ставлення до мовних штамів» [Любенко, 2005, с. 36]. Проте, зазначає В. Мукан, драми автора не є вповні абсурдистськими, оскільки парадокси та гротески виконують роль підсилювальних засобів, а сюжет залишається традиційним для театру, зберігаючи єдність та логічність дій (наприклад, зіставмо з творами С. Віткація) [Мукан, 2015, с. 162]. Згодом абсурдистські тексти знаходять свого читача в Україні, з'являються переклади українською мовою та здійснюються їхні постановки [Мирополюська, 2019, с. 8]. Прояви цього явища в українській літературі можна простежити у творчості М. Куліша, І. Костецького («Дійство про велику людину», «Близнята ще зустрінуться»), В. Діброви («Короткий курс»), О. Лишеги «Друже Лі Бо, брате Де Фу» та ін.

Американський теоретик літератури Іхаб Хасан виділяє п'ять етапів формування абсурдистської драматургії: 1) дадаїзм і сюрреалізм; 2) екзистенційний абсурд; 3) негероїчний абсурд: відсутність бунту особистості, оскільки вона самотня та позбавлена сил (цей етап передуює створенню театру абсурду С. Беккета); 4) абсурд-агностицизм: провідне місце посідає алогізм, незрозумілість сенсу; 5) ігровий абсурд: «претензійність мови на істинність, що розкриває ілюзорність будь-якого тексту, організованого відповідно до правил “культурного коду”» («смерть автора» Р. Барта) [Мукан, 2015, с. 14]. За твердженням сучасних дослідників, джерела для формування театру

абсурду є досить різноманітними: фольклор, антична література, середньовічний фарс, театр маріонеток, комедії масок, твори доби Романтизму, фантазмагорії Ф. Рабле, Е.-Т.-А. Гофмана, тексти Дж. Свіфта та Ж. Б. Мол'єра, циркові традиції, японська драма, алегорії Данте, теорія драми А. Арто, кіноматографічні відкриття (Ч. Чаплін, Б. Кітон); досвід сюрреалізму та дадаїзму, філософія, наприклад, екзистенціалізму (Ж. П. Сартр, А. Камю, С. К'єркегор, З. Фройд, М. Гайдеггер). Абсурдистські письменники своїми попередниками вважали Есхіла та Софокла, В. Шекспіра, О'Ніла, п'єси котрих відображали як внутрішній конфлікт людини, так із зовнішнім світом [Миропольська, 2019, с. 8].

Для цієї драматургії характерні такі проблемно-тематичні площини: абсурд буття, протистояння людини та світу, індивідуальності та натовпу, особистості та суспільства. Особливостями конфлікту в абсурдній п'єсі є символізм, бінарність, перевага внутрішньої форми над зовнішньою та відсутність сюжетної вмотивованості події [Вірченко, 2012, с. 276], провідними рисами учасників конфлікту є індивідуалізм, замкнутість та ізольованість [Вірченко, 2012, с. 156]. Оскільки він перебуває в тісному зв'язку із сюжетом, ідеєю, персонажами, жанром і стилем драматичних творів [Свірська, 2020, с. 148; Полежаєва, 2015], то п'єсам театру абсурду властиві особливі конфлікти, наприклад, «самопізнання й пізнання світу» [Вірченко, 2012, с. 271]; суперечності людини зі світом і власним Я [Миропольська, 2019, с. 8]. На думку В. Демещенко, в абсурдній драмі «класичний конфлікт», що зумовлює розв'язку твору, може бути відсутнім, оскільки: «...зіткнення між індивідуумами, можливе у світі, де існує ієрархія цінностей — релігійних, політичних, моральних» [Демещенко, 2017, с. 85], звідси послаблена сюжетна динаміка, оскільки дія абсурдної п'єси не має властивостей «класичної драми» [Муқан, 2015, с. 57].

Драматургії цього періоду властиві такі зміни: 1) ігнорування класичних «єдностей» місця, часу і дії; 2) умовність місця й часу подій, його універсальність («Чекаючи на Году» С. Беккета); 3) так званий зворотний час

(«Голомоза співачка» Е. Іонеско); 4) відсутність чи ілюзорність сюжетної дії, зв'язку семантики заголовка зі змістом; 5) персонажі-маріонетки, а не «характери»; 6) нелогічні дії героїв, незрозумілі розірвані монологи, неузгоджені між собою репліки, гра слів, каламбури, умовчання [Лексикон загального та порівняльного літературознавства, 2001, с. 156]; персонажі «не чують і не бачать один одного, промовляючи “паралельні” монологи», за допомогою чого письменники порушують проблеми «людської акомунікабельності», руйнації мови [Галич, 2006, с. 427]; 7) нехтування драматичними канонами та нормами: «бунт авторів театру абсурду» [Галич, 2006, с. 426]; 8) інтерсеміотичність [Галич, 2006, с. 427]; 9) поєднання фантастики з реальністю, синтез жанрів, відсутність «...“чистих” жанрів, тут панують “трагікомедія” і “трагіфарс”, “псевдодрама” і “комічна мелодрама”» [Галич, 2006, с. 427], зокрема, ідеться про «взаємопроникнення комедійних і трагічних елементів» [Моклиця, 2002]; 10) використання письменниками гротеску, фантастики, одивнення, комізму, буфонади, фарсу, пародії, «матеріалізованості метафори», алегорії, символізації образу-світу [Мукан, 2015, с. 56]; 11) відсутність позитивних героїв [Мукан, 2015, с. 61]; 12) використання мовних штампів та кліше [Мукан, 2015, с. 56]; 13) мінімальна кількість дійових осіб [Мукан, 2015, с. 61]; 14) порушення філософських, екзистенційних насамперед проблем: сенс буття, тоталітаризм, нівелювання людської особистості тощо [Мукан, 2015, с. 61]; 15) відсутність інформативних ремарок з уточненням місця дії, зовнішності героїв, їхнього психологічного стану тощо [Рейда, 2018, с. 144].

Висновки до розділу 2

Отже, на сьогодні питання вивчення явища «театр абсурду», яке ще називають «антидрамою», «новим театром», «театром парадоксу», «антитеатром» тощо, неповні розв'язане в українському літературознавстві (М. Моклиця, В. Мукан, О. Петінова, Є. Подольська та ін.). «Театр абсурду» з'являється у Франції в середині ХХ ст. як реакція на певний занепад класичного театрального мистецтва, його заперечення, пошук нових

драматургійних прийомів тощо, чому спряли постановки п'єс С. Беккета «Чекаючи на Годо» та Е. Іонеска «Голомоза співачка. Після Франції це явище набуло популярності в східноєвропейських країнах (С. Мрожек «Кароль») та в США (Е. Олбі «Що трапилось в зоопарку»). Досить ґрунтовно досліджували літературознавці риси «театру абсурду» в драматургії І. Костецького та М. Куліша (О. Любенко). Двокомпонентний термін, який охоче використовують у постмодернізмі «світ, як театр абсурду» (Ю. Ковалів.), започаткував М. Есслін в однойменній монографії 1961 р. Він тяжіє до екзистенційних досліджень, що виявляється у тематиці і проблематиці: абсурд існування, протистояння людини та світу, особистості та суспільства, тоталітаризму (О. Галич), світ, зображений у творах, позбавлений логіки, що призводить до самотності, відчаю, розгубленості, трагічності людини, тому тексти більшою мірою філософічні. М. Есслін пропонує розуміти «абсурд» як щось, позбавлене сенсу, тож усі дії людини є абсурдними, марними. Філософознавці охарактеризували абсурдну людину як байдужу до життя та довкілля. «Абсурдизм» філософи також пов'язують з питанням свободи, яке детально розглядав Ж.-П. Сартр, А. Камю в есе «Міф про Сизифа». На думку А. Камю, людина вже перемогла абсурд, коли свідомо кидає виклик йому, знаючи, що вона приречена програти, тож наслідком абсурду є «бунт» (трактат «Бунтівна людина»). Отже, явище «театр абсурду» на сьогодні є об'єктом дослідження багатьох науковців, проте залишається неповні з'ясуванням в українському літературознавстві. Розглянувши в нашій науковій роботі теоретичні й літературно-критичні праці, ми плануємо продовжити досліджувати специфіку втілення абсурдизму в п'єсі «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ П'ЄСИ І. КОСТЕЦЬКОГО

«БЛИЗНЯТА ЩЕ ЗУСТРІНУТЬСЯ»

Драматургії І. Костецького властиві риси елітарного інтелектуального театру, оскільки його п'єси, по-перше, мають вузьке коло читачів, по-друге, не розраховані на масового глядача. На жаль, на сьогодні нам нічого не відомо про сценічне втілення, постановки на сцені чи екранізації його творів, проте автор зауважує, що п'єсу «Близнята ще зустрінуться» планували зрежисувати «троє керівників театральних ансамблів» [Костецький, 1963, с. 11]. С. Рижкова зазначає, що заголовковий комплекс, «рамочний знак тексту» [Леснековська, 2017, с. 61], включає в себе семантичний аспект, що дозволяє сприймати «назву твору» читачем [Рижкова, 2014, с. 38]. Тому при інтерпретації змісту саме заголовку належить важлива роль: назва «передає в концентрованій формі основну його (твору) тему чи ідею» [Рижкова, 2014, с. 39]. Також «ім'я» драми поєднується з іншими сильними позиціями тексту – початок та фінал твору, епіграф, присвята, ремарки, список дійових осіб тощо. В аналізованій нами творі І. Костецького він суголосний із початком тексту, прологом, у якому прогнозовано подальше розгортання подій, та фіналом.

Заголовок п'єси «Близнята ще зустрінеться» акцентує увагу на плавтівському мотиві близнюківства, який порушується вже на початку драми, причому мотивно повторюється в репліках Петра Тогобічного та Тутешнього (у другій інтермедії) і Тереси з Полковником [Костецький, 1963, с. 164]. Назва твору «актуалізує категорію зв'язності» [Леснековська, 2017, с. 60], оскільки «пронизує» весь текст, зокрема за допомогою лейтмотивів двійництва та зустрічі. Семантика заголовка вповні розкривається у фіналі: зв'язок «заголовок — текст» [Рижкова, 2014, с. 39], як пише К. Лесневська, власне зміст твору усвідомлюється ретроспективно, тож після його прочитання читач вкотре повертається до осмислення заголовка.

Назва аналізованої нами драми виконує декілька функцій: крім символічної та інтертекстуальної, акцентовано на головних дійових особах та події — близнята та зустріч. У структурі заголовка наявно два компоненти змістовної побудови твору: персонаж та подія. В «імені» твору виділено 1) *персональний* («близнята») акцент, у якому відсутня мінімальна характеристика дійових осіб, тож важливого значення набуває умовність та заявлений мотив близнюківства, а отже, подвоєння (ремінісценція); 2) *подієвий* («зустрінуться»), оскільки увесь сюжет побудовано на зустрічах персонажів — планованих та несподіваних; 3) *проспекція* («ще»), асоційована із категорією майбутнього. Подібний тип заголовка у драматургії вважається рідкісним: І. Костецький фокусує увагу саме на дії, подібно до п'єс «Спокуси несвятого Антона», «Дійство про велику людину».

Рамковий комплекс драми «Близнята ще зустрінуться» митця включає в себе підзаголовок із жанровим визначенням — «вистава в масках», завдяки чому розкриваються жанрово-стилістичні особливості твору. У коментарі Пролога наголошено на тому, що задумом автора передбачено створити не комедію, а драматичну психологічну п'єсу. Отже, твір містить інтертекстуальне посилення на комедію дель арте — різновид театру, що сформувався в Італії в середині XVI ст., провідними рисами якого були імпровізація артистів, «руйнація четвертої стіни», сатиричність, оптимізм та «антилітературність» [Костельна, 2020 с. 179]. Водночас мотив зустрічі конкретизується образом маски, який для італійського театру був не лише елементом костюма — скоріше, утілювала «певний соціально-психологічний тип» [Васильєв, 2017, с. 99], тобто слугувала засобом типізації.

Поняття маски взаємопов'язане з грою та лицедійством, коли личина може бути образом альтернативи особи або навіть заступати її [Бабенко, 2021, с. 544]. Є. Васильєв пише, що покликання на комедію дель арте, маскованість, театральність «метатеатралізує текст» п'єси [Васильєв, 2017, с. 101] і виконує важливу роль у сюжетотворенні, модифікуванні та римейкуванні комедії масок, впливає на жанрову специфіку [Васильєв, 2017, с. 106]. Одночасно це

створює метадраматичний ефект подвоєння, що є домінантним у тексті: подвійна номінація, образ маски, доміно, маскараду, «інтермедія» тощо. У статті «Три маски» І. Костецький описує принципи «театру масок», де модерна маска, запозичена з комедії дель арте, античного театру, японських ігрищ, має не тільки утилітарну функцію, а наприклад, в античній драматургії була носієм певного закріпленого стилю за нею. У модерному театрі її розуміють «...як спосіб переключення душевних станів, маска к зняття містифікації, маска як втілення алегорії, ідеї <...> маска як привід для веселої гри, жартів та витівок...» [Костецький, 1946, с. 16]. І. Костецький зауважив, що грим у виставі Л. Курбаса «Газ» за однойменною драмою Г. Кайзера — це експресіоністична маска, яка «є закономірним виявом того світогляду, який заперечував реальність зовнішнього світу <...> проголосив світ, творений з глибин мистецького Я», вона є «зброєю протесту» [Костецький, 1946, с. 14—15].

Мотив маски наявний у повісті В. Дрозда «Ірій», що вводить ідею театралізації життя та опозицію «свій/чужий», ускладнює концепцію персонажа, «допомагає “увійти”» йому до соціуму [Гладкова, Головка, 2018, с. 65]. Ігрове начало, мотив маски представлені й в інших п'єсах І. Костецького «Спокуси несвятого Антона», що є найпершою його спробою втілити авторську концепцію «театр масок», та «Дійство про велику людину». Сюжет другого твору побудований навколо поштового урядовця Максимуса, який випадково зустрічається з Бернарським, що наказує злочинцям підштовхнути чоловіка до думки, що він велика людина. Удома він починає уявляти себе в ролі лицаря, редактора, якого всі обожнюють і прославляють, відлюдника, архітектора, та, нарешті, президента. Лише після того, як Бернарський намагався його вбити, Максимус із пораненим обличчям повертається в реальність до своєї жінки.

Автор порушує мотив прагнення абсолютної влади: у творі ми бачимо низку перевтілень диктатора, унаслідок чого оточення також змінює свої ролі залежно від світу, нової ролі державця. Митець звертається до мотиву про

перевтілення, метаморфози. Подібний сюжет зустрічаємо в «Народному Малахії» М. Куліша, де теж важливого значення набуває концепт «гри» та маски. Головний герой Малахій Стаканчик, як і в І. Костецького, під впливом «досконалої людини» змінює свою соціальну роль від листоноші до пророка, «особи, наділеної так званим сакральним знанням» [Кремінська, 2012]. Драматург демонструє, що трагедія персонажа «полягає в абсолютній вірі в нову роль-призначення» [Кремінська, 2012], натомість у «Дійстві про велику людину» Максимус усвідомлює ірреальність зображуваного. У британсько-французькому фільмі «Смерть Сталіна» (2017 р.) також за допомогою засобів гіперболи, гротеску, концепції персонажа-схеми порушено мотив бажання володарювання, де головні герої по черзі приміряють на себе маску керманіча. Маскарадність актуалізується в кризові, переламні епізоди життя суспільства, оскільки саме карнавал «відображає момент фазового переходу в природному циклі» (цит. за [Поправко, 2018]), тому, щоб прийняти зміни (епох, галузей, явищ, сфер), «необхідно їх карнавальне усвідомлення і відповідно карнавальне (святкове оформлення)» (цит. за [Поправко, 2018]). В аналізованій нами п'єсі маскарад вводить мотив байдужості світу, що зумовлює, своєю чергою, наступні катастрофи та війни. Цю думку автор демонструє за допомогою гротескного, комічного аспекту, що тяжіє до абсурду: людина має «закричати» (порівняймо з експресіоністською «драмою крику»), натомість далі поринає в бал-маскарад, продовжує святкувати, ігноруючи наближення катастрофи. Згаданий мотив байдужості також розкриває мотив самотності людини в юрбі, що було характерним для творчості екзистенціалістів (творчість А. Камю, Ф. Кафка).

Е. Іонеско писав, що в «Перевтіленні» Ф. Кафки «...людська юрба, цілі нації періодично втрачають людську подобу: війни, повстання, погроми, різанина, колективні злочини диктатури, репресії...» (цит. за [Глушакова, 2023, с. 6]). Тобто війна несподівано, парадоксально набуває театральності, що й зобразив у творі І. Костецький (зіставмо з терміном «театр воєнних дій»). Театральність в І. Костецького (маскарад, маска, акцент на акторській лінії в

п'єсі, прийом «театр у театрі») є покликанням на ідею «абсурдної людини», актора як «лицаря абсурду», оскільки лицедій може на певний час стати іншою особистістю: «...він вдихає у них життя й змушує вмерти. Ніколи ще абсурд не демонструвався так вдало і в такій тяглоті» [Камю, 1942, с. 62].

У п'єсі наявний епічний складник, зокрема це заголовки між діями, наприклад, «інтермедії», що акцентують «важливість композиційно-архітектонічного членування тексту» [Гавловська, 2013, с. 156] і є ремінісценцією на жанр, що ускладнює композицію драми й характерно для абсурдистських творів.

Заявлений у заголовку мотиву близнюківства конотується мотивом зустрічі, як авторською підказкою про інтерпретацію сюжету, мотиву, образу [Юлдашева, 2018, с. 62]. Як пише Г. Морозова, мотив зустрічі посідає вагомe місце у світовій літературі і є одним із найдавнішою сюжетотвірною подією епосу, що може модифікуватися з іншими мотивами тексту [Морозова, 2020, с. 10], наприклад, ідеться про «перехід» у мотиви шукання і невіднаходження, зустрічі героя із собою тощо [Морозова, 2020, с. 10]. Цей мотив узгоджений із хронотопом твору: він мусить мати «чітко окреслену у просторі та часі точку» [Морозова, 2020, с. 12]. Мотив зустрічі, що бере свій початок в античній літературі [Арістотель, 1986], асоціюється з такими поняттями, як «в один і той же час», він тісно пов'язаний з мотивом землі, адже герої здебільшого бачаться одне з одним «в одному і тому самому місці», що порушує, або відповідно «не зустрілись», «розійшлися». Залежно від авторської концепції, мотив зустрічі може мати різноманітні емоційні відтінки, зокрема бажана, очікувана, радісна, сумна, випадкова, фатальна тощо, символічне, метафоричне значення. За М. Бахтіном, він часто конотується мотивами розлуки, втечі, здобуття, втрати, шлюбу, дороги, зустрічі, впізнання/невпізнання, що відіграють важливу роль в античній трагедії (цит. за [Нікоряк, 2011, с. 205]).

Мотив зустрічі в античній драмі зазвичай поєднується з мотивом закоханих і будується за традиційною схемою: батьки впізнають давно втрачену дитину

(частіше доньку) або зваблення дівчини і знаходження втраченої дитини [Гальчук, 2008, с. 160]. Наприклад, в античних комедіях «Третейський суд» Мемандра та «Кокал» Аристофана сюжет будується на звабленні дівчини на возз'єднання з дитиною; у трагедії «Цар Едіп» Софокла сцени також пов'язані з впізнаванням батьками давно покинутого сина. Наприклад, А. Чуй аналізує мотив зустрічі у фольклорі, де він конотується коханням [Чуй, 2015, с. 192]. Подібно розгортається сюжет у п'єсі І. Костецького, де Полковник випадково зустрічається зі своїм другим сином від іншої жінки, з якою він познайомився двадцять п'ять років тому в шпиталі: «Народився син, мій син. Я ледве встиг його побачити в колиці, один раз на житті <...> З моєї волі його названо Святославом» [Костецький, 1963, с. 163].

Аналізований твір **композиційно** складається з прологу, трьох дій та двох інтермедій з коментарями до п'єси, пантоміми. У драмі налічується дев'ять персонажів, також Пролог і п'ять безіменних пар. У списку дійових осіб не міститься навіть лаконічної характерологічної інформації, тож розкриття дійових осіб відбувається завдяки реплікам і вчинкам героїв. Автор вводить характерний для нової драми мотив безіменності, що «вказує на неозначеність у просторі, неокресленість у часі» [Борисюк, 2012, с. 6]. К. Сізова зауважує, що ономастична характеристика передусім залежить від літературного напрямку та стилю письменника [Сізова, 2011, с. 168—169]. Наприклад, письменники-модерністи персонажі втілюють за допомогою образів-символів ідейно-філософський концепт, де імена героїв «набувають характеру символу, покликаною актуалізувати у свідомості реципієнта ці концепти» [Сізова, 2011, с. 169], що може зумовлювати відмову від надання імені персонажам.

Уже в заголовку порушено мотив безіменності, що актуалізується за допомогою міфологеми близнюківства. Також умовність є в номінуванні дійових осіб (Полковник, Пролог, або Розпорядник балю, п'ять безіменних пар). Пари, подібно до маріонеток, своїми репліками лише допомагають розвитку сюжету та сприяють його додатковій театралізації: «Якби я була дійова особа у п'єсі, то акторка, що грала б мене, неодмінно говорила б таким

голосом: ах, вивчіть мою душу!» [Костецький, 1963, с. 120].

Пролог у тексті виконує роль оповідача, відтак автор апелює до традицій античної й барокової драматургії. Ім'я Полковник, батька Святославів, взаємопов'язане з художнім часом війни. Чотири дійові особи аналізованого твору володіють однаковими іменами, але різними прізвищами: Святослав Тогобочний і Святослав Тутешній, Петро Тогобочний і Петро Тутешній. Авторська мовна гра з прозорою семантикою прізвищ ілюструє опозицію «свій/чужий», ідею іншості, в основу якої покладено «механізми тотожності й розрізнення свого й чужого» [Кравець, 2013, с.104].

Зіставляючи ці концепти, необхідно враховувати усвідомлення «“свого” на фоні “чужого”, та “відсторонення” свого й надання “особистісного” чужому» [Кравець, 2013, с. 104]. (Подібний прийом зміни прізвища у літературі також зустрічається в п'єсі М. Куліша «Мина Мазайло»; однакові імена мають персонажі твору І. Костецького «Ціна людської назви» — Павли Палії, де зміна найменування пов'язується зі зміною ідентичності персонажів). Характеризуючи імена, можна вказати, що вони указують: 1) на слов'янський код та маркують зв'язок з національною історією, культурою (наприклад, семантика імені Святослав, що означає «священна слава»); 2) на родинний зв'язок персонажів у гротескному втіленні, оскільки близнюками вони є за батьком; 3) наскрізний для п'єси мотив подвоєння. Разом із тим Святослава через його участь у терористичній діяльності називають Невловимим: «...його вистежити. Усе безуспішно. Святослав, **Святослав Невловний**, як його ще тут називають...» [Костецький, 1963, с. 134], що буквально означає «якого не можна застати де-небудь» [Словник української мови: в 11 томах, 1974, т. 5, с. 268]. Прикметно, що Святослав Тогобочний спочатку називає Тересу просто «дівчиною», лише закохавшись у неї — по імені: «ТЕРЕСА. Ти називав мене спершу просто: дівчина. Хіба ти не помітив <...> Але тепер я для тебе знову Тереса?» [Костецький, 1963, с. 155—156].

Розпочинається твір І. Костецького **прологом** як засіб епізації п'єси [Павлюк, 2012, с. 114], під час якого на сцені з'являється персонаж на ім'я —

Пролог: він розмірковує про кризу театру, складнощі постановки п'єси через непорозуміння з автором: «Автор полишив своє твориво на нас, акторів», що суголосно бартівській ідеї «смерті автора», про що зауважувала О. Бондарева [Бондарева, 2021, с. 35]; зазначає про недоліки написаної драми й про те, що сюжет про близнят є запозиченим. Отже, І. Костецький звертається до традицій давньогрецької драматургії, елизаветинської драми [Клековкін, 2009, с. 252], залучаючи до композиції твору образ оповідача (наратора), який подекуди транслює ідеї і самого автора. Він розмірковує про кризу театру: «Криза не в тому, що нема чого виставляти <...> Криза в тому, що не знають, як виставляти» [Костецький, 1963, с. 117]. Унаслідок того, що театр пережив безліч епох, режисери з акторами не знають, за твердженням письменника, що і як втілювати на сцені, адже «Усе спробувано, все вичерпано» [Костецький, 1963, с. 118].

Зустріти подібну композиційну побудову можна в п'єсах В. Шекспіра («Ромео і Джульєтта»), Ф. Прокоповича «Володимир», Лесі Українки «Лісова пісня», І. Чолгана «Блакитна авантюра» та ін. Саме з реплік Пролога, який водночас виконує роль Розпорядника балу, глядач дізнається про художній час і простір зображуваних подій (новорічний маскований бал в окупованому місті); особливості сценічного декорування та костюмів (завіси, на акторах — маски). І. Костецький, як і французькі абсурдисти, видозмінює ремарки, значно спрощуючи їх, даючи читачам лише незначні вказівки для розуміння тексту. Уточнімо, що в аналізованій нами п'єсі немає опису поведінки, зовнішнього вигляду персонажів, та майже відсутні авторські тлумачення часу та умов дії.

Після першої дії автор уводить до тексту **інтермедію**, у якій наявний коментар Пролога щодо акторської гри та сюжету. У другій інтермедії Пролог зауважує, що глядач сам повинен визначити місце подій та рік, також він знайомить Петра Тогобочного з Петром Тутешнім, котрі ведуть суперечки про неологізми, зміст самої п'єси та значення їхньої ролі в ній, завдяки чому письменник актуалізує опозицію «свій/чужий» та принцип «дистанціювання»,

що в семіотиці театру дозволяє акторові висловити своє ставлення до персонажа, та наближує виставу до брехтівського «епічного театру».

Інтермедія у досліджуваній нами виставі відрізняється від зразків XVII — XVIII ст., тобто сценок гумористично-побутового характеру із персонажами-простолюдинами, основна функція яких була насамперед розважальна [Павлюк, 2012, с. 114, Гудзій, 1960]. Н. Павлюк відзначає вплив інтермедії на «епічний театр» Б. Брехта: «...через опосередкування та збагачення додатковими пластами сенсів робить її функціонально близькою до “ефекту очуження”...» [Павлюк, 2012, с. 116]. За допомогою уведення автором інтермедії у п'єсу ускладнюється композиція драми, посилюється й додатково унаочнюється ефект театральності, що властивий цьому твору. Авторська гра із жанрами є особливістю поетики митця, наприклад, у п'єсі «Дійстві про велику людину» також можна простежити звертання письменника до барокових жанрів (інтермедія, містерія, пантоміма), та в «Спокусах несвятого Антона» (мораліте). У «Дійстві про велику людину», на відміну від аналізованої нами п'єси, в інтермедіях дотримано жанрового канону: непов'язаний з основною дією сюжет, діють інші персонажі (Місяць, Дівчина та ін.). В І. Костецького інтермедія виконує декілька важливих художніх функцій: вона уможлиблює діалог з глядачем та безпосередня коментування сюжету, скеровуючи увагу на семантичні акценти твору. Персонажі, які беруть в них участь, не вписуються в коло традиційних дійових осіб, зокрема це Пролог та учасники вистави Петри. Час і простір в них, що загалом нехарактерно для цього жанру, тотожний тим, що представлений в основній частині драми.

Конфлікт у п'єсі завжди має історичний контекст, оскільки письменники у зіткненні героїв відображають найсуттєвіші проблеми історичної доби, тож він зумовлює розвиток драматичної дії та розкриття персонажів [Свірська, 2020, с. 148]. У І. Костецького він пов'язаний з історичною добою, трагічними подіями XX ст., яке відзначається невинуватими сподіваннями для суспільства. Аналізована драма є багатоконфліктною, унаслідок чого її сюжет

ускладнюється і набуває алегоричності, притчевості. Колізії в п'єсі письменника втілено насамперед на номінативному рівні завдяки промовистим прізвищам персонажів — Тутешній та Тогобочний, які відображають двоїстість, суперечливість світу, актуалізують опозицію «свій/чужий».

У тексті, позначеному впливами абсурдизму, відсутні «характери», том не можемо простежити у драмі розвиток чи деградацію їхнього внутрішнього світу тощо. Вони, скоріше, є образами-символами, що втілюють світогляди людей, які живуть в кризову добу. У творі наявні конфлікти на подієвому рівні: по-перше, любовний трикутник між Святославами і Тересою, який формально представлений, але штучно сформований з метою з'ясувати правду. Це екзистенційний конфлікт, що оприявнюється під час діалогу Тереси та Святослава Тогобочного, коли чоловік розповідає їй про призначення людини у світі та волю Бога, про важливість особистісного, у такий спосіб спонукаючи дівчину віднайти своє «Я»: «Прийняти переконання від іншого не означає прийняти істоту іншого. Тересо, наші переконання — вони нам тільки мости. Тільки мости, щоб прийти до власної істоти» [Костецький, 1963 с. 155]. Героїня у творі, на перший погляд, втілює абсолютну любов до Святослава Тутешнього, проте за допомогою штучного трикутника між нею та Святославами автор порушує проблему самоідентифікації, самоусвідомлення дівчини. Під час цієї перевірки Тереси на вірність виявляється, що без коханого вона уявляє себе голим механізмом, що «виконував би точну службу тій справі, якій служив ти за життя» [Костецький, 1963, с. 150]. Дійові особи у творі І. Костецького, на противагу екзистенційній людині, не втратили віру в Бога, у розумне впорядкування світу, що оприявнюється в діалогах Святослава Тогобочного й Тереси. Звернення до релігійної образності притаманне творчості А. Камю, зокрема у повісті «Сторонній» (1942 р.), обстоюючи тезу, що людина повинна покладатися в житті лише на себе [Девдюк, 2012, с. 83]. Протилежні погляди вербалізовані у творі І. Костецького: «Цього не хоче для себе і сам Господь Бог, він, Всемогутній, — так що ж тоді про нас, маленьких

людей, говорити?» [Костецький, 1963, с. 152].

На нашу думку, мотив іронічного осмислення релігії в часи війни автор вводить за допомогою костюму доміно, у який вдягнені дійові персонажі, адже відомо, що він спочатку був одягом католицьких служителів церкви, а згодом використовується в карнавальній культурі. По-друге, суперечність між братами розкривається передусім на символічному рівні, а не подієвому, адже персонажі при зіткненні один з одним не входять у відкритий конфлікт: «Але на моє превелике диво, він тільки брутально посміхнувся. Мої погляди не справили на нього ніякого враження. Мені здається, він був навіть радий». [Костецький, 1963, с. 135].

На символічному рівні близнята знакують конфліктний, суперечливий світ протилежностей, що відображено в міфології. Текст письменника оприявнює абсурдистську конфліктність, де світ прямує до війни, а людина, відповідно, народжена для смерті. Подібну філософську концепцію ми можемо простежити в драматургії німецького експресіоніста Г. Кайзера, де оприявлено ляльковий мотив (людина-маріонетка). Важливого значення в концепції твору набуває художня деталь дзеркало, що порушує мотив подвоєння: саме в ньому вони вперше побачили одне одного (наприклад, у драмі «Мільйон парашутиків» Неди Нежданой розбите дзеркало свідчить про розмиття меж між головною героїнею та Марією Шварц). Ідентична зовнішність доповнюється яскравим маркуванням персонажів: шрам Святослава Тутешнього та луинка Святослава Тогобочного. Образ жакета Святослава Тутешнього, який персонажі вдягають, щоб обмінятися ролями, уводить мотив іншості, позначає опозицію «свій/чужий», що окреслює двоїстість художнього світу твору.

Перевдягання персонажа набуває символічного значення, наприклад, у п'єсі «Генерал» І. Багряного, який писав приблизно в один історичний проміжок з І. Костецьким, зміна одягу також наближає до прочитання авторської ідеї в схожості персонажів: «З-за млина виходить генерал, переодягнений в Данилову одягу. І такий подібний до Данила, що аж

лейтенанти не впізнали одразу...» [Багрянний, 1948, с. 26]. Перевдягання персонажів теж є авторським покликанням на близнюковий мотив, де одяг як портретний елемент в обох авторів пов'язаний зі зміною ідейного змісту, світоглядів. У драмі «Дійство про велику людину» мотив перевдягання автор увиразнює за допомогою мотиву фантастичного перевтілення. (До речі, момент пов'язаний з одягом/маскою бачимо в сучасному втіленні в кінофільмі «Смерть Сталіна» (2017 р., реж. Армандо Януччі), де вбрання співвідноситься з ролями, масками персонажів).

Як пише Ю. Нікішенко, саме одяг насамперед допомагає розпізнаванню на рівні «свій/чужий», перетворюючись на текст, що містить в собі цю додаткову, але разом із тим важливу інформацію [Нікішенко, с. 74]. Подібну ідею акцентування змін у статусі персонажа, його світогляді за допомогою одягу можна побачити у драмі М. Куліша «Народний Малахій» [Кремінська, 2012], романі В. Підмогильного «Місто», п'єсі «Генерал» І. Багряного. Театральність, ілюзорність зображуваного світу також конкретизується образом доміно, який також з'являється в п'єсі Лесі Українки «Камінний господар». Двоїстість світу посилена реаліями війни, уводить надпобутовий конфлікт мирного й воєнного існування, що можна зустріти також у п'єсі І. Багряного «Генерал», який, своєю чергою, апелює до конфлікту життя й смерті.

Драма письменника характеризується і зовнішньою динамікою, що загалом не властиво абсурдистським творам, де конфлікт переважно розвивається на комунікативному рівні [Матюшенко, 2016, с. 194]. Це порушує конфлікти на подієвому рівні, проте варто зауважити, що вони мають виключно побічний характер, оскільки допомагають оприятити прихований сенс п'єси І. Костецького. Наприклад, у п'єсі Е. Йонеско «Урок» дія як основа драматичного роду відсутня, натомість акцентується увага саме на абсурдному мовленні персонажів, що змінює значення конфлікту твору.

Колізія драми «Близнята ще зустрінуться» впливає на специфіку системи групування персонажів, що унааявнює ідейний конфлікт як провідний у творі.

Відзначмо, що персонажі втілюють світоглядний погляд на війну: наприклад Полковник, людина воєнного обов'язку й честі, чий син є своєрідною ілюстрацією колізії пацифістського (Святослав Тогобочний) і мілітарного (Святослав Тутешній) поглядів на світ: «І все було б добре, якби не наші діти. Вони внесли у життя розлам. Дві ідеї одна проти одної» [Костецький, 1963, с. 164], і Тереса, яка символізує позицію невизначеності й певною мірою байдужості до ідейних суперечностей, що збурюють людство (порівняймо з п'єсою «Поганські святі» І. Ковалю [Вірченко, 2012, с. 150]).

Оригінальне втілення мотиву пацифістського та мілітарного поглядів на війну можна простежити у трилогії Г. Кайзера «Газ» (поставлена на українській сцені 1923 р. Мистецьким Об'єднанням «Березіль»; у 2019 р. відбулася прем'єра опери «GAZ» в Національному театрі ім. Франка). На нашу думку, І. Костецький яскраво продемонстрував своєю експериментальною драмою, що світоглядне, мілітарне розв'язання цього конфлікту є сумнівним через роздвоєність людини: близнюки — дві ідеології, які постійно супроводжують будь-які війни, тому вони ще зустрінуться, а отже, і війни будуть супроводжувати людство: «Але півкола рано або пізно таки змикаються. Тож десь колись і вони, близнята, ще собі зустрінуться» [Костецький, 1963 с. 166]. Він утілює абсурдистську ідею очікування катастрофи, яка посилює драматичну напругу твору (сцена гри з вибухівкою) (порівняймо з фіналом п'єси Г. Кайзера «Газ II», де замість вибухівки буде капсула з отруйним газом, яку розбиває Онук Мільйонера).

Письменник порушує у драмі «Близнята ще зустрінуться» низку філософських, екзистенційних проблем: сенс буття, нівелювання людської особистості, одвічного роздвоєння особистості, самоідентифікації, життя і смерті, війни і миру тощо.

Твір І. Костецького за поетикою є зразком нової драми, звідси інтертекстуальна домінанта, що виявляється з авторському оприявненні запозичення сюжету (плавтівський сюжет про близнюків, що, своєю чергою, має, як уважають дослідники, грецькі джерела [Коршунова, 2009, с. 56]), тобто

драматург апелює до «готового сюжету», що «активно функціонує протягом значного історичного часу» [Волков, 1995, с. 4] і є формою літературної взаємодії [Шевчук, 1999, с. 31]. Символізм сюжету, у якому закладено ідею подвійності, визначається співвіднесеністю з іншою фабулою, що є рисою метадрами. А. Волков серед традиційних сюжетів виділяє ті, які мають античне та біблійне походження, оскільки вони найбільш широко побутують у світовій літературі [Волков, 1995 с. 7]. Подієвою основою комедії Плавта «Менехми, або Близнюки» пошуки брата-плутанина-зустріч: брати Менехми, які мають одне ім'я та різні прізвища — Сиракузький й Епідамнський, були розлучені в дитинстві, оскільки одного брата вкрали, через що брат-близнюк вирушає на його пошуки. Згодом у новій родині загубленого брата чоловіків плутають один з одним, проте наприкінці комедії відбувається довгоочікувана зустріч братів і їхнє возз'єднання. (Порівняймо з втіленням плавтівського сюжету в комедіях В. Шекспіра «Комедія помилок», «Дванадцята ніч, або Як собі хочете», «Брати» Теренція.) Зіставляючи сюжети античного драматурга та І. Костецького, можна відзначити, що письменник порушує читацький горизонт очікування, адже в кінці вистави не відбувається возз'єднання близнюків, при чому знайомляться один з одним випадково у вбиральні ресторану ще до їхньої появи перед іншими персонажами. Тому автор акцентує увагу саме на події зустрічі братів-близнюків, які, не зважаючи на те, що вже знайшли один одного, розійшлися, натякаючи на тому, що вони вкотре «ще зустрінуться».

Письменник, на нашу думку, у драмі звертається саме до плавтівської інтерпретації сюжету, а не міфологічної, оскільки фабула античного драматурга набула традиціоналізації в літературі, на відміну від міфів про близнюків. За допомогою покликанню на відомий сюжет І. Костецький порушує ідею протистояння, роздвоєності душі, подвоєння, утіленим саме в близнюківському мотиві, який дослідники вважають однією з перших форм реалізації мотиву двійництва, оскільки він з'явився на основі близнюківського культу [Колотова, 2015, с. 98]. О. Колотова зауважує, що введення образу

близнюків у подієвий ряд твору створює інтригу, надає динаміки подій, посилює інтерес до тексту в реципієнта [Колотова, 2015, с. 98]; вони уособлюють, як правило, діаметрично-протилежні поняття: світло і тьму, добро і зло, життя і смерть тощо.

Зауважмо, що архетип близнюків має міфологічну природу [Артюх, 2015, с. 53], де вони найчастіше втілюють ідею протиставлення або віддзеркалення: грецький міф про Діоскурів (Полидевк і Кастор); Гіпнос і Танатос; також антагоністичні пари Епіметей і Прометей, Геракл та Іфікл; Ерос і Антерос; Фобос і Деймос та ін.; у римській міфології мотив ворожнечі близнюків — Ромула й Рема [Луцюк, 2022]. Письменники нерідко звертаються до мотиву близнюків, зокрема це драма Г. Кайзера «Корал» (перша частина трилогії), де головним героєм є Мільйонер, що має двійника — Секретаря, відмінною рисою якого є лише корал, який він носить на ланцюжку свого годинника (автор вводить мотив двійництва за допомогою зовнішньої подібності), одночасно апелюючи до категорії «жертва — кат» (наприклад, мотив зовнішньої подібності зустрічаємо в повісті «Принц і злидар» М. Твена, роман «Віконт де Бражелон, або Десять років по тому» О. Дюма; «Бідна міс Фінч» У. Коллінз тощо; повість «Близнята» Т. Шевченка, роман О. Стороженка «Брати-близнюки»). На межі століть до нього звертався І. Франко у романі «Лель і Полель», де автор апелює до слов'янських близнюкових міфів, інтерпретуючи їх крізь призму психологізму. Герої твору Владислав та Гнат Калиновичі «взаємодоповнюють один одного та творять органічну внутрішню єдність» [Войтків, 2018 с 104], уособлюючи гармонійну «цілісну особистість довершеного героя» [Войтків, 2018 с 104]. У драматичній поемі «Кассандра» Леся Українка теж звертається до міфу про близнюків й до античного сюжету про події еллінсько-троянської війни. Головна роль у п'єсі належить троянській пророчиці Кассандрі, у видіння якої ніхто не вірить, натомість її брат-близнюк Гелен, який видає себе за пророка, є маніпулятором, який віщує про те, що хоче почути народ — перемогу Трої.

Мотив близнюків також часто пов'язаний з мотивом їхнього фантастичного

народження, проте якщо в міфах брати народжуються від однієї матері та різних батьків, то в інтерпретації І. Костецький воно набуває абсурдистської гротесковості, оскільки брати з ідентичною зовнішністю народжені від різних жінок. (Мотив фантастичного народження порушено в «Комедії помилок В. Шекспіра, коли близнюки двох родин народжуються фактично одночасно, та в «Близнюках» Т. Шевченка, де новонароджених на своєму ганку знаходить бездітна літня подружня пара, яка пов'язує це з пророчим сном).

Події аналізованої п'єси відбуваються під час Другої світової війни, орієнтовно на початку 1940-х рр. у новорічну ніч упродовж приблизно трьох годин. Простір вистави характеризується закритістю, як і під час основних дій, так і у спогадах персонажів (це ресторан, де зустрілись Святослави; шпиталь, де Полковник зустрів матір Святослава Тогобочного; відділення таємної поліції, де затримали Святослава Тогобочного через зовнішню подібність зі Святославом Тутешнім; буфет, де протягом усього тексту зникає Полковник). Закритий, незмінний простір персонажів асоціюється з ворожим, де має статися катастрофа, тож він перекликається із шекспірівським «світом-тюрмою» з трагедії «Гамлет». І. Костецький демонструє нестандартний погляд на війну: для нього вона ототожнюється з маскарадним балом, перевдяганням, де люди обирають собі бажані ролі чи вимушено грають наперед задані. Подібна інтерпретація війни є характерною для діаспорної драматургії, наприклад, І. Багряний у п'єсі «Генерал» також порушує мотив карнавальності, де для однойменного персонажа перевдягання стає буквально шляхом порятунку, тоді як у творі І. Костецького це специфічний спосіб метафорично показати «перекидування» ідеями у формі гри.

Драма І. Костецького «Близнята ще зустрінуться» зорієнтована на модерністську художню мову, що відрізняється від його раннього етапу, наприклад, «Кассандра, «Блакитна троянда» Лесі Українки. Об'єднує митців, роз'єднаних в часі на пів століття, звернення до античності, відхід від народницького канону, зорієнтованість на світову літературну традицію, тяжіння до поетики нової драми. (Цікаво, що нова українська література

починається саме з «калькування міфу» і класики античної римської літератури — Вергілія в «Енеїді» І. Котляревського, що «відкрила новий ідеал модерності» [Гундорова, 2004, с. 17]). Разом із тим вирізняє ж автора від драматургії початку ХХ. ст. і 1920—1930 рр. посилене використання абсурдизму, виразнішої умовності. Чимало дослідників пишуть, що аналізована нами п'єса є «драмою ідей», (О. Любенко, О. Семак та ін.), про що свідчить відмова від зображення побутової сфери, умовність, важливого значення набуває ідейний світ, дискусійне начало. Відзначмо, що драматургія І. Костецького наближується до експресіонізму, наприклад, твори Г. Кайзера, І. Багряного. З п'єсами А. Камю та Е. Іонеска І. Костецького зближує мотив божевілля світу: людина переживає катастрофічне світовідчуття, бо чи має сенс у світі, де саме суспільство своєю байдужістю провокує наступні війни. Наприклад, у виставі «Голомоза співачка» (постановка 1999 р. за режисування Є. Гулякіної) показано, як персонажі, отримавши свободу від тоталітарного режиму, не можуть розпорядитися власним життям та майбутнім, унаслідок чого стають небезпечними одне для одного.

Мотив війни пов'язаний із міфопоетичною опозицією «свій/чужий», оскільки війна розмежовує людей, про що говорить Полковник: «Ваше покоління ділиться рівно на дві половини. Одна не визнає вбивства цілковито. Друга визнає, але тільки з ідейною метою» [Костецький, 1963 с. 122]. Згадана опозиція вводиться у твір за допомогою персонажів, що втілюють протилежні ідейні погляди: Святослави, Петри; виразною номінацією героїв; групуванням персонажів та художніх деталей, наприклад, дзеркало, жакет, шрам, лунинка. Цю думку автор підтверджує, вводячи у твір Художній час сконцентрований, що досить рідко можна зустріти в драматичних творах, при чому авторська увага зосереджена на відліку часу до Нового року, коли має статися катастрофа, що посилює драматичну напругу тексту. Це свято асоціюється із семантичною межею між минулим і майбутнім, тому у світовій літературі воно часто наділяється магічним, сакральним змістом (Чарльз Дікенс «Різдвяна пісня в прозі, або Різдвяне оповідання з привидами», Олена Пчілка

«Чад», «Маскарад», Леся Українка «Святий вечір! (образочки)»).

У «Дійстві про велику людину» також автор акцентує увагу на символізмі художнього часу, де постають «часові відтинки як атрибути реалізації визначених смислових категорій» [Атаманчук, 2019, с. 319]. Для І. Костецького у п'єсі, позначеній екзистенційними змістами, цей межовий час асоціюється виключно з майбутньою трагедією, утілюючи абсурдну ідею, що все нове є катастрофічним, вічним, як і роздвоєність людської душі. Автор за допомогою гротескного мотиву фантастичного народження близнюків (батьком), сцени перекидання вибухівки водить ігрове начало, щоб показати безсенсовість, беззахисність людського існування, де життя — це гра. Вибухівка уособлює катастрофу, тож людина існує в грі між перекиданням бомби, що посилюється фатальним мотивом очікування на катастрофу. (Порушені апокаліптичні мотиви також у драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра»; у драмі Г. Кайзера «Газ II»). У творі катастрофа прирівнюється до червоного кольору, що проголошується Першою парою; червоною також є стрілка на вибухівці, яка вказує на дванадцяту годину. Для часопростору французьких абсурдистських драм властива повна чи часткова умовність. Разом із тим відбувається звуження просторових кордонів, оприявнюючи прив'язаність героїв до певного місця подій, яке локалізується стільки макро-, скільки мікропростором [Андрієвська, 2012, с. 31].

Ю. Барабаш, аналізуючи мовленнєвий рівень твору, доходить висновку, що Полковник, скоріше, галичанин, Святослав Тутешній із Західної України, а Тогобочний із Центральної чи Східної, а самі події відбуваються саме в Галичині [Барабаш, 2018, с. 25]. Спираючись на репліки Полковника, що воював на сході «за одну з молодих держав» [Костецький, 1963 с. 124], ми можемо припустити, що йдеться про Україну (УНР). Іронічно автор висловлюється, очевидно, про любов української нації до дискусій, подекуди беззмістовних (друга інтермедія): «Такі принципові суперечки! <...> Де ще можна таке спіткати, крім тільки у багатому внутрішньому житті єдиної у світі нації?» [Костецький, 1963 с. 148].

Висновки до розділу 3

Проаналізувавши п'єсу «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького, ми дійшли висновку, що її проблематика й поетика дотична більше модернізму, разом із тим вона має риси «театру абсурду», екзистенціалізму, «нової драми». Відзначмо, його драма за своїми стильовими особливостями не розрахована на масову аудиторію, оскільки зорієнтована на модерністську художню мову, інтелектуального глядача. Інтертекстуальність п'єси виявляється в покликанні на античний сюжет про близнюків та комедію дель арте, а також ідеться про жанрову інтертекстуальність. Письменник переосмислює плавтівський сюжет, порушуючи читацький горизонт очікування відсутністю наприкінці тексту сцени возз'єднання братів, акцентуючи увагу на їхній зустрічі в майбутньому. (Зауважмо, що І. Костецький поетикою наближається до драм Г. Кайзера, М. Куліша (умовна номінації героїв, абстрактність місця подій тощо)).

Подібно до п'єс французьких абсурдистів, І. Костецький порушує проблеми божевілля світу, байдужості суспільства, безсенсового існування, самотності в юрбі, світоглядної кризи, інтенсифікованої подіями Другої світової війни й гітлерівської окупації тощо; мотив безіменності, маскараду, подвоєння, близнюків, катастрофи; використовує умовність у номінації дійових осіб (Пролог, Полковник, п'ять безіменних пар); ускладнену композицію, сконцентрований художній час, оскільки автор звертає увагу на відлік часу до Нового року, який асоціюється з майбутньою трагедією. Заголовок п'єси виконує декілька функцій: акцентує увагу на персонажах та дії й має символічну та інтертекстуальну функцію. Семантика назви твору вповні осмислюється лише наприкінці, за допомогою лейтмотиви зустрічі й двійництва автор вибудовує художню цілісність. Завдяки багатоконфліктності драми митець ускладнює сюжет та надає йому алегоричного характеру: конфліктність світу, що персоніфікується у близнюківському мотиві — «розколотої душі»; мирне й воєнне існування. Драма, на відміну від абсурдистських п'єс, має також зовнішню динаміку, політичний підтекст, логічно вмотивовану поведінку дійових осіб.

ВИСНОВКИ

В основній частині нашої кваліфікаційної роботи виконано завдання, порушені у «Вступі». У першому розділі розглянуто наукову рецепцію, присвячену драмі І. Костецького «Близнята ще зустрінуться» (Ю. Шерех, С. Павличко, О. Вісич, М. Багрій, О. Семак, Ю. Барабаш, Ю. Ковалів, О. Бондарева та ін.). Найбільшу увагу вчені звертають саме на змістовні компоненти й поетику твору в контексті абсурдизму й «театру абсурду», наприклад, це тема двійництва, філософська, екзистенційна, ідеологічна проблематика: питання кризи особистості, світу, значущості часу, дисгармонії людини, пошуку ідентичності людини — роздвоєної, спустошеної. У мотивному комплексі важливого значення набуває відомий плавтівський мотив близнюківства, окупаційний, маскованого балу тощо. Літературознавці зауважують, що в образотворенні персонажів превалює дуалістичний принцип, що зумовило, наприклад, парну номінацію героїв та групування персонажів. Н. Лисенко-Ковальова називає героїв «метAPERсонажами без властивостей», для С. Павличко вони уособлюють «модерних людей» і символізують пасивний натовп. Тереза, на думку дослідників, персоніфікує спустошену людину без індивідуальності.

Науковці зазначають, що твір має певні маркери, які співвідносять його з українською дійсністю. Дослідники зупиняються на значенні інтертекстуального сюжету про близнюків, композиції, в основі якої сполучення інтермедії та дії, нелогічне поєднання сюжетних компонентів; питанні умовного абсурдного часопростору, метахронотопу (Ю. Ковалів); метадрами (прийом «театру в театрі»); жанрової своєрідності «вистави в масках» (експериментальна протоабсурдична п'єса антифашистського спрямування; постмодерна драма (О. Бондарева)).

Питання стильової своєрідності драматургії І. Костецького залишається і досі дискусійним, наприклад, літературознавці аналізують драму в контексті

ідей і поетики «театру абсурду», абсурдизму як важливого складника естетики модернізму, зокрема його американсько-європейської версії, експресіонізму, метадрами, постмодернізму тощо.

Предметом розгляду наступного розділу є теорія абсурдизму, «театру абсурду». «Театр абсурду» — явище театрального мистецтва, що виникло в 1950—1960-х рр. у Франції як протест проти традиційної драматургії. Автори цього періоду звертаються до пошуків нових театральних прийомів, яке деякі літературознавці пов'язують з театром авангарду (О. Галич), вважають зразком сюрреалізму (Дж. Л. Стайн), течією мистецтва ХХ ст. (М. Моклиця) або лейтмотивом модерної літератури (В. Мукан). Дослідники перелічили основні джерела для формування «театру абсурду»: фольклор, антична література, середньовічний фарс, театр маріонеток, комедія масок, японська драма, теорії драми А. Арто, дадаїзм, сюрреалізм, творчість Дж. Свіфта, Е.-Т.-А. Гофмана, Ж. Б. Мол'єра, Ф. Кафки, філософія екзистенціалізму (А. Камю, Ж.-П. Сартр, С. К'єркегор), кінематографічні відкриття Б. Кітона, Ч. Чапліна, тощо. Термін увів у науковий обіг М. Есслін 1961 р. Відзначмо, поняття «абсурд» та «абсурдизм» необхідно розмежовувати, оскільки перше має більш широке значення, а друге позначає саме різновид філософії, філософську течію. «Театр абсурду» проблемно пов'язано із філософією абсурдизму, дотичного до екзистенціалізму (С. К'єркегор, Ж.-П. Сартр, А. Камю та ін). Філософознавці провідною проблемою абсурдизму вважають самогубство, світ характеризують як абсурдний, хаотичний, ворожий людині. Абсурдна людина байдужа до світу та життя, не боїться смерті, не дотримується моралі, саме актори, на думку А. Камю, є яскравим прикладом абсурдної людини, яка «бунтує» («Бунтівна людина»). В есе А. Камю «Міф про Сизифа» викладено основні положення абсурдизму: людина зіштовхується з абсурдним світом, тому втечу вона бачить у добровільній смерті (Ж.-П. Сартр). Літературознавці та теоретики філософії досить детально аналізують прояви абсурдизму в художній літературі (А. Камю «Сторонній», С. де Бовуар «Чужа кров» (О. Петінова, В. Мукан). Науковці виділили такі риси театру абсурду ХХ ст.

(С. Беккет «Носороги», «Чекаючи на Году», Е. Іонеско «Голомоза співачка», С. Мрожек «Кароль» та ін.): беззмістовні діалоги; нелогічні дії та сюжет; невизначений часопростір; безіменність героїв; звернення до парадоксів, символів, гротеску, метафор, фарсу, алегорії, комізму, буфонади, екзистенційних проблем; відсутність авторських ремарок; синтез жанрів; персонажі-маріонетки, їхня кількість мінімальна, відсутні позивні персонажі; порушення правила єдності місця і часу; «руйнація мови»; поєднання непоєднуваного; використання елементів з різних видів мистецтва тощо.

«Абсурдизм» вплинув на всю культуру ХХ ст., особливо на кіномистецтво та літературу, завдяки чому з'являється явище «театру абсурду», що в Україні до здобуття незалежності через політичні причини не мало шансів на реалізацію. Версію театру абсурду або наближення до неї можемо спостерігати в літературі доби діаспори, наприклад, драматургії І. Костецького. (Щоправда, дискусійним залишається питання про те, чи п'єси письменника належать-таки до зразків драми абсурду.) Як зазначають учені, у творчості В. Винниченка, М. Куліша, В. Діброви («Короткий курс»), О. Лишеги («Друже Лі Бо, брате Де Фу») також представлені риси абсурдизму (В. Мукан). Літературознавці відзначають, що «театр абсурду» — це оригінальне явище, проте він не мав широкого розповсюдження, але разом із тим впливає на драматургію ХХ ст., її сценографію, концепцію персонажа. «Філософія абсурду» має великий вплив на всю культуру ХХ ст., зокрема на кіномистецтво, про що свідчать фільми І. Бергмана (Л. Брюховецька) та літературу («театр абсурду»).

В останньому розділі нашої наукової роботи ми дослідили особливості втілення поетики абсурдизму в п'єсі «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького та дійшли висновку, що його твір, на відміну від французьких п'єс, має зовнішню динаміку сюжетну, конфлікт на подієвому рівні, наявне звернення до історичного контексту, де порушення причиново-наслідкових зв'язків є порівняно мінімальним.

Інтертекстуальна лінія в аналізованому нами творі реалізована за

допомогою низки аспектів, зокрема, це плавтівський сюжет про близнюків, що набуває авторського переосмислення; покликання на комедію дель арте, мотив маски («Спокуси несвятого Антона», «Дійство про велику людину»); жанр інтермедії, що апелює до барокової драми). Композиція тексту ускладнена за допомогою прологу. Характерним для творчості І. Костецького є звернення до мотиву перевдягання, травестування («Близнята ще зустрінуться», «Дійство про велику людину»). Зауважмо, що зазначений мотив можна зустріти також у «трагедійному» П. Куліша «Народний Малахій», що вводить мотив прагнення абсолютної влади; у творі І. Багряного «Генерал» перевдягання набуває символічного значення, як прояв нестандартного авторського погляду на війну за допомогою порушення мотиву карнавальності, як і в п'єсі «Близнята ще зустрінуться».

У творі І. Костецького наявні риси, що наближують драму до абсурдистської, зокрема, ідеться про оприявлення екзистенційних мотивів (наприклад, байдужості суспільства та самотності в юрбі, алогічності дій людини, що втілено в образі маскараду, святкування Нового року під час війни-окупації). Письменник у драмі порушує насамперед екзистенційні проблеми, зокрема сенс існування, втрата особистісної ідентичності, вічне роздвоєння людини, пошук самоідентифікації, ефемерності вибору, проблема життя та смерті на тлі катастрофи, війни та миру тощо.

Художній світ в І. Костецького, як і в п'єсах Г. Кайзера, набуває абсурдистської конфліктності, де людина народжена для смерті, а сам світ прямує до чергової війни. Важливого значення в цьому контексті набуває авторське апелювання до ідеї актора як «лицаря абсурду», наочна театральність п'єси (прийом «театр у театрі», маска, маскарад тощо). Проте, на відміну від «екзистенційної людини», як показано в повісті А. Камю «Сторонній», герої І. Костецького не втратили віру в логічну впорядкованість світу, у Бога. Найменування більшості персонажів (Пролог, Полковник, п'ять безіменних пар) умовне, що характерне для «нової драми», як символістської, так і експресіоністської. Мовна гра з номінацією дійових осіб (однакові

прізвища) демонструє опозицію «свій/чужий», наприклад, як у його новелі «Ціна людської назви», у М. Куліша «Мина Мазайло». Заголовок п'єси символічний, алюзивний і, що нетипово для драматичних творів, зосереджує увагу читача саме на дії твору. (Порівняймо з його іншими драмами «Дійство про велику людину», «Спокуси несвятого Антона»).

У назві автор акцентує увагу на мотиві близнюків, що також конотується з античним мотивом зустрічі. Митець, як і в давньогрецькій драмі, будує сюжет навколо зустрічі батька з давно втраченою дитиною. Він водить мотив близнюків за допомогою зовнішньою ідентичності, як і Г. Кайзер у драмі «Корал», М. Твен у повісті «Принц і лицар», Т. Шевченко в повісті «Близнята», О. Стороженко в романі «Брати-близнюки», І. Франко в романі «Лель і Полель», Леся Українка в драматичній поемі «Кассандра». Здебільшого мотив близнюків пов'язаний з їхнім фантастичним народженням («Комедія помилок» В. Шекспіра, «Близнюки» Т. Шевченка); в І. Костецького натомість це гротескове народження братів від одного батька, але різних матерів.

Надпобутові конфлікти в п'єсі І. Костецького вповні осмислюються крізь призму історичного контексту, оскільки відображають світоглядну кризу особи після Другої світової війни. Брати-близнюки оприявнюють ідейну конфліктність світу, що підсилюється міфопоетичною опозицією «свій/чужий», де мілітарне розв'язання колізії мирного й воєнного існування неможливе. Двоїстість світу під час війни можна простежити в п'єсі І. Багряного «Генерал», який апелює до конфлікту життя й смерті, та в трилогії Г. Кайзера «Газ», де втілено мотив пацифіського та мілітарного поглядів на війну. Драматичну напругу тексту посилює абсурдистська ідея очікування катастрофи, яку митець зобразив за допомогою сцени перекидання жакету з вибухівкою, та акцентуванням уваги на відліку часу до Нового року, який також в авторському розумінні асоціюється з майбутньою трагедією. Отже, п'єса І. Костецького «Близнята ще зустрінуться» не є вповні абсурдистською, адже поведінка персонажів має причинно-наслідкові зв'язки, на відміну від,

наприклад, «Голомозої співачки» Е. Іонеска, де дії персонажів не мають логіки. Його драматургія певною мірою наближується до «театру абсурду» завдяки порушеній екзистенційній проблематиці, синтезу жанрів, гротесковості тощо, але більшою мірою — до зразків пізнього модернізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвська В. В. Аномальний художній світ французької драматургії абсурдизму: семантикокогнітивний і лінгвопрагматичний аспекти: монографія. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. 200 с. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/153577056.pdf> (дата звернення: 23.11.2023).
2. Арістотель. Поетика/Пер. Б. Тена; вступ. ст. і коментарі Й. Кобова. Київ: Мистецтво, 1967. 136 с.
3. Артюх А. Міф і пізнання (маніфест когнітивної відносності)//Народна творчість та етнологія. 2015. № 5. С. 48—58. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NTE_2015_5_8 (дата звернення: 02.03.2024).
4. Атаманчук В. П. Художнє конструювання свідомості героя в українській драматургії 20—50-х років ХХ ст.: монографія. Кам'янець-Подільський: ТОВ «Друкарня “Рута”», 2019. 408 с. URL: <http://elar.kpnu.edu.ua:8081/xmlui/handle/123456789/3341?locale-attribute=en> (дата звернення: 17.04.2024).
5. Бабенко В. О. Авторська версія *commedia dell'arte* у творчості Луїджі Піранделло//Матеріали XXXII Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації» 31 січня 2018 р. 2018. Вип. 33 (32). С. 544—548. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/23397/> (дата звернення: 11.11.2023).
6. Багрій. М. А. Індивідуальний стиль Ігоря Костецького: синтагматичний аспект//Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2011. № 2(14). С. 190—198. URL: https://www.researchgate.net/publication/313624133_INDIVIDUALNIJ_STIL_IGORA_KOSTECKOGO_SINTAGMATICNIJ_ASPEKT (дата звернення: 13.04.2024).
7. Багрій-Миськів М. Сюрреалістичні елементи в сюжетно-композиційній структурі творів Ігоря Костецького//Українська література в загальноосвітній школі. 2012. № 1. С. 35—38. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi->

bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Ulvzsh_2012_1_11 (дата звернення: 17.11.2022).

8. Багрій М. А. Сильові особливості творчості Ігоря Костецького: автореф. дис. на здобуття наук. ст. к. філол. н.: спец. 10.01.01 «Українська література». Тернопіль, 2013. 23 с. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/3364/1/bagriy.pdf> (дата звернення: 27.10.2022).

9. Багрій М. А. Теоретична концепція стилю в доробку Ігоря Костецького//Науковий вісник Ужгородського університету: Серія: Педагогіка. Соціальна робота/голов. ред. І. В. Козубовська. Ужгород: УЖНУ «Говерла», 2015. Вип. 37. С. 12—14. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/10349/1/%D0%A2%D0%B5%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0%20%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D0%BF%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BB%D1%8E%20%D0%B2%20%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BA%D1%83%20%D0%86%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8F%20%D0%9A%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE.pdf> (дата звернення: 13.04.2024).

10. Багрій М. А. Екзистенціалізм у художніх творах Ігоря Костецького//Наукове мислення. 2022. URL: <http://naukam.triada.in.ua/index.php/arkhiv-konferentsij/35-konferentsiji/shostamizhnarodna-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/59-ekzistentsializm-ukhudozhnikh-tvorakh-igorya-kostetskogo> (дата звернення: 10.11.2022).

11. Багрянний І. Генерал. Вид-во «Україна», «Мистецький Український Рух». 1948. 94 с.

12. Барабаш Ю. Я. *Enfant terrible*, або «Інший» посеред більшості (Ігор Костецький. На шляху до української моделі модернізму)//Слово і Час. 2018. №9. С. 18—32. URL:

<http://dspace.nbuiv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/166544/04Barabash.pdf?sequence=1> (дата звернення: 20.10.2022).

13. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навчальний посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2011. 336 с. (Альма-матер).

14. Бондарева О. Є. Риси постмодернізму у драматургії Ігоря Костецького//Ігор Костецький і доба. Серія «XX століття: від модерності до традиції»: зб. наук. пр./гол. ред. А. П. Віннічук. Вінниця, 2021. Вип. 7. С. 26—40. URL: <https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/39423/> (дата звернення: 01.11.2022).

15. Борисюк В. І. Концепт імені (безіменності) в поезії В. Голобородька//Вісник Луганського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка. 2012. № 12 (247), червень: Філологічні науки. С. 6—13. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/1828/1/I_Borysiuk_VLNUTSH_12%28247%29_GI.pdf (дата звертання: 01.11.2023).

16. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ: Логос, 2011. 390 с. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/bryuhoveczka-l.i.-2011-kinomystecztvo.pdf> (дата звернення: 22.04.2023).

17. Бурлакова І. В. Модуси ідентичності в екзистенційному дискурсі «Повісті про останній сірник...» Ігоря Костецького//Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах: зб. наук. пр. Київ: Університет «Україна», 2018. Вип. 37. С. 109—115. URL: <https://er.nau.edu.ua/handle/NAU/36118> (дата звернення: 13.04.2024).

18. Василенко В. Прозопис Ігоря Костецького//Слово і Час. 2023. № 4 (730). С. 29—46. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Vasylenko_Vadym/Prozopys_Ihorja_Kostetskoho/ (дата звернення: 02.03.2024).

19. Васильєв Є. Жанрові модифікації комедії дель арте в сучасній драматургії//Сучасні літературознавчі студії. Літературні виміри видовищних форм культури. 2017. Вип. 14. С. 95—107. URL: <http://www.irbis->

nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Sls_2017_14_10.pdf

(дата звернення: 11.11.2023).

20. Велика українська енциклопедія. Тематичний словник гасел з напрямку «Філософські науки» (філософія, логіка, етика, естетика)/укладачі: Арістова А. В., Шліхта І. В.; за заг. ред. д. і. н., проф. Киридон А. М. Київ: Держ. наук. установа «Енцикл. вид-во», 2019. 256 с. URL: <https://ev.vue.gov.ua/publications/publikatsii-vydavnytstva/thematic-registers/velyka-ukrayinska-entsyklopediya-tematychnyy-reyestr-hasel-z-napriamu-filosofski-nauky-filosofii-lohika-etyka-estetyka-ukladachi-aristova-a-v-shlikhta-i-v-za-zah-red-d-i-n-prof-kyrydon-a/> (дата звернення: 24.04.2023).

21. Ведмедєв В. М. Рецепція абсурдного у філософсько-антропологічному дискурсі: дис. ...канд. філос. наук: спец. 09.00.04. Київ, 2018. 195 с. URL: https://old.npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/K_26.053.13/dis_Vedmedie_v.pdf (дата звернення: 1.05.2023).

22. Вірченко Т. І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія: монографія. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 336 с. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/virchenko-t.-2012-hudozhnij-konflikt-v-ukrayinskij-dramaturgiyi-1990%E2%80%932010-h.pdf> (дата звернення: 23.11.2023).

23. Вісич О. Метадраматична поетика п'єси Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться»//Актуальні питання гуманітарних наук/гол. ред. д-р пед. наук, проф. М. Пантюк. Дрогобич, 2018. Вип. 20 (1). С. 55—62. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apgnd_2018_20%281%29_13 (дата звернення: 13.10.2002).

24. Вісич О. Творчість Ігоря Костецького у контексті європейської метадрами (Creative Work of Igor Kostetsky in the Context of European Metadrama)//Emigracja rosyjska, ukraińska i białoruska. Spuścizna literacka, religijno-filozoficzna. Kulturowe zbliżenia/pod red. A. Woźniak, Lublin:

Wydawnictwo KUL, 2018. pp. 247—256. URL: <https://eprints.oa.edu.ua/8006/> (дата звернення: 10.11.2022).

25. Волков А. Р. Традиційні сюжети та образи (деякі питання теорії)//Питання літературознавства. 1995. Вип. 2. С. 3—15. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_1995_2_3 (дата звернення: 16.10.2023).

26. Войтків О. М. Художня концепція героя в романі Івана Франка «Лель і Полель». Дис. ...канд. філол. наук (доктора філософії) за спеціальністю 10.01.01 «Українська література». Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів, 2018. 200 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Voitkiv_Oleh/Khudozhnia_kontseptsiiia_heroia_v_roman_i Ivana Franka Lel_i_Polel/ (дата звернення: 30.04.2024).

27. Гавловська Т. А. Заголовок художнього твору (на матеріалі прозових творів Теодора Фонтане)//Наук. пр. Кам'янець-Поділ. нац. ун-ту ім. Івана Огієнка. Філол. науки. 2013. Вип. 32 (1). С. 154—158. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npkpnu_fil_2013_32\(1\)_42.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npkpnu_fil_2013_32(1)_42.pdf) (дата звернення: 22.10.2023).

28. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів/за наук. ред. О. Галича. 3-тє вид., стереотип. Київ: Либідь, 2006. 488 с.

29. Гальчук О. Антична література: Навчальний посібник для студентів заочної форми навчання. Київ: Вид-во Київ. славіст. ун-ту, 2008. 210 с. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/5959/1/O_Halchuk_NP_2008_GI.pdf (дата звернення: 25.10.2023).

30. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. Київ: Нац. Акад. керівних кадрів культури і мистецтв, 2015. 439 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Herchanivska_Polina/Kulturolohiiia_terminolohichnyi_slovnyk.pdf (дата звернення: 25.04.2023).

31. Глушаківа. Т. М. Стилівий синкретизм у творчості Ф. Кафкі.

Кваліфікаційна робота на здобуття освіт. ступеня бакалавр: спец. 035.01 Філологія (українська мова і література). Київ, 2023. 38 с. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/6f3beecd-9793-49e4-bc17-1cbbf380e5a6> (дата звернення: 04.05.2024).

32. Грицай О. Банкрот літератури//Орлик. 1947 (рік II). № 9, 10, 11, С. 11–14, 8–11 і 14–16 [Репр. вид. від 1947]//Antologia tekstów źródłowych/Pod redakcją Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk i Lidii Stefanowskiej. Warszawa, 2014. Tom V. Część II. С. 56—98. URL: http://sites.utoronto.ca/elul/Documents/MUR/Antolohiia_MUR.pdf (дата звернення: 10.11.2022).

33. Гудзій М. К. Українські інтермедії XVII–XVIII ст. Пам'ятки давньої української літератури/Вступ. ст. і відп. ред. М. К. Гудзія; підгот. тексту Л. Є. Махновця. Київ: АН УРСР, 1960. С. 5—30. URL: <http://litopys.org.ua/ukrinter/int02.htm> (дата звернення: 22.11.2023).

34. Гундорова Т. І. Перевернений Рим, або «Енеїда» Котляревського як національний наратив//Наук. пр. Серія: Філологія. Літературознавство. Миколаїв: Видання ЧДУ ім. Петра Могили, 2004. Том 29. Вип. 16. С. 17—28. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/naukpraci/philology/2004/29-16-3.pdf> (дата звернення: 04.05.2024).

35. Девдюк І. В. Концепція героя і дійсності у творчості А. Камю (на матеріалі повісті «Сторонній» та роману «Чума»)//Наук. пр. Кам'янець-Поділ. нац. ун-ту ім. Івана Огієнка. Філол. науки. 2012. Вип. 30. С. 81—84. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npkpnu_fil_2012_30_22 (дата звернення: 14.02.2024).

36. Демещенко В. В. Творчість Самюеля Беккета в контексті театральної культури ХХ-го століття//Культурологічна думка. 2017. № 12. С. 78—91. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kultdum_2017_12_9 (дата звернення: 23.11.2023).

37. Дзюба І. М. Костецький Ігор//Енциклопедія Сучасної України: енциклопедія [електронна версія]/ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2014. Т. 14. URL:

https://esu.com.ua/search_articles.php?id=4000 (дата звернення: 20.10.2022).

38. Довбенко А. Д. Проблема людини у французькому екзистенціалізмі ХХ століття//Радіоелектроніка та молодь у ХХІ столітті: матеріали 24-го Міжнар. молодіж. форуму, 7–9 квітня 2020 р. Харків: ХНУРЕ, 2020. Т. 8. С. 18—19. URL: <https://openarchive.nure.ua/entities/publication/6058e553-ac27-4fc2-a32f-a8f779b75294> (дата звернення: 26.04.2024).

39. Єщенко М. Ю. Діалог у новелі абсурду//Слово і час. 2015. № 5. С. 42—50. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/151319> (дата звернення: 26.04.2024).

40. Єщенко М. Ю. Поетика абсурду в сучасній новелі: дис. ...канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 2015. 209 с. URL: <https://ir.library.knu.ua/items/5ab0e1db-25a9-4647-b187-c0da3db0d8e4/full> (дата звернення: 26.04.2024).

41. Камю А. Міф про Сізіфа/укр. переклад О. Жупанського//ПОРТФЕЛЬ. 2015. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu_Alber/Mif_pro_Sizifa.pdf (дата звернення: 22.04.2023).

42. Камю А. Надія і абсурд у творчості Франца Кафки/укр. пер. О. Жупанського//ПОРТФЕЛЬ. 2015. С. 95—105. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kamiu_Alber/Mif_pro_Sizifa.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

43. Клековкін О. Структура драми: до історії термінів//Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2009. Вип. 2. С. 251—263. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Klekovkin_Oleksandr/Struktura_dramy_do_istorii_termiv/ (дата звернення: 18.11.2023).

44. Ковалів Ю. Ігор Костецький//Слово і час. 2019. № 5. С. 89—93. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/handle/123456789/170835> (дата звернення: 16.11.2022).

45. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта: методологічні принципи написання дисертації: посібник. Київ: Твім інтер, 2009. 460 с.

46. Колотова О. О. Феномен двійництва в мистецтві: розщеплений суб'єкт на межі світів//Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія. 2015. Вип. 2 (6). С. 95—101. URL: https://scholar.google.ru/citations?view_op=view_citation&hl=uk&user=2CpggswAAAAJ&citation_for_view=2CpggswAAAAJ:aqIVkmm33-oC (дата звернення: 15.11.2023).
47. Коляда О. В. Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Донецьк, 2008. 20 с. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/7690/> (дата звернення: 14.11.2023).
48. Конєва Т., Тарасова Н. Концепт абсурд у п'єсі Е. Йонеско Носороги//Філологічні науки. Збірник наукових праць. Полтава, 2011. № 1 (7). С. 47—54. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/1535/1/Koneva.pdf> (дата звернення: 10.05.2023).
49. Коршунова С. І., Тереховська О. В. Антична література. Навчально-методичний посібник для практичних занять. Івано-Франківськ: Гостинець, 2009. 95 с. URL: <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/5638/1/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0%20%D0%BB%D1%96%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0.pdf> (дата звернення: 02.03.2024).
50. Костецький І. Театр перед твоїм порогом/худ. Г. Мазепа. Мюнхен: На горі, 1963. 254 с. (Світовий театр).
51. Костецький І. Три маски//Театр. Мюнхен; Авґсбург, 1946. Ч. 1. С. 14—15.
52. Костельна М. Мотиви *commedia dell'arte* в дизайні одягу 1980—2010-х рр.//Актуальні проблеми сучасного дизайну: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (23 квітня 2020 р., м. Київ): в 2-х т. Київ: КНУТД, 2020. Т. 1. С. 178—182. URL:

- <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/16025> (дата звернення: 11.11.2023).
53. Кравець. О. М. Концепти «свій/чужий» у романній творчості Джона Апдайка: неоміфологічний аспект//Світова література на перехресті культур і цивілізації. 2013. Вип. 7(1). С. 103—108. URL: https://scholar.google.com/citations?view_op=view_citation&hl=ru&user=-EIsAWkAAAAAJ&citation_for_view=-EIsAWkAAAAAJ:UebtZRa9Y70C (дата звернення: 30.04.2024).
54. Кремінська І. М. Образ керманіча в п'єсі М. Куліша «Народний Малахій»//Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. «Філол.»/редкол.: Безхутрий Ю. М. (відп. ред.) та ін. 2011. Вип. 63. № 989. С. 67—72. URL: <https://ekhnuir.karazin.ua/bitstream/123456789/5439/2/kreminska.pdf> (дата звернення: 30.04.2024).
55. Лексикон загального та порівняльного літературознавства/гол. ред. А. Волков. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 634 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Volkov_Anatolii/Leksykon_zahalnoho_ta_porivnialnoho_literaturoznavstva/ (дата звернення: 10.03.2023).
56. Лесневська К. В. Семантика та функції заголовка художнього твору (на матеріалі оповідання Ф. О'Коннор «The River»)//Наук. вісн. Міжнарод. гуманітар. ун-ту. Серія: Філологія. 2017. Вип. 29 (2). С. 60—62. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2017_29%282%29_19 (дата звернення: 23.10.2023).
57. Літературознавчий словник-довідник. 2-е вид., виправл., доп./за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: Академія, 2007. 752 с. (Nota bene). URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Hromiak_Roman/Literaturoznavchy_slovnyk-dovidnyk/ (дата звернення: 10.03.2023).
58. Літературознавча енциклопедія: в 2 т./авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 1. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с. (Енциклопедія ерудита). URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Kovaliv_Yurii/Literaturoznavcha_entsyklopediia_U_dvokh_tomakh_T_1/ (дата звернення: 10.03.2023).
59. Літературознавча енциклопедія: в 2 т./авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 2.

Київ: ВЦ «Академія», 2007. 624 с. (Енциклопедія ерудита).

60. Лисенко-Ковальова Н. Художня практика мурівського модернізму//Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. 2011. № 15. С. 179—181. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/spml_2011_15_43 (дата звернення: 27.10.2022).

61. Луцюк М. В. Близнюкові міфи//Велика українська енциклопедія. 2022. URL:

<https://vue.gov.ua/%D0%91%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D1%8E%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%96%D0%BC%D1%96%D1%84%D0%B8>

(дата звернення: 15.11.2023).

62. Любенко О. Експеримент в українській драматургії: феномен Ігоря Костецького//Слові час. 2005. № 6. С. 32—41. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/171747> (дата звернення: 06.11.2022).

63. Макаренко Ю. Г. Творчість Е. Олбі та література «театру абсурду»//Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. Харків, 2010. Вип. 1 (1). С. 129—136. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Nzl_2010_1\(1\)_19](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Nzl_2010_1(1)_19) (дата звернення: 12.05.2023).

64. Малишівська І. В. Проза Валерія Шевчука й англійських романів 50—60 рр. ХХ ст.: екзистенціальна парадигма: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Дніпропетровськ, 2013. 19 с. URL: <http://lib.pnu.edu.ua:8080/handle/123456789/3731?locale=uk> (дата звернення: 14.12.2023).

65. Матющенко А. Між диктатором і блазнем (драматургія Миколи Куліша у контексті світової драми абсурду)//Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. 2016. Вип. 2. С. 193—196. URL:

http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuufilol_2016_2_38 (дата звернення: 23.11.2023).

66. Миколайчук Н. «Перевтілення» Ф. Кафки в проєкції психоаналізу//Studia Methodologica: наук. зб./гол. ред. Р. Гром'як; відп. ред. Ю. Завадський; редкол.: О. Куца, М. Любащук, Н. Поплавська та ін. Тернопіль: ТНПУ, 2011. Вип. 31. С. 110—115. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/2630/1/Mykolaychuk_N.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

67. Миропольська Є. В. Естетичні засади філософії абсурду в мистецьких практиках ХХ століття: монографія. Київ: Вид-во Ліра-К, 2019. 166 с. URL: <https://lira-k.com.ua/books/estetychni-zasady-%C2%ABfilosofiji-absurdu%C2%BB-v-mysteckyh-praktykah-hh-stolittja.html> (дата звернення: 10.05.2023).

68. Моклиця М. В. Основи літературознавства: посібник для студентів філологічних факультетів. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. 192 с. URL: http://megalib.com.ua/book/1_Osnovi_literatyroznavstva.html (дата звернення: 15. 03. 2023).

69. Морозова Г. В. Мотиви та образи малої прози Михайла Яцкова. Кваліфікаційна робота на здобуття освіти ступеня бакалавр: спец. 035.01 Філологія (українська мова і література). Київ, 2020. 45 с. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/3df08267-52d7-45bb-9270-73f7a6dd09b2/content> (дата звернення: 20.10.2023).

70. Мукан В. С. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького): дис. ...канд. філол. наук: 10.01.01. Київ, 2015. 176 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Mukan_Volodymyr/Poetyka_abusurdu_v_ukrainskii_dramaturhii_pershoi_polovyny_KhKh_stolittia_na_materiali_tvoriv_MykoLY.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

71. Нікішенко Ю. І. Костюм як можливий об'єкт переозначення в культурі//Магістеріум. Культурологія. 2011. Вип. 42. С. 73—77. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Magisterium_kul_2011_42_17 (дата звернення:

01.11.2023).

72. Нікоряк Н. В. Часопростір як жанровий маркер кіносценарного тексту: «Дума про трьох братів» Ярослави Горбач//Питання літературознавства. 2011. Вип. 84. С. 203—213. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pl_2011_84_28 (дата звернення: 18.02.2024).

73. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. 2-ге вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 1999. 447 с.

74. Паві П. Літературознавчий словник/пер. з фр. вид. Маркіяна Якуб'яка. Львів, 2006. 640 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Pavis_Patrice/Slovnyk_teatru.pdf (дата звернення: 11.03.2023).

75. Павлюк Н. Епічність як елемент в українській бароковій драматургії//Мандрівець. 2012. № 6. С. 26—28. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Mandriv_2012_6_7 (дата звернення: 18.11.2023).

76. Парамбуль І. В. Екзистенціалізм у творчості Валер'яна Підмогильного: історико-філософський підхід: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец. 09.00.05 «Історія філософії». Львів, 2019. 16 с. URL: https://lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/08/aref_parambul.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

77. Петінова О. Б. Філософія: навчальний посібник. Одеса, 2019. 304 с. URL: https://fpk.in.ua/images/biblioteka/3fmb_finan/Filosofiya-navch.-posibnyk.-Petinova-O.B.pdf (дата звернення: 23.04.2023).

78. Полюхович О. П. «Плинна» ідентичність у прозі Ігоря Костецького//Наукові записки НаУКМА. 2013. Т. 150: Філологічні науки. С. 64—69. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Poliukhovych_Olha/Plyнна_identychnist_u_prozi_Ihoria_Kostetskoho/ (дата звернення: 13.04.2024).

79. Подольська Є. А. Філософія. Підручник. Київ: Інкос, Центр навч. літ-ри,

2006. 704 с. URL: https://learn.ztu.edu.ua/pluginfile.php/218516/mod_resource/content/1/podolska_ie_a_filosofiiia.pdf (дата звернення: 23.04.2023).
80. Полежаєва Т. В. До історії вивчення конфлікту в теорії літератури ХХ століття//Актуальні проблеми літературознавчої термінології: наук. зб./Аладько Д. О. та ін.; відп. ред. Є. М. Васильєв; Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, ф-т інозем. філол., каф. теорії літ. і славістики. Рівне: О. Зень, 2015. С. 44—48. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/10484> (дата звернення: 23.11.2023).
81. Поправко О. Карнавал в кризові періоди розвитку культури//Сучасні соціокультурні практики: компетентнісно-аксіологічний аспект: Збірник статей і матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, присвяченої 10-літтю кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін ПНПУ імені В. Г. Короленка (29—30 березня 2018 р.). Полтава: ПП «Астроя», 2018. С. 155—161. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/16575> (дата звернення: 04.05.2024).
82. Преображенська Т. Експресіоністична забарвленість п'єси Миколи Куліша «Народний Малахій»//Культура народів Причорномор'я. 2009. № 163. С. 88—90. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/24576> (дата звернення: 04.05.2024).
83. Ратушний О. Філософія абсурду і проблема ресентименту. Харків, 2021. С. 42—43. URL: <https://openarchive.nure.ua/server/api/core/bitstreams/7c46b2d8-d1cf-4a3a-988b-aeb574ff26dd/content> (дата звернення: 10. 05. 2023).
84. Рейда О. А., Кацалап А. І. Основні характерні риси та жанрово-стилістичні особливості драматургії «театру абсурд»//Philology in EU countries and Ukraine at the modern stage. Two international conferences took place at the premises of North University Centre of Baia Mare, Romania. December 21—22, 2018. С. 143—145. URL: https://rep.btsau.edu.ua/bitstream/BNAU/3038/1/osnovni_haraktern.pdf (дата звернення: 10.05.2023).

85. Рикун І. П. «Сторонній» А. Камю. Роздуми про абсурдний роман//Вісн. Запор. держ. ун-ту: Зб. наук. ст. Філологічні науки. Запоріжжя: Запорізький державний університет, 2001. № 4. С. 106—111. URL: <https://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/1910.pdf> (дата звернення: 13.05.2023).
86. Рижкова С. В. Роль та функції заголовку в художніх творах (на матеріалах англійської та німецької художньої літератури)//Наук. вісн. Міжнарод. гуманітар. ун-ту. Серія: Філологія. 2014. Вип. 10 (2). С. 38—40. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmgu_filol_2014_10%282%29_12 (дата звернення: 23.10.2023).
87. Саноцька Н. Філософія екзистенціалізму про феномен творчості. Львів: Львівська політехніка, 2012. URL: https://scholar.google.com.ua/citations?view_op=view_citation&hl=uk&user=V9QJlvGAAAAJ&citation_for_view=V9QJlvGAAAAJ:9yKSN-GCB0IC (дата звернення: 10.05.2023).
88. Свірська Ю. А., Соловей О. Є. Особливості конфлікту драм В. Винниченка//Вісн. студ. наук. тов-ва ДонНУ імені Василя Стуса. 2020. Т. 1. № 12. С. 146—149. URL: <https://jvestnik-sss.donnu.edu.ua/article/view/8438> (дата звернення: 22.11.2023).
89. Семак О. І. Поетика драматургії Ігоря Костецького//Прикарп. вісн. НТШ. Слово. 2017. № 3 (39). С. 248—256. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/andriykopanytsia-word,+249-257%20\(10\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/andriykopanytsia-word,+249-257%20(10).pdf) (дата звернення: 20.11.2022).
90. Семак О. І. Ігор Костецький та Ежен Йонеско: типологія художнього мислення//Прикарп. вісн. НТШ. Слово. 2019. № 3(55). С. 150—156. URL: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Pvntsh_sl_2019_3_20.pdf (дата звернення: 03.10.2022).
91. Семенчук М., Матвієнко І. «Філософія абсурду» А. Камю//Вісник Київського інституту бізнесу та технологій. Київ, 2017. № 2. С. 148—149. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21

[REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=Vkib_2017_2_90](#) (дата звернення: 11.05.2023).

92. Сізова К. Л. Ономастична характеристика як складова портрета героя у драматургії//Культура народів Причорномор'я. 2011. № 214. С. 168—170. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/65117> (дата звернення: 01.11.2023).

93. Словник театрознавчих термінів і понять/укладачі: Савченко І., Ліпницька І. Київ, 2021. 144 с. URL: https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/37502/Slovnyk_Savchenko_Lipnytska.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 11. 03. 2023).

94. Словник української мови: в 11 т. Т. 5: Н-О/ред. тому: В. О. Винник, Л. А. Юрчук. Київ: Наук. Думка, 1974. 840 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001608> (дата звернення: 18.02.2024).

95. Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Книга 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд/Modern drama in theory and practice. Volume 2. Symbolism, Surrealism and the Absurd; переклад з англ. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2003. 272 с. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Styan_John_Louis/Suchasna_dramaturhiia_v_teorii_t_a_teatralnii_praktytsi_Knyha_2/ (дата звернення: 23.04.2023).

96. Токмань Г. Альберт Камю як літературний критик: діалог між художнім текстом і філософією//Слово і час. 2017. № 8. С. 77—88. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/159510> (дата звернення: 10.05.2023).

97. Українська літературна енциклопедія: у 5 т. Т. 2: Д–К/ред. кол.: І. О. Дзевєрін (відп. ред.) та ін. Київ: Гол. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1990. 576, [1] с. URL: <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule.htm> (дата звернення: 11.03. 2023).

98. Ференц Н. С. Основи літературознавства. Київ: Знання, 2011. 432 с.

99. Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія/НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди; голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.

100. Філософія: словник термінів та персоналій/В. С. Бліхар, М. А. Козловець, Л. В. Горохова та ін. Київ: КВІЦ, 2020. 274 с. URL: https://dspace.lvduvs.edu.ua/bitstream/1234567890/3551/1/%D0%91%D0%BB%D1%96%D1%85%D0%B0%D1%80_%D0%9C.%C2%A0%D0%90.%D0%A4%D0%9B%D0%9E%D0%A1%D0%9E%D0%A4%D0%AF.%D0%A1%D0%B%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA_%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%282%29.pdf (дата звернення: 24.04.2023).

101. Філософія: навч. посібник/Ю. М. Вільчинський, Л. В. Северин-Мрачковська, О. Б. Гаєвська та ін. Київ: КНЕУ, 2019. 368 с. URL: https://kneu.edu.ua/get_file/9143/%D0%92%D1%96%D0%BB%D1%8C%D1%87%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9%20%D0%AE.%D0%9C.%20%D0%9D%D0%B0%D0%B2%D1%87%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B8%D0%B9%20%D0%BF%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B1%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%84%D1%96%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D1%96%D1%97.pdf (дата звернення: 23.04.2023).

102. Філософія: підручник/ред. Є. Р. Борінштейн. Одеса: Ун-т Ушинського, 2021. 350 с. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/11333/1/Philosophy%202021.pdf> (дата звернення: 23.04.2023).

103. Чуй А. Дівочі образи народних пісень про кохання//Наук. вісн. Східноєвроп. нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство. 2015. № 9. С. 189—193. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvvnufll_2015_9_37 (дата звернення: 20.10.2023).

104. Шевченко С. Л. Трагічний гуманізм А. Камю: в пошуках смислу людського буття//Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. пр. Київ: Центр духовної культури, 2008. Вип. 69. С. 116—126. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/71836?show=full> (дата звернення: 10.05.2023).

105. Шевчук М. Традиційний сюжет у національній літературі: аспекти адаптації//Наукові записки НаУКМА. 1999. Т. 17: Філологія. С. 31—36. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/items/e0c620d2-2ee1-488c-a8a8-5473b734aa0e> (дата звернення: 16.10.2023).
106. Шерех (Шевельов) Ю. Не для дітей: літературно-критичні статті й есеї. Мюнхен: Пролог, 1964. 415 с. URL: [file.pdf \(diasporiana.org.ua\)](file.pdf_(diasporiana.org.ua)) (дата звернення: 16.11.2022).
107. Шерех Ю. Третя сторожа: література, мистецтво, ідеології. Балтимор-Торонто: Укр. незалеж. вид-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. 455 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/mistetstvo/10691-shereh-yu-tretya-storozha-literatura-mistetstvo-ideologiyi/> (дата звернення: 16.11.2022).
108. Шовкопляс Г. Є. Камбрум як маркер неуспіху. Експериментальні п'єси Ігоря Костецького//Матеріали XVIII Міжнародної літературознавчої онлайн-конференції «Література: маркери успіху» 25, 25 листопада 2022 р., Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. С. 100—105. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/43486/1/H_Shovkopliash_MMK_2_IS.pdf (дата звернення: 13.04.2024).
109. Юлдашева Л. П. Аспекти дослідження заголовків твору//Перспективи розвитку філологічних наук. Вінниця, 2018. С. 62—66. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/conf/fil/20feb2018/14.pdf> (дата звернення: 20.10.2023).
110. Sartre J.-P. L'existentialisme est un humanisme. Paris: Nagel, 1970. 14 с. URL: [https://psychaanalyse.com/pdf/L%20EXISTENTIALISME%20EST%20UN%20HUMANISME%20-%20JEAN-PAUL%20SARTRE%201970%20\(14%20Pages%20-%20106%20Ko\).pdf](https://psychaanalyse.com/pdf/L%20EXISTENTIALISME%20EST%20UN%20HUMANISME%20-%20JEAN-PAUL%20SARTRE%201970%20(14%20Pages%20-%20106%20Ko).pdf) (дата звернення: 10.05.2023).
111. Esslin Martin. The Theatre of the Absurd. USA: The Anchor Books, 1961. 364 с. URL: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4892127/mod_resource/content/2/THEATRE%20OF%20THE%20ABSURD%20BY%20MARTIN%20ESSLIN.pdf (дата

звернення: 10.05.2023).

112. Søren Kierkegaard. Either/Or: A Fragment of Life. London: Penguin Group, 1992. 640 p. URL: [https://img1.wsimg.com/blobby/go/36ba381a-9850-4782-a471-dbe0bfa3c3b6/downloads/Either_or%20-%20S%C3%B8ren%20Kierkegaard%20\(pdf\).pdf?ver=1611846256813](https://img1.wsimg.com/blobby/go/36ba381a-9850-4782-a471-dbe0bfa3c3b6/downloads/Either_or%20-%20S%C3%B8ren%20Kierkegaard%20(pdf).pdf?ver=1611846256813)

(дата звернення: 10.05.2023).

113. Słownik terminów literackich. Wydanie drugie poszerzone i poprawione/red. Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, 1988. 656 s. URL: https://docer.pl/doc/ee0ns1e#google_vignette (дата звернення: 12.03.2023).