

Васильєв Євгеній Михайлович,

завідувач кафедри теорії та історії світової літератури
Рівненського державного гуманітарного університету,
м. Рівне, Україна, доктор філологічних наук, доцент

ORCID iD 0000-0002-1407-2721

eugeneparadox1971@gmail.com

ЖАНРОВА КОНВЕРСІЯ У СУЧАСНІЙ ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

У статті розглянуто оригінальний і поширений у сучасній драматургії різновид жанрових трансформацій — жанрову конверсію. Сутність її полягає у тому, що драматичним жанром стає не просто позадраматичний або позалітературний жанр. На жанрові категорії перетворюються концепти, що взагалі не пов'язані зі сферою генології. Вони запозичуються зі сфери літературних напрямів та течій. У жанровій системі сучасної драматургії помітне місце посідає драма абсурду, конверсована із однойменної течії. Проаналізовано функціонування жанру драми абсурду в європейській драматургії кінця ХХ — початку ХХІ ст.: німецькій, польській, сербській, російській, білоруській, українській. Для аналізу залучені драматичні твори Анджєя Стасюка, Біяни Срблянович, Лариси Паріс, Артема Вишневського, Володимира Сердюка і Василя Кожелянка. Розглянуто інтертекстуальні зв'язки драми абсурду як жанру («Чекаючи на турка» Стасюка) з творами драми абсурду як течії («Чекаючи на Годо» Беккета, «Голомоза співачка» Йонеско, «Дім на кордоні» Мрожека). Висвітлено характерні риси конверсованого жанру драми абсурду (абстрактний, невизначений хронотоп, деіндивідуалізовані персонажі, взаємопроникнення високого, патетичного, трагічного й нищого, комічного, фарсового, співіснування реального з фантастичним, руйнування традиційних конструктивних елементів драматичного тексту; абсурдні сюжетні ситуації; словесний нонсенс і словотворчість).

Ключові слова: сучасна драматургія, драма абсурду, жанрові трансформації, конверсія, жанрова конверсія.

Жанрова конверсія є оригінальним явищем у жанрових трансформаціях сучасної європейської драматургії. Сам термін «конверсія» (від латин. *conversio* — зміна, перетворення, обмін), що сьогодні широко вживається у різних наукових сферах, першим застосував до літературних явищ М. Ріффатер. Спочатку він зробив це у праці «Формальний аналіз та історія літератури» (1970) [20], надалі науковець послуговувався цим поняттям у численних розвідках зі структурної стилістики, семіотики поезії тощо. Сьогодні терміном «конверсія» позначають різні процеси будь-яких перестановок, транспонування. Наприклад, у психоаналізі означене явище інтерпретується як «транспонування психічного конфлікту та намагання його розв'язати» [20, 25]. Н. Нікоряк у своїй монографії про кіносценарій вдало простежує конверсію літературного твору на кінотекст [17]. Надзвичайно важливим є аналіз процесу конверсії сценарної форми в кіносценарій, а також встановлення рецептивної специфіки жан-

ру, що, на думку дослідниці, характеризується особливим синкретичним образом читача-глядача.

Як зауважують Н. Зошук та І. Тимошук, у цілому в мистецтві конверсії «можна спостерігати у площині переходу або музики в слово, або слова в графічний малюнок, або танцю та жесту — у словесний віршований текст тощо» [7, 117–118]. Вони ж відзначають необхідність «враховувати й перманентну природу конверсійних процесів у відношеннях між окремими видами мистецтв», а також «припустимість різнорідних переходів всередині вже самого словесного мистецтва як такого, особливо на рівні жанрово-родових відношень» [7, 118].

Сутність жанрової конверсії у сучасній драматургії полягає у тому, що драматичним жанром стає не просто позадраматичний або ж позалітературний жанр. На жанрові категорії перетворюються концепти, що взагалі не пов'язані зі сферою генології. Вони запозичуються зі сфери літературних напрямів та течій. Так,

у жанровій системі сучасної драматургії помітне місце посідає драма абсурду, конверсована із однойменної течії.

Ціла низка досліджень, здійснених науковцями різних країн, доводить, що театр абсурду не є самодостатнім напрямом, обмеженим певним часопростором. Його традиції не лише самі сходять до античних часів (про що зазначав ще першовідкривач театру абсурду Мартін Есслін), а й живлять мистецтво більш пізнього часу. Так, Д. Палієвська простежує еволюцію театру абсурду в повоєнній літературі Німеччини [18]. Вона розглядає драматичні твори таких авторів, як В. Хільдесхаймер, Г. Грасс, Т. Дорст, П. Вайс, Х. Мьорс, серед яких лише двоє (Хільдесхаймер і Грасс) входять до абсурдистського канону (створеного Ессліном). На думку Д. Палієвської, театр абсурду в Німеччині проіснував недовго (німецькі митці прагнули до критичного відображення нової німецької дійсності) і вже у 1960-ті роки розчинився у новому театральному напрямі — документальній драмі. Якщо на початку 1950-х років для театру була характерна втеча від дійсності, інтерес до поетичної і музичної драми, то у 1960-ті «відбувається поворот на 180 градусів — від абсурдизму до політизації і демонстративної ангажованості» [18, 30].

Долю драми абсурду в театрі Німеччини простежує також Г. Макарова [13]. Дослідниця звертається не стільки до текстів німецьких драматургів-абсурдистів, що, на її думку, не прижились на німецькій сцені й були «достатньо провінціальними», скільки до театральної практики. Зокрема, Г. Макарова зосереджує увагу на виставах межі 1970–1980-х років за трагедіями Г. Клейста («Битва Армінія» режисера А. Кірхнера, «Роберт Гіскар» режисера К. Паймана в Бохумі, «Пентесілея» режисера Х. Нойенфельза у Західному Берліні). Риси абсурдизму вона вбачає також у романі Гюнтера Грасса «Камбала» та славнозвісній екранізації Фолькера Шльондорфа грассівського роману «Бляшаний барабан». Вельми показове звернення Г. Макарової не до власне текстів драми абсурду, а до яскравих явищ міжродової (роман) та міжвидової конверсії (театральна вистава, кінотекст) абсурдизму.

Чимало досліджень присвячено драмі абсурду в сучасній російській драматургії. Здебільшого науковці віднаходять риси абсурдизму у творчості окремих драматургів. Частіше за все вивчається театр О. Вампілова, Л. Петрушевської, М. Коляди. Так, особливості поетики абсурду в драматургії Вампілова розглядає у своїй монографії С. Козлова [11]. На зв'язок вампілівської драми з театром абсурду вказує

у своїй дисертації М. Меркулова [15]. Ф. Фарбер та Т. Свербілова виявили в драматургії Вампілова прийоми театру абсурду [28]. О. Зирянова у своєму дисертаційному дослідженні вивчає поетику абсурду в російській драмі другої половини ХХ — початку ХХІ ст. [8]. Вона здійснила спробу систематизувати й типологізувати російську драму абсурду, зокрема спромоглася проаналізувати художні типи, форми, концепції останньої 1960-х років на матеріалі творчості А. Амальрика та О. Вампілова у порівнянні з творами західного театру абсурду. О. Зирянова також простежила тенденції розвитку поетики та функціонування абсурду в системі постмодерністської драми 1990-х років (Н. Садур, В. Сорокін, Д. Прігов) і дослідила трансформацію «оберіутської» поетики абсурду в «новій драмі» (брати Преснякови).

С. Гончарова-Грабовська зауважує, що драма абсурду існує в сучасній російській та білоруській драматургії. Із творів російського абсурдизму 1990-х років вона виділяє такі п'єси, як «Знову двадцять п'ять» Л. Петрушевської, «Дев'ять легких стареньких» М. Курочкіна, «Слідство» С. Шуляка. Однак, зауважує дослідниця, абсурд у них у більшому ступені проявляє себе на рівні змісту, ніж художньої форми. «Драматургів цікавить те, що може бути в цьому реальному світі, хоча світ їх п'єс відкидає і традиційну логіку, і здоровий глузд, він варіативний, у ньому все можливе» [5, 27]. Щодо драматургів Білорусі, то С. Гончарова-Грабовська зараховує до драми абсурду п'єси «Справжні» Андрія Курейчика, «Труси» та «Врожай» Павла Пряжка.

У сучасній російській драматургії звернення до драми абсурду як жанру є доволі частими. Концепт «абсурд» фігурує у авторських жанрових номінаціях таких п'єс: «Лабіринт із двома мінотаврами» та «Один демон і шість леді» Данила Ключникова (ці твори мають визначення «абсурдична п'єса»), «Наступник.Дос» та «Путін.Дос» Віктора Тетеріна (автор маркує їх як «реалістична п'єса з елементами абсурду на одну дію»), «П'єдестал» Анатолія Заболотникова («п'єса абсурду у віршах»), «П'єса, що написана трофейною авторучкою» Миколи Соловійова («романтична п'єса-абсурд на одну дію»), «Увага — полтергейст!» Валентина Афоніна («лірична комедія-абсурд на дві дії»), «Двійники» Руслана Литвинова («абсурдна драма на одну дію»), «Дубліки» Сергія Кузнецова («абсурд-перформанс»), «Санькіни мрії (Ляпсус Феї)» Миколи Чапайкіна («Іронічне, музичне фентезі з елементами абсурду, на дві дії»), «Сімдесят вісім» Катерини Точанської («комедія абсурду на три дії»), «Срібло, або Ні розуму ні фентезії» Артема Васильєва («театр абсурду в єдиній нескінчен-

ній дії»), «Віват, Бразиліє» Геннадія Авласенка («п'еса абсурду на дві картини»). Характерно, що поняття абсурду проникає не лише у підзаголовки, а й у самі заголовки п'єс («Абреал, або Абсурдна реальність» Дьордя Берковича, «Досвід абсурду» Поліни Громової). До списку російських абсурдистів слід також додати Анатолія («Джорджа») Гуницького — одного зі співзасновників та авторів численних (насамперед «абсурдистських») текстів групи «Акваріум». Низку його драматичних творів за поетикою має бути розглянуто саме як абсурдистські («Метаморфози позитивного героя», «Практика окремих явищ», «До самих висот», «Смерть безбілетника»). Деякі з них і були поставлені з жанровим маркуванням «драма абсурду».

Досвід жанрової конверсії драми абсурду притаманний і сучасній польський драматургії. Багато в чому його можна пояснити тим впливом на театр, який на межі ХХ–ХХІ ст. продовжували здійснювати Тадеуш Ружевич і Славомир Мрожек, яких Мартін Есслін зараховував до міжнародного театру абсурду. Самі вони продовжували створювати нові абсурдистські твори. Наприклад, 1992 р. Мрожек написав один зі своїх знакових драматичних текстів «Вдови», сповнений принципами і прийомами драми абсурду не лише як течії, але й як жанрової форми, а через рік — «Любов у Криму». У 2000 р. драматург створив п'єси «Шановні» і «Прекрасний вид». Вже у рік смерті Мрожека (2013) була видана його остання драма «Карнавал, або Перша дружина Адама». Ружевич 1993 р. створив «Розкидану картотеку», що є автосиквелом його ж знаменитої абсурдистської п'єси 1959 р. «Картотека». 1997 р. написана його остання п'єса «Курець».

Жанр драми абсурду використовують і польські драматурги більш молодого, ніж «класичні абсурдисти», покоління. Яскравим прикладом може слугувати драма Анджея Стасюка «Чекаючи на турка» (2009) [23]. Перегукуючись своїм заголовком, а також композицією (у ній теж дві частини) із Беккетовою трагікомедією «Чекаючи на Годо», вона інтертекстуально пов'язана і з драматургією С. Мрожека. Насамперед слід відзначити мрожеківський «Дім на кордоні». За сюжетом п'єси в дім, у якому живе пересічна родина, вдираються дипломати й політики, зайняті новим переділом світу, й окреслюють нові кордони, що проходять тепер усередині цього помешкання, і розводять по різні боки членів однієї сім'ї. Стасюк зображує «прикордонну ситуацію». Дія його п'єси відбувається на Дуявському перевалі — колишньому польсько-словацькому кордоні. До речі, він справді діяв до кінця 2007 р., доки Польща не вступи-

ла до шенгенської зони. Старий прикордонник Едек протягом 35 років охороняв «об'єкт» — шматок старого шлагбауму («Шлагбаум — це життя»). Проте на зміну старому охоронцю приходять молоді (Патрік і Анджея), і виявляється, вони вже охороняють не свою, «найсвятішу землю країни», а... кордони Туреччини, бо турки купили цей шматок землі. Як зізнається Патрік, купили все: «оте, оце, там ті бараки, палац, паркан. Ага, мені дали новий план, і там є червоним позначено, що я маю охороняти, то те все є турецьке. Зараз ми, наприклад, стоїмо на турецькому» [23, 284].

А. Стасюк зображує конфлікт між старим і новим, що втілюють два прикордонники — старий служак Едек і молодик Патрик. Старий світ із жахом очікує невідомого нового, що уособлює для Едека чужий і ворожий турок:

Е д е к. *Турок вітер вам притишишить? Літо він вам зробить?*

П а т р и к. *Мова йде про зміни... на краще.*

Е д е к. *А де це сказане, що зміни на краще? а може хтось не хоче ніяких змін? Має право хтось не хотіти? Питаю тебе, юначе, котрий так за ту свободу стоїть? Має право хтось не хотіти змін?* [23, 296].

Діє у «Чекаючи на турка» і Хор Старих Контрабандистів. Він оплакує своє минуле, ностальгує за старими суворими часами з лютьми прикордонними псами «як у кіно про гестапо» («Собаки як змії, аж волосся дибилось... Пси як дияволи. Пси як холера»), тужать за соціалізмом («Із того СРСР привозилось золото, а туди можна було завезти що завгодно... а з НДР то везли ведмежат і мелений перець») [23, 282]. Нові часи Європи без кордонів Хор сприймає як прихід Вавилону. «О Матір Божа безмитна! О Богине нашої зони шенгенської, тут немає нічого доброго, коли вже отой Вавилон стука у наші карпатські ворота» [23, 278]. Наприкінці твору Хор виконує пародійний френос (заупокійний плач), називає себе «сиротами шенгенськими»: «Ми вже мертві. Голоси наші чути, але вдіяти ми нічого не можемо. Бо немає вже кордонів тих. Ми вже мертві, і чути лише наш спів, наш цей шенгенський лемент, наш сей сирітський хор» [23, 307].

На відміну від Годо, турок таки приходять, щоправда виявляється туркинею, пані Саламіною, «вона велика, пишна і прегарна», і оголошує (вустами Секретаря) про плани перетворити місцевість на тематичний парк під назвою «Прикордонний перехід у давній Східній Європі» із паспортним контролем і прикордонними собаками, колючим дротом і контрабандистами, стріляниною і тортурами. Двом же прикордонникам вона пропонує стати консультантами

у цьому грандіозному проєкті — «розважальній зоні світового масштабу».

Представники сербської драматургії також звертаються до драми абсурду. Як зауважує Деян Айдачич, «ідеї театру Бекета не набули прямого наслідування у сербській драматургії, але деякі елементи його стилю з'явилися в п'єсах Александра Поповича, про що зазначає театролог Мір'яна Міючинович. Дехто з молодших письменників, наприклад Зоран Стефанович, у тексті "Казка про космічне яйце. Patchwork мелодрама", спробували більшою мірою наблизитися до п'єс Бекета» [1, 22–23]. Окрім А. Поповича і З. Стефановича, молодша генерація драматургів Сербії опановує драму абсурду ще більш активно. Серед них, безперечно, Небойша Ромчевич («Парадокс») і Біяна Срблянович («Сімейні оповідання»). У «Сімейних оповіданнях», наприклад, на тлі абсурду громадянської війни на Балканах діти (двоє хлопчиків і двоє дівчаток) розігрують дорослі історії, що вони їх бачили у власних сім'ях, по телебаченню або в Інтернеті. Ільміра Болотян зазначає, що драматургія Срблянович сходить до драматургії Славоміра Мрожека, який укладав проблеми тоталітаризму і розвиненого соціалізму в абсурдистські кліше, а будь-яку комірку суспільства перетворював на багатозначні соціальні метафори. Щоправда, на відміну від Мрожека, Біяна Срблянович залишає більш широке поле для інтерпретації. Крім того, у своїй драматургії вона вдало використовує абсурдистські традиції і жанри масової поп-культури [2].

Твори української драматургії ХХ — початку ХХІ ст. сучасні літературознавці також співвідносять із драмою абсурду. Так, драматургію Миколи Куліша розглядає у контексті абсурдизму у своїй кандидатській дисертації В. Мартинюк [14]. Він вивчає основні особливості поетики драми абсурду (сюжетно-фабульна організація, редукування персонажів, мовоцентризм, метатеатральність, фантазматичність художнього світу тощо) та функціонування її механізмів у драматичній творчості М. Куліша, демонструє функціональну роль елементів абсурдного у п'єсах «Народний Малахій» (редукованість, «зnelюдненість» дійових осіб), «Мина Мазайло (реалізація принципу розладнаного комунікування, що дає підстави говорити про різні типи комунікативних розладів), «Патетична соната» (організація художнього простору та внутрішня розбалансованість на ідеологічному рівні). Показово, що В. Мартинюк у своїй дисертації доводить можливість вживання терміна «театр абсурду» як жанрового маркера [14, 10].

Драматургію Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» і «Спокуса не святого Антона» з точки зору її зближення з театром абсурду вивчали В. Муқан [16] і Ю. Горідько [6]. Т. Вірченко здійснює аналіз художнього конфлікту в сучасних абсурдистських драмах Сашка Ушкалова та Артема Вишневського [4, 266–276].

А. Ткалич та Ю. Скибицька досліджують феномен абсурдистської драми Лариси Паріс «Я, Сіріус, Кентавр» [19]. Як зазначає А. Ткалич, Паріс вдало переосмислила естетику театру абсурду, поєднавши її із традицією театральних містерій [26]. Драматичний твір Паріс має низку ознак драми абсурду. На інтертекстуальному рівні це чимала цитата з Семюеля Беккета й зізнання авторки, що друга частина її твору є імпровізацією за мотивами останнього. Це також персонифікація твору, до якої належать герої без визначеного соціального статусу, віку, роду занять. «Ні молоді — ні старі... Ні добрі — ні злі...», вони не мають цілей і власної долі. Це два чоловіки: Зигмунд (А), сліпий від народження, у темних окулярах, і Зенон (Б), без ноги, на понівеченому комп'ютерному кріслі (щось на кшталт інвалідного візка?). І дві жінки: Дора (Д) — дружина Зигмунда, та Цецилія (Ц) — дружина Зенона. Простір не визначений, зрозуміло лишень, що чоловіки перебувають на землі (там є дерева, листя, трава, глиця, горбки та ямки), а жінки — на небі, але не на сьомому, де живе Господь-Бог (там є гойдалка на хмарі). Час від часу Д і Ц поглядають на землю — «вниз» — і прислухаються до того, що говорять їхні чоловіки, але майже їх не чують, бо в ефірі перешкоди — «пил часів» [22].

У п'єсі Лариси Паріс, подібно до трагікомедій Беккета чи Пінтера, невизначеним є хронотоп. «Час зупинився і на землі і серед неба. На землі нічого не змінюється: вічна зима, низька хмарність, сніг на деревах. Зенон навіть намагається порухувати, скільки він вже сидить в кріслі, але все марно, адже це — вічність. Він навіть сам називає себе "сторожем часу", який не змінюється» [26, 388].

З театром абсурду п'єсу Л. Паріс зближує також система діалогів та реплік дійових осіб. «Часом це навіть не діалоги, — зауважує А. Ткалич, — а просто репліки, які не спрямовані ні до кого. Герої можуть вести розмову і в той же час взагалі не чути один одного. Це може нагадати розмову психічно хворих людей, що втратили відчуття реальності і живуть у своєму власному вигаданому світі. Деякі репліки взагалі не несуть інформативності: це просто вигуки чи набір звуків. Руйнування драматичного діалогу вказує на екзистенційну самотність героїв, їхню

неспроможність знайти спільну мову з оточенням [26, 389].

Проте попри усі наведені вище ознаки, п'єсу Л. Паріс «Я, Сіріус, Кентавр» не можна назвати чисто абсурдистським твором. Від естетики абсурдизму твір відрізняє щасливий фінал: «герої, що прагнули поєднатися, поєднуються на небесах, вони — щасливі, лунають чарівні звуки арфи й не менш чарівні ангельські співи... Формальних “вимог” абсурдності Лариса Паріс старанно дотримується, проте має цілком відмінну світоглядну позицію: вона вірить у всесильну Гармонію» [22].

Зазначимо, що сучасні українські драматурги артикують власні звернення до жанрово конвертованих форм у відповідних авторських жанрових номінаціях. Артем Вишневський дає жанрове визначення «драма абсурду» п'єсі «Різниця» [3]. Сашко Ушкалов об'єднав свої драматичні твори у збірку «ESC. Сім абсурдних п'єс» [27]. Яскравими зразками сучасного жанру драми абсурду є п'єси Володимира Сердюка. Серед них — «Сестра милосердна», «Розібрати М.** на запчастини», та твори, написані у співавторстві з Василем Кожелянком («Лізкава»). Недаремно свій драматичний текст «Розібрати М.** на запчастини» [21] він і визначає як «драма абсурду».

До жанрової моделі драми абсурду тяжіють і деякі драматичні твори Юрія Тарнавського [25], наприклад, його «сумна комедія» «Карлик» або ж «кінська драма-гротеск» «Коні».

П'єса «Маринований аристократ» Ірени Коваль також належить до драми абсурду. Саме так її визначають і Ніна Козачук, автор передмови до збірки, куди увійшов цей твір [10, 12], і лінгвіст В. Корольова, що досліджує мовну особистість персонажа української драми абсурду [12, 44].

Жанр драми абсурду, що є результатом конверсії однойменного напрямку повоєнного театрального авангарду, характеризується такими рисами.

1. **Хронотоп** у творах жанру є здебільшого умовним, абстрактним, невизначеним, позбавленим конкретно-історичних прикмет. Часопростором «Лізкави» В. Сердюка і В. Кожелянка є «дитяча кімната, повна іграшок для дітей різного віку», а часопростором «Різниці» А. Вишневського — майстерня художника. Абсолютно невизначеним є хронотоп драми Л. Паріс «Я, Сіріус, Кентавр». Подібні часопросторові риси нагадують класичну абсурдистську драму, наприклад «Чекаючи на Годо» С. Беккета. Її місце дії, точніше «бездії», не тільки не визначено, його взагалі, за словами одного з персонажів, «важко описати». «Вона ні на що не схожа, — говорить

про цю місцевість Владімір. *— Тут нічого немає». Час для героїв п'єси вже давно зупинився. Протягом довгих років він свідомо вбивається ними. «Учора ввечері, — говорить Естрагон, — ми розмовляли про сірого бичка. Ми вже півсториць тільки про нього й говоримо».

2. **Дійові особи**, як правило, є абстрактними, деіндивідуалізованими, неперсоніфікованими. Наприклад, персонажами «Різниці» А. Вишневського є Дальтонік, Зелений, Коричневий та, власне, сама Різниця. Героями «Сестри милосердної» В. Сердюка є Лисий і Бородань. Актор, Дружина, Старий і Стара входять до персоніфери драми «Маринований аристократ» Ірени Коваль.

Нерідко дійові особи є героями-маріонетками, «персонажами без ідентичності», як називав Ежен Йонеско своїх Смітів і Мартинів із «Голомозі співачки». Саме такими є дійові особи п'єси В. Сердюка «Розібрати М.** на запчастини»: Жінка в шафі, Жінка № 1, Жінка № 2, Жінка № 3. Вони нагадують персонажів того ж Йонеско, які нерідко відрізнялись лише номерами, як, наприклад, Роберта I і Роберта II у п'єсі «Жак, або Підкорення» або Бартоломеус I, Бартоломеус II і Бартоломеус III з «Альмського експромту». Героїня драми Сердюка, що значиться у списку дійових осіб як «Дівчина (Майже голомоза)», безперечно, інтертекстуально пов'язана з Йонесковою «голомозою співачкою». Поведінка подібних персонажів драми абсурду позбавлена логіки, психологічного мотивування, раціонального сенсу.

3. **Взаємопроникнення** високого, патетичного, трагічного і нищого, комічного, фарсового. У фіналі «Лізкави» В. Сердюка і В. Кожелянка змальована трагіфарсові сцена: навіжені батьки, які мріють остаточно розправитись зі своєю дитиною, яку вони упродовж драми морально й фізично калічать, вирішують випити на доріжку коньяку. Проте «за хвилину їх охоплюють передсмертні корчі» — дитина отруїла їх.

4. **Реальне співіснує із фантастичним**. У драмі Л. Паріс поряд із дійовими особами-людьми діє Ангел. У «Розібрати М.** на запчастини» у першій яві в діалозі беруть участь Шафа і Жовта кулька, які промовляють свої «людські» репліки, а в яві другій Піонер «роздвоюється, видавши з себе Піонерку». «Сестра милосердна» того ж В. Сердюка відтворює чарівне перетворення двох німечих стариганів на молодих і успішних красенів.

5. **Традиційні конструктивні елементи драматичного тексту (сюжет, композиція, конфлікт, драматична дія) руйнуються**. Подібна деструкція була притаманна і багатьом

п'есам класичного театру абсурду, наприклад Беккетовим драмам «Ендшпіль», «Щасливі дні», «Розв'язка», «Звук кроків», «Приходять та ідуть», «Три тіні» та ін. Текст жанрових зразків драми абсурду частіше за все презентує не послідовні події та зміни, ними викликані, а певну статичну ситуацію. До них можна застосувати характеристику англійського театрознавця К. Тайнена щодо «Чекаючи на Годо»: «це драматургічний вакуум... В ній немає сюжету, немає кульмінації та розв'язки; немає ні початку, ні середини, ні кінця» [24, 62]. Усі негативні структурні ознаки драми абсурду чудово ілюструються висловом Естрагона з цієї ж п'єси Беккета: «Нічого не відбувається, ніхто не йде, ніхто не приходять...»

Драма абсурду являє собою цілковиту відсутність як самої дії, так і її місця й часу, а побудова п'єси має циклічно-замкнену структуру. Наприклад, кожна з шести картин «Лізкави» Сердюка і Кожелянка розпочинається з ідентичної репліки Чоловіка, який з відразою констатує своїй Дружині, що їхній ненависний син «вимагає роликів, ще трохи — і захоче мотоцикла».

6. У п'єсах присутні **абсурдні сюжетні ситуації**. У «Різниці» А. Вишневського художник є дальтоніком, який не помічає різниці між кольорами. Переконувати Дальтоніка у тому, що остання все-таки існує, приходять Зелений та Коричневий, а у фіналі й сама Різниця. У «Маринованому аристократі» І. Коваль Актор виконує абсурдні забаганки старого англійського подружжя.

7. У драмі абсурду наявний **словесний нонсенс і словотворчість**. Заголовок «Лізкави» В. Сердюка і В. Кожелянка являє собою подібний словесний абсурд. Протягом дії драматичного твору ця лексема постійно обіграється персонажами, то поєднує слова «кава» і «Ліза»: «На минулому рауті подавали присохлий кав'яр... Ліза з'явилася без діамантів» [9, 172]. То інтерпретується як імітація японського слова: «Як боявся? Як Лізкави? До речі, що це означає по-японськи» [9, 173]. То — як жіноче імя («Хто це тобі сказав? Лізкава?» [9, 175]. Згодом — як синонім самогубства [9, 179]. І на-

решті — як назва страшної невідомої сили: «Лізкава є! а що людина на землі без неї, як би пізнала вона добро і зло?» [9, 180]. У неї є двійник («Світ Антилізкави!» [9, 182]). Лізкава є уособленням смерті («Але Лізкава стоїть у них за плечима» [9, 183]. У фіналі, коли герої випивають свою смертельну дозу, вони п'ють «за свободу від Лізкави» [9, 185].

Як зауважує В. Корольова, «креативність являє собою важливу ознаку аналізованих мовних особистостей, що умотивовує постійну фіксацію в репліках героїв оказіонального словотворення» [12, 45]. Окрім «Лізкави», дослідниця відзначає оказіоналізми в драмі абсурду І. Коваль «Маринований аристократ»: «носопхайло», «слухняночка», «смоктулька».

Отже, більшість жанрових ознак драми абсурду збігається із визначними прикметами однойменного напрямку. Проте не слід гадати, що у жанровій конверсії відбувається механічне їх заміщення. Жанрова форма відрізняється тим, що належить новій — постмодерній епосі та іншій — постмодерній — свідомості. Недавнім І. Тарнавський дає жанрове визначення своїй близькій до абсурдизму драмі «Сука(ска)-розлука» «лірично-драматична поема з трагічно-еротичним забарвленням в постмодерністичнім стилі».

Жанр драми абсурду не лише всотує ознаки напрямку, але й піддає їх іронічному висміюванню. Це видно, зокрема, за пародіюванням «коронних» абсурдистських прийомів і поетичальних принципів, наприклад, заголовками і підзаголовками, іншими елементами заголовково-фінального комплексу (списком дійових осіб). Так, «Чекаючи на турка» Анджея Стасюка іронічно перегукується з «Чекаючи на Годо» Беккета. Крім того, жанр набуває нових, суто постмодерних рис (інтертекстуальність, інтермедіальність, метатеатральність, гібридно-цитатні персонажі тощо). Отже, можна стверджувати, що, зберігаючи, говорячи словами М. Бахтіна, «пам'ять жанру», драма абсурду розширює рамки поважної течії, наповнюється новими жанровими формами та зберігаючи основний жанровий зміст.

ДЖЕРЕЛА

1. Айдачич Д. [передмова] / Деян Айдачич // Сучасна драматургія: Новітня сербська п'єса. — К. : ДЦТМ ім. Л. Курбаса, 2006. — С. 7–34.
2. Болотян И. Современная сербская драматургия (на примере творчества Биляны Срблянович) [Електронний ресурс] / Ильмира Болотян. — Режим доступу : // <http://ilmira-b.livejournal.com/4263.html>
3. Вишневський А. Різниця / Артем Вишневський // у пошуку театру: Антологія молоді драматургії. — К. : Смолоскип, 2003. — С. 62–75.

4. Вірченко Т.І. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років: дискурс, еволюція, типологія : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. — 336 с.
5. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX — начало XXI века) : учеб.-метод. пособ. / Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская. — Мн. : БГУ, 2003. — 70 с.
6. Горідько Ю. П'єси І. Костецького як феномен «драми абсурду» в українській літературі / Ю. Горідько // Українська література в загальноосвітній школі. — 2005. — № 2. — С. 6–9.
7. Зошук Н.В. Явище «конверсії» у площині жанрової поліфонії літературознавства / Н.В. Зошук, І.О. Тимошук // Наукові записки національного університету «Острозька академія». — 2015. — Вип. 52. — С. 117–118.
8. Зырянова О.Н. Поэтика абсурда в русской драме второй половины XX — начала XXI вв. : автореф. ... дис. канд. филол. наук : 10.01.01 / Зырянова Ольга Николаевна. — Красноярск : Сибирский федеральный университет, 2010. — 22 с.
9. Кожелянко В. Лірикава / Василь Кожелянко, Володимир Сердюк // Сучасна українська драматургія: Альманах. — К. : Фенікс, 2007. — Вип. 4 — С. 171–186.
10. Козачук Н. Хто впустить життя у затхлий український театр? / Ніна Козачук // 13 сучасних українських п'єс. — К. : Преса України, 2013. — С. 5–15.
11. Козлова С.М. Парадоксы драмы — драма парадоксов: Поэтика жанров русской драмы 1950–1970 гг. / С.М. Козлова. — Новосибирск : Изд-во НГУ, 1993. — 220 с.
12. Корольова В.В. Мовна особистість персонажа сучасної української драми абсурду / В.В. Корольова // Вісник Харків. нац. ун-ту ім. В. Каразіна. Серія «Філологія». — Харків, 2015. — Вип. 73. — С. 44–47.
13. Макарова Г.В. Круги на воде. Судьба абсурдизма в театре Германии / Г.В. Макарова // Театр абсурда : сб. статей и публикаций. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2005. — С. 138–171.
14. Мартинюк В.О. Принцип абсурдного в організації художнього простору драматичних творів Миколи Куліша : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Мартинюк Віктор Олександрович. — Львів : Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2008. — 192 с.
15. Меркулова М.Г. Драматургия А.В. Вампилова в историко-литературном контексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Меркулова Марина Геннадьевна. — М. : ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 1995. — 25 с.
16. Мукан В.С. Поэтика абсурду в українській драматургії першої половини XX століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Мукан Володимир Сергійович. — К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2015. — 19 с.
17. Нікоряк Н.В. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту : монографія / Нікоряк Наталія Валеріанівна. — Чернівці : Місто, 2011 — 240 с.
18. Палиевская Д.М. Эволюция театра абсурда в послевоенной литературе ФРГ : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05 / Палиевская Дарья Михайловна. — М. : МГУ им. М.В. Ломоносова, 1993. — 32 с.
19. Паріс Л. Я. Сіріус. Кентавр / Лариса Паріс // Страйк ілюзій: Антологія сучасної укр. драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 249–278.
20. Риффатер М. Формальный анализ и история литературы / Мишель Риффатер // Новое литературное обозрение. — 1992. — № 1. — С. 20–41.
21. Сердюк В. Розібрати М.** на за частини. Далеко не п'єса / Володимир Сердюк // Сучасні українські драматурги / упоряд. Я.М. Верещак. — Біла Церква, 2000. — С. 118–128.
22. Скибицька Ю. Сучасна українська драма: мотиви та поетика [Електронний ресурс] / Юлія Скибицька — Режим доступу : <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1874.html>
23. Стасюк А. Чекаючи на турка / Анджей Стасюк // Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. — К. : Темпора, 2014. — С. 275–308.
24. Тайнен К. На сцене и в кино / Кеннет Тайнен. — М. : Искусство, 1969. — 286 с.
25. Тарнавський Ю. 6x0: Драматичні твори / Юрій Тарнавський. — К. : Родовід, 1998. — 360 с.
26. Ткалич А. «Драма абсурду» в сучасній українській жіночій драматургії (на прикладі п'єси Лариси Паріс «Я. Сіріус. Кентавр») / Анастасія Ткалич // Теоретична і дидактична філологія. — Вип. 10. — 2011. — С. 385–390.
27. Ушкалов С. ESC: сім абсурдових п'єс / Сашко Ушкалов. — Х. : Майдан, 2006. — 84 с.
28. Фарбер Ф. Пьесы Александра Вампилова в контексте американской культуры: Элементы театра абсурда / Ф. Фарбер, Т. Свербилова // Современная драматургия. — 1992. — № 2. — С. 158–164.

REFERENCES

1. Aidachych, D. (2006). Novitnia serbska piesa. K.: DCTM imeni L. Kurbasa, pp. 7–34 (in Ukrainian).
2. Bolotian, I. Sovremennaia serbskaia dramaturgiia (na primere tvorchestva Biliany Srblianovich). [Elektronnyi resurs] (in Russian). <http://ilmira-b.livejournal.com/4263.html>
3. Vyshnevskiy, A. (2003). Riznytsia. *U poshuku teatru: Antolohiia molodoi dramaturhii*, K.: Smoloskyp, pp. 62–75 (in Ukrainian).
4. Virchenko, T. I. (2012). Khudozhnii konflikt v ukrainskii dramaturhii 1990–2010-kh rokiv: dyskurs, evoliutsiia, typolohiia: monohrafiia. Kryvyi Rih: Vydavnychi dim, 336 p. (in Ukrainian).
5. Goncharova-Grabovskaia, S. Ya. (2003). Poetika sovremennoi russkoi dramy (konets 20 — nachalo 21 veka): Uch.-metod. posobie, Mn.: BGU, 70 p. (in Russian).
6. Horidko, Yu. (2005). Piesy I. Kostetskoho yak fenomen «dramy absurdu» v ukrainskii literaturi. *Ukrainska literatura v zahalnoosvitnii shkoli*, No 2, pp. 6–9 (in Ukrainian).
7. Zoshchuk, N. V. (2015). Yavyshche «konversii» u ploshchyni zhanrovoi polifonii literaturoznavstva. *Naukovi zapysky natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*, Vol. 52, pp. 117–118 (in Ukrainian).
8. Zyrianova, O. N. (2010). Poetika absurda v russkoi drame vtoroi poloviny XX — nachala XXI vv.: avtoref. dis. kand. filol. nauk: 10.01.01. Krasnoiarsk: Sibirskii federalnyi universitet, 22 p. (in Russian).
9. Kozheliianko, V. (2007). Lizykava. K.: Feniks, *Suchasna ukrainska dramaturhiia: Almanakh*, Vol. 4, K.: Feniks, pp. 171–186 (in Ukrainian).
10. Kozachuk N. (2013). Khto vpustyt zhyttia u zatkhlyi ukrainskyi teatr? 13 suchasnykh ukrainskykh pies. K.: Presa Ukrainy, pp. 5–15 (in Ukrainian).
11. Kozlova, S. M. (1993). Paradoksy dramy — drama paradoksov: Poetika zhanrov russkoi dramy 1950–1970 gg. Novosibirsk: Izd-vo NGU, 220 p. (in Russian).
12. Koroliov, V. V. (2015). Movna osobystist personazha suchasnoi ukrainskoi dramy absurdu. Kharkiv, *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. Karazina, Seriia «Filolohia»*, Vol. 73, pp. 44–47 (in Ukrainian).
13. Makarova, G. V. (2005). Krugi na vode. Sudba absurdizma v teatre Germanii. *Teatr absurda: sb. statei i publikatsii*, SPb: Dmitrii Bulanin, pp. 138–171 (in Russian).
14. Martyniuk, V. O. (2008). Pryntsyp absurdnogo v orhanizatsii khudozhnioho prostoru dramatychnykh tvoriv Mykoly Kulisha: dys.... kand. filol. nauk: 10.01.06. Lviv: Lvivskiy nats. un-t imeni Ivana Franka, 192 p. (in Ukrainian).
15. Merkulova, M. G. (1995). Dramaturgiia A. V. Vampilova v istoriko-literaturnom kontekste: avtoref. diss ... kand. filol. nauk: 10.01.01. M.: IMLI im. A. M. Gorkogo RAN, 25 p. (in Russian).
16. Mukan, V. S. Poetyka absurdu v ukrainskii dramaturhii pershoi polovyny XX stolittia (na materialii tvoriv Mykoly Kulisha ta Ihoria Kostetskoho): avtoref. dys ... kand. filol. nauk: 10.01.01. K.: Kyiv. nats. un-t im. T. Shevchenka, 19 p. (in Ukrainian).
17. Nikoriak, N. V. (2011). Avtentychnist kinostsenariiu yak suchasnoho literaturnoho tekstu: monohrafiia. Chernivtsi: Misto, 240 p. (in Ukrainian).
18. Palievskai, D. M. (1993). Evoliutsiia teatra absurda v poslevoiennoi literature FRG: avtoref. diss... kand. filol. nauk: 10.01.05. M: MGU im. M. V. Lomonosova, 32 p. (in Russian).
19. Paris, L. (2004). Ya. Sirius. Kentavr. *Straik iluzii: Antolohiia suchasnoi ukrainskoi dramaturhii*, K.: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy», pp. 249–278 (in Ukrainian).
20. Riffater, M. (1992). Formalnyi analiz i istoriia literatury. *Novoe literaturnoe obozrenie*, No 1, pp. 20–41 (in Russian).
21. Serdiuk, V. (2000). Rozibraty M.** na zapchastyny. Daleko ne p'iesa. *Suchasni ukrainski dramaturhy*, Bila Tserkva, pp. 118–128 (in Ukrainian).
22. Skybytska, Yu. Suchasna ukrainska drama: motyvy ta poetyka. [Elektronnyi resurs] (in Ukrainian). <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1874.html>
23. Stasiuk, A. (2014). Chekaiuchy na turka. *Spovidi pislia zlamu, Antolohiia suchasnoi poliskoi dramaturhii*, K.: Tempora, pp. 275–308 (in Ukrainian).
24. Tainen, K. (1969). Na stsene i v kino. M.: Iskusstvo, 286 p. (in Russian).
25. Tarnavskiy, Yu. (1998). 6x0: Dramatychni tvory. K.: Rodovid, 360 p. (in Ukrainian).
26. Tkalych, A. (2011). «Drama absurdu» v suchasni ukrainskii zhinochii dramaturhii (na prykladi p'iesy Larysy Paris «Ya. Sirius. Kentavr»). *Teoretychna i dydaktychna filolohiia*, Vol. 10, pp. 385–390 (in Ukrainian).
27. Ushkalov, S. (2006). ESC: sim absurdovykh p'ies. Kh.: Maidan, 84 p. (in Ukrainian).
28. Farber, F. (1992). P'iesy Aleksandra Vampilova v kontekste amerikanskoj kultury: Eliementy teatra absurda. *Sovremennaia dramaturgiia*, No 2. pp. 158–164 (in Russian).

Yevhenii Vasyliev,

Doctor of Science (Philology), Professor, Head of the Department of Theory and History of World Literature, Rivne State University of Humanities, Rivne, Ukraine

ORCID iD 0000-0002-1407-2721

eugeneparadox1971@gmail.com

GENRE CONVERSION IN CONTEMPORARY EUROPEAN DRAMA

The article considers the original and common type of genre transformations in a contemporary drama — genre conversion. Its essence is in the fact that the drama genre is not just transformed from a non-dramatic or extra-literary genre. Concepts that are completely unrelated to the field of genology are becoming genre categories. They are borrowed from the sphere of literary movements and trends. In the genre system of contemporary drama, an absurd drama occupies a prominent place, which is converted from the trend of the same name. The functioning of the absurd drama genre in European dramaturgy (German, Polish, Serbian, Russian, Belarusian, and Ukrainian) of the late 20th and early 21st centuries is analyzed. The dramas of Andrzej Stasyuk, Bilyana Srblyanovich, Larysa Paris, Artem Vishnevskyi, Volodymyr Serdyuk and Vasyl Kozhelyanko are involved in the analysis. The intertextual connections between the drama of the absurd as a genre («Waiting for the Turk» by Stasyuk) with the works of the drama of the absurd as a trend («Waiting for Godot» by Beckett, «Bald Soprano Singer» by Ionesco, «House on the Border» by Mrożek). The genre features of the convertible genre of the absurd drama are defined (abstract, indefinite chronotope, de-individualized characters, the interpenetration of high, pathetic, tragic and low, comic, farcical, the coexistence of the real with the fantastic, the destruction of the traditional constructive elements of the dramatic text; absurd plot situations; verbal nonsense and word creativity).

Key words: contemporary drama, absurd drama, genre transformations, conversion, genre conversion.