

novel destroyed, marked the views of both supporters of this work (V.Gzhitsky, R. Semko, O. Mamon et al.), and those who are critical of the definition of the story as a continuation of the «Valdshnepy» (R. Chopik, Yuri Lavrinenko, A. Stusenko t al.). The features of the genre interpretation «Aglaya», because the product is perhaps the first attempt at writing yet undeveloped in Ukrainian literature genre story-continuation-story controversy, half-effaced time palimpsest. The article first attempt to submit a detailed analysis of the story Artem Sokol (as opposed to Hnyliovyi's «Valdshnepy») at different levels: spatial (mapped areas in which the action takes place works, the year in which hint topical political events), Scene (author the story is trying to stick to a maximum of style and N. Hvylyovyi recreate some plot threads that will combine story-continued from the destroyed part of the novel) shaped. Thus, the image is already mapped to the old Aglaia her son Dmitri, a new generation; Aglaia with her late father Dmitri Karamazov; traitor and murderer Vovchik friend, his wife and son of Claudia Roller; former peasant Odarka). In the product can be traced and analyzed the eternal problem of fathers and children: the heroes of their parents identify with red past, from which those during the life sought after to get rid of the idea of the revival of a young nation, for which he was punished.

Key words: the story continued, genetically modified genre, dialogue, the story.

Стаття надійшла до редколегії 29.08.2013

УДК 821. 135. 1.09

Марія РЕУТОВА

аспірантка,

Донецький національний університет

ФОРМАНТИ «ТЕАТРУ АБСУРДУ» У ДРАМІ ЮРІЯ КОСАЧА «КОРТЕЗ І БЕЗТАЛАННА»

У статті розглянуто теоретичні положення одного з авангардистських літературних угруповань другої половини ХХ ст. – «театру абсурду», виявлено характерні ознаки цього явища у драмі Юрія Косача «Кортез і безталанна». Аналіз драми в контексті поетики «театру абсурду» здійснено завдяки використанню таких методів: культурно-історичного, структурно-семіотичного, психологічного та біографічного.

Ключові слова: театр абсурду, драма, екзистенціалізм, формалістичні прийоми.

Суспільна свідомість середини ХХ століття позначена болісними пошуками місця людини у світі. Тому поява

абсурдистської філософії, що акумулювала кризові моменти доби, мала закономірний характер, а тема безглуздості людського існування стала предметом уваги не тільки філософії, а і літератури та мистецтва ХХ століття (А. Камю, С. Беккет, Е. Іонеско, У. Фолкнер, С. Далі, П. Пікассо й ін.). Ця тема репрезентує новий погляд на людину та її місце в Універсумі. Абсурд стає не тільки способом мислення, але й мотивацією людської поведінки. Абсурдистські ідеї, які охопили Західну Європу, виявляються й у драматичній творчості українських письменників-емігрантів, зокрема у творчому доробку Юрія Косача.

«Театр абсурду» («драма абсурду», «абсурдистська драма») – важливе досягнення західного театру в перші десятиліття після Другої світової війни. Сам термін «театр абсурду» вперше застосував англійський літературознавець Мартін Есслін у 1962 році, написавши книгу з такою назвою. Під цим терміном М. Есслін об'єднав драматургів різних генерацій і літературних традицій, твори яких, на думку вченого, відзначалися цілою низкою типологічних ознак (відсутність часу й місця дії, ірраціоналізм, екзистенційні персонажі, абсурдні сюжетні ситуації, переважання засобів умовної образності, словесний нонсенс).

У ХХ столітті «драма абсурду» потіснила реалістичні твори, стала магістральною лінією розвитку драми. Це відбулося в 50-70-ті роки ХХ століття, коли у Франції з'явилися та незабаром отримали гучну світову славу п'єси Е. Іонеско, С. Беккета, А. Адамова, Ф. Аррабля та інших драматургів. Виникнення абсурдистських п'єс пов'язане головним чином із теоріями екзистенціалізму, що глибоко вкорінився у Франції, одна з принципових тез якої зводилася до твердження, що життя абсурдне. Власне, вплив цієї філософської течії не міг не позначитися на п'єсах представників «театру абсурду», які окреслили коло важливих проблем: сенсу буття, здатності людини протистояти злу, схильність людини втікати від проблем, життя та смерті.

Попри умовність цього літературного напрямку, драматурги-абсурдисти мали низку спільних і відмінних рис, які відбивали не тільки специфіку естетики антитеатру, але й особливості розвитку національної літератури. Завдяки своїй революційності на окрему увагу заслуговує поетика «театру абсурду», яка виникла на протигагу художнім прийомам традиційної п'єси. По-перше, абсурдисти

(представники «театру абсурду») шокували глядачів/читачів, нехтуючи застарілими драматичними формами і канонами. Безумовно, це виявлялося в поєднанні реального та фантастичного, у змішуванні жанрів, тобто поєднанні трагедії та фарсу, трагедії та комедії, зверненні до комічної мелодрами та псевдодрами. По-друге, на сцені панує статика, а не динаміка. Але це на перший погляд. Динамічною є внутрішня дія, яка виявляється в гострих монологіях та суперечках. По-третє, абсурдисти приділяли увагу мові, адже саме вона повинна була підкреслити абсурдність ситуації. Таким чином, мова персонажів зазнає руйнації, на відміну від класичної п'єси: довгі монологи змінюються короткими динамічними, що демонструють нерозуміння партнерів. Виголошуючи «паралельні монологи», персонажі у прямому і переносному сенсі не чують один одного. Якщо в реалістичному театрі мова була покликана передавати думки та ідеї, змальовувати персонажів та їх спілкування, то в антитеатрі мова стала акомунікабельною, схематичною та безглуздою.

Світлана Антонович висуває гіпотезу про те, що відчуття абсурду пронизує більшість драм української еміграції. Відповідне художнє зацікавлення митців зумовлене передусім соціально-політичним чинником. Думки про безглуздість людської екзистенції в хаотичному світі породжують уявлення про життя, сповнене розпачу, самотності, тому п'єси часто відзначаються похмурістю («Дійство про Юрія-Переможця», «Кортес і Безталанна» Ю. Косача, «Близнята ще зустрінуться» І. Костецького тощо). Загальний настрій творів посилює активне звертання до категорій екзистенціалізму, які підтверджують психологічний дискомфорт героїв, відчуження, самотність тощо. Мова персонажів насичена такими поняттями й образами, як «нісенітниця», «пустеля», «прірва», «ніщота», «втома», «хаос», «безталання», «нудьга», «задуха» та інші [2, 133].

Драма Юрія Косача «Кортес і безталанна» була написана в 1956 році, коли письменник перебрався з Німеччини до США. Твір не мав жодної сценічної постановки, тільки в 1998 році вперше в журналі «Сучасність» Валер'ян Ревуцький надрукував його з машинописної версії.

Центральною темою «абсурдистської драми» Ю. Косача є екзистенційна самотність головного героя – Кортеза, пошук ним духовних орієнтирів існування, банальність і механістичність буденного життя «безталанної Альфари». Розрив із традиційною

лінією розвитку драми та звернення до теоретичних положень «драми абсурду», а далі впровадження їх у власну творчість пояснюється кількома передумовами. По-перше, майже все літературне життя Юрія Косача пов'язане з еміграцією, що для драматургічної творчості має велике значення, адже свідчить про певну відчуженість, інакшість, межовість (ідеться як про зовнішню, так і про внутрішню еміграцію, яку часто приписують найвідомішим абсурдистам). Стресовість мистецької ситуації тогочасної літературної еміграції відзначила і С. Павличко у праці «Дискурс модернізму в українській літературі». Аналізуючи п'єси І. Костецького, написані в епоху Мистецького українського руху, наголошувала на абсурдистській тематиці його творів. Однією з підстав творчого вияву «абсурдизму» дослідниця вважала те, що члени МУРу були письменниками, які потрапили в табори для переміщених осіб у повоєнній Німеччині. «Не будемо заходити в аналіз психологічного стану мешканців таборів, який відбився в характері того, що писалося, і в надзвичайній організаційній активності. Згадаємо тільки, що цей стан визначався колосальним стресом. З погляду цього стресу всі члени МУРу, хто більше, хто менше, намагалися збагнути як своє особисте, так і ціле історичне минуле, а також відповісти на питання: що буде далі? зі мною? з Україною? з літературою? і ще: для кого і як писати» [7, 279]. Слід зазначити, що творчість одного з найбільших письменників-абсурдистів ірландця – С. Беккета – також у цілому визначалася станом стресу. Експериментальний роман «Уот», як зазначає В. Діброва, С. Беккет писав у тяжкі часи Другої світової війни, коли він потрапив до Франції, допомагав підпільникам, напередодні арешту втік від німців на південь країни. Вдень, щоб не померти від голоду, наймається до людей збирати картоплю, а вечорами, щоб «не збожеволіти» (його власні слова), пише роман про Уота» [1, 111].

По-друге, звернення Косача до теоретичних положень «драми абсурду» зумовлене міжнародним визнанням у 50-60-ті роки ХХ століття «абсурдистів»: Е. Йонеско присуджують численні нагороди, а С. Беккет здобуває звання лауреата Нобелівської премії в галузі літератури. Отож, «драма абсурду» набуває неабиякої популярності. Юрій Косач не лишається осторонь від цієї літературної тенденції та вдається до екзистенційно-формалістичних експериментів у своїй творчості. До того ж, не слід відкидати і суто матеріальні мотиви

зацікавленості письменника в постановці абсурдистської драми у США. Підтвердження цього знаходимо у його листах (1948-1951 років) до двоюрідної тітки по батькові – Оксани Драгоманової. *«Біда тільки в тому, що якраз в тому секторі, на який я надавався б, тобто східних справ, мені аж ніяк не хочеться писати, бо всіма фібрами ненавиджу сугубу емігрантищину. Взагалі ж чекаю на чудо. Я тепер дістав, нарешті, машинку й буду переписувати деякі свої речі. Хочу Вам вислати деякі драматичні речі, може, Ви дали б їх до Німецького театру в Буенос-Айресі або зацікавили б ними якогось перекладача на еспанську. Це є речі цілком абстрактні, на вселюдські теми й без усякого кулер локаль українського. Крім того, експериментально-формалістичні»* [5]. Сергій Романов наполягає на тому, що в листі йдеться про дві його модерні п'єси: «Змова Катиліни» (1952) та «Кортес і безталанна» (1956) [10]. На доказ цього наведемо уривок з листа до Лариси Залеської Онишкевич (від 12 червня 1973 року): *«Мій розвиток від комедія дель'арте почерез українське дійство XVII ст. і бароккову драму XVII ст., до «театру абсурду», з якого найкращі – Кортес і Безталанна та Змова Катиліни»* [3, 69].

Драма «Кортес і безталанна» написана за принципом «театру в театрі» зі застосуванням ігрового модусу. Твір складається з трьох дій, кожна з яких повністю самодостатня, з індивідуальним сюжетом та має свій часопростір. У ремарці драматург подає наступне пояснення: *«Якщо ж трактувати справу в часі, то, наприклад, перша відслона має позначки до того, що дія відбувається на початку XIX сторіччя, в похмурий ледарський час присмерку еспанської імперії. Іноді, наприклад, в другій відслоні, радше – наші часи. Іноді – час втрачає свою названість»* [4, 12]. Остання дія побудована в формі музичного твору: її частини розподілені на *largo*¹, *allegro*², *andante*³, *andantino*⁴, *intermezzo*⁵, *finale*. Упродовж драматичної дії герої вирішують різні філософські проблеми, одягають маски різних постатей, але в фінальній частині повертаються до тих іпостасей, якими вони поставали ще на початку твору. Так, Кортес проходить

¹ Найповільніший темп.

² Швидкий, жвавий темп.

³ Повільний темп.

⁴ Темп, швидший за анданте, але помірніший за модерато.

⁵ Невелика музична п'єса вільної форми, що виконується оркестром між окремими номерами опери, а також самостійна музична п'єса.

всі стадії переродження: від письменника – до чистильника вікон, від пірата-конкістадора – до засновника острова Блаженних. Замикає це коло його повернення в первісний стан. Невідомо, скільки часу насправді минуло від початку роботи Кортеза як чистильника вікон у будинку Альфари до фінальної дії драми, але саме цей проміжок, відведений йому для повного пробудження і до моменту власної самоідентифікації – це час циклу самопізнання. Інші герої так само проходили через різні обставини, поставали в різних масках, але у фінальній частині драми повернулися до первісного стану.

ГУАСКАР. А тепер, Досамантес, розкажіть їм другу частину історії, бо я, на жаль, відходжу...

КОРТЕЗ. Як? Ви відходите, Гуаскар?

ГУАСКАР. Я зрікаюсь посади в тресті «Тамахо і Сігуерос», Кортезе. Я повертаюсь на мою вбогу батьківщину. Я буду вчити дітей у школі у містечку Чігуарва...[4, 47].

Прочитання драми Косача відбувається шляхом здивування, зачудування всім, що відбувається, дивує все: від форми – до прийомів зображення. Виникає бажання дізнатися, чи стоїть щось за порожнечою, яку разом утворюють суто деконструктивістська недовіра до мови, фантазмагоричність деяких сцен, нехай не тотальне, але все ж таки руйнування синтактики та парадигматики, логічних структурних зв'язків, ламаність лінії сюжету.

Скерований на пошук формальних прийомів реалізації в художньому тексті «фактичного матеріалу» навзамін «ідентичної транскрипції дійсності» (Л. Кавун), Ю. Косач демонструє тип конструкції, означеної Ю. Лотманом як «текст у тексті». Ю. Лотман відзначає: «“Текст у тексті”» – це особлива риторична побудова, в якій відмінність у закодованості різних частин тексту стає виявленим чинником авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Перемикання із однієї системи семіотичного усвідомлення тексту в іншу на якійсь внутрішній структурній межі стає у цьому випадку основою генерування смислу... Водночас відзначається роль меж тексту, як зовнішніх, що відділяють його від тексту, так і внутрішніх, що розділяють ділянки різної кодованості. Актуальність меж позначається саме їх рухомістю, тим, що зі зміною установок на той чи інший код змінюється й структура меж» [5, 45].

Одна зі сцен третьої дії драми Ю. Косача має іманентну структуру «тексту в тексті» (за Ю. Лотманом). Для неї характерне те,

що первинний текст нейтрального характеру є витвором авторської уяви. Смісл іншого формує процес уявного моделювання дійсності двома іншими героями – Альфарою та Моралесом:

АЛЬФАРА. На баиті Пуерта дель Соль вдарило одинадцять годину. Ось там шепочуться пальми Авеніди део Реставадорес, а там – у тій тасмниці, ледве шевеліючій, сповненій цикадами тиші-водограй. Він веде її туди...

МОРАЛЕС. Це початок роману, сеньоро.

АЛЬФАРА. Леле, як яскраво я це бачу все...

КОРТЕЗ. Нарешті, нарешті, люба. Я біля твоїх стіп. Я тебе так шукав...[...]

МОРАЛЕС. Я повинен признатися, що ваша палка уява, сеньоро, створює хоч і разючі, але децю оклепані картини.

АЛЬФАРА. Ах не вражайте хоч ви мене... Слухайте...

КОРТЕЗ. Незрівнянна, божественна, найсолодше раювання! Як хотів би я випити увесь п'янкий нектар твоїх уст...

МАРИНА. Випий, пий, любий! О, коли б ти знав, як я страждала свідомістю того, що тебе нема біля мене, і хтось інший...

МОРАЛЕС. Загорнемо на хвилину завісу. Все що буде далі – відоме.

АЛЬФАРА. Що б я дала, аби бути на її місці, цієї – мерзенної...

МОРАЛЕС. Ви не можете, одначе, приховати вашого почуття [4,с.30].

Інсценізація інтимних стосунків Кортеса і Марини компонує у драматичному творі картину ірреального світу, яка переплітається з реальністю. Надалі у драматичному дійстві відбувається ніби трансформація бажаного в реальне. Ірреальну картину світу перериває репліка Моралеса (*Може в дійсності це все відбувалося зовсім не так?*), тоді з'являються «дійсні» (за Ю. Косачем) Кортес і Марина і між ними відбувається діалог, який вже є витвором авторської уяви. Іншими словами, в одній художній площині поєднуються сучасні героєві (й авторові, у тому числі) та уявні («фальсифікація реальності» Альфарою) виміри, внаслідок чого зміщення рамок хронотопу усувається, таким чином порушується дихотомія *фікція / дійсність*.

Найпростішим способом «уведення кодової організації до сфери усвідомлено-структурної конструкції» Ю. Лотман вважав

«подвоєне закодування» окремих ділянок тексту (тобто включення до тексту фрагменту, закодованого подібним кодом), яке ототожнюється з художньою реальністю, що у свою чергу детермінує сприйняття головного простору тексту як «реального» [6, 78]. Таким подвійно закодованим «текстом у тексті» у драмі Ю. Косача постають елементи монтажу. А. Речка зазначає, що під типом драматичного монтажу розуміють такий спосіб організації, компонування драми, який полягає в зіставленні, поєднанні окремих фрагментів, уривків, епізодів у цілісний континуум із застосуванням асоціативного, паралельного або контрастного «рядів» [9, 35]. Основна функція монтажу зводиться до надання драмі найбільшої ідейно-сюжетної місткості: вмістити епічний сюжет в обмежену в часі драму шляхом зіставлення (приміром, у творах Віри Вовк, Б. Бойчука, Ю. Тарнавського).

Найчастіше у драмі Ю. Косача монтаж детермінований питальною реплікою одного з героїв. На рівні архітектоніки чітко виявляються іманентно формальні прийоми та елементи німого кіно, зокрема зміна світла (початок монтажу ознаменовується приглушенням світла, а наприкінці кінематографічної картини на сцені починає ясніти). Таким чином реципієнт розуміє, де закінчується монтаж і починається реальна дія. У ремарці драматург подає наступну інформацію для читача: *«Темно. Проступають нарешті контури корабельної каюти. Хлюпоче море. Десь вигуки, випали. Маркіза АННА МАРІЯ КРЕССОН ДЕ ВІАР падає на килим»* [4, 20]. У другій дії драми Альфара запитує у Кортеза, чи він був піратом. Після ремарки автор подає сцену, у якій Кортез постає вже в образі пірата, що приходить на зміну образу коханця. Альфара виступає в ролі глядача зображуваних подій, також їй надано право втручатися у дію та аналізувати вчинки героїв.

АЛЬФАРА: Мовчить, безумний! Хіба ви не бачите, що ця жінка вас зовсім не кохає? Це брутальна натура, що не збагне ніколи ні ваших віршів, ні вашої... [...]

КОРТЕЗ. Я кохав її... Я її ще кохаю... Даруйте, це хвилинні слабощі. Я її вже не побачу [4, 33].

Валер'ян Ревуцький також висунув гіпотезу про те, що структурно драма нагадує кіносценарій, бо текст побудований за принципом зміни кінокадрів. «Структура «Кортеза і Безталанної» побудована на постійних змінах і замінах уяви та реального життя.

Це досягається час від часу посиленням уживанням світляної партитури, що відповідно до ситуації змінює кольори, які за вказівкою драматурга краще окреслювали б психологічний стан дійової особи в той чи інший момент. Уявне підкреслюється включенням картин, що спалахують і гаснуть. При читанні драми від них складається враження якихось кінокадрів. Так, наприклад, з'являються кадри з Кортезом в одязі конкістадора чи пірата. Іноді в кадрі показують осіб, яким дають оцінку інші, що знаходяться на цій сцені. Ці останні відходять і входять, щоб показати систему люстр, поміж якими метушиться дійова особа. У структурі драми кадри іноді подані без осіб (наприклад, у кадрі в тьмяному світлі портик зі ступенями, а Альфара в уяві коментує свою подорож через Лету)» [8, 51].

Отож, монтаж у драмі Ю. Косача отримує статус своєрідного прийому викладу подій – як зовнішнього, так і внутрішнього характеру, розширює межі драматичного твору. Недомовлене прояснюється завдяки можливості показати всі наслідки прийнятого рішення і здійсненого вчинку. За допомогою монтажу драма запозичує в епосу насамперед «масштаб» подій, що передаються симультанно. Монтаж виступає своєрідним способом викладу сюжету зі швидкістю перекидання з місця на місце (виділення деталі, деформація часу і простору).

У структурі Косачевої драми помітним стає уведення методу «оголення прийому», коли митець свідомо акцентує увагу на якомусь моменті своєї письменницької техніки. Так, наприкінці твору автор поступається своїм місцем героям, які надалі пояснюють читачеві правила запропонованої драматургом гри. Виразником авторських ідей виступає лакей Досамантес: *«Як добре розставлені фігури, мій друже. Ти либонь, похвалиш мене за кебету, га? Це ж просто – як у старовинній комедії...»* [4, 48]. Поступово до запропонованої автором розмови з читачем долучаються й інші персонажі, які розкривають функції, виконувані ними у творі. Надалі реципієнт усвідомлює, що герої втрачають ознаки людяності та постають образами-схемами, повністю контрольованими всесильним автором. Таким чином, вони виявляються, адже служать поєднанню певних мотивів.

Отож, експериментально-формалістичну драму Юрія Косача «Кортес і безталанна» можна віднести до творів, для яких характерна

наявність елементів абсурду, з огляду на виявлення у них відповідних ознак, як-от: нехтування драматичними канонами, застарілими театральними нормами, умовними обмеженнями, тобто бунт проти будь-якого регламенту і нормативності; співіснування елементів різних сфер мистецтва (хор, кіно); наявність абсурдних ситуацій як способу організації художнього матеріалу; невизначеність місця дії творів, порушення часової послідовності, відсутність належно продуманої дії, логічних переходів; алогізм у вчинках героїв, занурення у підсвідоме.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Діброва В.* Бевихідь як джерело віри // Всесвіт. – 1991. – № 9. – С. 111.
2. *Беспутна С. О.* Мотив абсурду в драматургії української діаспори середини ХХ століття / С. О. Беспутна // Наук. зап. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2008. – Вип. 4 (56), ч. 2. – С. 132–138.
3. *Залеська-Онишкевич Л.* Драматургія української діаспори // Бдизнята ще зустрінуться. Антологія драматургії української діаспори. – К., 1997. – С. 69.
4. *Косач Ю.* Кортез і Безталанна : драма / Ю. Косач // Сучасність – 1998. – № 5. – С. 12-49.
5. *Листи Ю.* Косача до двоюрідної тітки по батькові Оксани Драгоманової // Леся Українка : доба і творчість : зб. наук. ст. і матеріалів / Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, Наук.-дослід. Ін-т Лесі Українки; упоряд. Н. Сташенко. – Луцьк, 2009. – Т. 1. – С. 169-183.
6. *Лотман Ю. М.* Об искусстве : Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – 702 с.
7. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі // Теорія літератури. – К., 2002. – С. 279.
8. *Ревуцький В.* Після першого прочитання драми Юрія Косача Кортез і Безталанна / В. Ревуцький // Сучасність. – 1998. – № 5. – С.50-52.
9. *Речка А.* Композиційні особливості драми для читання (монтаж) / Анастасія Речка // Наукові записки. – Том. 19. Філологічні науки. – Харків : Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2001. – С. 35-39.
10. *Романов С.* Юрій Косач між минулим і сучасним. Історична проза письменника 1930-х років / С. Романов. – Луцьк : РВВ «Вежа» ВНУ ім. Лесі Українки, 2009. – 268 с.

АННОТАЦІЯ

Марія Реутова. Форманти «театра абсурда» в драме Юрія Косача «Кортес и несчастливца».

В статье рассмотрено теоретические положения одного из авангардных литературных течений второй половины XX в. – «театра абсурда», выявлены характерные признаки этого явления в драме Юрия Косача «Кортес и несчастная». Анализ драмы в контексте поэтики «театра абсурда» осуществлено благодаря использованию таких методов: культурно-исторического, структурно-семиотического, психологического и биографического.

Ключевые слова: театр абсурда, драма, экзистенциализм, формалистические приемы.

SUMMARY

Maria Reutova. Formants of «The theater of the Absurd» in the drama by Yuriy Kosach «Cortez and Unlucky».

In the article the theoretical position of one of the avant-garde literary groups of the second half of the twentieth century. – «The theater of the Absurd», revealed the characteristic features of this phenomenon in the drama Yuriy Kosach «Cortez and Unlucky». The analysis in the context of the poetics of drama «The theater of the absurd» implemented by using the following methods: cultural and historical, structural and semiotic, psychological and biographical. Experimental formalist drama Yuri Kosach «Cortez and Unlucky» can be attributed to the works, which are characterized by the presence of elements of the absurd, in view of identifying their relevant characteristics. Such characteristics are the following: neglecting of dramatic canons, outdated theatrical norms and conditional restrictions – thus rebellion against any regulations and norms. The second element of «theater of absurd» is the coexistence of different elements of the arts (choir, cinema). On the plot level it is the availability of absurd situations as a way of organizing artistic material. Uncertainty of art space, violation of temporal sequence, lack of proper action, logical transitions, illogic in the actions of the characters, dive into the subconscious – all those markers of absurd are traced in the analyzed drama.

Key words: the theater of absurd, drama, existentialism, formalistic techniques.

Стаття надійшла до редколегії 18.09.2013