

УДК 802.0-2.09+8.08

Світлана МАРКЕЛОВА

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ У П'ЕСАХ ТЕАТРУ АБСУРДУ (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ С. БЕККЕТА, Г. ПІНТЕРА, Н. СІМПСОНА)

У статті комплексно проаналізовано особливості художніх образів у п'есах театру абсурду. Показано, як безпосередня проекція ідеї абсурдності навколишнього світу на систему художніх образів призводить до створення та поглиблення ефекту абсурдності, дистинктивної риси драматургії цього напрямку. Розглянуто як образи персонажів, так і певні символічні образи, а також образ художнього простору та часу.

Ключові слова: театр абсурду, ефект абсурдності, художній образ, художній час та простір.

Абсурдизм як художній напрям у літературі ХХ ст. виник на початку 50-х років, здобув популярність у середині століття та був поширений у західних країнах більш, ніж десятиліття. Драматургічні та прозові твори письменників-абсурдистів (С. Беккета, Е. Йонеско, М. Фріша, Г. Грасса, А. Корпіта, Н. Сімпсона, Г. Пінтера та ін.) привернули до себе увагу незвичайністю форми та змісту. М.Есліні, британський дослідник, порівнюючи традиційну та абсурдистську драму, зауважив, що хороша п'еса повинна мати чітко побудований сюжет, натомість абсурдистська позбавлена змісту як такого; якщо звичайна п'еса вирізняється розробленістю образів, то абсурдистська цього позбавлена, натомість образи набувають вигляду механічних ляльок; хороша п'еса передбачає розвиток теми, та її логічне завершення, а абсурдистські взагалі позбавлені початку та кінця; якщо хороша п'еса змальовує особливості, притаманні певному періоду, то абсурдистська є радше відображенням нічних кошмарів; якщо ознакою хорошою п'еси є дотепні і чіткі діалоги, то абсурдистські діалоги нагадують незв'язне мурмотіння [9, с.15]. Попри усе це, абсурдизм у драмі був новаторським явищем, що має безперечну художню цінність. Основною дистинктивною рисою творів письменників-абсурдистів є ефект абсурдності, що виникає, поглиблюється та розвивається протягом цілого твору. Наше завдання полягає у дослідженні джерел створення ефекту

абсурдності у системі художніх образів п'єс цього напрямку. Ми розглядаємо як образи персонажів, так і інші образи, що набувають художнього узагальнення, а саме – образи місця подій, образи художнього часу та простору. У спробі аналізу системи художніх образів як джерела створення, розвитку та поглиблення ефекту абсурдності полягає наукова новизна дослідження.

Актуальність дослідження визначається тим, що комплексний аналіз системи художніх образів як джерела ефекту абсурдності дозволяє адекватно інтерпретувати твори цього напрямку та робить певний внесок у теорію та практику інтерпретації художніх творів. У своєму дослідженні ми виходимо з лінгвістичної концепції театру абсурду В.А.Звегінцева [2], та поглядів В.Я.Мізицької [4], яка значно розширила розуміння комунікативно-мовленнєвої організації драматургічного тексту; О.В.Барабан [1], що дослідив лінгвістичні та перекладознавчі аспекти постмодерністського драматургічного діалогу; М. В. Моклиці [5], що здійснила всебічний аналіз філософії, психології та поезики модернізму. За словами М. В. Моклиці, зосередженість на екзистенціальності та самовираженні знаходить втілення у спробах безпосереднього об'єктивування у драматургічному творі внутрішнього світу автора [5, с. 24]. Іншими словами, думка про абсурдність людського існування знаходить втілення в особливій системі художніх образів, що є безпосереднім джерелом ефекту абсурдності на рівні самого тексту, а не на рівні його осмислення, як це мало б відбуватися у традиційній драмі. У цьому проявляється новаторство письменників-абсурдистів.

Основи абсурдності образів персонажів п'єс театру абсурду закладаються вже у списку дійових осіб, у якому традиційно подається перша інформація про них. Проте у більшості п'єс цього напрямку список дійових осіб зазвичай не містить цієї інформації у повному обсязі або вона зовсім відсутня, а саме: імена, вік, професія, соціальний статус тощо. Тобто, як правило, подається звужена інформація, що є необхідна для розуміння подальшого тексту, або її немає зовсім. Наприклад, у п'єсі С. Беккета «Ендшпіль» знаходимо тільки імена (Nagg, Nell, Hamm, Clov); два імені і одну професію без імені у п'єсі Г. Пінтера «Слабкий біль» (Edward, Flora, matchseller). Як зауважувалося раніше, у деяких п'єсах списки дійових осіб

зовсім відсутні. Так у п'єсі С. Беккета «Театр І» наявні дійові особи А і В, що позначаються тільки безпосередньо перед репліками, а в низці п'єс С. Беккета тільки одна дійова особа, будь-які відомості про яку відсутні. Наприклад, п'єса «Монолог» починається словами: «A man alone in a chair. He refers to another chair which it empty» [6, с.270]. Цей єдиний персонаж так і залишається безіменним до кінця п'єси. У п'єсі Г. Пінтера «Голоси сім'ї» – це голоси 1, 2, 3. Авторіві неважливо, ким були ці люди, як їх звали, оскільки вони відходять, не залишаючи по собі слідів, а їхнє існування було безглуздим та безцілним.

Обмеженість інформації про персонажів у списку дійових осіб – не випадкове явище у п'єсах театру абсурду, а особливість цього художнього напрямку, характерним є те, що інформаційні лакуни лишаються незаповненими до кінця творів, тобто реципієнт не дістає достатньої інформації для раціональної інтерпретації п'єс з подальших подій або діалогів. У такий спосіб реалізується ефект абсурдності. Ще одним способом реалізації абсурдності, що закладається у списку дійових осіб, є безсистемне змішування кількох ролей в одній. На початку п'єси Н. Сімпсона «Чи він був кимось?» подається наступний список дійових осіб:

Mr Williams (Mr Burbaze, Clarence, Archbishop, Cabinet Minister, I.V. Director)
Mr Vernon (Mr Bavestock, Senior Civil Servant, Mr Clapton, Piano Engineer)
Mr Putney (Ship's Steward, Junior Civil Servant, Solicitor, Trade Union Leader, Interviewer).

Women

Sybil (Miss Rugg, Mrs Clacton, Mrs Treplanchy, Mrs Durbage)
Miss Steward (Miss Grabble-Harmsworth, Mrs Carthage, Mrs Blithempton)
Miss Huges (Miss Havergall, Flag-selling lady, Miss Linthropp, Girl-Reporter, Receptionist Nun)
Mrs Whitbrace [12,с.71].

Як бачимо, усі персонажі, крім останнього, є поліфункційні, тобто піддаються протягом п'єси частому перейменуванню, в основі якого немає жодної системи. Наслідком цього є те, що безсистемна зміна ролей персонажами швидко вводить реципієнта в оману. Неможливість однозначної ідентифікації персонажів протягом усієї п'єси є ще одним джерелом виникнення ефекту абсурдності.

Перейменування іншого типу знаходимо у п'єсі Г. Пінтера «День народження»:

GOLDBERG. ... "Simey!" my old mum used to shout, "quick before it gets cold". And there on the table what would to see? The nicest piece of gefilte fish you could wish to find on a plate.

McCAN. I thought your name was Nat.
GOLDBERG. She called me Simey [10, с. 53].

Отже, одній людині Голдберг відомий як Нат, але мати кликала його Саймі. Оскільки цей персонаж залишається тасмичним до кінця п'єси, можна припустити, що він змінив ім'я, але коли у подальшому контексті виявляється, що батько кликав його Бенні [10, с.88], стає неможливим раціонально інтерпретувати ці перейменування, що сприяє поглибленню ефекту абсурдності.

Дуже цікаво здійснюється перейменування у п'єсі Г. Пінтера «Коханець». Персонажі Сара та Ричард, подружня пара, протягом цілої п'єси обговорюють її коханця Макса та його коханку, дівчину легкої поведінки, які у решті решт виявляються ними самими. На початку п'єси ще не зрозуміло, чому подружжя так спокійно обговорює нібито взаємні зради. Виникають певні імплікації: чи це байдужість одного до одного, чи якесь збочення. Коли ж впливає, що вони самі, так би мовити, грають ролі своїх коханців, змінюється увесь смисл попередніх розмов. Створюється новий варіант підтексту, знов на основі відкритого ряду імплікацій. Можливо, це спроба у такий спосіб вирватися з монотонності існування, чи то гра хворої уяви, або, можливо, тут проглядають спроби обманути одне одного. Варіантів може бути багато, проте жоден з них повністю не вичерпує ситуацію. Одночасна реалізація ряду імплікацій у створенні розмитого підтексту та відкритість їх набору також призводить до створення ефекту абсурдності.

Притаманною рисою багатьох персонажів абсурдистських п'єс є фізичні вади, неохайність, огидливі риси зовнішності тощо. Це обшарпані волоцюги Владімір та Естрагон (С. Беккет «Очікуючи Годо!»), Гамм, що важко помирає (С. Беккет «Ендшпіль»), один сліпий, інший паралізований персонажі А і В (С. Беккет «Театр І»), німий продавець сірників, що врешті втрачає здатність сприймати навколишній світ (Г. Пінтер «Слабкий біль»), такий самий Стенлі (Г. Пінтер «День народження») та багато інших. Більш того, їхній жалюгідний моральний та фізичний стан ніколи не поліпшується, а, навпаки, погіршується. Раптова безпідставна втрата зору, слуху, розуму, згасання функцій організму аж до повного фізичного та розумового колапсу наявні у багатьох п'єсах. Ознаки старіння, фізичні вади, огидливі риси зовнішності часто представлені з натуралістичними подробицями. У такий спосіб драматурги цього

напряму підкреслюють абсурдність людського існування, яке неминуче веде до фізичного старіння, морального зубожіння і, врешті, смерті. Ось як виглядає, наприклад, єдиний персонаж п'єси С.Беккета «Останній запис Креппа»: *Rusty black narrow trousers too short for him. Rusty black sleeveless waistcoat, four capacious pockets. Heavy silver watch and chain. Grimy white shirt open at neck, no collar, surprising pair of dirty white boots size ten at least, very narrow and pointed* [6, с.480].

Багатоаспектні кваліфікації одягу, представлені в інтродукційній авторській ремарці, мають виключно негативну конотацію, підкреслюється те, що одяг старий, ймовірно навіть чужий. Це наптовхує на думку, що людина знаходиться на соціальному дні, байдужа до свого зовнішнього вигляду. Автор подає детальний опис одягу персонажа. Багатоелементна кваліфікація такої частини одягу, як штани, визначає колір (іржаво-чорний), ширину (вузькі), довжину (надто короткі). Ще одна багатоелементна кваліфікація чобіт визначає враження, що справляє річ (дивні), колір (брудно-білі), розмір (дуже великі), форму (дуже вузькі і гостроносі). Не кращим є інший одяг: брудна біла сорочка без коміра та іржаво-чорний жилет. Підкреслюючи жалюгідний зовнішній вид персонажа, автор використовує інтенсифікатори *too, very, at least*, що поглиблюють картину зовнішніх ознак занепаду особистості. Цікаво, що нібито позитивна кваліфікація годинника з ланцюжком (важкий срібний) дістає негативну конотацію, оскільки створює певну імплікацію: ймовірно, що людина бачила кращі часи перед тим, як опинилася у жалюгідному становищі. Контрастування однієї колись дорогої речі із усіма іншими жалюгідними речами ще раз підкреслює зубожіння цієї людини.

Інші характеристики персонажа висвітлюють його фізичні вади та огидливі риси: *White face. Purple nose. Disordered grey hair. Unshaven. Very near-sighted (but unspectacled). Hard of hearing. Cracked voice. Distinctive intonation. Laborious walk* [6, с.481].

Одноаспектні (за кольором) характеристики обличчя (біле) та носа (фіолетовий) свідчать про поганий фізичний стан. Ймовірно, Крепп давно зловживає спиртними напоями. Негативні префікси дієприкметників (*disordered* та *unshaven*) посилюють цю імплікацію, підкреслюючи, що людина не надає значення своїй

зовнішності, що є ознакою морального занепаду. Фізичні недоліки (глухуватість, поганий зір, важка хода), ознаки старіння та морального зубожіння поглиблюють загальну картину жалюгідного стану персонажа. Крім того, ознаки голосу Креппа створюють певну опозицію. З одного боку голос характеризується як надтріснутий, з іншого – інтонація чітка, що у подальшому контексті знову створює низку імплікацій: можливо, у минулому він був успішним журналістом або ведучим якоїсь програми. Не можна не звернути увагу також на негативну конотацію імені персонажа, що проявляється у метафоричності власного імені (антономазія), оскільки при дещо іншому написанні, але при тій самій вимові слово означає річ дуже поганої якості (Krap-сrap).

Більше того, жахливий моральний і фізичний стан персонажів ніколи не поліпшується, а навпаки, погіршується. Персонажам притаманна раптова безпідставна втрата зору, розуму, згасання функцій організму до повного фізичного і розумового колапсу без надії на відновлення. У такий спосіб письменники передають абсурдність людського існування, що неминуче веде до фізичного старіння, морального зубожіння і, врешті, смерті.

Говорячи про діалоги п'єс театру абсурду, В. А. Звєгінцев пов'язує їх кардинальні особливості з проблемою мови та мовлення, наголошуючи на таких особливостях мовлення як цілеспрямованість та ситуативність. Ситуативність мовлення, до якої автор відносить конкретні екстралінгвістичні умови мовленнєвого акту, емоційний та психологічний контекст, представляються як такі якості, що притаманні саме мовленню. Цілеспрямованість трактується як орієнтація на розуміння. Ці якості мовлення визначають прагматику. У абсурдистському діалозі цього немає. За словами В. А. Звєгінцева, діалог у творах цього напрямку виявляється абсурдним, оскільки будується над прагматичною порожнечою, тому що мовлення неможливе без прагматики [2, с. 249].

На думку Звєгінцева, це явище знаходить вираз у тому, що театр абсурду свідомо орієнтується на те, що дійові особи розмовляють, не ставлячи перед собою жодних комунікативних цілей та ігноруючи ситуативні потреби; правильно побудовані

граматичні послідовності підміняють осмислене мовлення [2, с. 244].

Це виявляється в тому, що в діалогах п'єс театру абсурду зазвичай порушений певний аспект комунікації: Ми визначаємо такі діалоги як такі, у яких згідно з авторським задумом порушений певний аспект комунікації, у наслідку чого виникає ефект абсурдності. Це може бути спілкування без врахування ситуативних потреб, безпредметність розмови, швидка безпідставна зміна тем, абсолютизація явища відсутності реакції на слова співбесідника, що трапляється у спонтанному діалозі, або своєрідне ходіння по колу, коли в кінці бесіди ми фактично опиняємося на її початку.

Діалоги п'єс театру абсурду часом нагадують випадково підслухані розмови, які видаються незрозумілими або навіть безглуздими через брак інформації про ситуацію та події для їх адекватної інтерпретації. У результаті протягом цілої п'єси реципієнта не полишає відчуття, що він не знає чогось суттєвого, що дозволить йому зрозуміти усе до кінця. Наприклад, хто такий Годо і чому його обов'язково треба дочекатися (С. Беккет «Очікуючи Годо»), чому Стенлі панічно боїться, що його знайдуть, і хто такі Голдберг та МакКен (Г. Пінтер «День народження»), що призвело до морального і фізичного зубожіння Креппа (С. Беккет «Останній запис Креппа»), що відбулося між Розою та її батьком (Г. Пінтер «Кімната»). Цей перелік можна продовжувати безконечно. Показовим є те, що ці інформаційні лакуни лишаються незаповненими, що призводить до виникнення ефекту абсурдності.

Як показують наші дослідження, відсутність предмету розмови як такого – риса, що притаманна квазідіалогам. Висловлювання персонажів є граматично правильними, але відсутність предмету розмови набирає форми мовної гри: діалоги розпадаються на репліки, що не можуть бути поєднані навіть на асоціативному рівні. Комунікація не відбувається внаслідок дезінтеграції мовлення при переході від однієї репліки до іншої:

McCAN: We'll provide skipping rope.

GOLDBERG: The vests and pants.

McCAN: The ointment.

GOLDBERG: The hot poultice.

McCAN: The finger stall.

GOLDBERG: The abdomen belt.

McCAN: The ear plugs.

GOLDBERG: The baby powder.
McCAN: The back scratchier.
GOLDBERG: The spare type.
McCAN: The stomach pump.
GOLDBERG: The oxygen tent.
McCAN: The prayer wheel.
GOLDBERG: The plaster of Paris.
McCAN: The crash helmet.
GOLDBERG: The crutchers.
McCAN: A day and night service.
GOLDBERG: All on the house.
McCAN: That's it [10, с.93].

Кожна репліка, крім першої та останньої, являє собою еліптичну структуру, співвіднесену з першою реплікою. Набір слів та атрибутивних словосполучень представляється повністю безглуздим через неможливість їх тематично об'єднати навіть на асоціативному рівні. Більшість номінацій припадає на предмети догляду за хворими, але й тут очевидна абсурдність, коли милиці пропонуються разом з дитячою присипкою, напальчиком, а в поєднанні з скакалкою, запасною шиною та шоломом цей ряд предметів виглядає повністю абсурдним, тим більше, що співрозмовники пропонують ці предмети людині, яка втратила здатність сприймати що-небудь.

Квазидіалогам притаманна також швидка зміна тем, яка трапляється у реальному діалогічному мовленні. У спонтанному діалозі це пояснюється динамічністю комунікації або певними екстралінгвістичними факторами. На абсолютизації цього явища будуються абсурдистські діалоги:

GOLDBERG: What can you see without glasses?
STANLEY: Anything.
GOLDBERG: Take off you glasses. You are a fake. When did you last wash a cup?
STANLEY: The Christmas before last.
GOLDBERG: Where?
STANLEY: Lyons Corner House.
GOLDBERG: Which on?
STANLEY: Marbel Arch.
GOLDBERG: Where is your wife?
STANLEY: In...
GOLDBERG: Answer.
STANLEY: What wife?
GOLDBERG: What have you done with your wife? [10, с. 51–52].

Як бачимо, спочатку йдеться про окуляри, потім про чашку, будинок та дружину – теми, не пов'язані одна з іншою, у зміні яких не прослідковується жодної системи. Крім того, спілкування не

відповідає комунікативним потребам, що призводить до виникнення ефекту абсурдності.

На абсолютизації ще однієї якості спонтанного спілкування, відсутності реакції на слова співбесідника, будуються квазидіалоги п'єси Г. Пінтера «Пейзаж». Персонажі п'єси, подружжя пара, ведуть безконечну бесіду, не чуючи одне одного:

DUFF: Anyway ...

BETH: My skin.

DUFF: I am sleeping all right these days.

BETH: Was stinging.

DUFF: Right through the night, every night.

BETH: I'd been in the sea.

DUFF: Maybe it's something to do with fishing. Getting to learn much about fish.

BETH: Stinging in the sea by myself.

DUFF: They are very shy creatures. You've got to woo them. You must never get excited with them. Or flurried. Never [11, с.182].

Як бачимо, репліки кожного персонажа співвідносяться виключно зі своїми попередніми висловлюваннями, а не являють собою реакцію на слова співбесідника. Фактично обмін репліками у такий спосіб призводять до монологізації діалогічного за формою спілкування. Діалоги перетворюються у два паралельні монологи, що тематично не перетинаються. Якщо з'єднати репліки кожного персонажа, отримаємо два тематично непов'язані висловлювання:

DUFF: Anyway... I am sleeping all right these days. Right through the night, every night. Maybe it's something to do with fishing. Getting to learn much about fish. They are very shy creatures. You're got to woo them. You must never get excited with them. Or flurried. Never.

BESS: My skin. Was stinging. I'd been in the sea. Stinging in the sea by myself.

Як бачимо, кожний «діалогізований монолог» складається із висловлювань, що об'єднані власною темою. Дафф говорить про риболовлю, а Бесс про свій стан. Спільна тема розмови повністю відсутня. У такий спосіб автор передає в термінах конкретних художніх образів неспроможність людей зрозуміти одне одного, марність зусиль подолати стіну відчуження.

В інших квазидіалогах, незважаючи на достатню кількість формальних ознак міжреплікової зв'язності, комунікативний ефект також практично дорівнює нулю:

LENN: Do you believe in God?

MARK: What?

LENN: Do you believe in God?

MARK: Who?

LENN: God.

MARK: God?

LENN: Do you believe in God?

MARK: Do I believe in God?

LENN: Yes.

MARK: Would you stay that again? [10, c.111]

Незважаючи на численні повтори тематичного слова «God», що є формальною ознакою зв'язності тексту, комунікативний ефект є таким, ніби ця розмова не відбулася, оскільки у кінці розмови ми знов опиняємося на початку, що нагадує ходіння по колу. Власне кажучи, п'єси театру абсурду – це своєрідне ходіння по колу, оскільки жалюгідне становище персонажів лишається незмінним, як і лишаються марними зусилля подолати рамки відчуження. Згадаємо, що перша п'єса, що дістала назву абсурдистської, п'єса С. Беккета «Очікуючи Годо» починається та закінчується сценою безперспективного очікування невідомого Годо.

Беручи до уваги, що ознакою квазідіалогів п'єс абсурду є відсутність комунікації як такої, акцент до певної міри зміщується на дії персонажів, які видаються на перший погляд більш реальними і логічними. Але, врешті, і дії виявляються такими ж абсурдними, як і діалоги. Персонажам притаманний надлишок одноманітних дій: це розв'язування – зав'язування шнурівки (С. Беккет «Очікуючи Годо»), роззування – взування (С. Беккет «Останній запис Креппа»), методичне розривання газети (Г. Пінтер «День народження») тощо. Особливо характерними є безперспективні пошуки якогось предмета. В описі ряду таких дій проявляється певна натуралістичність, коли потрібен певний час, щоб знайти якусь річ. Представлена у концентрованому виді серія одноманітних дій створює враження безглуздості людських зусиль, безперспективності намагань і безнадійності зусиль особистості. Наприклад, на початку п'єси «Останній запис Креппа» персонаж здійснює 74 дії, опис яких займає дві сторінки. Деякі дії повторюються кілька разів: він засуває – висуває шухляди п'ять разів, тричі заглядає в ящики, шукає щось навпомацки чотири рази, кілька разів глибоко позіхає, уважно розглядає кожну річ, поволі очищає та з'їдає два банани, завмирає чотири рази і т.д. Отже, дії виявляються такими ж безглуздими й абсурдними, як і спілкування. Поряд з діалогами, що позбавлені певного аспекту комунікації,

повторювані та безглузді дії персонажів сприяють виникненню та поглибленню ефекту абсурдності.

Крім того, ефект абсурдності, що має джерелом особливості квазідіалогів та дій персонажів, поглиблюється за рахунок особливостей місця подій. Зазвичай, п'єсам театру абсурду притаманна відсутність макропростору, тобто повна або часткова невизначеність місця подій. Звуження просторових меж виступає як вихопленість з контексту реальності. Простір нібито замикається мікропростором, а саме – конкретним місцем дії, де герої зазнають фізичних і душевних страждань і звідки вони не можуть або не хочуть вирватися. У драматургів-абсурдистів склались певні усталені образи місця дії, що повторюються у п'єсах. Це вже згаданий образ дороги без початку і кінця, а також образ напівпорожньої занедбаної кімнати. Особливо часто такі кімнати фігурують у п'єсах Г. Пінтера, хоча і С. Беккет віддає їм належне.

Висока частотність появи напівпорожньої кімнати дозволяє розглядати цей образ як певний стилістичний прийом, що підкреслює самотність і непотрібність людини у цьому світі. Напівпорожній інтер'єр поглиблює враження внутрішньої спустошеності, підкреслює незмінно гнітючий стан. Відокремленість кімнати (мікропростору) від навколишнього світу (макропростору) символізує всепоглинальну самотність людини. Наприклад: *A basement room, 2 beds flat against the back wall. A serving hatch closed between 2 beds. A door to the kitchen and lavatory left. A door to a passage, right* [10, с. 123].

Як бачимо, для місця дії характерне нерозчленоване вираження просторової сфери і відсутність системи якісних характеристик інтер'єру, а також макропросторових зв'язків. Номінативні речення, відсутність дієслів просторової семантики створюють враження одномірності простору. Взагалі для п'єс театру абсурду притаманна мінімальна кількість декорацій і реквізиту, у деяких п'єсах навіть повна їх відсутність. Так, у п'єсі Г. Пінтера «Пейзаж» на сцені лише два кола світла, в одному з них чоловік, у іншому – жінка. Вони промовляють діалоговані за формою монологи, не чуючи одне одного і не реагуючи на слова співрозмовника. Неспроможність

людей до спілкування підкреслюється ізольованістю у просторі, внутрішня спустошеність – вакуумом мікропростору.

Ще одним джерелом ефекту абсурдності є невизначеність часу подій у абсурдистських п'єсах. Часові параметри традиційних п'єс зазвичай позначені в інтродуктивних авторських ремарках або є зрозумілими з подальшого контексту. Зовсім інша картина спостерігається у п'єсах театру абсурду: час ніколи не є визначеним і зрозумілим. Невизначеність часу подій, на нашу думку, може трактуватися як характерна ознака п'єс цього напрямку, оскільки ситуації в них представляються як вихопленні з дійсності фрагменти без визначених ретроспективних або проспективних зв'язків. Навмисна ізольованість у часі виступає як художній прийом, що підкреслює самотність людини у світі.

Більш того, поняття художнього часу як такого (категорії, що визначається розвитком сюжету та зміною станів) не існує, оскільки у процесі розгортання п'єс театру абсурду становище персонажів не змінюються. Поняття часу звужується до конкретного моменту, а практично повна відсутність ретроспективних та проспективних зв'язків унеможливує інтерпретацію станів персонажів у раціональних термінах. Тобто відбувається абсолютизація такого аспекту текстової категорії континууму як стагнація, що проявляється як уповільнення або призупинення дії художнього твору з певною метою. У такий спосіб домінування стагнації стає ще одним джерелом ефекту абсурдності. Отже, новаторство художнього методу драматургів-абсурдистів проявилось у безпосередній проекції ідеї про абсурдність навколишнього світу на систему художніх образів, що є джерелом створення та поглиблення ефекту абсурдності, як дистинктивної риси цього художнього напрямку.

Результати нашого дослідження свідчать, що образи персонажів набувають художнього узагальнення абсурдності та безперспективності людського існування. Вони діють в абсурдних ситуаціях та спілкуються без урахування ситуативних потреб. Особливості квазідіалогів, що виникають у результаті абсолютизації певних аспектів комунікації, сприяють поглибленню ефекту абсурдності. Образи напівпорожньої занедбаної кімнати, а також

образ дороги без початку та кінця символізують самотність людини та безперспективність буття. Образ художнього простору замикається вузькими рамками, або представляється невизначеним та розмитим. Крім того, відбувається згортання художнього часу, домінування стагнації, що також поглиблює ефект абсурдності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Барабан О. В. Постмодерністський драматичний діалог: лінгвостилістичний та перекладознавчий аспекти (на матеріалі драматургії С. Беккета, Г. Пінтера, Т. Стоппарда) : автореф. ... канд. філол. наук / О. В. Барабан. – Одеса, 1994. – 16 с.

2. Звегинцев В. А. Язык и лингвистическая теория / В. А. Звегинцев. – М. : Изд-во Москов. ун-та, 1973. – 248 с.

3. Маркелова С. П. Стилiстична роль та особливостi авторського передтексту у п'єсах театру абсурду (на матеріалі п'єс С. Беккета та Г. Пінтера) / С. П. Маркелова // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Вип. 9. – Львів, 2001. – С. 9–41.

4. Мизецкая В. Я. Коммуникативно-речевая организация драматургического текста (на материале пьес XVI–XX вв.) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / В. Я. Мизецкая. – Одеса, 1992. – 507 с.

5. Моклиця М. В. Модернізм як структура. Філософія. Психологія. Поетика : автореф. ... д-ра філол. наук : 10.01.06 / М. В. Моклиця. – К., 1999. – 32 с.

6. Becket S. I can't go on, I'll go on / S Beckett. – N. Y. : Grove Press, 1957. – 390 p.

7. Becket S. Endgame: A Play in One Act / S. Beckett. – N.Y. : Grove Press, 1974. – 85 p.

8. Becket S. Waiting for Godo: A Tragicomedy in Two Acts /S. eckett. L. : Farber and Farber, 1972. – 94 p.

9. Esslin M. The Theatre of the Absurd / M.Esslin. – L. : Methuen, 1961. – 344 p.

10. Pinter H. Plays One / H. Pinter. – L. : Methuen, 1986. – 256 p.

11. Pinter H. Plays Three / H. Pinter. – L. : Methuen, 1978. – 247 p.

12. Simpson N. F. Was He Anyone? / N. F. Simpson. – L. : Farber and Farber, 1973. – 72 p.

Стаття надійшла до редакції 22.04.2011

С.МАРКЕЛОВА

ОСОБЕННОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ В ПЬЕСАХ ТЕАТРА АБСУРДА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. БЕККЕТА, Г. ПИНТЕРА, Н. СИМПСОНА)

В статье представлен комплексный анализ особенностей художественных образов в пьесах театра абсурда. Показано, как непосредственная проекция идеи абсурдности окружающего мира на систему художественных образов приводит к созданию и углублению эффекта абсурдности, дистинктивной черты драматургии этого направления. Рассматриваются как образы персонажей, так и некоторые символические образы, а также образ художественного пространства и времени.

Ключевые слова: театр абсурда, эффект абсурдности, художественный образ, художественное пространство и время.

S.MARKELOVA

PECULIARITIES OF IMAGERY IN THE PLAYS OF THE THEATRE OF THE ABSURD (BASED ON THE WORKS BY S. BECKETT, H. PINTER AND N. SIMPSON)

The paper provides a complex study of the peculiarities of imagery in the plays of the Theatre of the Absurd. It is shown that a direct projection of the idea of absurdity of the world on the system of imagery leads to the creation and deepening of the effect of the absurd, a distinctive feature of the Absurd Drama. Different images are considered: those of the characters, some symbolic images as well as the images of artistic time and space.

Key words: the Theatre of the Absurd, the effect of the absurd, imagery, artistic time and space.

УДК 82-32Ахундов(045)

УЛЬКЯР МЕДЕТОВА

ОПИС СТАРОЇ І НОВОЇ ЖИТТЯ В ОПОВІДАННЯХ С. С. АХУНДОВА

У статті проаналізовано оповідання С.С.Ахундова «Честь», «Інфекційна хвороба», «Дивись, мене немає», «Молода друкарка і старий письменник» і виявлено ставлення автора до нового і старого життя.

Ключові слова: оповідання, старе життя, нове життя, традиції.

Нове співтовариство (радянське співтовариство) порівнюється з минулим життям (до 1920 року) у вигляді оповідань, написаних письменником Сулейманом Сани Ахундовим для дітей, і перевага завжди віддається новій спільноті. Письменник розглядає революцію як позитивну подію; схвалює й акцептує нове життя, його громадянську рівноправність, свободу жінок, культурний розвиток, дії, здійснені щодо надання освіти громадянам.