

УДК 821.161.2—32Малярчук

Марина Єщенко

**ТИПАЖІ АБСУРДИСТСЬКИХ ГЕРОЇВ  
У НОВЕЛІСТИЦІ ТАНІ МАЛЯРЧУК**

*У статті проаналізовано філософські й літературознавчі концепції абсурдистського героя. Проводиться паралель між персонажами класичної абсурдистської літератури (ОБЕРІУ, театр абсурду) і персонажами новелістики Тані Малярчук.*

**Ключові слова:** абсурд, новела, Таня Малярчук, герой, персонаж.

*В статье анализируются философские и литературоведческие концепции абсурдистского героя. Проводится параллель между персонажами классической абсурдистской литературы (ОБЭРИУ, театр абсурда) и персонажами новелл Тани Малярчук.*

**Ключевые слова:** абсурд, новелла, Таня Малярчук, герой, персонаж.

*In this article the philosophical and literary concepts of absurd hero are analyzed. Drawn a parallel between the characters of the classic absurd literature (OBERIU, theater of the absurd) and characters of novels of Tania Malyarchuk.*

**Key words:** absurd, novel, Tania Malyarchuk, character, hero.

Образна система абсурдистських творів досить своєрідна. Кожен автор наділяє своїх персонажів специфічними рисами, проте вони позначені і певними спільними характеристиками, тому філософи й літературознавці створюють типологію абсурдистських героїв.

Мета статті — дослідити особливості системи персонажів літератури абсурду ХХ ст. і на прикладі новелістики Тані Малярчук проаналізувати еволюцію абсурдистського героя початку ХХІ ст.

Звернемось до міркувань філософії. Так, для С. К'єркегора абсурдним героєм є лицар віри, який має відректися від усіх благ, від найдорожчих людей, але який не втрачатиме надії силою віри їх повернути. За приклад такої поведінки філософ наводить біблійних персонажів — Іова й Авраама [11]. А. Камю за взірця бере Сізіфа, який за ненависть до богів і любов до життя отримав тяжку кару: вічно викочувати камінь на гору, знаючи, що врешті-решт той зірветься і працю потрібно буде починати спочатку. Сізіф — наскрізь герой абсурдний, бо його дії не лише не мають сенсу, вони не мають завершення, і в цьому й полягає його трагедія [6]. Вихід для своїх героїв Камю бачає у бунті.

М. Мамардашвілі говорить про «недороблених людей», напівлюдей, називаючи їх «ідіотами піднесеного», оскільки «вони людяні в

спробі, в поклику до людяності, але живуть у мові» [17, 345], а тому слово їм замінює дію. Цю знахідку найперше використали оберіути, застосовуючи гру зі словами, смислами. Автори праці «Що таке філософія?» Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі теж звертаються до поняття «ідіот», яке характеризує концептуальних персонажів. І якщо ідіот, який визрів в епоху християнської непримиренності, — це приватний мислитель, що протистоїть публічному професору-схоласту, він хоче мислити і мислить, перебуває у пошуку істини, то новий ідіот, про образ якого й говорять філософи, бажає абсурду, «прагне зробити вищою могутністю думки абсурд — тобто творити» [3, 73]. На противагу попереднику, приватному мислителю, він не хоче з'ясовувати, що розумне, а що ні, що загинуло, а що врятовано, він прагне єдиного: щоб йому повернули те абсурдне, яке не піддається осмисленню і невідворотно згинуло. Однак, як стверджують автори цієї теорії, обидва ідіоти — абсурдні герої — пов'язані між собою, позаяк перший з них має втратити глузд, щоб інший міг його віднайти.

У літературі абсурдистський персонаж також не має однозначного вияву. Так, наприклад, герой французької антидрами матиме значні відмінності від типового героя оберіутської прози чи прози Сартра. Спробуємо з'ясувати характеристики, якими наділяли своїх персонажів автори літератури абсурду.

Ж.-П. Сартр не намагається створити ірреальних персонажів, його герой відкриває, що він існує, що існує все навколо, і найжахливішим у цьому відкритті є усвідомлення того, що ні існування будь-якої речі, ні існування самого героя не є необхідністю [20, 74]. Звідси — відчуття абсурдності світу, нудота, пошук шляхів боротьби з таким станом речей. Саме тому персонажеві властива дивна поведінка, але в його діях немає абсурду, адже він лише елемент абсурдної світобудови, він відповідає її природі. Екзистенційні роздуми переповнюють його, що свідчить про те, що він вищий за обставини і намагається не опускати до їхнього рівня. Творчість — єдино можливий спосіб втечі від нудоти перебування в абсурдному світі.

Для творчості С. Беккета властивий образ людини, яка не живе, а животіє, на противагу активним діям надає перевагу спогляданню навколишнього світу, до якого, однак, не має ніякого інтересу [19, 13]. Неможливість еволюціонувати, застиглість у певному стані, знерухомлення як моральне омертвіння і подекуди фізичне лише підтверджують марність існування персонажів, які, як зазначає Т. Проскур-

никова, зрозуміли, що однією з найважчих ніш на плечах людства є відповідальність, а тому швидко позбулися цього баласту [19, 26]. Їхня безособовість і нейтральність виявляються в тому, що всі зазвичай мають подібний зовнішній вигляд, що характеризується безформністю, невизначеністю віку, відзначаються певною асоціальністю і слабким фізичним станом [10, 14]. А. Волкова визначає як основну смислову доміную беккетівських героїв убогість, про це свідчить невміння прийняти рішення чи навіть елементарно власноруч роззутися [2, 190]. Інколи Беккет опускає своїх персонажів до стану скотини, зводячи їхній рівень життєвих потреб до фізіологічних [9, 17].

Герої раннього Адамова не мають індивідуальних рис і виконують функцію озвучування авторських ідей (відмова від життя, успіх, вислизаюча радість тощо) [19, 19]. Один із улюблених прийомів створення образу — поєднання в одній персоні кількох іпостасей: конструктивної й деструктивної. Так, один із його героїв легко поєднує роль злочинця й професора, порядного громадянина й ексгібіціоніста [1, 93].

Персонаж Е. Йонеско не має ніяких соціальних ознак: ні професії, ні друзів, а тому приречений на самотність, змарноване життя набуває смислу в смерті. Образ легко трансформується (мати — дружина і т. ін.) [4, 8]. Найкращою характеристикою героя виступає інтер'єр, який відзначається убогістю: вологе занедбане житло, зруйновані меблі тощо [5; 7,9].

На відміну від героїв драм Йонеско і Беккета, персонажі Г. Пінтера не позбавлені індивідуальності, вони мають минуле і сьогодення [23, 13]. Також їм властива певна соціальна характеристика — здебільшого прототипами драматург обирає представників низів суспільства [21, 129]. Для них не притаманне відчуття екзистенційної нудоти існування в абсурдному світі, яке зазвичай переслідує персонажів інших авторів, зарахованих до неоавангардистського напряму театру абсурду [12, 150]. Типові стосунки між дійовими особами пінтерівських драм — «агресор/жертва» [12, 52].

Окрему нішу в типології абсурдистських героїв займає персонаж Даниїла Хармса, якому, крім специфічних психологічних рис, притаманні цікаві фізичні ознаки. Так, у нього може бути відсутня частина обличчя, або частина тіла замінена предметами, тваринами, рослинами. Інколи автор позбавляє героя голосу, слуху, пам'яті і руху. Такими ознаками також часто послуговуватимуться представники театру

абсурду, однак навіть їм не вдається створити персонажа із п'ятнадцятьма руками або ступнями-пароплавчиками, ногами-стрілками, руками-раками, що характерно для творчості Д. Хармса. Зоо- і фітоморфізм стануть однією з яскравих її рис, на що вказує І. Малигіна [14]. Іншою специфічною рисою героя є його змінність. Так, постійні метаморфози, які відбуваються з ним, стосуються не лише його фізичного стану, але й соціального [18]. Так, міліціонери легко перетворюються в клоунів, жонглерів, кавалерів тощо.

Типологію абсурдистських героїв запропонувала І. Малигіна, яка виділяє п'ять типів героїв, відштовхуючись від різних психофізіологічних обставин, котрі створюють можливість появи абсурду в житті людини і, відповідно, в художньому просторі: сомнамбулічний (сприймає дійсність як ілюзію), депресивний (відзначається нездатністю керувати своїми діями), божевільний (відсутність розумових здібностей), адитивний (живе під впливом наркотичних засобів), тривожний (керується фобіями) [13, 160].

Як бачимо, вона намагається пояснити абсурдистську поведінку персонажів через психологічні стани людини, тобто за допомогою науки, однак це надто звужує їхні можливості в художньому просторі, який не має певних рамок і стосовно літератури абсурду ніяких зобов'язань перед реальністю.

О. Коляда вибудовує типологію абсурдистських героїв, відштовхуючись від традиційної моделі «маленької людини». Відповідно, у його системі фігурують такі типи: людина-річ, людина-гвинтик, людина-пішак, людина-дон Кіхот [8, 10–15].

Л. Чернієнко виокремлює два типи героїв: граничний (персонажі, які імітують життя) і самгінський (персонажі, в основі психології яких лежить принцип «наполовину»: не добрі і не злі, не дурники і не розумні, ні в що не вірять, але забобонні [22, 11]).

Така типологія хоч і надмірно спрощена, проте дозволяє практично охопити всі типажі персонажів літератури абсурду, водночас не розкриваючи детально сутність кожного із них. Абсурдистські персонажі позбавлені індивідуальних рис і часто досить схематизовані, проте відсутність у них певних ознак власне і робить їх досить впізнаваними й відмінними від інших, на що також варто зважати.

На основі новелістики Тані Малярчук розглянемо особливості постмодерністської типології абсурдистських героїв. Найперше, варто звернути увагу на типажі чоловіка і жінки у творах авторки. Вони

не вкладаються в рамки класичних образів літератури абсурду, оскільки досить часто в них є цілком реалістичне, хоча й розмите минуле. Їм притаманні психічні, а не фізичні вади, точніше, навіть відхилення, які в одних випадках сприймаються за норму, а в інших — засуджуються. Таким чином авторка моделює такі варіанти: в одних випадках абсурдистський герой повністю адаптувався до абсурдного світу, в інших — світ не сприймає свого героя, який, утім, є гідним його представником.

Спробуємо проаналізувати обидва варіанти, врахувавши відмінності, якими їх наділяє Т. Мальярчук. Так, жінка у новелістиці авторки традиційно приречена на самотність. І справа навіть не у відсутності популярності серед чоловіків. Як пояснює сама героїня новели «*Corvus corax* (ворон)» Антоніна Василівна, «я була занадто романтична, щоб прийняти земну любов» [15, 144]. У кожної героїні є свої причини відхиленя в уявленні про кохання. Вчителька літератури Антоніна Василівна надто захоплювалася книжками, лише на пенсії вона спромоглася позбутися цього баласту, у прямому сенсі слова винісши домашню бібліотеку на смітник. У цей час в її житті з'являється молодий танцюрист — єдиний чоловік, окрім сантехніка, якому вона дозволила переступити поріг свого помешкання. Однак це ні в якому разі не історія про кохання між пенсіонеркою і юнаком, швидше, на контрасті покоління авторка показує втрачені можливості своєї героїні. Капітоліна з новели «*Gallus domesticus* (курка)» — образ дівчини, також враженої романтичними уявленнями про життя, тобто деякою мірою її історія є передісторією самотності Антоніни Василівни. Це вже інший типаж, адже героїня, на перший погляд, цілком потрапляє в ритм життя сучасного їй світу. Проте і вона очікує на принца. Однак якщо старша її колега по нещастю ігнорувала чоловіків, бо вважала, що вони не відповідають її ідеальному образу, Капітоліна діє інакше: в уяві наділяє обранців героїчними рисами. У поле зору потрапляє, найперше, директор супермаркету, в який вона влаштувалася на роботу. Однак, не дочекавшись взаємності, Капітоліна всі героїчні ознаки переносить на німого колегу Колю. Він рятує її від кривдників у метро, несе на руках, говорить, немов лицар із романів, однак авторка дає зрозуміти, що це лише плід уяви героїні. На це вказує хоча б те, що Коля говорить завченими фразами, які Капітоліна прокручує неодноразово в голові.

Белла із новели «*Aurelia aurita* (медуза)» зустрічається зі своїм обранцем лише уві сні: він її вчить плавати. З цією проблемою вона

звертається до лікарки-терапевта, яка відправляє її до психічної лікарні. Белла — одна з найбільш психічно неврівноважених героїнь Тані Малярчук, але водночас і майже єдина, яка не піддалася тягареві абсурдистського світу. Навчитися плавати — це пристосуватися до цього світу, до його стилю життя, врешті, навчитися любити, на що нездатна навіть лікарка, а тому й не може її полікувати і розпізнати діагноз. Тому для Белли вийти на вулицю голою — не протест і навіть не вибрик психічнохворої, а всього лише демонстрація того, що вона готова спробувати пропливти певну відстань, а відсутність купальника — символ того, що вона не зробила ніяких кроків задля здійснення цієї мети. Для жінки вода чорна і страшна, тому вона не може в неї зануритися. Однак щойно Белла навчилася плавати, як відразу відчуває себе самотньою, оскільки її сновидіння покидає тренер з плавання. Белла лягає на поверхню води і застигає «без руху. Без болю. Без сліз» [15, 87] — як і мільйони медуз навколо. Таке завершення новели промовисте, особливо порівняння із медузами, які вважаються типовими представниками планктону — дрібних водних організмів, які дрейфують у товщі води і неспроможні опиратися течії. Таким чином героїня цілком адаптувалася до абсурдистського світу, однак не позбулася самотності.

Образ чоловіка цілком відмінний: самотність для нього — це не спосіб існування, а радше наслідок його дивакуватості, яку не сприймає середовище. Якщо проблема жінки в тому, що вона або не знаходить ідеалу, в якого б змогла закохатися, або не спроможна любити, хоча й прагне цього, то, наприклад, герой новели «Георгій і його змії» [16] закохується в школярку і навіть чекає, доки вона досягне повноліття, однак дівчина обирає іншого. Він уявлення не має, як поводитися з дівчатами, оголене тіло чи інтимні теми завдають йому психологічних травм. Навіть бажання працювати вчителем української мови й літератури є підтвердженням психологічних відхилень чоловіка. Поведінка Георгія була б цілком притаманна людям, які жили в малозаселених місцевостях, на територіях старовірів тощо. Проте особливістю еволюції персонажа є те, що він спочатку живе у місті, в одній кімнаті з хлопцями, які дозволяють щодня приводити інших дівчат, і лише потім потрапляє в сільську школу в горах, де займає усі можливі посади, отож ніхто ним не керує. Як бачимо, не середовище зробило героя ізгоем, а Георгій, не вписавшись в міську атмосферу, знаходить своє місце, на перший погляд, поза цивілізацією. Однак

це ілюзія, бо навіть школярка, в яку він закохався, легко віддається заїжджому полякові і втікає з ним, тобто навіть в далекому гірському селі панує той тип життя, від якого він втік з міста. Цілком абсурдистським є завершення новели, коли Георгія долає змія, з яким він усе життя вів боротьбу. Це символ того, що абсурдистський світ переміг поодинокого супротивника.

Інший тип героя зображений у новелі «Чоловік і його собака». Тодор працював охоронцем у в'язниці, його гордістю було те, що жоден в'язень не зміг втекти від його вівчарок. Як влучно пише авторка, «Тодор охороняв тюрму так, ніби вона була його власною» [16; 147]. Герой твору — типовий гвинтик системи, в якій він існує. Бажання боротися чи бодай засуджувати або осмислювати світобудову у нього не виникає. Він переконаний, що невинних у в'язниці не буває, а винні заслуговують на відповідне покарання. Це тип абсурдистського героя, який цілком злився із системою. Однак, як доводять філософи-абсурдисти і письменники, будь-яке намагання підкоритися світові завершується поразкою людини, і якщо бунт також не гарантує перемоги, то хоча б у ньому віднаходиться сенс існування. Так, невіпадково Тодор гине від рук системи, частиною якої є: одного разу, вкотре біжучи за політичним втікачем, він дозволить собі закричати. Для вівчарок — машин-убивць — не існувало господарів чи ворогів, і вони тієї ж миті повернулися до свого начальника і перегризли йому горло.

Вагому нішу в новелістичній творчості Тані Малярчук займає образ тварини. У збірці «Звірослов» кожна новела вже в назві має натяк, з якою істотою порівнюватиметься персонаж твору (курка, собака, медуза, щур, ворон, слимак тощо). Для абсурдистських творів такий художній прийом не новаторський, однак авторка знаходить оригінальний підхід.

Так, драматурги, яких формально відносять до угруповання «Театр абсурду», досить часто опускали своїх персонажів до становища скотини: їхні фізичні можливості, як і фізіологічні потреби, ніяк не вказували на цивілізаційний рівень людини. «Вони не люди, і навіть не звірі. Це нежить. Вони не живуть... Вони імітують життя» — так характеризує цих героїв Л. Чернієнко [22]. Проте Таня Малярчук ставить інше завдання: не дорівняти персонажа до тварини шляхом гіперболізації фізичних і розумових вад, а швидше зацентувати на них увагу, зробити явними, зіставити героя з відповідною твариною, вказавши на подібності.

Особливістю тваринних образів Тані Мальярчук є те, що авторка ні в якому разі не наполягає на негативній конотації сприйняття персонажа: вона беземоційно змальовує всі його риси, однак не наполягає на перевазі одних із них.

У новелі «*Gallus domesticus* (курка)» головна героїня — Капітоліна — порівнюється з куркою. У цьому творі, як і в інших, авторка не полишає читача напризволяще з абсурдистською символікою і підживлює увагу до ключового образу протягом усього тексту. Так, куркою без мізків неодноразово називає головну героїню її подруга. Сама Капітоліна порівнює процес пиляння нігтів із тим, як її бабуся убивала тупим ножем курей. Історія не позбавлена натуралістичних садистських деталей, як висновок звучать слова героїні: «От кого-кого, а курей мені не шкода. Я би їх вбивала направо і наліво. У них такі дебільні очі, що просто встидно з такими на світі жити» [15]. Таким чином Капітоліна (а не авторка!) оцінює своє існування як не варте затрачених зусиль. Таке ж ставлення можна спостерігати й у багатьох інших випадкових персонажів новели: це й оперна співачка із переходу між станціями метрополітену, й дід, який продає лупи там же. Показовий момент: обоє займають практично найнижчі щаблі у суспільстві, однак дозволяють собі знущатися над дівчиною, навіть більше — бити її ногами по нирках. Цікаво, що і дід, і стара оперна співачка — не вигадані персонажі, а запозичені з дійсності, їх і справді роками можна бачити в переході зі станції Хрещатик на Майдан Незалежності. Це особливий спосіб створення образів, оскільки такі особи не є впізнаваними для широкого загалу читачів, однак увиразнюють колорит київського життя.

Курці Капітоліні протиставляється риба Коля. Хлопець німий, однак не позбавлений слуху, за рахунок чого перебуває в становищі, властивому рибі, з якою він легко розправляється в магазині. Тут підкреслюється, що хлопець теж не ставить високо своє життя у цьому світі.

Однак єдиний раз у творі говорить риба, яку Капітоліна не наважується вбити, і так само єдиний раз набуває здатності мовити Коля. Важливою є деталь: обоє говорять як герої лицарських романів, використовуючи слова типу «Ваша Високосте», «молоді леді», «лакеї» тощо. І якщо риба дозволяє Капітоліні її вбити, то Коля звертається до дівчини після порятунку від навіжених в метрополітені. Проте авторка не розвиває цю лінію і постійно нагадує, що це хворобливий



плід уяви головної героїні. Такі повернення до позатекстової реальності не досить популярні в літературі абсурду, проте цілком уживані: свого часу Л. Керрол теж наприкінці твору дав читачам зрозуміти, що усі пригоди Аліси — усього лиш сновидіння [7].

Якщо у попередньому творі Таня Малярчук вдається до порівняння, то у новелі «*Canis lupus familiaris* (собака)» головний художній засіб — зооморфна метафора — перенесення рис тварини на людину. Проте і тут авторка вдається до новаторського використання художніх засобів, а тому створює образ героя на очах у читача, що не зовсім властиво для жанру новели. На перших сторінках ми знайомимося із чоловіком, «упевненим у собі громадянином України», який вільно володіє розмовною англійською, знає, що чиновники отримують зарплату із його податків, і гордий, що, можливо, через двадцять років Україну візьмуть до ЄС. Така коротка характеристика створює образ людини, яка є володарем свого життя. Однак таким герой, якому авторка навіть не дала імені, перебуває до моменту, коли потрапляє до ЖЕКу, де має в'язнити, чому три місяці в його будинку не ремонтують ліфт. Показово, що Таня Малярчук вибрала манеру оповіді від другої особи — найменш використовувану у прозових текстах. Антипод головного героя — чиновниця із ЖЕКу Ельвіра Володимирівна. Її головна зброя — вона сама. Повільні рухи, довгі зневажливі погляди, короткі слова, провокативні питання типу «Що ти зробив за ці три місяці, поки не працював ліфт?» [15, 47]. Навіть образ антипода виписаний ретельніше: «Ззовні Ельвіра Володимирівна — сіренька жіночка, вибілена пергідролем. Маленьке суворе лице, що не знає милосердя. Маленькі фіолетові губки, складені бантиком — з тих бантиків, які чіпляють на похоронні вінки. Нігті залаковані в акуратний червоний колір артеріальної крові» [15, 44]. До завершення тексту безіменний персонаж уподібнюється псові — повертається до чиновниці, як заблуканий собака, якого вигнали з дому. Герой готовий визнати всю вину, навіть не свою, лиш би його прийняли і почухали за вухом, він повністю деморалізований, деградований і без чітких життєвих орієнтирів. Шматок смаженого м'яса, який дістає із кишені Ельвіри Володимирівна, — максимум фізіологічних потреб героя. Як бачимо, Таня Малярчук в новелі показує перетворення героя, що впливає і на використання художніх прийомів: відбувається градація від реалістичного зображення людей на початку до повної абсурдизації наприкінці.

На протипагу першим двом типажам — людині, яка подібна до тварини, і людині, яка поступово перетворюється на певного звіра, третій типаж не менш цікавий і оригінальний: звір, який замінює людину. Таким героєм виступає щур із однойменної новели («*Rattus norvegicus* (щур)»). Що прикметно, він не набуває людської подоби, але перебирає на себе таку роль. За сюжетом, до квартири Тамари Павлівни внадився щур і оселився за холодильником. Вона звертається за порадою до старої сусідки, котра колись була заміжня й свого чоловіка вважала щуром, якого потрібно витравити, і, скориставшись його слабкістю, отруїла. Тут Таня Малярчук не шкодує зображальних засобів і цілком реалістично описує супутника життя бабці Алевтини: характерні маленькі червоні очі, ненажерливість, хитрість, обережність. Однак Тамара Павлівна, яка теж обирає тактику втирання в довіру до щура з метою в майбутньому його отруїти, швидко звикає до того, що врешті має з ким поговорити. Щодня вона звіряє своєму небажаному сусідові усі жалі, страхи, побоювання. Кульмінаційною точкою є момент, коли він покидає безпечне місце за холодильником і вибирається до господарки на ліжко. Замість того, щоб знищити ворога, жінка гладить його по спині, а він відповідає взаємністю і лиже їй руку. Не важко здогадатися, що вона залишає щура в себе, він розбавляє її самотність і примарно посідає вакантне місце чоловіка.

Персонажі, створені Т. Малярчук, засвідчують, що абсурдистський герой повертається до початкового стану: це особа, яка намагається подолати екзистенційні суперечності цього світу, і вже лише потім автор розкриває й певні психічні чи навіть фізичні відхилення. Сучасні прозаїки не так охоче вдаються до таких засобів, як надання своїм героям зайвих органів (Д. Хармс) чи накопчування стариганів у сміттєві ящики (С. Беккет). Своєрідність образотворення Тані Малярчук полягає у наданні людям тваринного начала, а подекуди і виведення певного звіра на місце головного героя в творі. Такі дії цілком підпорядковуються сюжетній будові творів. Для повної картини типології абсурдистських персонажів ХХІ ст. необхідно проаналізувати й узагальнити образні системи інших авторів, зокрема таких, як О. Шинкаренко, О. Романенко, О. Коцарев, В. Діброва, Ю. Іздрік.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Анищенко М. Г. Художественное моделирование реальности в творчестве Артюра Адамова / М. Г. Анищенко // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Русская филология. — 2012. — № 3. — С. 88–95.
2. Волкова А. В. Поэтика происходящего: специфика абсурдизма в пьесе С. Беккета «В ожидании гоголя» / А. В. Волкова // Альманах современной науки и образования. — 2011. — № 2. — С. 189–191.
3. Делез Ж. Что такое философия? / Ж. Делез, Ф. Гваттари; пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. — М.: Академический проект, 2009. — 261 с. — (Философские технологии).
4. Дюшен И. Театр парадокса / И. Дюшен // Театр парадокса. — М., 1991 — С. 5–21.
5. Зингер Г. Алгебра антиутопии / Г. Зингер // Ионеско Э. Лысая певичка : пьесы. — М.: Известия, 1990. — С. 5–14.
6. Камю А. Миф о Сизифе. Эссе о абсурде / А. Камю // Сумерки богов. — М.: Политиздат, 1989. — С. 222–318.
7. Керрол Л. Аліса в Країні Див / Л. Керрол; пер. І. Корнієнко; ред. І. Малкович; Аліса в Задзеркаллі / Л. Керрол. — 8-ме вид. — К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. — 264 с. — (Серія «Книги, які здолали час»).
8. Коляда О. Міфопоетика драматургії абсурду (на матеріалі драматичних творів Семюеля Беккета): автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06 / О. В. Коляда; Донец. нац. ун-т. — Донецьк, 2008. — 20 с.
9. Куликова И. С. Что такое театр абсурда? / И. С. Куликова. — М., 1967. — 32 с.
10. Кулинич Н. В. Космо- і антропоцентризм у драматургічній поезиці С. Беккета: автореф. дис.... канд. філол. наук : 10.01.04 / Н. В. Кулинич; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. — Сімф., 2011. — 20 с.
11. Кьеркегор С. Страх и трепет / С. Кьеркегор // Кьеркегор С. Страх и трепет: Пер. с дат. — М.: Республика, 1993. — С. 15–112.
12. Малій А. С. Особливості абсурдистської драматургії Гарольда Пінтера / А. С. Малій // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Серія: Іноземна філологія. — 2009. — Вип. 42. — С. 49–52.
13. Малыгина И. Ю. Репрезентация абсурда в лирике Д. Хармса (типология героев) / И. Ю. Малыгина // Наука. Инновации. Технологии. — 2007. — № 6. — С. 159–162.
14. Малыгина И. Ю. Человек и способы его изображения в поэзии Д. Хармса / И. Ю. Малыгина // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. — 2009. — Т. 2. № 3. — С. 83–85.
15. Малярчук Т. Звірослов. — Х.: Фоліо, 2009. — 281 с.
16. Малярчук Т. Згори вниз. Книга страхів. — Х.: Фоліо, 2007. — 220 с.

17. Мамардашвили М. Метафизика Арто // Арто А. Театр и его двойник. — СПб.; М., 2000. — С. 329–346.
18. Павленко А. А. Тип антигероя в прозе Д. Хармса / А. А. Павленко // Университетские чтения ПГЛУ. — 2012. — Т. IX [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.pglu.ru/lib/publications/University\\_Reading/2012/IX/uch\\_2012\\_IX\\_00029.pdf](http://www.pglu.ru/lib/publications/University_Reading/2012/IX/uch_2012_IX_00029.pdf)
19. Проскурникова Т. Б. Французская антидрама / Т. Б. Проскурникова. — М., 1967. — 104 с.
20. Сартр Ж.-П. Нудота // Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова. — К. : Основы 1993. — С. 3–182.
21. Смикалова Л. О. Драматургія Гарольда Пінтера / Л. О. Смикалова // Вісник Львівського державного університету імені І. Франка. Серія іноземних мов. — 1972. — С. 115–130.
22. Черниенко Л. В. «Абсурд реальности породил духовный идиотизм»: Особенности воплощения вечных нравственных проблем в современной русской драматургии / Л. В. Черниенко // Зарубіжна література. — 2006. — № 2. — С. 11–13.
23. Швыдкой М. Е. В поисках Гарольда Пинтера / М. Е. Швыдкой; вступ. ст. // Пинтер Г. Сторож и другие драмы: Сборник : пер. с англ. — М. : Радуга, 1988. — С. 5–17.

*Стаття надійшла до редакції 12 січня 2015 р.*