

УДК 821.161.2–2

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307–4604.2023.1\(50\).285548](https://doi.org/10.18524/2307–4604.2023.1(50).285548)

## ТРАДИЦІІ ФРАНЦУЗЬКОГО АБСУРДИСТСЬКОГО ТЕАТРУ У П'ЄСИ ВІКТОРА СОЛОДЧУКА «ДЕ МИ БУЛИ ВІСІМ РОКІВ»

**Войтенко Л. І.**

доктор філологічних наук, професор,  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
ORCID 0000–0002–6748–8210

**Князьян М. О.**

доктор педагогічних наук, професор,  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
ORCID 0000–0002–9627–5601

*У статті проаналізовано п'єсу В. Солодчука «Де ми були вісім років», що увійшла до електронної версії «Антології-24», яка опублікована цьогогоріч. Твір аналізується з позицій французького театру абсурду шляхом виявлення спільних ознак у ньому та у п'єсах С. Беккета й Е. Іонеско, як-от: подібна світоглядна картина світу, що обумовлена конкретно-історичними чинниками, втрата сенсу буття, життя без мети і віри. Калейдоскопічна форма організації наративу, абсурдність та парадоксальність подій та гротескні персонажі, чії діалоги зводяться до обмеженого монологу, вони нечують один одного. Форма і стиль антидрами підпорядковані ефекту самого доказу — гротескності, фарсу, доведеного до надмірності, що розкриває одноманітність і безглуздість життя. Прагнення осягнути універсальні буття, повторювані закономірності в людському існуванні вводяться у текст завдяки жанру притчі, міфу, символу і метафори. Слово втрачає свої логічні та граматичні зв'язки, стає гротескним, що призводить до втрати ним значення. Абсурдистський принцип реалізується і на рівні обрвної системи п'єси Солодчука, де персонаж постає як багатоголоса сутність. У текстах представників театру абсурду акцентується увага на матеріальних предметах, які замінюють Іншого, тому зростає роль речей, предметів, декорацій, певною мірою вони замінюють героям об'єкт спілкування. У п'єсі Солодчука таким предметом є Рюкзак, який наділено надзвичайними здібностями — забором агресії з зовнішнього світу. Відкритий фінал переборює, навіть заперечує техніку «вичерпності» діалогу в абсурдистських текстах та закликає до концептуального творення майбутнього.*

**Ключові слова:** театр абсурду, антидрама, парадоксальність, відкритий фінал, «вичерпність» діалогу, калейдоскопічний наратив.

**TRADITIONS OF THE FRENCH THEATER  
OF ABSURD IN VICTOR SOLODCHUK'S PLAY  
"WHERE WE WERE EIGHT YEARS"**

**Voitenko L.**

Doctor of Philological Sciences, Full Professor,  
Odessa I. I. Mechnikov National University

**Kniazian M.**

Doctor of Pedagogical Sciences, Full Professor,  
Odessa I. I. Mechnikov National University

*The article analyzes Solodchuk's play «Where We Were Eight Years,» which was included in the electronic version of Anthology-24, published this year. The play is analyzed from the perspective of the French theater of the absurd, through the identification of common features in the play and in the plays written by S. Beckett and Ionesco, namely: a similar worldview, which is influenced by specific historical events, loss of the meaning of life, life without purpose and faith. The kaleidoscopic form of narrative organization, the absurdity and paradox of events, and the grotesque characters whose dialogues are reduced to a limited monologue, they do not understand each other. The form and style of the antidrama are subordinated to the effect of the evidence itself — the grotesque, the farce, brought to the point of excess, which reveals the monotony and meaninglessness of life. The desire to comprehend the universals of existence, the recurring patterns in human life are introduced into the text through the genre of parable, myth, symbol, and metaphor. The word loses its logical and grammatical connections, becomes grotesque, which leads to the loss of its meaning. The absurdist principle is also realized at the level of the figurative system of Solodchuk's play, where the character appears as a multi-voiced entity. In the texts of the representatives of the theater of the absurd, attention is focused on material objects that replace the Other, so the role of things, objects, scenery increases, and to some extent they replace the object of communication for the characters. In Solodchuk's play, the object is the Backpack, which is empowered with extraordinary abilities to take away aggression from the outside world. The open ending overcomes, even denies, the technique of 'exhaustiveness' of dialogue in absurdist texts and appeals to the conceptual creation of the future.*

**Key words:** theater of the absurd, antidrama, paradox, open ending, "exhaustiveness" of the dialogue, kaleidoscopic narrative.

**Вступ.** Віктор Солодчук та його п'єса «Де ми були вісім років» не випадково обрана предметом дослідження у статті. Робота на класичних кафедрах найстарішого університету Одеси передбачала аналіз текстів неодноразово прочитаних, проаналізованих та інтерпретованих. Пошук чогось нового і несподіваного у відомому та осягнутому

радував. Так було до початку війни 24 лютого 2022 року. Ця дата розділила життя на ДО і СЬОГОДНІ.

У статті проаналізовано п'єсу В. Солодчука «Де ми були вісім років», що увійшла до електронної версії Антології-24, яка опублікована цьогогоріч. Твір аналізується з позицій французького театру абсурду, шляхом виявлення спільних ознак у ньому та у п'єсах С. Беккета й С. Іонеско, як-от: подібна світоглядна картина світу, що обумовлена конкретно-історичними чинниками, втрата сенсу буття, життя без мети і віри. Калейдоскопічна форма організації наративу, абсурдність та парадоксальність подій та гротескні персонажі, чії діалоги зводяться до обмеженого монологу, вони не чують один одного. Форма і стиль антидрами підпорядковані ефекту самого доказу — гротескності, фарсу, доведеного до надмірності, що розкриває одноманітність і безглуздість життя. Прагнення досягнути універсалії буття, повторювані закономірності в людському існуванні вводяться у текст завдяки жанру притчі, міфу, символу і метафори. Слово втрачає свої логічні та граматичні зв'язки, стає гротескним, що призводить до втрати ним значення. Абсурдистський принцип реалізується і на рівні образної системи п'єси Солодчука, де персонаж постає як багатоголоса сутність. У текстах представників театру абсурду акцентується увага на матеріальних предметах, які замінюють Іншого, тому зростає роль речей, предметів, декорацій, певною мірою вони замінюють героям об'єкт спілкування. У п'єсі Солодчука таким предметом є Рюкзак, який наділено надзвичайними здібностями — забором агресії з зовнішнього світу. Відкритий фінал переборює, навіть заперечує техніку «вичерпності» діалогу в абсурдистських текстах та закликає до концептуального творення майбутнього.

**Методи дослідження.** Осягнути, зрозуміти, пояснити цю війну намагається українська художня література, яка вкотре бере на себе не лише художньо-естетичну, а й ідеологічну та пропагандистську роль. Парадоксально, але саме війна стала причиною знайомства з нашою літературою широкої читацької аудиторії по всьому світу, спричинила культурний вибух, що уможливив появу великої кількості текстів про війну в Україні. Створено доволі багато проєктів для знайомства з українськими творами та авторами, одним з яких є «Антологія 24», яку репрезентовано перфомативно-театрально, віртуально та на полицях у книгарнях. У квітні 2022 року було оголошено конкурс відбору текстів до проєкту. Відбір проводила група, до якої увійшли Вероніка

Склярова — культурна менеджерка з Харкова, донеччанин за місцем народження, а нині киянин — перформер та режисер Пьотр Армяновський, львівська культурна менеджерка Оксана Данчук, харківська театрознавиця Світлана Баженова, харківська режисерка Єлизавета Баннікова, харківський актор і режисер Олександр Фоменко.

«Все, що було “до”, втратило сенс, — наголошує проєктна команда цієї антології. — Говорити, дихати, робити театр стало тісно, важко. Але війна в тому числі за ідентичність та за цінності, за нашу свободу. Це стало фундаментом проєкту “Антологія-24”. До збірки увійшли п’єси, есе, щоденникові записи, польові нотатки, віршовані нариси, створені як досвідченими драматургами, так і авторами-початківцями. Відібрали їх відомі практики та теоретикині українського театру. Разом ці тексти складають мапу подій з 24 лютого і до дати дефайну прийому робіт» (Антологія, 2023). Серед нових драматургічних «голосів» можна назвати харків’янок Юлію Нечай, Юліту Ран і Кіру Ситнікову, киянок Ірину Феофанову та Катерину Годік, криворожанку Ярославу Муравецьку, одесита Віктора Солодчука, франківчанина Сергія Шинкарчука, львів’янку Люцію Лісову, Ханну Невідому з Донбасу, Олексія Мінька з Бердянська. Наймолодший із них — Кірі Ситніковій — усього 14 років. Із досвідчених драматургів у фінал конкурсу вийшли зі своїми драматургічними текстами Андрій Бондаренко, Наталка Блок, Людмила Тимошенко, Ірина Гарець, Ніна Захоженко, Ден Гуменний, Анна Галас, Лена Лягушонкова.

**Результати та обговорення.** Відтак за художнім рівнем текстів «Антологія-24» вийшла доволі нерівномірною. Команда проєкту засвідчує, що вони отримали понад 100 драматургічних текстів. Жанрові та вікові рамки учасникам конкурсу не виставлялися, оскільки організатори цієї події прагнули «отримати найсвіжіший відбиток подій, такий, яким він є прямо зараз», «строкатий, нерівний, але абсолютно правдивий та несамовитий» і переконані, що їм вдалося «почути нові голоси», що є дуже важливим, оскільки «мистецтво і культура у широкому розумінні є ненасильницьким інструментом, що може допомогти українському суспільству у становленні та гармонії» (Бондарева, 2022).

Вероніка Склярова, міркуючи про спонуки взятися за цей проєкт, наголосила, що це було нескладно, адже вона ледь не щодня отримувала запити від колег зі Сполучених Штатів Америки та з Європи на драматургічні тексти, придатні для читок перед аудиторією різних

країн світу. Провідну ідею проєкту озвучено у передмові до нього: «Життя кожного жителя України в цей день фатально та незворотно змінилося: тепер всі, навіть ті, хто декларував існування “поза політикою”, мають за плечима новий гіркий досвід. Життя десятків тисяч вже обірвалося. І якщо за воєнними діями можна стежити через стрічки новин, то за змінами в існуванні окремих людей, долі яких складатимуться в долю цілого народу, можна спостерігати, лише давши цим людям голос. Саме таким чином команда проєкту “Антологія-24” прагне донести до мешканців інших країн те, що зараз відбувається на нашій території, — зібравши творчо переосмислені свідчення цієї трагедії» (Антологія, 2023).

Публікація «Антології-24» на сайті «Parade-Fest» інтерактивна: змістовно та візуально привабливо представлено всю креативну команду, є посилання на постійні поточні читки її п'єс в українських театрах, гіпертекстово відкриваються посилання на самі тексти. І творцям антології, і її учасникам запропоновано відповісти на запитання «Як змінилися обставини вашого життя після початку війни?», і люди відповідають на нього по-різному. Наприклад, для Світлани Баженової, Єлизавети Баннікової, Люції Лісової, Юліти Ран, Олексія Мінька війна є ментальною і не прив'язана до конкретних дат російського вторгнення, для Юлії Гудошник, Ханни Невідомої, Катерини Годік, Ярослави Муравецької вона розпочалася ще 2014 року, а для Оксани Данчук, Олександра Фоменка, Юлії Гончар, Ніни Захоженко, Дена Гуменного, Юлі Нечай, Кіри Ситнікової, Анни Галас, Андрія Бондаренка, Сергія Шинкарука, Рената Сеттарова, Ірини Феофанової, Наталки Блок, Людмили Тимошенко, Віктора Солодчука, Ірини Гарець початок війни — це 24 лютого 2022 року. Лена Лягушонкова, яка вже у 2014 році втікала від війни, констатує, що у неї вже вдруге більше немає дому, що у неї більше немає рідних — «вони всі живі, але мертві». А Валерій Пузик взагалі зараз перебуває у лавах ЗСУ, а до цього брав участь в АТО у складі Добровольчого українського корпусу Правого сектора. Про вагомість і необхідність такого проєкту каже одна із фундаторок Світлана Баженова: «Зараз разом з воєнними перемогами необхідно будувати і майбутнє української культури, вписувати Україну не тільки у підручники військової справи, а й у світову культуру. Адже кожний культурний проєкт — це перемога у битві за свідомість українського суспільства. Ці тексти, створені тут і зараз, — як миттєвий творчий відбиток реальності, і дуже важ-

ливо зафіксувати їх саме як театральні тексти. Адже театру потрібні слова, щоб говорити про нашу історію... Антологія з найкращих творів — це побудова нового наративу, у якому дійсно об'єднана вся Україна. У цій трагедії вже немає сходу і заходу, прихильників різних політичних сил, національностей; вважаю, що це нова точка відліку української культури. Спільна історія, яка торкнулася абсолютно кожного» (Антологія, 2023).

Усі опубліковані в «Антології-24» тексти представляють досить різносторонньо новий індивідуальний і колективний досвід українців, пов'язаний із переживанням війни від 24 лютого 2022 року та її сприйняттям: «Відчуття війни» Юлії Гончар, «Я, війна і пластикова граната» Ніни Захоженко, «Повітряна тривога» Дена Гуменного, «Турі-Рурі» Юлії Нечай, «Чого боїться Руді» Кіри Ситнікової, «Хроніки» Анни Галас, «Обережно, міна» Юлі Гудошник, «Синдром уцілілого» Андрія Бондаренка, «Шансон» Лени Лягушонкової, «Любов, війна» Сергія Шинкарчука, «Музика війни» Рената Сеттарова, «Чужестранка» Ірини Феофанової, «Хронологія» Люції Лісової, «Голодні стіни» Ханни Невідової, «Хороші хлопчики люблять розганяти ОМОН» Катерини Годік та Ярослави Муравецької, «Сни під час війни» Наталки Блок, «Два скетчі про війну» Юліті Ран, «Амплуа» Олексія Мінька, «Моя мама чайник» Людмили Тимошенко, «Де ми були вісім років» Віктора Солодчука, «Зошит війни» Валерія Пузіка, «Садити яблуні» Ірини Гарець.

Та публікацією «Антології-24» справа не завершується, адже в перспективі укладачі мають намір перекласти тексти кількома мовами, здійснити організацію читань (а можливо, і постановок) у театрах світу. Читання цих п'єс в Україні вже активно ведеться на різних театральних сценах. Переклад драматургічних текстів «Антології-24» англійською мовою та розміщення англійського варіанта цього корпусу текстів на сайті «Parade-Fest» анонсовано на найближчий період.

Із запропонованого значного текстового масиву для дослідження обрано п'єсу одесита В. Солодчука «Де ми були вісім років», яка здалася близькою та цікавою за проблематикою, заявленою вже у назві твору. Крім того, науково обгрунтованим і актуальним є аналіз сучасного драматургічного тексту з позицій театру абсурду, який, як відомо, особливого успіху досяг у середині ХХ століття у Франції. Театр абсурду постає у післявоєнній Франції, де покоління людей, що пережили війну, намагається відшукати сенс буття, створити нову картину світу.

Зміна світоглядної парадигми в 1950-ті роки визначила теоретичну основу театру абсурду. Ідея інтенціональності свідомості, введена Гуссерлем у філософський і культурний контекст епохи, руйнувала антропоцентричну картину світу і стверджувала незбагненність його сенсу. «Світ життя, світ доказів можна тільки описати. Наукові методи не здатні досягнути реальність» (Гуссерль, 1987). Саме феноменологія Гуссерля задає вектор пошуку театру абсурду. Драматургію Беккета й Іонеско називають по-різному: театр абсурду, театр парадоксу, антитеатр, новий театр і т. д. Це різноманіття епітетів покликане підкреслити особливості зародження нової моделі драматургії, яка кардинально руйнує всі канони і категорії традиційної поетики: сюжет, характер, дійсність, авторський наратив. Сюжетна лінія розвивається як ланцюжок подій, позбавлених мотивації. Художній простір побудований як калейдоскопічне мерехтіння епізодів. Ідея порушення знака і його значення породжує логіку парадоксу. Ідея втрати ідентичності визначає зміну поняття суб'єктно-об'єктних відносин і стосунків. Смерть міметичного характеру виражається за допомогою дублювання, взаємозамінності свідомості. Невпевненість, невизначеність характеру — це транспозиція фігури-маріонетки, а не персонажа.

У своїй спробі висловити «парадоксальність» і «абсурдність» існування людини і світу Беккет й Іонеско, як найяскравіші представники театру абсурду, вдаються до образного використання метафори безпосереднього досвіду, створюючи граничну ясність текстового матеріалу. Сценічна дія набуває форми фарсу: люди перетворюються на носорогів; Вінні поступово занурюється в яму, не втомлюючись повторювати: «О, щасливі дні!». Персонажі гротескні; їх діалоги зводяться до обмеженого монологу, вони не чують один одного. Мова у них лексично убога, недорікувата, мислення плутане, парадоксальне. Форма і стиль антидрами підпорядковані ефекту самого доказу — гротескності, фарсу, доведеного до надмірності, що розкриває одноманітність і безглуздість життя. Прагнення досягнути універсальії буття, повторювані закономірності в людському існуванні визначає використання жанру притчі, а також міфу, символу і метафори. «В очікуванні Годо» (1952) С. Беккет розширює художній простір п'єси. З одного боку, перед нами історія двох волоцюг; з іншого боку, пам'ять про них — це історична пам'ять людства, яка незмінно тримає біль страждань. Естрагон і Володимир чують голоси тих, хто вже жив, хто вже страждав. Але тепер вони шелестять, шепочуть, нагаду-

ють, що така їхня доля — безглузде чергування народжень і смертей, одноманітна зміна поколінь. Тархун вигукує: «Дивись, тут зібрався весь рід людський». «Нічого не змінилося з тих далеких часів: все ще в муках, прямо на церковному подвір'ї — це справжні муки народження. І глибоко в ямі могильник поступово починає точити лопату», — розповідає Володимир (Бондарева, 2022). Беккет створює статичний світ вічного повторення, втілений в круговій, замкненій структурі композиції: фінал п'єси збігається з її початком — та ж сільська дорога, все ті ж персонажі чекають таємничого Годо. Статичність театру Беккета є символічним втіленням «вічного пекла повторення», яке набуває архетипних рис. У «Щасливих днях» кожен новий день схожий на попередній. Вінні повільно забирає земля, але вона занурена в дрібну суєту повсякденних звичок: «...Тут все так дивно. Ніколи не змінюється» (Беккет, 1999). Вічне очікування Володимира й Естрагона організовується в тій самій послідовності кожен день: «щоденний репертуар» закінчений — закінчується день, який неминуче починається з того ж самого нестерпного очікування. Очікування перетворюється для героїв Беккета в страшні тортури, порівняно з якими страждання розп'ятого Христа видаються марними:

«Володимир: Чи не порівняєш себе з Христом?

Естрагон: Все життя я порівнюю себе з ним.

Володимир: Але ж там було тепло!

Естрагон: Так. І розп'ятий швидко» (Беккет, 1999).

Алюзії на Голгофу і розп'яття Христа є символічним втіленням вічних страждань і випробувань, які спіткали людство.

Художня практика антидрами, яка створила нову форму видовища, де панували гумор, провокації, епатажні, словесні ігри, є порушенням театральної естетики дада і патафізики. А. Джаррі, виключаючи опозицію, світ «потенційних» смислів і наявних смислів, утверджує думку про розрив знака і його значення, що визначило подальшу еволюцію форм і зміни функцій уявлення художньої дійсності. Феноменологічні поняття доказів замінюють слово як засіб спілкування; слово, втрачаючи свою смислову функцію, руйнує логічні, граматичні, синтаксичні зв'язки, стереотипи загальноприйнятих норм і уявлень. Слово грає сенсом, пародіює його. У п'єсі «Щасливі дні» (1961) Вінні, поступово занурюючись в яму, не втомлюється повторювати: «Ой, який щасливий день», тому що не знає «що ще робити, поки слів не знайдеш». Титул «Лиса співачка» (1950) був об-



раний Іонеско тільки тому, що в п'єсі не згадується жоден «лисий співак». Діалог, позбавлений логічних зв'язків, зводиться в антидрамі до автоматичних реплік, гри слів, швидко переривається уявними дискусіями. Періоди тривалого мовчання у п'єсі «В очікуванні Годо» (1952) замінюються «жуванням» одного і того ж; банальності час від часу перериваються пропозицією Діді або Гого піти покаятися, повіситися, зіграти в «Поццо і Лаккі», щоб убити час. Але кожна спроба переривається трьома крапками, відмовою продовжувати, невдачею. Грайливе ставлення до дійсності здійснюється за допомогою чорного гумору, який народжує світ смислів і інтерпретацій. «В очікуванні Годо» Беккет створює гротескну фігуру фахівця-мислителя Лакі; за наказом свого господаря — «Думай! Свиня!» він починає говорити нісенітниці: «Беручи до уваги екзистенцію, як вона представлена в недавно опублікованих роботах Пуансона і Ва мана про персоніфікованого Бога ква-ква — позачасовий» (Беккет, 1999). Щоб змусити його замовкнути, інші кидають його, штовхають, б'ють ногами, бо «Мислення — не найстрашніше» (Беккет, 1999).

За маскою незв'язності, лексичного абсурду ховається «порожнеча», яка не має відсилань до дійсності. Діді і Гого не орієнтуються ні в часі, ні в просторі; Вони навіть не впевнені в реальності власного існування. Діді, побачивши Гого, каже: «Ось ти знову». Естрагон риторично відповідає: «Невже ти так думаєш? Ви нічого не можете знати напевно» (Беккет, 1999). На наступний ранок очікування все здається Естрагону новим і незнайомим. Володимир впевнений, що місце те ж, що і напередодні. Для переконання він висуває незаперечний доказ — чоботи Естрагона, залишені ним напередодні. Естрагон надягає їх і дізнається, що вони підходять для нього (за день до цього були тісні черевики), причому іншого кольору. Виникає відчуття неоднозначності і сумнівності будь-якої події і факту. Той самий хлопчик двічі приходив до Володимира і Естрагона за вказівками Годо. Але в другому випадку хлопчик каже, що приходив вперше. «Ви нічого не можете знати напевно», — підсумовує Естрагон.

Іонеско в драмі «Урок» (1951) дає травестійний образ короля Уб'ю в гротескному зображенні уроку, під час якого вчитель вбиває учня уявним ножом, що наочно демонструє докази «смерті смислів і значень» (Husser, 1987). Зображений простір відчужений від «зовнішнього псевдосвіту»; час, в якому немає «до» і «після» (ні минулого, ні майбутнього), руйнується простором, заперечує будь-яку безперерв-

ність. Персонажі «Лисої співачки», пародіюючи повсякденні мовні кліше, змагаються один з одним в ексцентричній абсурдності під акомпанемент годинника, який втратив здатність вимірювати час: то сім разів б'є, то тричі, то зовсім замовкає. У п'єсі «Качі-Кач» (1981) образ нерухомого руху відтворює крісло-гойдалка, яке, не зупиняючись ні на хвилину, не зрушується з місця. Художній світ антидрами — це світ вічного повторення, в якому початок збігається з кінцем. Час та персонажі постають у п'єсах абсурдистів безликими.

Безликими є персонажі Беккета й Іонеско, які втратили ідентичність, але вони втілюють «ідентифікацію присутності». Головною темою в антидрамі є тема присутності: «тут є все, що існує, поза сценою немає тільки нічого, небуття» (Гуссерль, 1987). Поетика театру абсурду побудована за принципом демонстративної парадоксальної інверсії структур реального світу.

На наш погляд, такого характеру парадоксальність і невизначеність сприйняття світу можемо спостерігати й у п'єсі В. Солодчука «Де ми були вісім років». П'єса починається з прологу, який є цитатою твору С. Жадана, та завершується піснею, яку можна сприймати як алюзію на пісню «Сіла птаха». Однак ремарка про час написання п'єси — Одеса, квітень 2022 року, під час повітряної тривоги — де-структуралізує метафору птаха як миру і спокою, та запроваджує новий асоціативний ряд, що передає невпевненість, страх, тривогу: «прокльони, реактивні залпи, нитки трасерів, а насамкінець антитеза — сяде птаха — душі летять у вирій» (Антологія, 2023). Саме ця фінальна ремарка та пісня організовує та утворює мозаїчну структуру твору, повертає на початок п'єси, де автор вдається до оповідної техніки гри з мовою, яка визначається як характерна риса абсурдистського театру. Мовна гра, яку запроваджують у французькому театрі абсурду середини ХХ століття, у п'єсі В. Солодчука представлена як «мовна трагедія», що спричинила німоту. «Чого боїться — не каже. Але чогось боїться... Говорив, щоправда, забагато... А ось повернувся зовсім іншим, так, ніби хтось відібрав у нього старого язика, а іншого натомість не залишив» (Антологія, 2023). Ось ця ознака «мовної гри, мовної трагедії» зближує п'єсу В. Солодчука з творами театру абсурду спільною метафізичною основою, що сягає витоків французького екзистенціалізму. Не будемо заглиблюватись у це питання, лише зазначимо, що втрата мови призводить до неможливості передачі досвіду іншому з уст в уста, неможливості діалогу. Ця неможливість діалогу

у театрі абсурду має подвійну природу: небажання слухати і почувати іншого, з одного боку, з іншого — через відсутність усвідомлення власного «Я», яке може вступати у діалог. На наш погляд, у п'єсі В. Солодчука реалізована лише ця особливість — відсутність повного усвідомлення самого «Я». Як результат — «...найгірший — третій біс. Він із ними обома погоджується. Погоджується, не заперечує. Саме після його голосу і починається головний біль» (Сергій Жадан) (Антологія, 2023). Ось ці біси в душі людській, яка пережила страждання і жахи війни, спричиняють німоту, позбавляють радості не лише спілкування, але й життя. Це персонаж, що втрачає себе як особистість, не має свого обличчя та не може себе ідентифікувати. Ми не випадково вдалися до інверсійного аналізу твору, бо саме епілог пояснює, як з'являються персонажі, максимально позбавлені індивідуальності. Крім того, введення автором епічного та ліричного тексту безпосередньо у драматургічний сприяє його ліризації, створює драматизм.

Абсурдистський підхід спостерігаємо в п'єсі В. Солодчука і в зображенні персонажа Андрія, парамедика, 25-річного юнака, який залишив інститут і пішов на війну 2014 року. Це персонаж, що перестав бути самим собою, наповнений множинними голосами, голосами минулого і сьогодення, голосами, які є вигаданими і реально існуючими в житті героя: чарівника Гендальфа, Фродо Бегінса, капелана екзорциста. Андрій втрачає себе, своє тіло, він стає точкою перетину цих голосів, що і відтворює послідовність подій, думки та спогади персонажа. Ці голоси сягають минулого героя, нагадуючи йому дитячі мрії та забави. Однак, скажімо, на відміну від персонажів С. Беккета, які в такий спосіб намагаються позбутися минулого, персонаж Солодчука з минулого витягає сучасне, дитячою мрією-грою пояснює сьогодення. «Розумієш, Європа — це лицар. Шолом його — Британія, наплічники — Іспанія і Норвегія, чоботи — Італія та Греція. А Україна — це щит того лицаря» (Антологія, 2023). Отже, персонаж у п'єсі Солодчука постає як «оболочка», наповнена множинними голосами, що є безумовно, ознакою театру абсурду.

Далі хотілося б зупинитися ще на одній ознаці абсурдистського театру — матеріальних предметах, які замінюють Іншого.

В театрі абсурду зростає роль речей, предметів, декорацій, певною мірою вони замінюють героям об'єкт спілкування. Особливе ставлення до матеріального світу складається вже в філософії та літературі екзистенціалізму — згадаймо Рокантіна, героя роману Сартра

«Нудота», який, усвідомивши існування цього матеріального світу, відчуває почуття огиди від жахливої плотської присутності тут і зараз коренів, випущених деревом на поверхню землі, або кухля пива тощо. Найрадикальніше функція об'єкта на сцені трансформується у творах Беккета. Відомо, що Беккет, драматург і режисер, звернув увагу на реквізит, з яким працювали актори в його постановках: моркви-ну, капелюх, чоботи, мотузку і валізу в спектаклі «В очікуванні Годо».

У п'єсі Солодчука таким предметом є Рюкзак, в який силою молитви і вичитки щось загнано і замкнено всередині у сірій зоні. Андрій приписує рюкзаку надзвичайні здібності: «...війна стала вщухати... притягує агресію... на одному місці залишати надовго не можна... росте, десять-п'ятнадцять грамів на добу» (Антологія, 2023). Можемо припустити, що цю особливість Рюкзака можна пов'язати з протиставленням світлого — темного, яке прочитується символічно на різних текстових рівнях п'єси. Це той предмет, що оберігає людство від зла, ним же створеного, обмежує, але лише на певний час, наші страшні та жорстокі інстинкти.

У дусі Апокаліпсису в 3 дії, 2 яві подано ремарку, яка є описом дії: горить халабуда — храм, з вогню з'являються Андрій та Ася в камуфляжі з Рюкзаком, який тримають разом. «Куди ми з цим підемо? До кого? І де будемо вісім років?» — риторичне питання Асі, яке доповнюється та поглиблюється ще одним питанням: «То де у того лицаря серце?» (Антологія, 2023). Фінал п'єси є відкритим, адже автор не дає відповіді на поставлені питання, навпаки, створюється відчуття недосказаності, невимовленого та неосягнутого, тому й не представленого в Слові. Такий фінал, на наш погляд, руйнує практику «вичерпання» діалогу, яка є основною у п'єсах абсурдистів, чим і відрізняє твір Солодчука. Питальна форма фіналу уможливорює комунікацію тексту з читачем/ глядачем, адже, як слушно зауважує Патріс Паві: «У сучасних текстах весь текст звернений до публіки, точніше не адресований, а кинутий на неї. Діалог тепер можливий лише між текстом і глядачем» (Pavis, 2002). В такий спосіб організації фінал автору переборює техніку «вичерпності» діалогу, залучаючи публіку не лише до текстотворення, а й до творення майбутнього, яке постає невизначеним та химерним, але може і має бути створене всіма нами.

**Висновки.** Отже, проаналізувавши п'єсу В. Солодчука «Де ми були вісім років» з позицій французького абсурдистського театру, констатуємо, що вона має точки перетину з п'єсами С. Беккета, Е. Іонеско

та інших представників цього напрямку перш за все в світоглядній парадигмі розуміння світу як такого, де зруйновано антропоцентричне світосприйняття, сенс буття трактується парадоксально, він почасти незрозумілий та невизначений. Життя людини — це калейдоскоп епізодів, мерехтінь, сплесків почуттів та емоцій, які суттєво нічого не визначають і не міняють. Тому для зображення основного персонажа Андрія, на наш погляд, автор теж використовує абсурдистські прийоми та художні техніки.

Наступною ознакою, що зближує п'єсу В. Солодчука з театром абсурду, можна вважати її мозаїчну структуру, значний ліризм, відхід від традиційної структури драматургічного твору. Введення у текст ліричного та епічного начала підсилює драматизм та сприяє ліризації тексту. «Мовна гра та мовна трагедія» — наступна ознака прояву парадоксальності та абсурдизму у п'єсі, як і надання речам самостійної ролі та значення. Можна вважати Рюкзак окремим символічним персонажем твору. Технічно успішним (з погляду побудови п'єси) можна вважати її фінал, який переборює, навіть заперечує техніку «вичерпності» діалогу в абсурдистських текстстах та закликає до концептуального творення майбутнього. Як бачимо, війна та спроба розуміння та сприйняття її причин стимулює подальшу еволюцію театральних форм. Сучасний театр знаходиться у вічному пошуку оновлення, реконструкції традицій театру, у нашому випадку абсурдистського, використання синестезії різних елементів мистецтва для постійного творення.

### **Список літератури**

- Антологія 24. URL : <https://paradefest.com.ua/anthology24/#intro>  
Бондарева О. В. Електронні ресурси сучасних українських п'єс про війну: читаємо, ставимо, обговорюємо. *Філологічні діалоги*. 2022. Вип. 9. С. 38–33.  
Husserl. *La crise des sciences europeennes et la phenomenologie transcendante*, 1987. 608 p.  
Beckett S. *Théâtre*. SPb., 1999. 347 p.  
Ionesco E. *Les rinocéros*. SPb. 1999. 367 p.  
Bastier Ch. *L'homme mot et l'acteur pneumatique*. Theaters, 2003. P. 44–45.

### **References**

- Antolohiia 24. URL : <https://paradefest.com.ua/anthology24/#intro>  
Bondareva O. V. Elektronni resursy suchasnykh ukrainskykh pies pro viinu: chytaiemo, stavymo, obhovoriuiemo. *Filolohichni dialohy*. Vypusk 9. 2022. S. 38–33.

Husserl. La crise des sciences europeennes et la phenomenologie transcendante. 1987. 608 p.

Beckett S. Théâtre. SPb., 1999. 347p.

Ionesco E. *Les rhinocéros*. SPb. 1999. 367 p.

Basbier Ch. L'homme mot et l'acteur pneumatique. Theaters. 2003. P. 44–45.

*Стаття надійшла до редакції 11.04.2023 року*