

Богдана Матіяш

ОНТОЛОГІЯ АБСУРДУ: «ЧЕКАЮЧИ НА ГОДО» С. БЕККЕТА

«Чекаючи на Годо» Семюела Беккета фактично вважається чільною, а отже, й найрепрезентативнішою п'єсою театру абсурду, і чи не тому, за Т. Адорно, «найнепіддатливішою інтерпретації» [1, 177]. Інтерпретуючи літературний твір, ми ще раз створюємо його, наділяємо певним сенсом, що в контексті творчості С. Беккета, котрий кожним наступним твором все більше деструктує світ і знецінює сутність людського буття в ньому, є теж до певної міри абсурдним. Але, попри це, проникнення у світ, створений одним із засновників театру абсурду, таки дозволяє бодай приблизно простежити логіку його (де)конструювання та схарактеризувати «людину абсурду» як таку.

С. Беккет метафізично типізує історію Владіміра та Естрагона на рівні світового стандарту, тим самим визнаючи весь світовий порядок абсурдним та говорячи про глобальну трагедію людства. Доведення цього, з одного боку, парадоксальне, бо ж Беккетові персонажі ізольовані від звичного нам усім світу, а з іншого боку, автор створює його мініатюрну модель, де фарс виявляється трагедією, а сміх – «чорним» гумором. На перший погляд, п'єса перебуває на межі холодної нігілістичної абстракції та реальної людської трагедії (проте одиничної), але вживання в текст, відчуття атмосфери п'єси та авторських інтенцій засвідчує, що ситуація Владіміра та Естрагона є не окремим випадком, винятком з правил, а загальнолюдською катастрофою. Йдеться про трагедію буття, в яку занурений цілий всесвіт, і в цілковитому світі абсурду він не може цього усвідомити.

Світ персонажів п'єси надзвичайно суперечливий. У житті вони виявляються мандрівниками, що не мають ані родини, про-

фесії, віку, ані зовнішності. Вони не знають, для чого живуть, чого чекають; усі персонажі п'єси немов закинуті в цей світ і не можуть знайти в ньому опори. Ж. Рюс, говорячи про абсурдну людину в контексті творчості А. Камю, характеризує її так: «Що таке людина абсурдна? Це той, хто, не заперечуючи цього, не робить нічого для вічності і живе в полі, водночас обмеженому й переповненому можливостями» [2, 232]. Але в світі С. Беккета абсурд набуває трагічнішого забарвлення. Персонажі п'єси не усвідомлюють свого буття в ситуації абсурду, не мають у світі жодних прав та можливостей. Це люди, позбавлені здатності думати, а тому місце їхнього перебування залишається неідентифікованим для них (здатність думати вже передбачає інтенцію створення власного світу [див. 3, 137]), і пустка, в яку вони «закинуті», не є усвідомленою, хоча й інтуїтивно відчувається.

Світ Беккета – це «нульова точка», моральна порожнеча, яка засмоктує людину, що потрапила в неї. Це життя, в якому нічого неможливо досягнути, нічого не можна змінити. Фраза, якою розпочинається п'єса, є знаковою: «Не лізе» або ж «Не виходить». Ці слова стосуються не лише черевика, якого з боєм стягує Ґого, але розгортаються у перспективу, дозволяють сприймати світ абсурду за допомогою категорій асоціативної логіки, яка передбачає витікання одного поняття чи твердження з іншого. Ґого не вдається вибратися з того світу, в якому він «вариться», йому не вдається зустріти Ґодо, який начебто мусив би надати його існуванню сенсу; у Естраґона, зрештою, не складається життя. Фізичний біль, що його він переживає з дня у день, стає душевним боєм, тягарем, котрого людина не може позбутися протягом усього злиденного існування. І це стосується не лише Естраґона. Всі персонажі п'єси та їхній світ є всесвітом в мініатюрі, всі вони мучаться суто внутрішніми гризотами, котрих, проте, також не усвідомлюють, бажаючи натомість видаватися сильними, запитуючи: «Невже я схожий на людину, яку можна змусити страждати?» [4, 362]. Персонажі п'єси не є прототипами якихось конкретних людей чи націй, а представляють все людство загалом – без минулого і майбутнього, позбавлене будь-якого метафізичного коріння та прориву до трансцендентного, прикріпленості до чогось, що надавало б сенсу їхньому життю. Отже, це таке собі занурення у «ніщо», на тлі якого вчинки людини стають справді безсенсовними.

У світі абсурду все досить відносно: якщо четверо персонажів (Ґого, Діді, Поццо та Лакі) можуть, з одного боку, бути втіленням усього людства, то з іншого, – сукупно представляють усе, що втілене в одній людині, демонструючи різні її грані і тим

самим витворюючи своєрідну модель «людини абсурду». Цю модель доцільно аналізувати, розглядаючи пари героїв: Естрагон – Владімір, Поццо – Лакі. Перша пара є своєрідним відображенням поєднання в людині матеріального (Естрагон) й духовного (Владімір) начал, що простежується як зі змісту твору, так і з зовнішніх ознак та вчинків персонажів. Коли найбільшим бажанням Гого є наїстися і нарешті виспатися, то Діді роздумує над можливістю спасіння; мова Діді є більш урочистою, тоді як Гого висловлюється просто, а часом і грубо. На початку п'єси Естрагон силкується стягнути з ноги черевика, в той час як Владімір витрушує капелюха. При зустрічі з Поццо та Лакі, бажаючи виявити таланти слуги, Гого просить його станцювати, а Діді хоче, щоб він думав. Навіть їхні пестливі імена мають різну семантику: Гого від англійського «go go» (іди, іди), тоді як Діді від французького «dis dis» (говори, говори). Але жодне з начал не може бути потрактоване як важливіше: в ситуації абсурду ні одне ні інше нічого не вартує. Натомість персонажі п'єси приречені доповнювати один одного і не можуть існувати окремо, хоча і є цілком протилежними в усьому, і тому пропозиція Гого «піти власним шляхом» [4, 347] не має жодного сенсу. Їх єднає не лише спільний життєвий досвід, а й цілком незрозуміла для них потреба бути разом, відчувати поруч із собою людину, тим самим частково рятуючись від самотності.

Якщо перша пара персонажів представляє людину як істоту асоціальну, відчужену від суспільства, то через пару Поццо та Лакі вона трактується як складова суспільного організму. Це, власне, й дозволяє говорити про міжособистісні стосунки у координатах влади-підлеглості, котрі тяжіють у інтерпретації Беккета до своїх крайніх проявів, виявляючись у тенденціях до садизму (Поццо) та мазохізму (Лакі). З одного боку, це господар, засліплений власною пихатістю та «мудрістю», який знущається зі свого раба, маючи владу над ним, і відчуває насолоду, б'ючи та принижуючи Лакі, а з іншого, – сам раб, котрий навіть не протестує проти такого існування, не тікає, а спокійно зносить наругу. Але у світі, створеному Беккетом, обидва способи буття в суспільстві втрачають свій сенс. В один момент все зламається: Лакі оніміє, Поццо оглухне, і вони вдвох брестимуть світом без жодної потреби. Насправді садизм Поццо є втечею від самого себе. Поццо одягає маску тирана, всемогутнього господаря, щоб його самого ніхто не запідозрив у страхі, прихованому десь у глибині його нутра. Звідси й раптові зміни настрою Поццо, переходи від крику до панібратської розмови з Діді та Гого. Своєрідна тиранія над Лакі є певним самоствердженням, здобуттям суто

садистської насолоди, яка, проте, здобувається дуже навіть не-легко і отруюється дивною ревністю: «Ви прийняли мене за Годо» [4, 352].

Зважаючи на час написання твору, можна розглядати пари персонажів дещо інакше, а саме: сприймаючи Діді та Гого як втілення стану відчуженості від суспільства (який був притаманний у час написання п'єси більшості інтелектуалів Західної Європи); тоді пара Поццо – Лакі презентує читачеві/глядачеві суспільство: з його наказами, командами, розподілом людей на господарів та виконавців їхньої волі, зосереджуючи увагу реципієнта на безсенсовності стосунків людей у світі (їхня непотрібність та обтяжливість підкреслюється зовнішнім виявом залежності один від одного – Поццо й Лакі з'являються на сцені, зв'язані мотузкою). Поццо й Лакі постійно кудись ідуть, але цей рух виявляється оманливим, і якщо, на перший погляд, вони начебто не є причетними до чекання на Годо, то згодом ми бачимо, що вони рухаються по колу, нічого не здобуваючи і не досягаючи у житті, і повертаються до того самого дерева, де, можливо, колись також зустрінуть Годо. Поццо ще насолоджується своїм становищем господаря, пануванням над Лакі, але відчуває, що це триватиме недовго. Слова Владіміра: «Вони сильно змінилися» [4, 374], наштовхують нас на думку, що раніше Поццо почувався ще впевненіше, ніж зараз, а зустріч з Поццо та Лакі в другій дії та їхня зміна (Поццо осліп, а Лакі оглух) є свідченням занепаду суспільства, і наступного разу, коли вони знову опиняться біля дерева, то нагадуватимуть людей дуже віддалено.

Деградує не лише суспільство, а й ті, хто стоїть осторонь від нього. Хоча Владімір та Естрагон не змінюються фізично, проте їхня духовна деградація є очевидною. Вони все більше втрачають надію, їх опановує все більший страх, їхні розмови стають все безглуздішими, і вони все менше нагадують людей. Наприкінці п'єси Естрагон стоїть зі спущеними штанами і не розуміє, що їх треба підтягнути...

Хоча четверо персонажів представляють глядачеві весь світ, проте у п'єсі немає жодної жінки, і це не випадково, адже в ситуації абсурду жінка, що дає людині життя, прирівнюється до носія смерті, бо ж «люди ледве народжуються, а вже час їм приходити лягати в могилу» [1, 405]. А оскільки страх смерті постійно переслідує кожного з персонажів, то жінка, що несе смерть в собі і з собою, мусить бути вилучена з буття в абсурдному просторі.

Хлопчик, про котрого йдеться у п'єсі, важливий не так сам по собі, як у контексті посередництва між двома світами: світом

Годо та світом двох жебраків, він є ланкою, що їх з'єднує, але не належить до жодного з них. Таке буття поміж двома просто-рами, рух від одного до іншого, що нагадує безкінечний рух маятника, також стимулює посилення почуття абсурду, адже кожен наступний прихід Хлопчика жодним чином не впливає на долю котрогось з персонажів, і людина вкотре переконується у невідповідності обіцянки Годо прийти наступного разу, втрачає надію на спасіння, розчаровується в мові, розмові й помалу втрачає ознаки людськості.

І нарешті сам Годо. Його образ трактується неоднозначно, тим більше що й сам автор в одному з інтерв'ю визнав, що не знає, хто ж він такий насправді [2, 127]. Годо може розглядатися як Бог (від англ. God чи нім. Gott), може символізувати смерть (нім. Tod); чекання на нього може бути потрактоване як чекання щастя, що здебільшого виявляється безсенсовним; це також може бути чекання на спасіння. Найчастіше образ Годо отожднюється саме з Богом, адже все, що його оточує, має певну євангельську символіку. З розповідей Хлопчика ми дізнаємося, що Годо має білу бороду (як Бог-Саваоф), сам Хлопчик та його брат, які працюють у Годо, начебто пасуть овець та козлів, а оскільки вони є посланцями, що приходять від Годо до Владіміра та Естрагона, то, відповідно, є пастухами людства, своєрідними апостолами. Годо призначає місце зустрічі біля дерева, що також є символічним і не випадковим. Дерево може виявитися хрестом, на якому розіп'яли Христа у страсну П'ятницю, а в Суботу людство стоїть під хрестом, налякане смертю Бога (а відповідно втратою цінностей у світі) та чекаючи Христового воскресіння (а згодом другого Христового приходу). Зрештою, цей образ виявляється багатоохопним, і узагальненим його значенням є чекання чогось особливого та особистого для кожної конкретної людини. Це чекання – не так усвідомлення сенсу життя, як припинення страждань, віднайдення спокою, а тому постать Годо є основою існування Владіміра та Естрагона, їхньою підтримкою. Якщо присутні в п'єсі персонажі співіснують лише попарно, то Годо існує сам по собі, тим самим вказуючи, що він є джерелом істини, яка не може бути роздвоєною і суперечливою, але людині, що живе в абсурдному світі, неможливо досягнути цю істину, і це сповнює серця персонажів п'єси страхом і розпачем.

Страх безсенсового життя переростає у страх смерті, і людина намагається подолати його розмовою з кимось, хто є поруч. Нехай це буде розмова беззмістовна, просте промовляння слів, але вона свідчитиме, що «я ще існую». Загалом мова у

Беккета не є розмовною і не зорієнтована на те, щоб бути носієм значення; тому будь-яка розмова є важливою не своїм наповненням, а ствердженням тривання людського буття. Така мова, попри те (а може, саме тому!), що втратила свою інформативну функцію, розуміється з півслова (навіть якщо діалоги, що їх провадять Ґого та Діді, є радше грою мовою, яка не несе в собі повноцінного змісту). Така розмова нагадує гру в теніс, в якій кожне, навіть найбезглуздіше слово підхоплюється партнером і доповнюється ще однією беззмістовною реплікою:

Естрагон. І що він на це відповів?

Владімір. Сказав, що подивиться.

Е. Що він нічого не обіцяє.

В. Що треба подумати.

Е. На свіжу голову.

В. З родичами порадитися.

Е. З друзями.

В. Зі співробітниками.

Е. Із кореспондентами.

В. Звірити дані (і т. д.) [4, 349].

Така гра мовою викликана безсиллям персонажів та неможливістю займатися у цьому світі чимось важливішим. Слова виявляються такими самими ненадійними та беззмістовними, як і вчинки персонажів. Говорячи, що їм треба чекати на Ґодо «в суботу», Ґого та Діді не можуть знайти у реальності відповідника сказаному слову, адже не орієнтуються в часі; кажучи «ходімо», Владімір та Естрагон стоять не рухаючись, адже їм немає куди йти. Слово втрачає властивість повноцінно відтворювати дійсність, що також зауважуємо під час сварок Діді та Ґого. Сварка не несе на собі звичного нам навантаження, непорозуміння чи незгоди між певними особистостями, а теж виявляється грою, і образи, якими закидають один одного Владімір та Естрагон, не є справжніми, адже ж і сваряться вони лише для того, щоб згаяти час.

Тому в певний момент такі розмови починають тиснути на Владіміра та Естрагона своєю безсенсовністю, і після ображань один одного, марних намагань пригадати щось із минулого, впевнившись, що розум та слово стали цілковито безсилями, Естрагон пропонує: «Може, помовчимо трошки?» [4, 346], виявляючи правдивість слів С. К'єркегора: «Найпевніша німота не в мовчанні, а в розмові» [3, 88], адже наслідком розмов є втома і ще більший тягар від усвідомлення безглуздості такого спілкування.

У світі п'єси однією з найслабше розвинутих людських властивостей є пам'ять. Владімір та Естрагон не пам'ятають майже

нічого зі свого минулого, не пригадують, де і коли саме мають зустрітися з Годо. Коли у першій дії вони зустрічаються з Поццо та Лакі, то поводяться так, ніби ніколи їх не бачили, хоча потім Владімір говорить: «Вони сильно змінилися» [4, 374]. Згадуючи про Біблію, Естрагон відтворює у пам'яті лише карти Святої Землі, зосереджуючись на її зовнішній привабливості і не звертаючись до її змісту. Така відсутність пам'яті, чіткого зв'язку з минулим нагадує про брак у людини абсурду міцного культурного, духовного коріння, її внутрішню розхитаність, невпевненість у житті та відсутність твердого ґрунту під ногами.

Людський розум неспроможний більше щось творити, стаючи натомість руйнівним, а тому непотрібним світові. Людина не може мати ніякого знання про речі, що її оточують, вона приречена на сумнів в усьому, навіть у своєму існуванні. Діді та Гого не можуть ідентифікувати себе, знайти у світі своє місце; вони навіть не усвідомлюють до кінця, чи насправді існують. І слова Естрагона: «Як ти гадаєш, Бог мене бачить?» [4, 393], виникають із потреби знайти себе самого, бо якщо Бог мене бачить, значить я справді існую. Пошук Бога виникає з пошуку самих себе; осмисливши своє існування, людина шукає у житті якісь орієнтири, щось, у чому могла б набути вартості.

Персонажі Беккета не спроможні на бунт, про який у «Міфі про Сізіфа» згадує Камю, отже, заперечити абсурд вони не можуть. А проте у світі, в якому фактично кожен вчинок є безглуздом, де майже неможливо визначити сенс існування, серед безглуздох реплік, які є своєрідною грою Естрагона та Владіміра, лунає запитання: «Ти читав Біблію?» [1, 343],— і одразу ж відбувається занурення в якийсь інший світ, який мав у собі щось світле, в якому «море було ніжно-блакитним...». З-посеред порожнечі, котра навряд чи може бути означена як буття, зринає частка вічного і чергове сподівання на порятунок. Серед пустих розмов виникає суперечка про спасіння і покаєння, і в цих розмовах відчувається страх дотику до вічності, смерті, боязнь пекла, намагання прозирнути можливість особистого спасіння та мету життя.

Страх смерті персонажів «Чекаючи на Годо» виявляється зовсім відмінним від страху перед нею екзистенціалістів. Гого та Діді лякає не сам перехід від існування до небуття, а муки, які можуть чекати їх у невідомому. Їм не страшно втратити життя, повіситись, але страшно зазнати в тому, іншому світі ще більшого болю, якого вже не можна буде позбутися. Але, з іншого боку, оскільки від людини в абсурдному світі нічого не залежить,

то персонажі Беккета не можуть обрати самогубство, доки смерть не прийде по них сама. Самогубство є неможливим в абсурдному світі, адже поза людською свідомістю абсурду не існує (його також немає і поза світом). Якщо ж людське життя уривається, то світ перестає для людини існувати, і рівняння «людина + світ = абсурд» руйнується.

Тому Владімір та Естрагон приречені на чекання і на тривогу, що його супроводжує. Їхня спроба повіситися закінчується невдало, і навіть вона виявляється абсурдною, адже смерть була б такою самою порожньою, як і життя, стаючи його невдалою проекцією. Вони щодня стоять на цій своєрідній Голгофі, перед розп'яттям, яке приготоване кожній людині, але якщо Христова смерть була швидкою, то розпинання Владіміра та Естрагона є повільним, а значить, муки посилюються. Тому Діді та Гого хочуть повірити хоча б у те, що по смерті отримають щось змістовніше, а не просто зникнуть з лиця землі. Якщо досі про можливість спасіння та перспективу життя вічного навіть не йшлося, то відтепер потреба повірити в них, а разом з тим відчувати Божу присутність, стає центральною для обох персонажів. З іншого боку, Гюнтер Андерс припускає, що дерево в центрі світу персонажів визначає світ як перманентний інструмент для самогубства, вважаючи, що настане момент, коли спроба Владіміра та Естрагона повіситись виявиться успішною. Якщо ж їм це таки не вдасться, то життя можна буде трактувати як неможливість втечі від нього через самогубство, тим самим повертаючися до приреченості людини на безсенсовне існування [5, 141]. Проте самогубство сприймається Владіміром та Естрагоном подвійно: воно не усвідомлюється ними серйозно, не розглядається як відмова від життя, а є чимось новим, що може внести якесь різноманіття в чекання:

Естрагон. Треба чекати.

Владімір. Правильно. А поки чекаємо?

Е. Може, повіситись?

В. Хоч бажання встане.

Е. Чесно встане?

В. Ще й з усіма відповідними наслідками...

Е. Негайно вішаємося [4, 347–348].

Але в другій дії, коли існування цілковито втрачає свій сенс і надії на прихід Годо стає все менше, самогубство прирівнюється до відмови від чекання, до зневіри і відчуття непотрібності свого буття в світі. Персонажі Беккета тепер сповна відчули трагедію свого життя, і біль відчутого виливається у розпачли-

во промовлене: «Я так більше не можу» [4, 408]), але завтра чекання знову триватиме. Зрештою, самогубство також стає однією з тем для розмов, у яких швидше спливає час. І хоч життя гнітить і сприймається як трагедія, людина ні в чому не може знайти порятунку; навіть смерть видається несправжньою, і намагання покінчити життя самогубством починає нагадувати комедію.

Не можемо говорити про *розуміння* Владіміром та Естрагоном місця Бога у їхньому житті, усвідомлення його потрібності їм чи непотрібності. Але їм властиве *відчуття* Бога, його присутності поруч, можливості прямої розмови з ним, і тому воно виявляється важливішим за усвідомлене та раціональне його сприйняття. Порятovanі, вони вже не були б волоцюгами, а дісталися притулку, знайшли б вічний спокій. І тому вони шукають підтвердження тому, що спасіння справді можливе, звертаючися до євангельської розповіді про розбійників, один з яких, повіривши, отримав життя вічне. Апелювання саме до розбійників не випадкове: Владімір та Естрагон певним чином ототожнюють себе з ними, адже вони, так само, як і розбійники, не мають свого місця в світі. Вони вишукують сенс життя у світі, де «Бог помер», намагаючись воскресити його хоча б для себе, бо для людства вже немає сенсу його воскрешати. Запитуючи у Хлопчика, чим займається Годо, Владімір шукає еталона, на який можна було б рівнятися, але його шукання не увінчуються успіхом.

Чим більше Владімір та Естрагон переконуються, що Годо не прийде, та чим більше сумніваються в його існуванні, тим певніше його місце рятівника займає той Бог, існування якого вони навіть не ставлять під сумнів. Людина абсурду боїться того, що Бог від неї відвернувся, що він її *не бачить*, і з усіх сил намагається повернути собі його прихильність. Весь тягар існування, все, що наболіло, розпачливим криком прорізує пустку, на якусь мить надаючи сенс людському існуванню, який, проте, відразу ж зникає, заперечений доведеним до абсурдності перенесенням євангельської історії на себе і сприйняттям спасіння як лотереї, де виграшний білет може отримати лише хтось один.

Естрагон (...горлає щодуху). Господи, помилуй мене!

Владімір (роздратовано). А мене?

Е. (анітрохи не тихіше). Мене! Мене! Помилуй! Мене!
[4, 393].

Персонажі п'єси не знають, як жити так, щоб спастися. Хоч би що Естрагон та Владімір робили, вони все одно не зможуть

стати кращими, ніж є, і це виявляється найстрашнішим, адже показує людську неміч, яка стосується внутрішнього вибору людини. Людина виявляється цілком безсилою, і тому боротьба за посмертне щастя є відчайдушною, а «гарантія» спасіння стає актуальною вже сьогодні.

Важливою темою, яка порушується у п'єсі, є тема вибору. Ми вже згадували, що вона має зовсім інший вигляд, ніж у творах екзистенціалістів. Беккетівські герої постійно перебувають у межовій ситуації, постійно відчують своє існування на грані життя і смерті, але їм не дано можливості зробити крок, котрий щось змінив би в їхньому житті. Вони не здатні зробити вибір, адже почувають себе залежними від Ґодо, пов'язуючи з ним своє майбутнє. Тому можемо поставити під сумнів твердження В. Діброви, котрий вважає, що Владімір та Естрагон, живучи у такому непевному світі, все-таки не позбавлені свободи вибору, зосереджуючи увагу на тому, що вони начебто можуть вибрати, чи їм чекати Ґодо, чи піти; чи допомогти Поццо, чи позбиткуватися з нього, і Ґого та Діді насправді «потерпають від тягара свободи» [6, 131]. Але ця свобода виявляється оманливою, стаючи радше розпадом світу, який справді гнітить. Світ стає руїною, а Владімір та Естрагон змушені балансувати на його уламках, видаючи таке існування за життя. Персонажам Беккета нікуди піти, весь світ однаковий, і хоч би де вони були, все одно відчуватимуть самотність і порожнечу. На якийсь час вони можуть залишити одне одного, але в певний момент знову повернуться до того самого дерева, щоб чекати на Ґодо. Та вони й не відходять від нього далеко, відчуючи потребу в такому чеканні:

Естрагон. Куди підемо?

Владімір. Недалеко.

Е. Чому це? Ходімо якнайдалі!

В. Не можна.

Е. Чому це?

В. Завтра треба вертатися.

Е. Навіщо?

В. Щоб чекати на Ґодо. [4, 407].

Загалом у світі абсурду панує відчуття, яке П. Валері назвав «нудьгою життя». Це «...нудьга чиста, її джерело не в горі, не в немочі ...яка не має іншого змісту, крім самого життя... Ця абсолютна нудьга є, по суті, нічим іншим, як життям у своїй оголеності, коли воно пильно себе споглядає...» [7, 250]. У цьому світі людське життя знецінюється, зміни у ньому стаються

раптово, а доля людини залежить від випадку. Випадково Поццо осліп, а Лакі оглух; Діді та Гого випадково зустріли Годо і тепер мусять його чекати, хоча він може ніколи не прийти, а Хлопчик може виявитися насправді не його посланцем, а випадковою людиною, яка вирішила позбиткуватися з двох волоцюг. Людська доля може залежати від одного слова (один із розбійників визнав Христа і тому спасся), і тому потенційно кожному може бути даний шанс зробити свій життєвий вибір, але в ситуації абсурду людина не відчуває моменту, коли мусить зробити вирішальний крок, і тому вибір не є актуальним для неї. Одним словом можна наповнити сенсом усе прожите життя, або ж так і не знайти його, промовчавши. Доля виявляється не вищою силою, не фатумом, що керує людськими життями, а також чимось беззмістовним, як і життя кожного з персонажів. Поццо говорить: «Одного божого ранку я прокинувся сліпий, мов наша доля» [4, 401], тим самим стверджуючи випадковість її впливу на людське життя, визначаючи її як щось, що ще більше сковує людину, накладає на її життя якісь пута, але не впорядковує його, а робить світ іще хаотичнішим, а внутрішню пустку ще відчутнішою.

Звідси буття людини розглядається як безглузде нагромадження випадковостей, позбавлене сенсу і не підпорядковане жодним закономірностям. Людина постійно перебуває у стані невизначеності, «підвішеності» у повітрі, стані, в якому не отримує відповіді на жодне із запитань, яке хотіла б поставити. Можливо, це навіть стан своєрідного шоку, адже атмосфера абсурду передбачає втрату ціннісних орієнтирів та Абсолюту. Світ стає жахливим, і невідомо, чи є надія на краще, – тобто це постійне існування у якійсь порожнечі, і відчуття цього веде людину до божевілля.

Зрештою, відчуття безсенсовності існування виникає і у реципієнта п'єси, і він відчуває себе повноцінним учасником дії чи радше бездіяльності, що панує на сцені. Беккет свідомо позбавляє його можливості споглядальництва, переносячи дію безпосередньо зі сцени у світ, тим самим стверджуючи його як цілковито абсурдний і прирікаючи людину на неможливість втечі від абсурду. Але, зрештою, буття у абсурдному світі – це не аксіома, а лише один із можливих способів існування. У даному випадку, за Беккетом...

2001 р.

1. Адорно Т. Естетична теорія. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. – 518 с.
2. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки. – К.: Основи, 1998. – 669 с.

3. Камю А. Міф про Сізіфа // Камю А. Вибрані твори.: У 3 т. – Т. 3. – Х.: Фоліо, 1997. – С. 72–162.
4. Беккет С. Чекаючи на Годо // Французька п'єса ХХ століття. Театральний авангард. – К.: Основи, 1993. – С. 341–408.
5. Anders G. Being Without Time: On Beckett's Play *Waiting for Godot* // *Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays* / Ed. by Martin Esslin. – N. Y.: Prentice-Hall, 1965. – P. 140–151.
6. Діброва В. Шляхи театального авангарду: Семюел Беккет // Всесвіт. – 1988. – № 1. – С. 129–133.
7. Валери П. Об искусстве. – М.: Искусство, 1976. – 622 с.