

*Стаття розглядає базову опозицію театру абсурду “маленька людина :: das Man” на прикладах п’єс Беккета, Іонеско, Пінтера та інших.*

### **“Маленька людина :: das Man”. Міфопоетична опозиція у драматургії абсурду.**

Das Man<sup>1</sup> (від нім. man — безособовий займенник) — поняття-неологізм, що введене у “Бутті та часі” Хайдеггером при аналізі не дійсного (істинного) існування людини. Хайдеггер зауважує, що існує така заклопотаність теперішнім, що перетворює людське життя на “боязкі турботи” повсякденності. Основною рисою подібної турботи є її націленість на наявні предмети, на перетворення світу. З одного боку, сама ця націленість анонімна, з іншого — вона занурює людину у безособовий світ, в якому усе анонімно. В цьому світі немає і не може бути суб’єктів дії, тут ніхто і нічого не вирішує, тому й не несе ніякої відповідальності. Анонімність das Man “підказує” людині відмовитися від своєї свободи та перестати бути самою собою, бути “як усі”. Світ das Man будується на практиці відчуження; в цьому світі усі — “інші”, навіть по відношенню до самої себе людина є “іншим”; особистість вмирає, індивідуальність розчиняється у посередності. Головна характеристика світу повсякденності — це прагнення утриматися у наявному, у теперішньому, уникнути прийдешнього, смерті. Свідомість людини не в змозі віднести смерть до самої себе. Для повсякденності смерть — це завжди смерть інших, завжди відсторонення від смерті. Це призводить до розмивання свідомості, до унеможливлення виявити та досягти своєї особистої сутності (самості). Повсякденний спосіб буття характеризується безмістовним говорінням, цікавістю й двозначністю, які формують “приреченість світу”, розчинення у спільному бутті, у пересічному. Спроба вирватися із безгрунтовності das Man, прояснити умови й можливості свого існування, може здійснюватися лише завдяки сумлінню, яке закликає людину до особистої здатності бути самою.

У театрі абсурду das Man — не просто анонімно зло та тупіковість буття, але й народжена пересічною людиною гротескна істота, що наділена владою й могутністю над творцем. Das Man у творах абсурдистів — явище некероване, це стихія ментального рівня. Згадаємо поняття егрегора — ментального скопичення думок однаково міркуючих людей — й уявімо масштаби та сфери впливу стихії — вони дійсно безграничні, бо мислення “маленьких людей” не припускає відмінностей. Позбавленні критичного мислення індивіди, орієнтовані на ідеали споживання й безформності, аморфності міщанського побуту несвідомо моделюють емний образ, який й виражає стихійність та несвідомість їхнього існування. Людина отримує статус “маленької”, коли перестає відокремлювати себе із спільноти як самодостатню особистість й як це не парадоксально, але усе своє життя вона живе з “чудовиськом”, яке будь-якої миті може вирватися з-за ґрат свідомості й пом’янутися з нею місцями.

Для драматургів-абсурдистів внутрішня невлаштованість “маленької людини”, самотність, згубність, її крайня залежність від обставин зовнішнього світу, протистояти котрим вона не в змозі, — прикмети нерозумності світу, в якому на зміну сумлінню прийшов страх. Й логічно розмірковуючи, ми розуміємо, що за образом das Man криється страх “маленької людини” перед самою собою.

Виходячи із ситуації екзистенціального вибору, порожнечі, страждання, смерті, тобто — основних мотивів ХХ сторіччя — драматурги моделюють відому опозицію “маленька людина :: das Man” за принципом гротескної, алегоричної образності. У театрі абсурду головні герої, найчастіше, — люди непомітні, але й такі, що незмінно виступають носіями спотвореної моралі, при чому не за власною провиною. Вони існують у світі, в якому пріоритет належить речам — речі керують людьми й, звідси, першим семантичним різновидом міфема “маленької людини” є “людина-речь”.

У п’єсі Беккета “Катастрофа”, яку слід розглядати з позицій біблійної екзегетики, метафорою біблійного акту створення людини слугує сюжет “побудови” на сцені бездоганного герою, який виявляється придатним для цього матеріалом у руках та думках режисера-постановника та асистентів. Не вимовляючи на протязі п’єси бодай слова, герой покійно зносить, по суті, сваволю творця (das Man), який перетворює людину навіть не на маріонетку, а на нерухому скульптуру на постаменті. Процес поступового скам’яніння, що називається, дослівно, “відбілюванням”, має характерну, суто беккетівську, фізіологічну спрямованість, тому що герой постає перед глядачами, радше, у тваринній, аніж у людській подобі — його волосся “вилінює”, руки нагадують “кleshні”, він не подає ані “зойку”. Застигла у часі скульптура без внутрішнього змісту символізує задум творця, що відводить людині місце речі; відбілювання виявляється синонімом спустошення, втрати людиною статусу розумного індивіду. “Людина-речь” — це або підручне знаряддя, яке виправдовує чиюсь мету, або жертва незрозумілого експерименту з умерщвління живого. Заперечується, таким чином, будь-яке розумне існування героя, його воля, бо, по суті, жертва ця хоча й абсурдна, але

<sup>1</sup> [www.heidegger.at.lists.virginia.edu](http://www.heidegger.at.lists.village.virginia.edu)

добровільна. Центральною міфопоетичною ідеєю, звідси, виявляється ідея створення людини як катастрофи – парадигми екзистенціального світосприйняття.

За схожим сценарієм перетворення людини на річ розвиваються події у мініатюрних п'єсах-мімах Беккета “Сцена без слів 1” та “Сцена без слів 2”. Абстрактні герої, які позбавлені імен й фігурують під алгебраїчними А, В и С, піддаються експерименту над приматом. “Люди-речі” рухаються лише за свистком або ж після уколу незрозумілого жала. Суть уподібнення приматам є в тому, що людині із першої сцени потрібно за допомогою кубів різного розміру збудувати опору, щоб дістатися графіну з водою. Для анонімних героїв другої сцени завдання полягає у виконанні окремих дій у заданій послідовності. Рух людей-речей обумовлений зовнішніми факторами – свистком й уколом жала (das Man). Спонукання до дії сприймається автоматично, а необхідність виконання того чи іншого руху призводить лише до неминучого усвідомлення безглуздість та марності самих дій, які закінчуються безрезультатно. Будь-які порухи героїв пов'язані із тривалими процедурами розмірковування й споглядання, і складається таке враження, що й самі дії, й оточуючі предмети викликають у “маленьких людей” первісне здивування, схоже на страх й інтерес комах перед невідомим об'єктом. Але мислення “маленької людини” – це мислення не філософа, а природознавця, діючого шляхом спроб й помилок, а в нашому випадку, – примусово. Не слід нехтувати й тим фактом, що герої, як і у випадку з “людиною-річчю” у “Катастрофі”, позбавлені дару мовлення. Акцент на мовчанні винесений у заголовок мівів, що слід розуміти як неможливість супротиву зовнішнім обставинам, бунту проти насилля, промови у своє виправдання – якомусь по-абсурдистськи цинічному самозреченню й покорі героїв перед долею, що є притаманними ще грецькій трагедії.

Маніпулювання “людиною-річчю» досягає свого апогею у беккетівському “Театрі 2”, де диктуючий повсякденний спосіб життя das Man (режисер “Катастрофи”, свисток “Сцени без слів 1”, жало “Сцени без слів 2”) постає в образі суддів, що засуджують безіменного підсудного. Кафкіанський “процес” доволі показовий у драматургії Беккета: у подібні канцелярських службовців вартіві закону розглядають вночі справу якогось С, що звинувачується у непростимому минулому, й, спираючись на численні “мемуари” свідків життя підсудного, виносять єдине можливе рішення, що не підлягає оскарженню – “безнадійне майбутнє”. Як і більшість героїв ірландського драматурга “маленька людина” у “Театрі 2” нічого не промовляє на свій захист, більш того, – відсутня на так званому засіданні суду, бо роль його несуттєва, а присутність – необов'язкова, тому що вирок відомий заздалегідь. Das Man – це сліпа воля, що віднімає волю людини, а радше, сама людина покірно ввіряє себе невідомому судді, не замислюючись, чому над нею постійно чиниться суд, здійснюється невтомний контроль (свисток, жало). Герою просто не збагнути того, що він не підвладний долі, а мусить сам її творити, отож, у праві й життєво зобов'язаний протидіяти ударам долі, йти усупереч, захищаючи власні права. Герой вже давно не древній грек, а судді – не еринії (сили відплати й помсти), ховатися від яких безглуздо, тому що вони не що інше, як докори сумління. Але в цьому то й міститься парадокс драматургії абсурду – “маленька людина” – це людина, що живе у міфічному часі та просторі, яка перетворила своє реальне існування у міф й яка просто боїться втратити примарну віру у міфічність буття, бо, як зазначалося вище, на зміну сумлінню прийшов страх.

Доволі співзвучним Беккету у міфопоетичній площині є спадок Мрожека і, зокрема, його п'єса “Стриптиз”. Абсурдистський лейтмотив безглуздість людського буття, ілюзорності будь-яких прагнень, трагічної вразливості “маленької людини” показаний у п'єсі на прикладі звичайної для театру абсурду ситуації, коли неопітке життя звичайних людей порушується вторгненням das Man. Повсякденний розклад та плани двох головних героїв розладнані невідомою силою, яка фантастичним чином відокремила їх від упорядкованої рутини та помістила у простір, що нагадує тюремну камеру. Життя цих героїв було сплановане на роки вперед і все, на їх думку, знаходилося під їх безпосереднім контролем, отож можливість будь-якої нестандартної ситуації або помилки була практично зведена до нуля. Тим масштабнішою для них виявляється заміна щоденного оточення маргінальним середовищем, в яке їх примусово поміщують, перетворюючи, образно кажучи, на піддослідних тварин та створюючи ілюзію дійсності свободи вибору. Зі слів героїв, змінивши їх стихія нагадувала повинь (посилання на неконтролюємість), пилу чи гігантський лобзик (руйнуючий характер) й до того ж проявила себя чи то у тумані, чи то у п'їтмі (ступінь впливу). Виявившись дезорієнтованими та піддав сумніву незаперечність відомих істин, герої в екзистенціальній “пограничній” ситуації починають переглядати власні погляди й життєві принципи. Переоцінці підлягають звичайні речі, усі розмірковування згодом наповнюються песимістичним баластом, що перетворює світ у суцільний сумнів, в якому будь-яка фраза неодмінно закінчується знаком запитання. “Пан 1: Может, это мы сбились с пути? Пан 2: Мы оба знали путь и шли к определённым целям. Пан 1: Значит, это, пожалуй, не наша вина“. Незворушна самовпевненість героїв обертається абсолютною втратою упевненості внаслідок самовідданому руху визначеним “шляхом”, слугуванню абстрактним цілям та відсутності, здається, відповідальності або почуття провини за пройдений шлях, що є “благодійним” чинником формування “маленької людини”. Поновимо ланцюг подій зі слів одного із героїв, щоб визначити основні фактори ще одного семантичного різновиду міфеми “маленької людини” – “людини-гвинтика” авторитарної системи. “Пан 1: Мы вышли из своего дома, как и собирались, и начали идти, а скорее, стремиться <...> Утро было ясное, погода хорошая, дети и жена вполне контролируемы. Мы отлично знали, как и что. Разумеется, мы не знали точно строения молекул, не говоря уже об атомах, из которых построены наши ночные тумбочки, но для этого у нас есть специалисты. Так что, в конце концов, всё было в порядке. Побрившиеся, с дипломатами, столь необходимыми и привычными, мы целеустремлённо двигались вперёд. Адреса были

прекрасно усвоены нашей памятью, впрочем, на всякий случай они были записаны где надо <...> В некий момент, когда мы находились на трассе, которая была результатом всех разумных расчетов, и это был единственно правильный путь, произошло нечто <...> нечто, полностью от нас независимое <...> К сожалению, мы не можем точно определить природу этого явления <...> Думается, тут имеет место скорее энергия, чем материя. <...> Неоспоримым фактом является то, что мы были бессильны против этого явления. <...> Нет нужды добавлять, что наши предыдущие стремления были полностью нарушены и остановлены”. Проаналізувавши запропонований монолог, ми приходимо до підтверджуючих наші здогади висновків відносно “функціонування” “людини-гвинтика”: 1) світогляд, ціннісні установки й принципи, “шляхи” розвитку відповідають “ідеалам” масової свідомості та цілковито залежать від пануючого соціального механізму; 2) контроль, звичка, необхідність як найважливіші життєві імперативи; 3) відсутність чуттєвого світосприйняття (не розвинено за непотрібністю); 4) засилля раціоналізму й прагматизму; 5) вузька спеціалізація та ієрархія (герої та спеціалісти); 6) стереотипність мислення; 7) політика невтручання як оптимальна реакція на події (у т.ч. й на непередбачувані). Характерною рисою образу “маленької людини” є її унікальна адаптація до будь-яких умов існування. Пояснюється це, перш за все, заниженою самооцінкою й невисоким рівнем домагань героя, його вдоволенням малим, що, здавалося б, у безвихідній ситуації допомагає людині не зневіритися остаточно. Саме така модель поведінки простежується у п’єсі, де ув’язненні у камері герої починають вбачати радше переваги, аніж недоліки свого положення. Розмірковуючи про сутність свободи вибору, про свободу людини взагалі, вони приходять до висновку, що їхнє теперішнє місцеперебування значно надійніше, аніж попереднє, бо “<...> невідомо, що ТАМ!”. Інстинкт самозбереження “маленької людини” підказує їй не опиратися зовнішнім обставинам та підкоритися без зайвих запитань й підозр. Бо незважаючи на усю нісенітність того, що відбувається, людина вірить, що якийсь сенс у цьому є, але він від неї ще прихований. Взагалі поняття віри чи, скоріше, надії на щось неодмінно хороше також є невід’ємною рисою “маленької людини”. Цим пояснюється той факт, що герої готовий безкінечно довго терпіти приниження, свавілля ближнього чи контроль невідомих сил – він вірить, що з рештою це закінчиться та страждання його будуть належним чином винагороджені. Але як відомо очікування у театрі абсурду – явище перманентне, воно нічим не закінчується, тому що не закінчується в принципі – це даність як наслідок смирення героя, його відчуженості, бо очікування й є по суті змістом життя “маленької людини”. Більш того, слід зауважити, що у випадку, коли герої й стають свідками якихось змін, то, як правило, зміни ці негативного характеру, вони лише погіршують ситуацію й зштовхують “маленьку людину” та *das Man*. Таке зіткнення має місце й у “Стриптизі”, коли у розпал дискусії про людський вибір перед героями з’являється величезна “рука”, що згодом й влаштовує “стриптиз», роздягаючи героїв та приковуючи їх один до одного наручниками, в той час як друга рука у червоній рукавичці надягає їм на голови конусоподібні ковпаки. Обмежені у просторі, позбавлені будь-яких відмінностей та цілковито підпорядковані силі *das Man*, герої бояться лише одного – бути обмеженими у часі, тобто – смерті, відсторонене відношення до якої є провідною ознакою “маленької людини”. “<...> Надо извиниться <...> чтобы спастись” – пропонує один із героїв, перекликаючись, таким чином, з героями інших абсурдистських творів, зокрема, п’єси “Орфей” Кокто, де мотиву каяття відведене першорядне значення. Люди, що каються у невідомо яких гріхах, а точніше, не усвідомлюючи у яких саме, зайвий раз демонструють, що, зазнавши зовнішнього стриптизу, вони виказали, скоріш, свій внутрішній світ, маленький й пустий, звівши акт каяття до чистої формальності. Каяття, в ідеалі, мусить вести людину до чогось чистого, до катарсису. У нашому ж випадку, воно лише в котрий раз підкреслює кризу “маленької людини”, що блукає по пустій сцені як по лабіринту, ідучи не до покаяння шляхом розкаювання, а до поклоніння через заклання. На гротескний вівтар *das Man*, підвладна міфічним віруванням первісної людини, “маленька людина” закладає власне життя, намагаючись, таким чином, усіляко заслужити прихильність “божества”. Абсурдне бажання доброзичливості стихії до людини, самоприниження на користь свого по суті страху зближає проблематику п’єси Мрожека з “Катастрофою” Беккета, в якій, як ми пам’ятаємо, за процесом створення (“відбілювання”) людини було все те ж спустошення “стриптизом”. Ідея втрати людського обличчя “людиною-річчю” перекликається з механізацією “людини-гвинтика”, на яких одягнене ярмо буденності, що має підкреслений соціальний характер. Розглядаючи положення “маленької людини” з соціальної точки зору, ми розуміємо, що цікавляча нас опозиція “маленька людина :: *das Man*” є не що інше, як опозиція “маленька людина :: держава”, слугування якій носить характер багато в чому антигуманний. Людина на службі такої держави (*das Man*) – заручник, парадоксальним чином захищаючий й секретуючий засади свого тирану. В усі часи держава займалася, з-поміж іншого, деміфологізацією, правомірно вбачаючи у міфі початкову, глибоку істину. Але міф в умовах абсурдності існування незмінно проступає крізь ідеологію, тобто вироджену істину міфу, а разом із міфом вироджуються й його міфічні носії – маленькі люди.

Виразним соціальним забарвленням відзначені п’єси ще одного представника театру абсурду – Іонеско, сфокусувавши опозицію “маленька людина :: *das Man*” в розрізі, головним чином, політичному (пригадаємо тоталітаризм “Носорогів”). Однак нас в його творчості цікавить, перш за все, специфіка розвитку міфема “маленької людини”, яка поряд з вже відомими семантемами “людина-річ” та “людина-гвинтик”, набуває у Іонеско ще одного різновиду – “людина-мушля”. Герої його п’єс роками не виходять з дому (“Амедей”), переховуються під час війни у підвалах, як тварини (“Марення вдвох”), замикаються на автоматичному повторенні безглузких фраз (“Голомоза співачка”), хворобливо реагують на внутрішні,

душевні зміни (“Жертви обов’язку”). Стихія *das Man*, відповідно, протистоїть такій “маленькій людині” в образах постійно зростаючого у сусідній кімнаті небіжчика (“Амедей”), звичкою до світової війни (“Марення вдвох”), символічною деградацією людської мови (“Голомоза співачка”), системою державного контролю в подібні поліцейського (“Жертви обов’язку”) й таке інше.

Сюжет п’єси “Жертви обов’язку” розвивається в двох площинах: перша являє собою світ зовнішній, в якому герої з незрозумілих причин стають фігурантами судового розгляду та допиту у справі “Маллота”, друга – внутрішній світ головного героя, що провадить у пошуках Маллота тяжкий шлях в глибини своєї свідомості. Маллот – поняття збиране, явище, радше, ментальне, що протистоїть владному *das Man*, іншими словами, синонім сумлінню – єдиної сили, що здатна на протидію та повалення *das Man*. “Людина-мушля” в особі Шубберта, якому адресовані звинувачення поліцейського у приховуванні Маллота, занурюється в ірреальний світ свого минулого завдяки гіпноетичному сеансу. Саме занурення, через вкрай болючий вплив на героя, метафорично стає відомим міфопоетичним сюжетом “зішесття у пекло”, що розбудовувався багатьма драматургами абсурду (“Прекрасні дні” Беккета, “Орфей” Кокто, “Фандо та Лис” Аррабала, інші), тоді як у міфічній постаті Маллота простежуються риси беккетівського Годо (“В очікуванні на Годо”) чи, в якійсь мірі, мрожекського Кароля (“Кароль”). У Іонеско цей сюжет реконструюється шляхом довгого екскурсу в минуле, ремінісценції, що з’єднала у свідомості “маленької людини” колишні покоління (батьків) та заповітні бажання (“чудесний город”) у єдине ціле, з яким герой є трагічно роз’єднаний. Характерна відсутність спільної мови між героями абсурдистських п’єс представлена у “Жертвах обов’язку”, з одного боку, як неможливість зв’язку з минулим – Шубберт та його батьки не чувають розкавань один одного, а з іншого – як недосяжність майбутнього – омріяне місто оповите грозою, що остаточно ховає його в пійм’ї. Ізоляція “людини-мушлі”, що є замкненим у теперішньому та приреченим на самотність, є наслідком порушеного плину часу: минуле незворотно втрачене й ніякий спогад не дозволяє герою воскресити його, а майбутнє з мрією про втрачений рай настільки дистанційоване та ефемерне, що не випадково, в решті решт, сприймається як химера. Незримою ланкою, що пов’язує часову тріаду, є моральний імператив в особі Маллота, але його місце займає *das Man*, стихія хаосу, сваволі, роз’єднання. Від часів міфу про Орфея й до роману Пруста щастя людини неодмінно пов’язувалося із опануванням часу. Проте ХХ сторіччя ознаменувалося міфом протилежним – міфом про втрачений час та марними спробами його знаходження. Пошук Маллота розглядається драматургом як священна місія, обов’язок кожного, але, судячи з назви п’єси, він завершується аж ніяк не розгвинчуванням міфу, а подальшою міфологізацією дійсності із безкінечними жертвами. Місце загиблого від руки “маленької людини” поліцейського займає самий же вбивця, продовжуючи, тим самим, коло пороку й показуючи свої істинні наміри – бажання влади та керування, що ховаються за власною неповноцінністю та манією величі. Це наближує фабулу п’єси із аналогічними прикладами деградації “людини-мушлі” в “Служницях” Жене, “Орфее” Кокто, “Ендшпілі” Беккета, “Фандо та Лис” Аррабала та іншими.

Неможливість месіанської жертвовності в ім’я спасіння людства, відторгненість від ходу історії ми зустрічаємо у п’єсі “Марення вдвох”, де “маленькі люди”, що закрилися у власній квартирі, займаються з’ясуванням відносин, тоді як за вікном чути розкати світової війни. “Она: Что там? Он: Ничего, трое убитых” – такою реплікою порушує подружжя якусь споконвічну суперечку, коли *das Man* буквально стукається до оселі. На фоні безглуздої суперечки, згодом, “люди-мушлі” починають протистояти стихії нісенітним чином – огороженням свого життєвого простору: розбите вікно закривається матрацом, вибиті двері загороджуються шкафом, від стелі, що впала, вони ховаються під ліжком і т.д. Подібний засіб локалізації реальності вкрай близький стилістиці Беккета, життєвий простір героїв якого вимірюється смітниковими баками (“Гра”), рогами вулиці (“Театр 1”), декількома кроками (“Звук кроків”), інвалідною коляскою (“Кінець гри”). Коли ж з’ясується, що дім замінований, герої вирішують жити у підвалі, – “<...> они не подумают, что люди <...> могут жить в бездне, как звери”, – зрікаючись, як видно, статусу людини. “Они посадят нас в тюрьму. Они меня убьют. Мы ничего не сделали. Потому и посадят”, – занепокоєні герої, що сховалися у власних мушлях, тоді як, насправді, усе життя, по суті, живуть за ґратами свідомості із постійним страхом “маленької людини” перед смертю. Драматург малює страшну картину не “марення вдвох”, а “марення цілим світом”, світом, що перетворився на арену бойових дій та “страшного суду”, де звинувачувані, самі того не розуміючи, вже давним-давно засудили себе. У фіналі п’єси на руїні, де розташувалася “людина-мушля”, з небес опускаються на мотузках лялькові голови без тулубів, передрікаючи “кінець світу”, гротескно символізуючи долю живущих та нагадуючи, що нерозумне життя їхнє знаходиться у руках небаченого ляльковода.

Цікавий приклад відносин між “маленькою людиною” та *das Man* запропонований у п’єсі “Голомоза співачка”, в якій (п’єсі), на перший погляд, зовсім немає “світового зла”, що виражалося б у конкретній особі чи явищі, як це мало місце бути в інших розглянутих нами драматургічних творах. Цього разу *das Man* діє не ззовні, а зсередини, знаходячи своє відбиття у буденній мові звичайних людей. Сплікування “людей-мушель” являє собою автоматичне повторення банальних фраз та тривіальних, абсолютно безглуздих квазі-діалогів. Дія *das Man* на рівні мови призводить до того, що герої не просто не розуміють один одного, – вони цілковито байдужі до того, що й хто говорить, включаючи їх самих; з якоюсь наївністю вони забувають те, що було сказане щойно, кожного разу повертаючись до своїх інфантильних, міфічних “заклять” часу, які простежуються через безкінечні повтори, перераховування, скоромовки, словесні шаради, тавтологічну буфонаду. По суті, ми знову маємо справу з мовчазними беккетівськими персонажами,

тому що не існує ніякої різниці між позбавленими дару мови “людьми-речами” та “людьми-мушлями”, що їх вразив недуг потоку свідомості. Цим драматург підкреслює не стільки абсурдність мови, хоча й її теж, а, перш за все, абсурдність спілкування. Вербальне чи невербальне – будь-яке спілкування для “маленької людини” згубне через те, що направлене воно не на встановлення взаєморозуміння із ближнім, а на безоглядну втечу від реальності. Словесна мушля нічим не відрізняється від мушлі, скажімо, тваринної – це все та ж непробивна стіна відчуження, особистий засіб уявного захисту. За цією стіною – власне кажучи, пекло, а рахманні герої п’єси ідентичні “пекельним” персонажам Беккета, Пінтера, Аррабала, Кокто як образи міфопоетичного сюжету “зішесття в пекло”, що наближається з кожною абсурдною фразою Смітів чи Мартенів (героїв п’єси). Настінний годинник у квартирі подружжя Смітів – ось гротескний символ “замовленого” існування героїв: “в часи вселився дух противоречия – они всегда показывают не то время”. Судячи із роботи годинника у зворотному порядку, ми розуміємо, що час тече тут супротив годинниковій стрілці, а, радше, – у довільному безладі, – незалежно від героїв, немов би паралельно, ніколи не перетинаючись. Закупореним у мушлі, розчиненим у вакуумі замкненого простору людям протистоїть єдиний незримий персонаж – голомоза співачка, про яку хтось нерішуче питає під завісу дійства, викликаючи у героїв тривале мовчання й напругу. “Кстати, а как поживает лысая певица? Общая тишина, заминка. Причёска у неё осталась прежняя”. Таке протиставлення “дочасним” “маленьким людям” здається нам не випадковим. В особі голомозої співачки простежується якийсь етичний початок, що є втраченим героями п’єси, та надає їй (особі) символічного значення, зближуючи з Годо чи Маллотом, міфопоетичними образами спасителя та пов’язаними з ним предикатами життя “по образу и подобию”, тобто згідно своєму сумлінню, та відродженням зв’язку часів, – віднаходженням втраченого часу. “Співачка”, як нам здається, походить від героїв орфеевського ряду, тобто співаків життя, що кидають виклик часу винятково із міркувань високо моральних (класичний образ Орфея), але не зустрічають ніякої підтримки збоку “маленької людини”, яка згадує сумління вкрай рідко. Пошук Маллота, очікування на Годо, мовчання співачки – все це наслідки єдиного й, здається, невідворотного процесу зростання кількості “мушлей” *das Man*, незримо керуючого суетним життям “маленької людини”, що, нажал, окрім пекельного, не знає ніякого іншого життя.

За схожим сценарієм знецінення людських відносин та деградації міжособистісного спілкування будуватиметься п’єса Пінтера “Пейзаж”, де проблема знаходження спільної мови між героями, беззаперечно, лишається невирішеною утопією. Зв’язок “маленької людини” з поняттям “мушлі” простежується на декількох рівнях: дія має місце у позаміському домі (ізоляція від суспільства), головні герої позбавлені подружнього статусу й іменуються як “чоловік” та “жінка” (міжособова ізоляція), на протязі п’єси вони сидять один навпроти одного по різні боки столу (особиста ізоляція). В передмові автор зауважує, що герої, залишаючись у границях досяжності та чутності, все ж, не чують один одного, акцентуючи, таким чином, нашу увагу на добре відомій проблемі дискредитації мови як засобу спілкування. Не випадково драматургом вибрана доволі точна форма оповідання – формально сюжет будуватиметься на діалозі, проте буквально з перших реплік й до відкритого фіналу ми бачимо два незалежні монологи, що не узгоджуються між собою. “Жіночий” потік свідомості являє собою, свого роду, поступову націлену медитацію героїні, яка пригадує минуле. Мовлення її спокійне й зосереджене, і в якийсь момент символічно уподібнюється пейзажу, що розчиняється на фоні океану – це ніщо інше, як асиміляція індивідуальної свідомості з безособовим (*das Man*) океаноподібним абсолютом. “Чоловічий” монолог, у свою чергу, різко контрастує з “жіночим”, тому що мовлення героя співвідноситься з категоріями низького й потворного – суцільна фізіологія й неприкритий анатомізм – але такий, якому властивим є все той же “заспокійливий” ефект аутичної втечі що й медитація жінки, що показує стихійну міць *das Man*. Зв’язок “маленької людини” з поняттям “гвинтика” простежується крізь призму соціального положення, що його займають герої (гувернантка та шофер), та основних життєвих правил. “Жіночий” принцип проголошує: “<...> я всегда держала в голове основные правила рисования. Так что никогда не витала в облаках. Не теряла головы”. “Чоловічий” ж, з-поміж іншого, – підкреслює необхідність постійного пильнування: “<...> тогда тебя никогда ни за что не застигнут врасплох”. З однієї сторони, відповідність принципів автоматично пов’язує героїв із ситуацією мрожекського “кодексу” раціональності й беззаперечній впевненості у стабільності соціуму-системи, осередком (гвинтиком) якої ті є, але з іншої – відсилають нас к беккетівським “людям-речам” через те, що герої вже давним-давно жили з речами навкруги, й не виконуючи своїх безпосередніх обов’язків (“моль на шторах”) перетворилися на балакаючих ляльок. Монолог чоловіка, на відміну від падаючого до нуля тону жінки, обривається у фіналі у своїй найвищій точці – нервовий зрив, але, як і жіноча апатія, його афект марний. “Люди-мушлі” Пінтера багато в чому схожі з “маленькими людьми” Іонеско, зокрема, з героями “Голомозої співачки”. Центальною для обох є проблема неможливості людського діалогу й, як наслідок, дисгармонію розвиваючогося, а, по суті, деградуючого, соціуму. Проте слід зауважити, що герої Іонеско, і Беккета потенційно не позбавлені все ж якогось порятунку, що пов’язується із “орфеевськими” спасителями в особах Годо, Маллота, голомозої співачки, тоді як героям Пінтера, які позбавлені (як і у Іонеско, і у Беккета) контактів із зовнішнім світом, лишається сподіватися на самих себе, що, в принципі, дорівнює відсутності будь-яких сподівань на краще. На прикладі подружньої пари Пінтер зображує кінечну тупіковість буття “маленької людини”, крайню безвихідь та приреченість. Більш того, герої ніяких ілюзій на свій рахунок й не покладають. Якщо, наприклад, героїні “Служниць” Жене, які не задоволені своїм соціальним статусом роблять, нехай й аморальні, проте відчайдушні спроби зміни положення, а, скажімо,

“дон Кіхоти” ХХ сторіччя в п’єсі Мрожека “Кароль”, відкрито виступають проти пануючого зла, нехай й виявляючись, врешті-решт, його головними носіями, то героїв Пінтера, вочевидь, не турбують ані соціальна нерівність, ані похмурі перспективи спільного життя, ані відсутність мотивів, що спонукають до його переустрою. Ніщо не в змозі вивести їх із ізоляційного трансю.

У завершенні необхідно зазначити, що опозиція “маленька людина :: das Man”, як ми мали змогу в цьому переконатися, є одною із магістральних у міфопоетичній системі театру абсурду. Міфема “маленька людина” складається із ряду семантем, в більшій чи меншій мірі, притаманних тому чи іншому драматургу. Семантеми “людина-річ”, “людина-гвинтик”, “людина-мушля” реалізують багатоплановість міфема “маленька людина” у відношенні до міфема “das Man”. Ця опозиція найбільш широко представлена у трансформованих сюжетах “зішестя у пекло”, “страшного суду”, “вавілонської вежі”, “створення людини”, “кінця світу”. Реалізуючи, таким чином, головну проблематику драматургії ХХ сторіччя – трагічне існування людини – міфопоетичні сюжети утворюють центральну міфологему абсурдистського театру – міфологему кола, яка, у свою чергу, тісно пов’язана з мотивами повторення та “сизифової праці”.

#### Список використаної літератури

1. <http://www.emory.edu/ENGLISH/DRAMA/beckettCatas.html>
2. [http://www.Samuel\\_Beckett.net](http://www.Samuel_Beckett.net)
3. <http://www.amergin.com/htm/resume.htm>
4. <http://www.samuel-beckett.net/webb07.htm>
5. Heidegger Martin. Being and Time, trans. John Macquarrie and Edward Robinson. Oxford: Basil Blackwell, 1962.
6. Хайдеггер М. Бытие и время. М., 1997.
7. <http://www.heidegger.at/lists.village.virginia.edu>
8. Театр парадокса. Сб./Сост. и автор предисл. И.Дюшен. – М.:Искусство, 1991.

***О.В.Коляда “Маленький человек :: das Man”. Мифопоэтическая оппозиция в драматургии абсурда.***  
Статья рассматривает базовую оппозицию театра абсурда “маленький человек :: das Man” на примерах пьес Беккета, Ионеско, Пинтера и др.

***О.В.Колыда “Small man :: das Man”. The mythopoetical opposition in the theatre of absurdity.***  
The article examines the fundamental opposition of the theatre of absurdity “small man :: das Man” upon the examples of Beckett, Ionesco, Pinter plays.